

# LA NATURALEZA EN LA MÚSICA

*José Ramón Tapia Merino*

18 de febrero de 2010

A lo largo del tiempo la naturaleza ha inspirado a los artistas, particularmente a los músicos, lo que ha generado diversos modos de expresión que no hacen sino manifestar su infinitud inagotable.

No pocos compositores han vertido en sus partituras las sensaciones y los pensamientos generados por la contemplación de los cielos, de la tierra, de las aguas, de los estrépitos, de los murmullos, de los silencios, en definitiva, de una de las mayores fuentes de inspiración musical desde los albores creativos: la naturaleza. Unos han pretendido simplemente describirla, imitando los sonidos naturales o reproduciendo fenómenos acústicos; otros han creado originales sonoridades que nos evocan de inmediato lugares, paisajes, alegres reuniones campestres, las estaciones, el canto de las aves... En lo natural parece hallarse la clave de la música, desde su primitivo significado territorial y sexual hasta el de refinamiento emocional y espiritual.

Pese a ser un arte en esencia no representativo, la música es capaz de codificar tanto las entrañas de la Tierra, como los infinitos rumores del mar o el maravilloso canto de las aves, distintas vías que ponen de relieve cómo el arte musical puede llegar a conmovernos. En relación a ello, Schopenhauer –de forma bastante especulativa– llegó a decir que aunque el mundo como representación se viniese abajo, la música podría subsistir por sí misma.

El carácter expresivo de la música en relación con lo natural está muy presente en *Las Cuatro Estaciones*, obra de 1725 del veneciano Antonio Vivaldi, perteneciente a *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, op. 8, en la que se intercalan en la estructura del *concerto* de estilo italiano elementos poéticos puramente descriptivos con gran maestría.

La edición original incluye cuatro sonetos escritos por el propio Vivaldi que sirven como apoyo literario de la partitura, aunque la capacidad descriptiva de la música es tal que hace redundante el contenido de los versos.

Así, en el *Concierto n.º 4 en Fa menor*, op. 8, RV. 297, *El Invierno*, Vivaldi describe con singular acierto las sensaciones del frío, el castañetear de dientes, el tiritar del cuerpo o la furia de la tormenta. En su segundo movimiento, *Largo*, con una placentera y dilatada melodía del violín solista, Vivaldi, evoca una tarde de lluvia disfrutando de ésta al abrigo de la casa, al calor del fuego de la chimenea.

## **L'Inverno**

### **Allegro non molto**

*Aggiacciato tremar trà nevi algenti  
Al Severo Spirar d' orrido Vento,  
Correr battendo i piedi ogni momento;  
E pel Soverchio gel batter i denti;*

### **Largo**

*Passar al foco i di quieti e contenti  
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento*

### **Allegro**

*Caminar Sopra il ghiaccio, e à passo lento  
Per timor di cader gersene intenti;  
Gir forte Sdruzziolar, cader à terra  
Di nuove ir Sopra 'l ghiaccio e correr forte  
Sin ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;  
Sentir uscir dalle ferrate porte  
Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra  
Quest' é 'l verno, mà tal, che gioia apporte.*

La textura de cada uno de los conciertos de *Las Cuatro Estaciones* es variada, se asemeja a su respectiva temporada. Por ejemplo, mientras que *El Invierno* está sazonado con un *pizzicato* de las cuerdas altas que trae a la mente la fría lluvia, *El Verano* evoca una tormenta de estío en la agitada atmósfera de su movimiento final.



*Antonio Vivaldi (1678-1741)*

A Vivaldi le correspondió vivir en los años de transición del siglo XVII al XVIII, correspondiente éste al fin del estilo barroco. En ese momento el legado histórico de la música europea era trascendental, pues había evolucionado desde las primitivas formas del Medioevo a la ejecución de varias melodías simultáneas, es decir, la polifonía, estilo que diferenciaría definitivamente a la música occidental de la del resto de civilizaciones.

En el Barroco la búsqueda de elementos de contraste lleva a organizar la música en tres diferentes episodios, dotados cada uno de velocidad y ritmo diferentes. El esquema rápido-lento-rápido es la secuencia característica de la *Sonata da camera*, o de la *Sonata da chiesa*, aún cuando en ésta se antepone un primer movimiento de carácter lento o grave.

Otra forma de lograr el contraste es la de tocar un tema dentro de una dinámica fuerte y al repetirlo hacerlo de forma suave, como un eco. Este efecto también puede lograrse mediante el recurso de la acumulación de instrumentos, separando dentro de la orquesta de cámara a un pequeño grupo instrumental (*concertino*) del resto (*ripieno* o *tutti*). Primero interviene toda la orquesta y luego solamente el *concertino*, lográndose así el efecto sonoro contrastante. De esta manera se crea la forma musical conocida como *Concerto grosso* que, a su vez, va a generar el *Concerto*, en el que el solista demuestra sus habilidades técnicas al enfrentarse con su instrumento a toda la masa orquestal. Este nuevo estilo musical acaba por adherirse a uno de los conceptos de la estética aristotélica que dominaba en la época: la imitación de la naturaleza.

