

Alessandro Baricco

Traducción de Xavier González Rovira

Breve historia herética de la Música Clásica



◀ Feltrinelli

Índice

[Portada](#)

[Advertencia](#)

[1. La página cero](#)

[2. La Primera Música](#)

[3. La Edad del Desorden](#)

[4. El Big Bang](#)

[5. La Música Clásica](#)

[6 La música moderna](#)

[7. El abandono de la agricultura y la música de la diáspora](#)

[Nota bibliográfica](#)

[Agradecimientos](#)

[Créditos](#)

*A Angelo Foletto y Giovanni Sollima,
valiosos compañeros de viaje*

Advertencia

La historia que aquí se reconstruye se refiere a una comunidad particular de humanos: *grosso modo*, los que orbitaron durante siglos en la zona geográfica que hoy llamamos «Europa». Son ellos, al fin y al cabo, los que crearon lo que llamamos «Música Clásica». Conviene no olvidar que, en otras partes del mundo y en esa misma época, sucedieron cosas diferentes por completo, no necesariamente mejores ni peores. En este libro, de todas formas, no se habla de ellas.

AB

1

La página cero

En el principio era el misterio, y esto da un sentido a toda la historia. Los sonidos — eran un misterio. Brotaban de la naturaleza o eran otorgados por la naturaleza gracias al uso de la voz y de extraños instrumentos. Pero no se conocían del todo sus reglas, su origen, su funcionamiento. Eran invisibles, no se podían tocar, se desvanecían con irritante rapidez. Duendecillos del bosque. Fuegos fatuos. Ni siquiera estaba claro cuántos había y si cada uno de ellos era una individualidad precisa, a la que se le pudiera dar un nombre, o si todos ellos, juntos, serían la trama del manto de una divinidad, con sus pliegues, sus reflejos, sus costuras. *Escribirlos*, para que pudieran *leerse* uno a uno, debía de parecer una atrevida rareza.

No estamos hablando de la prehistoria. Para encontrar a alguien que pensara seriamente en dar un nombre a los sonidos y en ponerlos con cierto criterio sobre un papel legible, hay que remontarse a un monje benedictino del siglo XI. Por no hablar del clamoroso caso de los griegos. Estamos hablando de los griegos del siglo V, nuestros padres, el modelo que generó la cultura europea. Desconocían la polifonía. Solo contaban con dos instrumentos, que nunca se atrevieron a desarrollar. No les pareció que fuera urgente inventar un sistema para escribir los sonidos que usaban y fijarlos para poder transmitirlos. Toda la «música» que utilizaban en sus innumerables ritos, incluyendo las tragedias, se desvaneció en la nada, porque no pesaba nada. La primera brisa del tiempo se la llevó. Desde su esplendor, aquellos hombres nos miran absurdamente mudos, como víctimas de un hechizo.

No los asustaba el misterio del mundo —practicaban la filosofía—

y, pese a ello, el misterio de los sonidos los paralizó.

2

Por tanto, puede parecernos sorprendente —como de hecho lo es— que los humanos afligidos por semejante misterio consiguieran, en un tiempo relativamente corto, producir los madrigales de Gesualdo, la Quinta sinfonía de Beethoven, la *Verklärte Nacht* de Schönberg e incluso *Le Sacre du Printemps* (Stravinski). ¿Por qué camino llegaron allí, y a través de qué aventuras, proezas y errores? ¿Con el dinero de quién cubrieron esa enorme distancia? ¿Y utilizando qué mapas?

Una historia de la Música Clásica útil sería capaz de dar una respuesta a estas preguntas, y lo haría sin conformarse con lo que nos hemos acostumbrado, con el tiempo, a considerar la versión oficial de este asunto. Por otra parte, si un narrador vuelve a contar una historia ya contada es evidentemente porque esa historia, mientras tanto, ha dejado pistas, códigos que han permanecido ocultos durante mucho tiempo y que exigen ser recogidos y sacados a la superficie. Ponerse a relatar, una vez más, desde el principio y con una nueva libertad, se convierte entonces en un gesto inevitable — tal vez incluso urgente.

3

Esas elegantes figuritas oscuras —volviendo a los griegos—, que seguían la curvatura de sus jarrones de terracota, monocromáticas y de perfil, un día fueron desprendidas de allí para hacer con ellas bajorrelieves, estatuas, criaturas vestidas de luz o de colores encendidos. ¿Hasta qué punto les resultó arduo realizar semejante movimiento mental, y técnico, y estético? No podemos saberlo, pero

el hecho es que lo hicieron, y esto está delante de nuestros ojos. No ocurre lo mismo con los sonidos. Tenían esas monodias — finas figuritas monocromas pintadas en sus ritos. Nunca las desprendieron de allí.

