

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (Vótkinsk, 1840; San Petersburgo, 1893)

*Serenata para cuerdas en do mayor, op. 48*

Composición: 1880. Estreno: San Petersburgo, 1881.

Piotr Ilich Chaikovski compuso por propia convicción la *Serenata para cuerdas en do mayor, op. 48* inmediatamente después de concluir el encargo de la *Obertura 1812*. En la actualidad, disponemos de un material de altísima utilidad, primera mano, para ofrecer interpretación a multitud (no a todos ni mucho menos) de los interrogantes que se abren en torno a las obras del compositor. Este material no es otro que el ingente volumen de correspondencia conservado, en el cual, un capítulo aparte corresponde a las cartas enviadas y recibidas a esa "amiga invisible", la patrona a la que nunca conoció en persona y que siempre respondió por escrito a la necesidad de Chaikovski de abrir su intimidad a un confidente. A esta baronesa Von Meck escribió el 22 de octubre de 1880 lo siguiente en relación con la *Obertura 1812* y la *Serenata para cuerdas*:

*La Obertura sonará enérgica y con gran volumen de sonido, pero la escribí sin sentimientos cálidos de amor. Quizá por eso carezca de valor artístico. Sin embargo, la Serenata, por el contrario, fue escrita en respuesta a un enorme impulso interior. Es una pieza salida del corazón, motivo por el cual, me atrevo a afirmar, que no carece de valor artístico.*

En el primer tiempo, *Pezzo in forma de sonatina*, el compositor rinde homenaje, aunque utilizando su personal lenguaje musical, a su admirado Mozart, al igual que ya hizo en las *Variaciones sobre un tema rococó*, y como haría posteriormente en la *Suite mozartiana*. El segundo tiempo es un elegantísimo Vals, de una delicada escritura. La melancólica *Elegía* del tercer tiempo no llega a caer en la desesperación de toras obras del autor, encajando perfectamente en el tono de amabilidad general de la *Serenata*. El *Final* se basa en dos temas rusos de la recopilación efectuada por Balakirev.

La obra se estrenó en Moscú en un concierto privado dado en su Conservatorio el 21 de noviembre de 1880 y en San Petersburgo el 30 de octubre del siguiente año, con tal éxito que el público reclamó la repetición del Vals.

Se trata de una obra muy querida por Chaikovski que frecuentemente incluía en sus giras por Europa y que se encuentra alejada del estereotipo sombrío y fatalista del compositor.

ARNOLD SCHÖNBERG (Viena, 1874; Los Ángeles, 1951)

*Notturmo para cuerda y arpa*

Composición: 1895. Estreno: Viena, 1896.

Arnold Schönberg (o Schoenberg desde 1934, una vez instalado en Estados Unidos), es hoy día uno de los nombres cuya presencia en los programas de mano ejerce de efectivo *espantapúblicos*, junto al de sus discípulos Anton Webern y, en menor medida, Alban Berg. Los tres integran la cabeza visible de la denominada Segunda Escuela Vienesista (la primera era la de Haydn, Mozart y Beethoven) y desde 1908 adoptaron una música, cuanto menos, difícil para el oído del público: los estilos atonal y, posteriormente, el dodecafónico. Sin embargo, las obras de Schönberg anteriores a esa fecha, muestran a un joven compositor perfectamente ensamblado en la tradición germánica de Mozart a Brahms y de Wagner a Mahler. *Noche transfigurada* (1899) es un ejemplo perfecto de este compositor continuista con el desarrollo estético de su nación, de este Picasso que, antes de entregarse a las vanguardias del siglo XX ha demostrado sobradamente manejar la inspiración tímbrica, melódica y armónica de sus maestros.

Aunque el título de la obra es *Notturmo para cuerda y arpa*, con mayor propiedad debería portar una referencia al violín solista sobre el que recae la luz cenital de la obra, pues es el verdadero protagonista al que los demás instrumentos supeditan sus intervenciones. En cualquier caso, *Notturmo*, cuya plantilla bien pudiera haber inspirado a Mahler para su *Adagietto*, es una joya diminuta y delicada de un autor muy joven que aún busca su propio estilo. Por ello, sus pentagramas suenan a ruso, sus melodías recuerdan a Chaikovski y su timbre colorido y sugerente no anda lejos de franceses como Massenet o el mismo Debussy. Una prueba fehaciente de que, antes de estoquear al sistema tonal imperante desde siglos atrás, Schönberg (como Beethoven, como Brahms, como Wagner —bueno... como Wagner no—, fue un jovencito talentoso autor de piezas encantadoras. En este caso, quizá bajo el influjo de Chaikovski, la pieza fue escrita como *andante*, pensando en el potencial cantábil del solista, pero el autor tachó dicha indicación en la partitura original y, pensando en un mayor dramatismo, le otorgó la gravedad de un *adagio*. En un pequeño detalle como este se condensa el espíritu de cambio que ya se forjaba en su mente.