En *Las Cuatro Estaciones* se encuentran ejemplificadas todas las características anteriormente descritas del concierto barroco: los contrastes de tiempo están bien definidos pues cada obra se divide en tres partes; los *tempi* se organizan

según el esquema rápido-lento-rápido; el elemento dinámico contrastante está asociado al efecto del eco; existe un solista virtuoso que, acompañado solamente por el *basso continuo*, se enfrenta a toda la orquesta, y, por último, se cumple con la aspiración artística de imitación de la naturaleza, buen pretexto este para escribir una obra maestra.

Beethoven, como moderno y pionero de lo romántico, más que expresar la naturaleza trata de reflejar sus efectos en la subjetividad. Su *Sinfonía n.º 6 en fa mayor*, op. 68, *Pastoral*, estrenada en 1808, es un bello ejemplo de la visión romántica de la naturaleza como emanación del yo íntimo.

La *Pastoral* es una de las escasas obras de música programática salidas de la pluma de Beethoven. El propio compositor la dio el subtítulo de *Recuerdos de la vida campestre*. Como dijo el compositor, la *Sinfonía Pastoral* es “más expresión de sentimientos que pintura de sonidos”.

Beethoven fue un amante de la Naturaleza, tanto es así que gustaba de pasar gran parte de su tiempo caminando por el campo. Frecuentemente abandonaba Viena para trabajar en las pequeñas poblaciones rurales de sus alrededores. No fue, sin embargo, el primer compositor en describir sinfónicamente la Naturaleza: Franz Joseph Haydn en su oratorio *Las Estaciones*, estrenado en 1802, pinta con trazo decidido su amor por la Naturaleza a través de danzas campesinas, una tormenta, el canto de los pájaros... Beethoven optó por componer una sinfonía, y así escapó del carácter literal que un libreto —en el caso de componer una cantata o un oratorio— hubiese impuesto.

La *Sexta Sinfonía* fue compuesta a la vez que la más famosa —y también más expansiva— *Quinta* de Beethoven. Ambas se estrenaron en Viena, en un concierto particularmente extenso que tuvo lugar en el Theater an der Wien el 22 de diciembre de 1808. La acogida por parte del público fue muy tibia, lo que se debió sin duda al carácter más brillante de la *Quinta*. Si bien la *Pastoral* contiene algunos de los pasajes más hermosos del músico de Bonn, el público prefirió las emociones y aventuras de la *Quinta* y, sin embargo, la obra plena de equilibrio e introspección que es la *Sexta* no debió colmar sus expectativas.

Con la *Sinfonía Pastoral* Beethoven rompe con los moldes clásicos, pues consta de cinco movimientos en lugar de los cuatro típicos del Clasicismo vienés:

- I. *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* (“Despertar de alegres sentimientos con la llegada al campo”): *Allegro ma non troppo*
- II. *Szene am Bach* (“Escena junto al arroyo”): *Andante molto mosso*
- III. *Lustiges Zusammensein der Landleute* (“Alegre reunión de campesinos”): *Allegro*
- IV. *Gewitter. Sturm* (“Relámpagos. Tormenta”): *Allegro*

V. *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* (“Himno de los pastores. Alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta”): *Allegretto*.

Beethoven adapta su programa descriptivo a la forma sinfónica clásica habitual, insertando después del *Scherzo* (tercer movimiento) un movimiento adicional (Tormenta), que preludia el *finale*. En los últimos compases del *Andante* (Escena junto al arroyo), la flauta, el oboe y el clarinete se aúnan armoniosamente en la imitación de los cantos del ruiseñor, la codorniz y el cuclillo (compases 129 a 136 del *Andante molto mosso*). Como se ha dicho, el propio compositor advierte que estas descripciones no deben tomarse de una manera demasiado literal y las califica de expresión de sentimientos, antes que de descripción.

Sólo el movimiento primero se adapta a la tradicional forma de sonata. El tercero responde al esquema del *Scherzo-Trio* modificado y se enlaza sin solución de continuidad con los dos últimos, práctica que Beethoven únicamente emplea en esta obra y en la *Quinta Sinfonía*. Mendelssohn (*Sinfonía de la Reforma*) y Schumann (*Cuarta Sinfonía*) volverían a este procedimiento algún tiempo después.

La plantilla instrumental de la *Pastoral* difiere en cada movimiento y aporta escasas modificaciones a las obras sinfónicas previas del maestro alemán. Para los movimientos más líricos (el primero, el segundo y el final), Beethoven pide una orquesta sinfónica clásica más bien pequeña: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas y una sección de cuerdas consistente en los habituales primeros y segundos violines, violas, cellos y contrabajos. Para el tercer movimiento, se suman a ellos dos trompetas, y para incrementar la efectividad de la tormenta, Beethoven agrega dos trombones, timbales y un flautín o *piccolo*.



*Ludwig van Beethoven (1770-1827)*

La *Pastoral* significa un paso más en el campo de la música descriptiva o programática, que con esta obra comienza a penetrar en el mundo de la sinfonía, lo que más tarde conducirá al *Poema sinfónico*, nueva forma romántica debida a Franz Liszt que llegará a su cima a finales del siglo XIX de la mano de Richard Strauss.