Este curioso fenómeno generó una anomalía que resulta muy importante para la historia que estamos relatando. Cuando, a partir del año Mil, la *intelligentsia* europea se recuperó de la conmoción que supuso la violenta caída del Imperio romano, se encontró en una vertiginosa confusión que hoy nos cuesta imaginar. Miraron a su alrededor en busca de algo sólido, a lo que poder aferrarse. Buscaban modelos y soñaban con un origen con el que retomar el contacto. Con el tiempo, ahondando bien en su pasado y su imaginación, encontraron la Grecia clásica, que en aquella época no estaba completamente desplegada delante de sus narices, sino que permanecía escondida entre los pliegues del olvido. En cierto sentido, se la inventaron, poco a poco. Una jugada visionaria que aún hoy seguimos practicando.

De hecho, los griegos le ofrecían una herencia muy valiosa a un hombre perdido: la ilusión que más tarde adoptó el nombre de «clásico». Es decir, un canon, un modelo, una medida, tal vez una perfección, con la cual se podía trazar luego un mapa de la belleza, del gusto, de la armonía. Fin del vértigo, principio de cierta posibilidad de orientación. Filósofos, pintores, arquitectos, escultores, poetas, dramaturgos tenían por fin una brújula en las manos y, por tanto, la libertad de cualquier viaje.

Los músicos no. Si por casualidad lo que uno hacía en el año Mil era manipular sonidos, se volvía hacia los griegos y esto es lo que obtenía: nada. Literalmente no existía un solo ejemplo de música que pudiera tocarse y estudiarse. El asunto generó una anomalía que nunca se recuerda lo suficiente: *la gente de los sonidos tuvo que crearse por su cuenta una época clásica, porque no la habían encontrado ya hecha*. Eran huérfanos, eran hermafroditas. Tuvieron que buscar en su interior un punto de equilibrio, un umbral de madurez, una idea de perfección. Triunfaron en esa empresa solo tras siglos de trabajo, entre mediados y finales del siglo XVIII, en una zona geográfica muy acotada en el corazón de Europa, tal vez

incluso en una sola ciudad, como sucedió, por otra parte, con Atenas. Hoy, cuando tantas cosas han sucedido ya, podemos añadir que para llegar hasta allí tuvieron que recorrer un largo camino, que solo se puede comprender si recordamos que eran niños geniales, pero sin padres. La hazaña de salir de esa confusión y alcanzar su propio centro clásico fue tan épica y difícil que dio nombre luego a toda la música que esos humanos, durante generaciones, habían producido y produjeron, primero persiguiendo y luego domando los sonidos.

Es un nombre que sigue vivo. Música *Clásica*.

4

El monje benedictino —el que puso nombre a los sonidos— se llamaba Guido d'Arezzo y era un pedagogo genial. La praxis musical en aquella época utilizaba una secuencia de seis sonidos que, partiendo del silencio, ascendía seis peldaños antes de volver a la nota de partida: él le puso un nombre a cada peldaño, transformando lo que era una lacónica progresión en una procesión de personajes. Dado que era un maestro pragmático, cogió un conocido himno a Juan el Bautista y utilizó las primeras sílabas de los seis primeros hemistiquios (lo que serían las dos mitades de un verso). El resultado fue ut, re, mi, fa, sol, la.

Cuatrocientos años después, se consideró que como nombre el «ut» no era gran cosa, y un teórico de la música que se llamaba Doni lo sustituyó por la sílaba «do» (por *Dominus*, sostenía: pero, por supuesto, no podemos evitar pensar en su apellido). El mismo tiempo se tardó en decretar que tras esos seis peldaños había uno más, casi escondido, pero irresistible y, a su manera, erótico, antes de reiniciar la secuencia desde el principio. Lo llamaron «si» (las iniciales de Sancte Ioannes). En teoría musical, adquirió luego un hermoso nombre: la «sensible». Pero estamos divagando.

Con el tiempo, se descubrió que, en cierto sentido, sí existía una herencia griega y helenística. Tratados teóricos. En su mayoría dedicados a investigar las relaciones matemáticas que parecían unir los sonidos. No valdría la pena ocuparse de ello si no fuera porque justo allí mismo, en esas áridas disquisiciones, anida sorprendentemente el origen del movimiento que luego marcaría toda la historia de la Música Clásica: una especie de solemne oscilación que hoy podemos observar muy de cerca y explicar con cierta precisión. Solo se necesita un poco de paciencia. Es una oscilación que concierne a Dios y a los hombres.