GUSTAV MAHLER (Kalischt-Bohemia, 1860; Viena, 1911)

*Sinfonía n.º 5 en do sostenido menor: IV. Adagietto*

Composición: 1902. Estreno: Colonia, 1904. Dir: G. Mahler.

En ocasiones un artista que se encuentra especialmente satisfecho con alguna de sus creaciones se ve animado a tomar de ellas ciertos elementos para reemplazarlos en otras obras. Ciertamente, varias de las sinfonías de Mahler recogen temas melódicos provenientes de sus propias canciones y, en el caso del *adagietto*, Mahler se inspira en dos de ellas, tanto en motivos concretos, como en la atmósfera que consiguió crear entre sus pentagramas. Se trata de *Nun seh' ich wohl* (*Ahora veo llamas tan oscuras*), de su ciclo *Kindertotenlieder*, y de *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Ya he abandonado el mundo*), sobre el poema de Rückert. En los veranos de 1901 y de 1902, el compositor, desde el inspirador retiro en su quinta de Maiersigg, al sur de Austria, debió de percibir que había logrado un tipo de sonido especialmente adecuado para el sentimiento que pretendía manifestar en sus obras. Dicho sentimiento tiene mucho que ver con su enamoramiento de Alma Schindler y su matrimonio celebrado en marzo de 1902. Por ello decidió que en su quinto trabajo sinfónico debía dejar espacio para una suerte de interludio lírico sin instrumentos de viento, concebido como una especie de presente a su esposa.

La sinfonía en su conjunto constituye una reflexión ante la muerte. No obstante, sus cinco movimientos representan otros tantos estadios de una evolución en el proceso reflexivo, desde la marcha fúnebre inicial en la tonalidad tétrica de do sostenido menor hasta el radiante re mayor del finale. Con su quinta sinfonía, Mahler se muestra en plenitud de sus facultades dispuesto a encarar un cambio en su estilo. En ocasiones, se ha comparado la *Quinta* de Mahler con la *Heroica* de Beethoven. A pesar de que la estética de las cuatro primeras sinfonías es absolutamente personal, a partir de la quinta, Mahler inicia un camino hacia la introspección, menos abierto al pueblo y más hacia el ser humano entendido de manera ontológica y existencial.

El discurso de la sinfonía queda en suspenso durante el *adagietto*. Desde el primer compás, unos tímidos rayos de luz en forma de cuerdas de arpa se filtran entre las brumas del alma mahleriana y dejan lugar a la melodía principal, que se desarrolla en una especie de mundo irreal en el que el tiempo no transcurre. Como si de un aparte teatral se tratase en el que los actores permanecen congelados sobre el escenario y el protagonista se permite la libertad de seguir con vida y abrir su alma a los espectadores, sin ninguna prisa,

así, en otra dimensión, se abre la ventana a este movimiento en el que se concreta el estilo melódico del compositor. Sólo cuando ha finalizado, el sonido de una trompa ya en el último tiempo habrá de tornar al *mundo de lo sensible* todo lo que durante unos minutos perteneció al *mundo de las Ideas*.

Una última consideración respecto al *adagietto* como música no programática, es decir, que no requiere ninguna explicación extramusical, lleva a hacer referencia a los abundantes intentos por trasladar esta música a la imagen. La música de Mahler, y esta pieza en concreto, se explica y se sostiene por sí sola en los pentagramas. De este modo pertenece al grupo de obras de arte universales y eternas compuestas por el genio irrepetible de un ser humano con un don único. Por ello, todos los intentos de asociarla a una imagen (cine, teatro...) nunca superarán la altura de la música sola. Cuando se ha intentado (en alguna película), irremediablemente se ha contaminado su significado de música pura logrando incluso rebajar su valor.

Enrique García Revilla y Alberto A. Sagredo