El Romanticismo trae también otras nuevas formas musicales. La canción de concierto o *Lied* penetra de lleno en la atmósfera del mundo interior del artista. Esta microforma, en la que poesía y música se funden para crear un mundo de serena belleza, había nacido con Mozart y se había desarrollado con Beethoven, pero finalmente encontrará en Franz Schubert a su gran representante. Sus aportaciones serán tomadas como modelo por los músicos posteriores, desde Robert Schumann hasta Hugo Wolf y Gustav Mahler.

El *Lied* opus 32 (D. 550) *La Trucha*, escrito por Schubert sobre un poema de Christian Friedrich Daniel Schubart, describe con fino sentido del humor las peripecias de un pez en su entorno fluvial. Su música también sirve de base a las deliciosas *Variaciones* que sustentan el *Andantino* de su *Quinteto en la mayor*, D. 667, conocido precisamente por ello con el mismo sobrenombre.



*Franz Schubert (1797-1828)*

El *Quinteto de la Trucha* es una de las obras camerísticas más bellas jamás compuestas. Fue escrito en el año 1819, cuando Schubert contaba solamente con veintidós años de edad. Es una pieza para piano y cuarteto de cuerdas donde se incluye toda la variedad de los instrumentos de arco (violín, viola, violonchelo y contrabajo). El aporte de esta obra dentro del repertorio de Schubert incluye,

quizá por vez primera y debido a la corta edad del compositor en ese momento, una armonía muy innovadora, enriquecida con tríadas constantes, y un cromatismo dinámico que se mantiene a lo largo de toda su extensión.

Este quinteto es la obra de tono más amable entre las grandes piezas de cámara de su autor. Para muchos, el *quid* de la misma estaría en el *Allegro vivace* que le sirve de inicio, pero tanto el público como los intérpretes sienten verdadera predilección por el citado *Andantino* (un tema con variaciones), donde el famoso y acuático *lied* es reproducido más o menos parcialmente, con mención para el final del fragmento, en que violín y *cello*, al cantarlo por última vez, son acompañados por cristalinos diseños del piano. El movimiento en su conjunto posee realmente un ritmo y una dinámica notables desde el punto de vista musical y compositivo.

La *Sinfonía n.º 2 en do menor* del compositor austriaco Gustav Mahler, conocida como *Auferstehung* (Resurrección, en alemán) por la musicalización de la oda del mismo nombre de Klopstock, fue compuesta entre 1888 y 1894. En ella se basa el *Finale*, de tipo coral.

El estreno de los tres primeros movimientos tuvo lugar el 4 de marzo de 1895 en Berlín con la Orquesta Filarmónica de la ciudad dirigida por el compositor. La versión completa sería estrenada el 13 de diciembre de 1895 en Berlín, también dirigida por Mahler.



*Gustav Mahler (1860-1911)*

La obra está escrita para una gran orquesta y un conjunto de metales y percusión fuera de escena. La orquestación es la siguiente:

Cuatro flautas (flautín), cuatro oboes (corno inglés), cinco clarinetes (clarinete bajo, clarinete requinto), cuatro fagotes (contrafagot), ocho trompas, cuatro trompetas, cuatro trombones, tuba, dos arpas, órgano, cuerdas y percusión.

La sección de percusión exige siete músicos, y consiste en siete timbales (tocados por tres músicos), bombo, platillos, tambor, glockenspiel y tres campanas.

El conjunto fuera de escena está formado por cuatro trompas, de cuatro a seis trompetas, bombo y platillos.

El cuarto movimiento requiere, además, una contralto solista y el último una soprano y un gran coro mixto.

La forma final de la obra tiene cinco movimientos:

1. *Totenfeier (Ritos Fúnebres) - Allegro Maestoso. Mit Durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck.*
2. *Andante moderato. Sehr gemächlich.*
3. *In ruhig fliessender Bewegung (Con un movimiento tranquilamente fluyente)*
4. *Sehr feierlich, aber Schlicht. "Urlicht", Texto de Gustav Mahler*
5. *Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend. "Auferstehung", Texto de Gottlieb Friedrich Klopstock.*

El tercer tiempo de la *Sinfonía Resurrección* es un *Scherzo* basado en el *lied* orquestal del propio Mahler *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (San Antonio de Padua predicando a los peces, con texto basado en *Des Knaben Wunderhorn*). Comienza con dos golpes de timbal, fuertes y secos. Luego siguen dos golpes más suaves, y después otros aún más suaves que dan el *tempo* de este movimiento.

La frialdad de las enormes soledades y la oscura belleza de las densas masas arbóreas palpitan en muchas composiciones sinfónicas de Jean Sibelius, tal vez de modo más sublime –descartando sus sinfonías por supuesta música pura o absoluta– en los poemas sinfónicos *Tapiola* y *Cabalgata nocturna y amanecer*; entre compases tenebrosos y resplandecientes, se entrevén las nórdicas brumas, los misteriosos bosques y la mortecina luz de Finlandia. En otro sentido, Richard Wagner ya había elaborado una mágica escena de naturaleza en los *Murmulllos del bosque*, de la ópera *Sigfrido*, y, a su manera, Antonin Dvořák trató de plasmar la armonía del hombre con su entorno natural, quizás el de Bohemia, en una obertura de título explícito: *En la Naturaleza*.