Pitágoras de Samos —siglo VI a. C.— cogió una cuerda y la hizo resonar. Emitía lo que hoy llamaríamos una nota. Él no la llamaba así. Por comodidad, lo llamaremos «sonido A». Midió la cuerda y, acortándola progresivamente, continuó haciéndola sonar hasta que reprodujo ese mismo sonido A, pero más agudo (una octava más aguda, podríamos decir nosotros, pero él no). Constató que, para obtener este efecto, había tenido que acortar la cuerda exactamente a la mitad. Concluyó, no sin razón, que la conexión entre esos dos sonidos era matemáticamente hermosa, simple, primaria: estaban en una proporción de 2 a 1. Empezaba a divertirse: teniendo en cuenta que estaba examinando el misterio, descubrir que tenía un esqueleto matemático y, además, dotado de cierta elegancia abría perspectivas interesantes. Buscó, siguiendo ese mismo método, otros sonidos que se acoplaran de forma agradable, *naturalmente armónica*, con el sonido A. Desde hacía milenios se sabía —o sería más exacto decir «se sentía»— que existía un vínculo mágico de armonía, de recíproca atracción, entre sonidos colocados a cierta

distancia entre sí en el hipotético collar que los mantenía unidos, dando luz a la belleza del mundo. Simplificando: si uno elegía un sonido, tres perlas más allá había otro que generaba esa magia. Otro que resonaba en hermosa armonía estaba cuatro perlas más allá. Hoy llamamos a esas distancias «intervalo de cuarta» e «intervalo de quinta», pero por ahora esto tiene escasa importancia. Más importante es saber que Pitágoras se puso a trabajar con su cuerda para encontrar esos dos sonidos y a continuación medir dónde los había encontrado. El resultado fue deslumbrante. Uno se hallaba exactamente a tres cuartos de la cuerda. El otro a dos tercios. Si el Caos existía, no residía ahí, debió de pensar.

El descubrimiento de Pitágoras planteaba que los sonidos no eran el brote irracional e incontrolable de una fuerza oscura, escondida en las entrañas de la naturaleza, sino, por el contrario, las costuras perceptibles de una gran Armonía que abarcaba el universo entero: eran los engranajes reconocibles del edificio matemático que sostenía el cosmos. Eran huellas, y los dioses las habían dejado para hacernos comprender.

Objetivamente, la hipótesis era irresistible.

7

Ahora sabemos, no obstante, que era infundada. O al menos que era una teoría fatalmente imprecisa. Lo que ocurría, al examinarlo con más atención, era un fenómeno extraño, que merece ser descrito. Los sonidos que podían generarse acortando la cuerda a esas proporciones naturales, tan claras y rotundas, identificadas por Pitágoras, vibraban en hermosa armonía con el sonido de partida, el producido por la cuerda al aire, pero no resonaban bien entre sí. Dicho con un lenguaje moderno: se podía obtener un hermoso sol acortando dos tercios una cuerda de do. Se podía obtener un do más agudo acortando la cuerda exactamente a la mitad. Pero lo que ocurría era que ese hermoso sol y ese do agudo no sonaban bien

juntos. Se había insertado una especie de minúscula disonancia, y no estaba claro de dónde había salido. Si uno quería entenderlo mejor, existía un método, aunque fuera obtuso y un tanto infantil. Hagamos la prueba. Si yo me imagino una avenida arbolada en la que planto a la izquierda un ciprés cada ocho metros, y a la derecha planto uno cada cinco metros, tarde o temprano me encontraré con dos cipreses perfectamente alineados. Para ser exactos, ocurrirá en el cuadragésimo metro, cuando el quinto ciprés de la izquierda esté perfectamente alineado con el octavo ciprés de la derecha. Fácil. Ahora intentemos hacer lo mismo con los sonidos. A la izquierda alineo octavas (do – do agudo) y a la derecha quintas (do – sol – re, y así sucesivamente). En el cuadragésimo metro, por así decirlo, tengo derecho a esperar que las dos secuencias produzcan exactamente el mismo do. Pues bien, no lo hacen. Por el contrario, producen dos sonidos diferentes, relativamente alejados (casi un cuarto de semitono) e irremediablemente disonantes. Lo que les falta para que se superpongan a la perfección es una pequeña brecha a la que se llama «coma pitagórica». Para aumentar el desconcierto, uno se ve obligado a notar que esa brecha es, de hecho, medible, pero por un número complicadísimo, digámoslo claramente, «irracional». ¿Dónde acabó la pureza de esas relaciones matemáticas de la que partíamos? ¿Cómo pudimos acabar llegando a algo *irracional*? ¿Dónde desapareció Dios? ¿Se marchó sin avisar?