A gran escala, Gustav Mahler quiso mostrar en sus sinfonías los prados, las flores, los animales, el anochecer y el amanecer, como frutos de la creación



divina o dones del Amor supremo. También Aaron Copland hizo su particular ofrenda a los Montes Apalaches con el ballet *Primavera Apalache* (“*Appalachian Spring*”) mientras que Richard Strauss construyó un aparatoso cuadro sonoro con los colores de la alta montaña, que le era tan familiar, en su *Sinfonía Alpina* (“*Eine Alpensinfonie*”).

La *Sinfonía Alpina* es un clásico ejemplo de música programática, porque cumple un programa (expresa un argumento) narrado por el compositor. En esta gran obra, Strauss describe una caminata y el ascenso a un pico de los Alpes Bávaros y el retorno al valle. A través de sus más de 45 minutos de duración, en los que la música se interpreta sin interrupción alguna, el compositor emplea toda la variedad cromática de la orquesta para transmitir las impresiones que le producen cada uno de los momentos vividos y los parajes surcados en la ascensión. Richard Strauss hace en esta obra un uso extensivo del *leitmotiv*, asociando cada uno de los elementos presentes (la noche, el Sol, la lluvia...) a un tema musical.



*Richard Strauss (1864-1949)*

La *Sinfonía Alpina* está dividida en 22 escenas:

1. Noche
2. Salida del sol
3. El ascenso
4. Al entrar en el bosque
5. Camino junto al arroyo
6. Por la cascada
7. Aparición
8. En los prados floridos
9. En los pastos

10. *Perdido en la espesura y la maleza*
11. *En el glaciar*
12. *Instantes de peligro*
13. *En la cima*
14. *Visión*
15. *Aparece la niebla*
16. *El sol se oscurece paulatinamente*
17. *Elegía*
18. *Calma antes de la tormenta*
19. *Temporal y tormenta, descenso*
20. *Puesta del sol*
21. *Epílogo*
22. *Noche*

El compositor consideraba esta pieza su más perfecto trabajo de orquestación. Los primeros esbozos datan de 1911. En 1914, Strauss se dedica con más intensidad a su obra y, tras cien días de trabajo, la partitura queda por fin terminada el 8 de febrero de 1915. Se estrenó, con la Dresdner Hofkapelle el 28 de octubre de 1915 en la vieja Berliner Philharmonie, dirigiéndola el propio compositor. "Por fin he aprendido a usar la instrumentación", afirmaba Strauss tras el estreno.



*El Mont Blanc, punto culminante de los Alpes*

El *Poema sinfónico* en su máxima expresión. "Tondichtung", como lo llamaba el propio Strauss. Tras haber compuesto obras como *Salomé* y *Elektra*, empezaba a estar considerado como un revolucionario de la música. Para componer la *Sinfonía Alpina* se sirvió de formas clásicas de la expresión musical. Eso se lo

reprochan algunos críticos. Otros, sin embargo, creen que esta obra refleja una nueva madurez del compositor.

Así mismo las obras orquestales de Debussy *Tres Nocturnos* o *El mar* son poemas sinfónicos que pueden considerarse indirectamente como obras dentro del campo de la música descriptiva sobre la Naturaleza. Debussy no nos ofrece una pintura literal, a través del sonido de por ejemplo el mar, sino más bien busca la expresión mediante sonidos del ambiente que rodea el entorno del tema, así como las impresiones y asociaciones mentales que todo ello evoca en el ánimo del oyente. En síntesis, y por analogía con el movimiento pictórico contemporáneo de sus obras, su delicada y fragante música puede clasificarse como impresionista.



*Claude-Achille Debussy (1862-1918)*

*El Mar* fue iniciada en julio de 1903 y terminada exactamente a las seis de la tarde del 5 de marzo de 1905. Camille Chevillard dirigió el estreno en los Concerts Lamoureux, en París, el 15 de octubre de 1905. Cualquiera que se acerque a *El Mar* con la expectativa de observar imágenes específicas, se sentirá desilusionado. Debussy registró impresiones, una serie de emociones

desbordantes, una evocación de la magia del mar más que de su apariencia, una meditación sobre su carácter.

La gestación de *El Mar* se produjo durante una época difícil para Debussy. El compositor quería escribir sobre el mar, pero sentía que el estar realmente en el océano lo distraería y haría que el acto de componer pareciera superfluo. Así que él y su esposa Lily fueron a las montañas de Borgoña, donde "mi viejo amigo el mar, siempre innumerable y bello", no era sino un recuerdo sensorial. El proceso de la composición avanzó muy lentamente y registró muchas demoras. Un año más tarde el trabajo estaba lejos aún de estar terminado y los Debussy nuevamente se prepararon para salir de vacaciones. Pero el 14 de julio de 1904, día en que los franceses celebran la toma de la Bastilla, Debussy abandonó a Lily.

En los tres años anteriores, Debussy se había sentido cada vez más cautivado por Emma Bardac, miembro destacado de la élite intelectual y artística de París y esposa de un rico banquero. Los Debussy habían sido invitados con frecuencia a cenar con los Bardac, pero Lily siempre se sentía fuera de lugar. Los demás la trataban como a un ser intelectualmente inferior. Cuando Lily descubrió que Debussy la había dejado por Emma, se pegó un tiro que resultó casi mortal.

A continuación se produjo un gran escándalo. La esposa del compositor más conocido de Francia se había intentado suicidar porque él había huido con la esposa de uno de los hombres más destacados de París. Todo el mundo estaba interesado, y los chismes volaban. La mayor parte de los amigos de Debussy se compadecieron de Lily. Iniciaron una colecta de fondos para pagar sus cuentas del hospital. Cuando el compositor se enteró, rompió sus relaciones con todos los que habían participado en el asunto. Sus restantes amigos desaprobaban su conducta y rompieron relaciones con él. Debussy tenía a Emma pero, por lo demás, estaba solo.

Durante el verano, Debussy y Emma se alejaron de París. Él continuó trabajando en *El Mar*. A su regreso en octubre, Debussy alquiló un apartamento y, sin que nadie lo supiera, comenzó a visitar a Lily periódicamente. Una noche varios meses más tarde, le dijo a Lily que Emma iba a tener un hijo de él. Acompañó a Lily hasta la puerta y después de eso sólo la vería en las audiencias del juicio del amargo divorcio que tuvo lugar en el verano siguiente. El fallo judicial resultó desfavorable para Debussy. En octubre se estrenó *El Mar* y dos semanas más tarde nació la hija de Emma y Debussy, que intentaron iniciar una nueva vida, pero fueron boicoteados por la sociedad parisina, incluso después de que finalmente se casaran, tres años más tarde.

Es imposible evaluar el impacto que tuvieron sus dificultades personales sobre *El Mar*. Es cierto que el compositor pudo terminar la pieza al cabo de dos años de trabajo permanentemente interrumpido y también que en ella su estilo cambió de las finas y casi nebulosas texturas anteriores a un lenguaje más

denso, más concreto, más disonante y más polifónico. Estos cambios, por supuesto, podrían haberse producido igualmente en circunstancias más felices; de hecho constituyeron lo que Debussy probablemente consideraba apropiado en un trabajo relacionado con el mar.

Debussy pensaba que existía una identidad básica entre la omnipresencia misteriosa de los fenómenos naturales y el *pathos* subjetivo del espíritu humano. Le interesaba reflejar en la música los sutiles matices de los detalles más pequeños y los triunfos más majestuosos de la Naturaleza. Como el alma de la Naturaleza era, en su concepto, básicamente la misma que la humana, no era necesaria ninguna interpretación ni introspección. Evocar el mar era automáticamente dirigirse a lo más profundo de las emociones humanas. En su interés por retratar lo extramusical, Debussy era un romántico; en su deseo de hacerse a un lado y permitir que la naturaleza hablara directamente, era un clásico. La esencia de su estilo impresionista radica en el equilibrio que existe entre estos aspectos románticos y clásicos de su personalidad musical.

Cuando estaba iniciando la composición de *El Mar*, Debussy le escribió a André Messager:

*"Quizá no sabes que mi destino era la vida de marino y que fue sólo por azar que el destino me impulsó en otra dirección. Pero siempre he conservado un apasionado amor por el mar. Dirás que el océano no baña exactamente las laderas de las colinas de Borgoña y que mis imágenes marinas podrían ser paisajes de estudio: pero tengo un interminable acopio de recuerdos y para mí mente eso vale más que la realidad, cuya belleza a menudo mata el pensamiento."*

Debussy es realmente el primer compositor que crea música de sonoridad pura. Algunos compositores anteriores compusieron texturas orquestales fascinantes, pero esas sonoridades siempre estuvieron al servicio de la articulación o el enriquecimiento de las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas. En la música madura de Debussy el sonido real es más importante que las melodías o los ritmos. Creó sonoridades extraordinariamente hermosas, a las que les permitió simplemente existir, sin tener que progresar siempre hacia objetivos. Las sonoridades cambian, pero es necesaria cierta perspectiva temporal para apreciar cada una de ellas por sí misma. Resulta apropiado que *El Mar*, una de las obras significativas realizadas en este estilo tan original, sea símbolo del océano. Así como las olas del mar se mueven hacia la playa mientras el agua real sube y baja en su lugar, del mismo modo las melodías de *El Mar* avanzan en el tiempo mientras las armonías y sonoridades subyacentes permanecen prácticamente estáticas.