8

Ahora lo importante es salir de nuevo a la superficie para comprender lo que ese primer terremoto matemático dejó sobre la corteza terrestre de la música. Lo que ocurrió fue que dos continentes mentales se separaron. Por un lado, se formó un modo de entender los sonidos, conmovedor, que luego persistiría durante siglos: se decía que en esos sonidos vibraban la armonía matemáticamente perfecta de la Creación y la seguridad de una

intención divina primigenia. Por eso, quien permanecía en los sonidos respiraba la energía del Todo, en ella se curaba y en ella participaba de la reverberación armónica de los planetas, prueba de la existencia de Dios.

Por otro lado, fue creciendo poco a poco la convicción de que cuando se hablaba de Armonía universal, se hablaba de una ilusión: de hecho, si uno intentaba afinar los instrumentos según esas proporciones perfectas, «naturales», de alguna manera divinas, la música resultante era áspera para el oído de los humanos e intolerable para el de los músicos. Sin una corrección impresa por la mano de los hombres, los sonidos eran un material casi inservible.

Lo que debemos entender es que el pueblo de los sonidos se encontró en el correr de los siglos oscilando entre esos dos continentes mentales — y esta es la elegante danza que debemos reconocer, por encima de todo, si deseamos comprender esta historia. Un péndulo que oscila siempre entre dos extremos. De un lado, la idea de que la música era lo que emergía de la gran Armonía que mantenía unido el mundo, dándole un Sentido: una huella dejada por los dioses para que los humanos pudieran remontar el sendero que los reconectaría con la Unidad. De otro, la convicción, más pragmática, de que los sonidos eran un material más bien tosco ofrecido por la naturaleza, y que dependía de los seres vivos trabajarlo hasta convertirlo en un lenguaje con el que, después, pronunciarse a ellos mismos.

La Armonía del cosmos. El paisaje de los humanos.

Expresión de una perfección divina. Diagrama de la inestabilidad de los seres vivos.

Ofrenda de los dioses. Conquista de los seres humanos.

En la oscilación que ha llevado a los músicos occidentales a viajar entre estos dos extremos —a tocarlos, a abandonarlos, a buscarlos, a perderlos— reside el secreto de la historia que estamos narrando. Es una danza — y comprenderla significa danzarla.

2

La Primera Música

1

Por muy ruidosa que pueda haber sido la caída del Imperio romano, un invencible silencio continuó germinando bajo la piel del desastre, para luego salir a la superficie entre las naves de iglesias, monasterios y abadías, cristalino y paciente. En ese silencio resulta posible hallar los sonidos con los que los humanos europeos, cuyo viaje estamos analizando, inauguraron su camino. Eran cantos monódicos, es decir, lineales, horizontales: nota a nota, desenrollaban un hilo solemne que cosía los corazones de la gente con el corazón de lo sagrado. No había ambición alguna de construir la trama de un tapiz. El hilo simplemente unía dos bordes, era una sutura: el Mundo de este lado, el Cielo del otro. Al igual que en la época de los griegos, las figuritas seguían estando ligadas a los ritos: monocromas, de perfil, bidimensionales. Tiempo detenido.

2

Era un ejemplo de la refinadísima hilatura que hoy llamamos, por convención, «Canto Gregoriano». Pero hay que imaginar infinitos arroyuelos monódicos confluyendo desde todas partes en las ceremonias cristianas, procedentes de los desiertos israelitas, de los grandes bosques del norte, de las ruinas de Roma. Una orografía sonora imposible de reconstruir. La Iglesia cristiana ha demostrado repetidas veces una maestría incomparable a la hora de afrontar situaciones de ese tipo: siempre ha sabido traducir cualquier cosa

que haya representado cierto grado de complejidad en la linealidad de un relato. En esta circunstancia particular, eligió a uno de sus papas (Gregorio I) y le regaló una fama imperecedera al hacerlo padre de esos mil arroyuelos sonoros. Al parecer se los dictaba a un copista suyo de confianza. Cantaba lentamente desde detrás de un velo. Un día, el copista, intrigado, levantó el velo y vio una paloma posada en el hombro del papa —forma de paloma, de hecho, tenía el Espíritu Santo cuando descendía sobre los hombres.

Debió de suceder mientras el siglo VI d. C. viraba hacia el VII.

3

Seiscientos años después, alguien desprendió las figuritas de la luminosa terracota de los ritos.

4

Quienes lo hicieron fueron los músicos que en aquellos tiempos trabajaban en torno a la catedral de Notre Dame, en París, para conferir esplendor a la liturgia. No sabemos si lo hicieron por vanidad, inquietud, exceso de celo o puro talento. Pero sabemos con exactitud cuándo lo hicieron: es la primera fecha segura en la historia de la música: el día de Navidad de 1198. Un bloque milenario se disolvió de pronto y una «segunda voz» apareció de la nada, añadiéndose a la primera, siguiéndola, duplicándola, perturbándola, a veces armonizándola milagrosamente de una manera que era desconocida. La primera voz seguía cosiendo con paciencia cielo y tierra, pero esta vez la idea de tejer un tapiz empezaba a prosperar, y la música se abría hacia arriba en vez de deslizarse solo horizontalmente sobre la piel de los ritos.

La polifonía. Fue como abrir un abanico que había permanecido cerrado durante siglos.

5

Abrieron unas pocas varillas del mismo, poquísimas. Dos voces superpuestas, nada más. Pero lo que se abría de par en par en esa pequeña grieta era algo muy interesante. En su vagar por el espacio vertical, la segunda voz atravesaba zonas de pura disonancia respecto a la primera, luego se iba periódicamente a reposar donde, en cambio, encontraba una armonía con ella: la encontraba justo en esos intervalos de octava, cuarta y quinta que se conocían desde hacía milenios, los estudiados por Pitágoras. Allí, entonces, algo delicioso acaecía. Era como una reparación: se pasaba por la disonancia para luego reencontrar la armonía. Los fieles saboreaban el caos para luego reencontrarse con un orden tranquilizador de proporciones matemáticas aparentemente divinas. Lo hacían guiados por figuritas que ahora caminaban hacia ellos, tridimensionales, aún sutiles pero más reales así, emocionantes.

6

Se llamaba Léonin, el hombre que dirigía a los músicos de Notre Dame. No sabemos casi nada de él. Ni siquiera es seguro que fuera francés. Es el hombre que abrió el abanico.

Había que deslizar los dedos y ver cuántas varillas tenía ese abanico, descubriendo los paisajes que luego podrían pintarse sobre él. Lo hicieron. Con una lentitud que nunca comprenderemos lo bastante. A mediados del siglo XIV, Guillaume de Machaut se hizo famoso para siempre al escribir para la catedral de Reims una misa a cuatro voces. Doscientos veinte años después, un conocido compositor inglés que se llamaba Thomas Tallis llegó a escribir un motete, *Spem in alium*, en el que las voces superpuestas llegaban hasta las cuarenta. Son solo ejemplos, para que se comprenda que el abanico resultó ser bastante generoso. Pero es el movimiento de los dedos lo verdaderamente interesante. La lentitud. La elegancia, la ausencia total de prisas. Hay ahí algo que debemos entender.

Hay que dejarse anonadar por los tiempos. Por el ritmo de ese gesto. Posar nuestras miradas en los seiscientos años transcurridos entre la paloma del papa Gregorio I y Léonin, y sentirlos pasar uno a uno, a la espera de esa minucia de una segunda voz. Como los ciento cincuenta años entre Léonin y Machaut, a la espera de dos voces más. Y otros doscientos veinte más para llegar a las cuarenta voces de Tallis. No son números: son una cierta idea de paso, de andadura, de no movimiento. Si nos fijamos bien, hay detalles aún más desconcertantes — y poéticos. Fueron necesarios, por ejemplo, cien años desde la apertura del abanico para que llegara desde Inglaterra, por sorpresa, la noticia de que el intervalo de tercera también generaba armonía, consonancia, placer. Un hombre como Léonin, en su genialidad, nunca lo habría pensado. Y, sin embargo, la perla que habían descubierto los ingleses se encontraba, en el collar que daba esplendor al mundo, muy cerca de las que Léonin

conocía. Era la perla de al lado, pero él no la había visto. Se descubrió casi de inmediato que era, en realidad, una perla muy especial: su efecto emocional era impactante: las terceras (pongamos do - mi) eran más *verdaderas*, más emotivas, parecía que la música se derritiera en ese intervalo. En comparación, las cuartas (do - fa) y las quintas (do - sol) empezaban a sonar un poco *vacías*, rígidas. Además, la tercera se producía de dos maneras diferentes, que de forma espontánea se dieron en llamar «mayor» y «menor»: entre una y otra bailaba un semitono, pero este matiz modificaba drásticamente el paisaje emocional, el color del sentimiento. La tercera menor era ambigua, misteriosa, casi mágica: durante muchísimo tiempo, la mayoría siguió considerándola, sustancialmente, una disonancia disfrazada de armonía. Un ser muy peligroso, por lo tanto. A todo el mundo le pareció sensato manejarlos con gran prudencia, a él y al otro monstruo, más dulce, de la tercera mayor. Esto puede explicar por qué tuvieron que pasar otros ciento cincuenta años para que un organista alemán cuyo nombre era Conrad Paumann —quizás el mejor teclista conocido en su época— tuviera el valor de darse cuenta de que si uno tocaba de forma simultánea una tercera y una quinta ascendería a un nivel superior del juego, donde tres notas tocadas al mismo tiempo (do - mi - sol) edificaban pequeñas catedrales armónicas. No se trataba más que de la simplicísima idea de un acorde, pero esta tardó siglos en asomarse para ver la luz del día. Me viene a la cabeza una pequeña y preciosísima frase escrita por un tratadista holandés llamado Johannes Boen, a mediados del siglo xiv, probablemente bajo el influjo de la llegada de las terceras a la práctica compositiva. Escribió: «Con el paso del tiempo se verán muchos sonidos nuevos y nunca escuchados». Era un hombre que, fascinado, veía que llegaban del vacío fragmentos de sonidos, que luego los humanos se esforzaban en disponer en un orden, en recopilar para poder conservarlos. Boen no podía saber cuántos más llegarían, ni cuán profundo era ese firmamento sonoro del que provenían. Por lo que sabía, incluso podría ser infinito. Una perspectiva aterradora.