Debussy comprendía muy bien lo que estaba gestando y el modo en que ello difería de prácticas anteriores. En 1905 se quejaba así:

*“Estamos todavía en la etapa de las 'progresiones armónicas' y hay muy pocos músicos que se sientan satisfechos con la sola belleza del sonido.”*

Anteriormente se había referido a su técnica orquestal de modo revelador:

*“Los músicos ya no saben cómo descomponer el sonido -darlo en toda su pureza-... [Para mí] el sexto violín es tan importante como el primero. Trato de emplear cada timbre en su forma más pura.”*

Esta afirmación se aplica muy bien a *El Mar*, donde la orquestación es clara a pesar de las frecuentes subdivisiones de las cuerdas en hasta quince partes, contrariamente a las cinco tradicionales.

El primer movimiento, *Del Amanecer al Mediodía en el Mar*, abre con un despertar gradual de la sonoridad, desde los sonidos más bajos de la orquesta a su sonoridad plena, aunque muy pocas veces es particularmente fuerte. Aparecen determinados fragmentos melódicos –lo más notable es la figura oída en la trompeta con sordina y el corno inglés (¡inspirada combinación!) poco después del comienzo– pero nunca llegan a convertirse en verdaderas melodías. El movimiento es un mosaico de tales fragmentos y de texturas orquestales interminablemente variadas. Es como el mar: siempre el mismo aunque permanentemente cambiante.

Cualquiera que se acerque a *El Mar* con expectativa de imágenes específicas, se sentirá desilusionado. Debussy no era un compositor de programa como Richard Strauss, cuya música aborrecía. En ninguna obra de Debussy encontramos acontecimientos explícitos o argumentos comparables a los de *Till Eulenspiegel*. En cambio, Debussy registraba impresiones –una serie de emociones desbordantes–, una evocación de la magia del mar más que de su apariencia, una meditación sobre su carácter.

Detrás de cada paisaje, de cada fenómeno natural, de lo que los ojos alcanzan a ver, hay algo más que no todos saben desentrañar. Si para la mayoría un desierto sólo encierra arena que cambia de forma modulada por el viento, para algunos esconde historias, fábulas o leyendas, tanto como el bosque más umbrío o cualquier lugar henchido de su particular magia. Dijo Debussy que “hay que escuchar el viento, que narra la historia del mundo”, pero los hallazgos dependerán de la capacidad de escucha.

*La Bohème* es la ópera con la que Giacomo Puccini se consagró definitivamente como un gran compositor lírico. Esta obra refleja sus propias vivencias durante los años de estudiante en Milán, donde vivía en una habitación compartida con Pietro Mascagni.

El libreto se basa en la novela por entregas, *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger, publicada en el periódico *El Corsario* entre 1845 y 1849. Luigi Illica y Giuseppe Giacosa se encargaron de redactarlo simplificando y condensando los diferentes episodios de la novela.

El estreno de *La Bohème* tuvo lugar en el Teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1896. El papel de Mimí lo cantó la soprano Cesira Ferrani, y el tenor Evan Gorga dio vida a Rodolfo. La orquesta tocó bajo la dirección de Arturo Toscanini. La obra tuvo una acogida fría, tanto por parte del público como de la crítica.

En el Acto I la acción discurre en París en el día de Nochebuena. Los amigos del poeta Rodolfo salen a cenar al Café Momus. Rodolfo no les acompaña porque quiere trabajar y se queda a solas en la buhardilla del Quartier Latin donde todos viven. En ese momento alguien llama a la puerta, es Mimí, una vecina que ha venido a pedir que le ayuden a encender nuevamente su candil. Sale, pero regresa en seguida porque ha olvidado su llave. En ese momento, ambas luces se apagan y en la oscuridad deben buscar la llave. Rodolfo la encuentra y la guarda para que la búsqueda continúe en la penumbra. Cuando sus manos tropiezan, ambos aprovechan la ocasión para contar la historia de sus vidas: él interpreta *Che gelida manina* - (Que manita más fría) y ella, *Si, mi chiamano Mimí* (Sí, me llaman Mimí).

Ahora Mimí nos explica su emocionante historia: “Cuando comienza el deshielo, mío es el primer rayo de sol, el primer beso del mes de Abril es mío...”, alegoría de la llegada de la Primavera sobre París y momento cumbre de la obra. No hay duda, surge el amor y hay que celebrarlo. En ese instante son interrumpidos por las voces de los amigos que han venido a buscar a Rodolfo, y él antes de que entren, les advierte que no está solo y que pronto se reunirá con ellos, aunque prefiere quedarse en casa, pero finalmente Mimí y Rodolfo deciden marchar, juntos, cantando su amor en el delicioso dúo *O soave fanciulla* (¡Oh dulce muchacha!).



*Giacomo Puccini (1858-1924)*

*La Bohème* es un prodigio dramático y representa un fenómeno excepcional en la obra de Puccini. Con *La Bohème*, Puccini aporta a la ópera un nuevo tipo de héroes y un entorno totalmente desconocido hasta entonces. Se trata de jóvenes artistas bohemios: pobres, afligidos y complacidos por los problemas y placeres de la vida cotidiana. No se sabe con exactitud porque Puccini eligió la novela de Murger como argumento de su nueva ópera tras el éxito de *Manon Lescaut*. Quizá el compositor se identificó con ella por su propia experiencia durante sus estudios en el Conservatorio de Milán. O quizás le atrajo la idea de dar nueva vida a estas figuras tradicionales de la bohemia historia parisina.

Mimí es la figura más frágil de la todas las mujeres creadas por Puccini. Ella no tiene los gestos trágico-heroicos de una Cio Cio San, o de una Liù, sino que está rodeada de la dulzura que le confiere su sencillez. No hace nada especial, su suerte se decide ante la vista del público: ama, sufre y muere. Su primer aria se nos presenta de un modo realista, a través de una detallada acuarela de figuras, su pequeño mundo y su modesto modo de vida. Puccini no quería un ángel, solo deseaba que Mimí fuera un ser humano más.

No se puede considerar una exageración decir que Mimí y Rodolfo son la pareja más querida de la historia de la lírica. Son corrientes y al mismo tiempo únicos en el género operístico. En esta ópera no hay ninguna intriga amorosa, ningún personaje malvado. Los golpes del destino aparecen en forma de enfermedad. Es, en realidad, una tragedia verosímil, una conmovedora poesía.

*La Bohème* es una ópera que en su aspecto musical se corresponde perfectamente con los postulados que se propugnaban a finales del pasado siglo y a principio de este, el movimiento *verista* italiano. Hasta entonces no se había descrito nunca el destino de gente tan humilde con sonidos y colores tan tiernos y poéticos. Aunque, haciendo honor a la verdad, esto no es más que definir con otras palabras la quintaesencia musical de Puccini.

La música fluye en toda la ópera porque Puccini emplea una armonía colorista y una orquestación sublime. El maestro no estaba interesado en un colorido convencional para la parte del canto, sino en un fundido total con la orquesta. De un modo extraño atrae las frases orquestales hacia las voces solistas, empapándolas y dejándolas transparentes. Pocas veces las melodías vocales y las orquestales son idénticas. Las voces y la música instrumental se deshacen y se integran con flexibilidad. Puccini deja fluir la palabra, le da un leve fondo de acordes. Sin embargo, está dispuesto a acompañarla abundantemente, integrándola en su melodía. De este modo el compositor consigue dos cosas; para el texto, transparencia; para la voz, vida propia.

Puccini opta por una instrumentación continua que se caracteriza por colores intensos y facetas impresionistas. Algunos instrumentos como el violonchelo, el arpa, y otros resaltan de vez en cuando. La dulzura de los instrumentos de arco para Mimí y Rodolfo, brillantes instrumentos de viento para Musetta, toda la



orquesta para la escena del Café Momus, y al final suave penumbra y música de cámara para la muerte de Mimí. En resumen, la orquestación de *La Bohème*, refinada en el tratamiento de luces y sombras, se caracteriza por una maravillosa suavidad y una sutil transparencia.

Y es que la música, en esencia, no es sino el resultado de un constante movimiento. En cualquier caso, en la Naturaleza y en la música nada es inmutable, pues todo cambia para volver siempre al punto de partida. La naturaleza nos ofrece muchos y variados recursos sonoros y musicales si sabemos "escucharla".

*Trato de escuchar al  
silencio, la pequeña voz dentro.*

*Pero no puedo oírlo  
por sobre el estruendo.*

**de Little Audrey's Story, por Eliza Ward**

## **APÉNDICE**

Relación incompleta de compositores y de composiciones vinculadas de algún modo con la Naturaleza (citadas o no en el texto):

ALBÉNIZ, Isaac (1860-1909). En el mar y En la playa, de Recuerdos de viaje, para piano. Crepúsculo (Crépuscule), canción de Deux moreceaux en prose.

BARRIOS MANGORÉ, Agustín (1885-1944). Un sueño en la floresta, Las abejas y Vals de Primavera, piezas para guitarra.

BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827). Sexta Sinfonía "Pastoral".

BERLIOZ, Héctor. (1803-1869). Noches de verano (Nuits d'été), ciclo de canciones para voz y orquesta.

BRITTEN, Benjamin (1913-1976). Cuatro interludios marinos, de la ópera Peter Grimes.

CÓDAX, Martín (Mediados s. XIII-Comienzos s. XIV). Ondas do mar de Vigo, de las siete Cantigas de Amigo.

COPLAND, Aaron (1900-1990). Primavera Apalache (Appalachian Spring), ballet

CRUMB, George (1929). Vox Ballaenae (Voice of de Whale), para flauta, cello y piano.

DEBUSSY, Claude (1862-1918). El Mar (La Mer), tríptico sinfónico.

DELIUS, Frederick (1862-1934). Al escuchar el primer cuco en primavera (On Hearing the First Cuckoo in Spring).

DVOŘÁK, Anton (1841-1904). En la naturaleza, obertura.

ELGAR, Edward (1857-1934). Cuadros marinos (Sea Pictures), para contralto y orquesta.

GARCÍA ABRIL, Antón (1933). El Hombre y la Tierra, sintonía de la serie documental del mismo nombre.

GINASTERA, Alberto (1916-1983). Claro de luna sobre el Paraná, del ballet Panambí.

GRIEG, Edvard (1843-1907). Última primavera, Un canto de pájaro y Tormenta de otoño, canciones. La mariposa, de Piezas líricas para piano. La mañana, de la obra escénica Peer Gynt.