Desde la consternación y la excitación de aquel hombre podemos deslizarnos hasta muy cerca del corazón de la Primera Música.

Hoy estamos acostumbrados a considerar el mundo de los sonidos como un mundo domesticado, sometido a nuestras necesidades e íntegramente bajo control. En pocos otros segmentos de la Creación ha logrado el hombre obtener un dominio tan seguro. No lo ha conseguido con las enfermedades, ni con el clima, ni con los terremotos. Ni siquiera con los animales. Lo ha conseguido con los sonidos. Pero no se puede entender nada de la Primera Música si no nos desprendemos de esta arrogancia y regresamos a una sensibilidad primigenia en la que un dominio semejante no solo no se ejercía, sino que ni siquiera se deseaba. Bajo esta luz, pues, esa música comenzaría a resonar de verdad.

Fueron hombres, los de la Primera Música, que recibían los sonidos liberados por la naturaleza y con pasión se los llevaban consigo para que dieran fuerza y sustento a su viaje terrenal. La imagen que más fielmente refleja su modo de hacer música es quizás la que nos llega de un pasado lejanísimo: es el mismo modo en que vivían los humanos cuando aún eran cazadores-recolectores. En pequeños grupos, siempre nómadas, salían cada día a buscar comida, tomando lo que la naturaleza ofrecía y aprendiendo con el tiempo las formas y los lugares donde lo hacía. No carecían de una sofisticada sabiduría —las técnicas de caza, el conocimiento del mundo natural, plantas, flores, frutos—, pero era un saber que no iba encaminado al control o al dominio. Había que comprender cómo recolectar lo que la naturaleza ofrecía y, por lo tanto, cómo completar un acto que ella había empezado: cerrar un círculo, culminar una especie de proyecto que llegaba desde alguna lejanía. Eran nómadas porque bailaban con la naturaleza al ritmo de sus estaciones y vivían en pequeños

grupos porque la Tierra los invitaba a recorrer caminos arduos y siempre diferentes. No acumulaban: eso habría supuesto una carga para su andadura. Consideraban sagrado el banquete al que se acercaban cada día, y sabían que al acercarse a la naturaleza estaban dialogando con una divinidad. No les interesaba desarrollar ninguna tecnología porque todo lo que necesitaban ya se lo proporcionaba la naturaleza. Vagaban por el mundo, en precario equilibrio entre una existencia frágil, frugal y a menudo feroz, donde eran pura resonancia de una energía original, y el alargamiento de una creación. No tenían hogar, pero de alguna manera eran hogar del ser. Un rebote armónico de cierta Unidad.

Si ahora nos imaginamos a un músico como un hombre que sale cada día en busca de sonidos en lugar de comida —un hombre *hambriento* de sonido, un hombre que *necesita* nutrirse de sonidos para no morir—, entonces la Primera Música se revela como una técnica exacta de supervivencia: nómadas, cazadores, recolectores. Hay un período, que comienza con el Canto Gregoriano y luego se deshilacha a mediados del siglo ^{xvi}, en el que hacer música era un acto que casi podemos ver, muy realista: era adentrarse en los bosques de sonidos y recolectar cuanto estuviera al alcance de la mano, sin siquiera inclinarse demasiado, conformándose con el fruto de las ramas más bajas, la presa más lenta. Si uno intenta escuchar con espíritu virginal la música polifónica desde Léonin hasta el primer Monteverdi, tendrá la curiosa experiencia de ver a esos músicos vagar estupefactos, mientras recogían cuanto encontraban por el camino hasta quedarse solo con lo que sus manos podían abarcar. Consumir de inmediato, sin almacenar, alimentar a pequeñas comunidades, considerando siempre cada sonido un diálogo con lo sagrado, y cada nota, una reverencia agradecida a lo divino. En cada sonido elegido por un Byrd, por un Dufay, por un Josquin, se reconoce la mirada de quien ve la sombra de una presa y se lanza en su persecución, o el regalo repentino de un frutal inesperado para quien vagabundea. No hay tentación alguna de convertirlo en un hogar, solo el simple y sabio instinto de aprovecharlo, alimentarse, recoger. Para ellos no existía la tonalidad, apenas usaban los nombres para indicar las notas, sus reglas