GROFÉ, "Ferde" o Ferdinand Rudolph von (1892-1972). Mississippi y Suite del Gran Cañón (The Grand Canyon Suite), suites orquestales.

HINDEMITH, Paul (1895-1963). El axis del cisne.

JANÁČEK, Leos (1854-1928). La zorrilla astuta \*, ópera.

LUTOSLAWSKI, Witold Roman (1913-1994). Chantefleurs et chantefables, ciclo de canciones para soprano y orquesta.

MAHLER, Gustav (1860-1911). Primera, Segunda y Tercera sinfonías.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix (1809-1847). Las Hébridias o La gruta de Fingal.

MESSIAEN, Olivier (1908-1992). El despertar de los pájaros (Réveil des oiseaux), para piano y orquesta. Pájaros exóticos (Oiseaux exotiques), para piano, 2 clarinetes, xilófono, percusión y orquesta de viento. Catálogo de pájaros (Catalogue d'oiseaux), para piano.

MOMPOU, Federico. (1893-1987). El lago, de Paisajes, para piano (I. La fuente y la campana, II. El lago, III. Carros de Galicia).

RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764). La Gallina (La Poule) y La llamada de los pájaros (Le rappel des oiseaux), piezas para clave.

RAVEL, Maurice (1875-1937). Historias naturales (Histoires naturelles), para voz y piano (I. El pavo real –Le paon, II. El grillo –Le grillon, III. El cisne –Le cygne, IV. El martín pescador –Le martin-pêcheur, V. La pintada –La pintade).

RESPIGHI, Ottorino (1879-1936). Los pájaros (Gli Uccelli), suite orquestal.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai (1844-1908). El vuelo del moscardón, de la ópera La leyenda del Zar Saltan.

ROUSSEL, Albert (1869-1937). El festín de la araña (Le festin de l'araignée), ballet.

SAINT-SAËNS, Camille (1835-1921). El carnaval de los animales (Le carnaval des animaux), suite de retratos de animales o “fantasía zoológica”, para dos pianos y pequeña orquesta (Introducción y marcha real del león, Gallos y gallinas, Mulos, Tortugas, El elefante, Canguros, Acuario, Gente con largas orejas, El cuco en las profundidades del bosque, La pajarera, Pianistas, Fósiles, El cisne, Final).

SCHUBERT, Franz (1797-1828). La trucha (Die Forelle), canción.

SCHUMANN, Robert (1810-1856). Escenas del bosque (Waldszene), para piano. El nogal (Der Nussbaum), canción. Primera Sinfonía “Primavera”.

SIBELIUS, Jean (1865-1957). Cabalgata nocturna y amanecer, Las Océánidas \*\* y Tapiola, poemas sinfónicos.

SMETANA, Bedřich (1824-1884). El Moldava (Vltava), poema sinfónico, de Mi patria (Má vlast).

STRAUSS, Johann (1825-1899). El bello Danubio azul (An der schönen blauen Donau).

STRAUSS, Richard (1864-1949). Sinfonía alpina (Eine Alpensinfonie).

STRAVINSKY, Igor (1882-1971). La consagración de la Primavera, ballet.

TAKEMITSU, Toru (1930-1996). Una bandada desciende en el jardín pentagonal (A Flock Descends into the Pentagonal Garden), para orquesta.

TURINA, Joaquín (1882-1949). La playa, de Sanlúcar de Barrameda “Sonata Pintoresca”, para piano (I. En la torre del Castillo, II. Siluetas de la Calzada, III. La playa, IV. Los pescadores de Bajo de Guía). Sinfonía del Mar (inacabada).

VARESE, Edgar (1885-1965). Nocturnal, para voces y orquesta de cámara.

VAUGHAN WILLIAMS, Ralph (1872-1958). El remontar de la alondra (The Lark Ascending), para violín y orquesta. Sinfonía del Mar (A Sea Symphony) y Sinfonía Antártica, N° 1 y N° 7 respectivamente.

VILLALOBOS, Heitor (1887-1959). Amazonas, ballet y poema sinfónico. Amanecer en la selva tropical (Alvorada na floresta tropical), obertura.

VIVALDI, Antonio (1678-1741). Las cuatro estaciones, conciertos para violín.

WAGNER, Richard (1813-1883). Murmullos del bosque, escena de la ópera Sigfrido.

Notas:

\* Fábula sonriente sobre “los animales y los hombres”, e himno entusiasta a la vida y la Naturaleza.

\*\* En la mitología griega, las Oceánides son unas ninfas (espíritus femeninos de la naturaleza), hijas de Océano y Tetis.

## **FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES**

DUFOURCK, N (Editor): La Música (Los hombres, los instrumentistas, las obras) Ed. Planeta. Barcelona, 1976.

RUSSOMANNO, S: Monos, ranas y otras faunas polifónicas. Rev. Doce notas, nº 17. Pág. 35-36. Madrid, 1999.

SANDVED, K.B: El Mundo de la música. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1962.

SONNEX G: El canto de la tierra (Documental de Naturaleza). BBC Worldwide Ltd 2000.