armónicas eran paupérrimas, no sabían qué era una melodía, no disponían de una afinación de los instrumentos que les permitiera sonar bien juntos, y en quinientos años hicieron realidad un progreso lingüístico y técnico que Beethoven, él solo, cubrió en veinticuatro años, entre su primera sinfonía y la última. Todo esto porque no estaban en la tierra para poseerla, *sino para recibirla*. Podían aceptar trabajar con sonidos que vagaban en el vacío, recorrer caminos de cuyos mapas carecían y dejar tras de sí no aldeas ni campamentos, sino huellas y poco más. Se sentían parte de una armonía más bien misteriosa, y el plan que tenían era ser dignos de ella. Llevarla a la superficie del mundo, hacerla accesible a sus pequeñas bandas y darle ese mínimo de permanencia que permitiera no perderla por la noche. Habían logrado su objetivo cuando conseguían sustituir el silencio con el milagro de una presencia sonora organizada, con su equilibrio y su belleza. Resonancia de la gran Armonía, alimento para sobrevivir. Promesa mantenida de un mañana.

11

Si, por regla general, no estamos habituados a imaginarlos así es porque no es así como durante siglos se los ha descrito. Es un fenómeno interesante. Hunde sus raíces en el hecho, elemental, de que la historia de la música ha sido escrita mayoritariamente por historiadores de la música y no por músicos ni narradores. De forma instintiva, el estudioso analiza a otros estudiosos y esto ha llevado a prestar una atención obsesiva a los florecientes tratados musicales que acompañaron a la Primera Música. Si uno se deja hipnotizar por esos textos, acabará viendo un mundo lleno de normas, esquemas, rigideces, leyes. Justo lo contrario a la aproximación a los sonidos casi anárquica, instintiva sin lugar a duda, que aquí se ha descrito.

Pero esos textos, es necesario recordarlo, *perseguían* la música, buscando en cierto sentido reconducir el instinto animal de la creación hacia un marco tranquilizador, hacia una ilusión de racionalidad. Con ese mismo espíritu, los museos de los siglos XIX y XX exhibirán en vitrinas el mundo para afirmar la ilusión de que ese mundo ha sido conquistado. Estudiar los mapas que proporcionaron esos tratados y las rutas de caravanas que dictaron no significa comprender el espíritu de aquellos primeros viajeros, ni regresar para viajar junto a ellos, tocando y escuchando su música. Uno tendría que ser nómada, un cazador-recolector como ellos, para ser uno de ellos.

12

Sin embargo, también se podría explicar de este modo: salían a campo abierto, tras siglos pasados en las guaridas de la monodia y completamente privados de padres. Eran huérfanos, eran hermafroditas. Pero también eran astutos, así que salieron escoltados por algo que era el reflejo constante de racionalizar lo que hacían, de historificar lo que improvisaban, de anotar lo que bosquejaban. Quizás era algo que los mantenía unidos aún con las guaridas donde, a oscuras, pero al calor, habían sobrevivido durante tanto tiempo. Tenían miedo, y por eso actuaron como animales, pero no dejaron de pensar. Llenaban páginas y páginas de anotaciones, por la noche, antes de reposar. Nunca las abrían, durante el día, mientras cazaban o caminaban. No las dejarían en nuestras manos, hoy, si los embargara el deseo tardío de explicarnos quiénes eran. Cantarían, eso es lo que harían.

Cantaban, en efecto, y tocaban muy poco. Quizás esto también hay que entenderlo, para entenderlos. Parecían tener poca fe en los instrumentos musicales. Era la voz lo que los fascinaba. Y cuando cantaban, cantaban la mayoría de las veces letras litúrgicas. Existían los textos profanos, y con el tiempo cobraron fuerza, claro está. Pero el abanico fue abierto para alabar a Dios, no hay que olvidarlo. Sería un error pensar que se trataba de una supina aquiescencia al dominio de la Iglesia y al entonces triunfante viento del fundamentalismo religioso. Hay una perentoria frase de Boecio — uno de los primeros teóricos de la música, filósofo del siglo VI, hombre de inmensa autoridad— que explica muchas cosas, en su naturaleza casi pagana: «La música instrumental está completamente desvinculada de la vibración cósmica». En su obstinada permanencia aferrada a la voz y a la palabra sagrada, la Primera Música pronunciaba su credo, el ser reflejo de un orden divino y realización de una Armonía superior: solo de un modo accidental una expresión de lo humano. En los instrumentos musicales, se asomaba ya una idea de intervención artificial sobre la naturaleza, y esto no casaba con ella. Se estaba rozando una forma de domesticación, obtenida mediante un ejercicio técnico, que empujaba los sonidos a la órbita del hombre y los alejaba de cualquier divinidad: hasta el punto de que ya no podían captar su vibración, como observó Boecio. Solo en la voz el proceso era suave, no violento, en línea con la Creación. Así que cantaban, y cuando tocaban lo hacían al servicio del canto.

Suave, no violento, en línea con la Creación. Ahora no se trata de idealizar aquí en exceso a los maestros de la Primera Música —con

toda probabilidad a menudo eran individuos horribles, o como mínimo no eran simpáticos hippies—, pero sería de miopes no anotar que su relación con los sonidos parece vivir en un encantamiento casi infantil y en una armonía con lo existente que luego desaparecería de la faz de la tierra durante siglos. Habrá que esperar a John Cage para volver a ver algo parecido. Por otro lado, si uno, tras escuchar un poco de Primera Música, pasa bruscamente a *El clave bien temperado* o a una sonata de Beethoven, tendrá la clara sensación de que ambas cosas tienen poco que ver entre sí. Es igualmente fácil percibir en Bach y Beethoven una especie de *violencia*, la torsión impresa por una forma de dominio: la ferocidad estetizante del colonizador. Mientras que la Primera Música, en cambio, casi nunca da la impresión de retorcer los sonidos, o de invadirlos, o de hacer que se plieguen a algo —*acogerlos* parece ser su mayor ambición. Situarla en línea con la música de los siglos XVIII y XIX, en una hipotética vía rectilínea de desarrollo y de progreso, es una forma de no volver a entenderla nunca más. Hay que ser capaz de imaginar que se trataba de dos modos diferentes de estar en el mundo, no de dos etapas distintas de un mismo crecimiento. La Primera Música no está ni por detrás ni por delante con respecto a un Mozart o a un Brahms: está en otra parte. No es música aniñada a punto de madurar y convertirse en adulta. Al contrario, es casi anciana, y sin duda portadora de un equilibrio que solo una sabiduría tardía puede llegar a conceder, además de una larga vida dedicada al ejercicio de la espera. Si uno puede esperar siglos antes de escuchar una tercera, no se encuentra en el tiempo rectilíneo del progreso, sino en la luz clara de una pequeña eternidad.

Así, la Primera Música se nos presenta como un modo de estar en el mundo muy preciso y coherente, configurado alrededor del siglo VI d. C. y consolidado más tarde con elegante lentitud durante siglos

de ejercicio cotidiano. El corazón de ese estar en el mundo era la convicción de que los sonidos emitidos por la naturaleza eran el hilván —las puntadas visibles— de un manto solemne, el de una gran Armonía primigenia. La música era el arte de coser esos sonidos de manera que el tejido de la existencia no tuviera que sufrir desgarros por los que el caos pudiera penetrar y perturbar así la experiencia de los seres humanos. Esto permitía una forma de cotidiana supervivencia espiritual y, en este sentido, los músicos eran los cazadores-recolectores que aseguraban a la comunidad el sustento del alma necesario para llegar al mañana. Pasaban ligeros sobre la tierra, recolectaban lo que la naturaleza ofrecía, vivían en armonía con ella, tenían un fuerte sentido de lo sagrado y, en definitiva, no tenían otro plan que recolectar y cazar. Lo hacían al ritmo de un lentísimo nomadismo.

Sabemos que esta fascinante postura —cuya no violencia nos gusta subrayar— comenzó a desintegrarse a principios del siglo xvi, para acabar deslizándose con gran elegancia por un plano inclinado, al final del cual desapareció de la vista. Era un orden, un sistema en equilibrio, una química en estado de reposo: se desvaneció dejando que los sonidos se dispersaran en un entorno inestable que ahora podemos definir, mucho tiempo después, como la Edad del Desorden. Duró hasta el siglo xviii, poco menos de dos siglos. La recordamos como uno de los períodos más festivos y liberadores de la historia de la música.

3

La Edad del Desorden

1

La Primera Música era un sistema altamente coherente y estable que podría haber perdurado para siempre. Sin embargo, en menos de cien años desapareció en el horizonte, y ahora debemos resistir la tentación de describirla con ciertos patrones habituales por los que sentimos una perezosa simpatía. No se puede decir que *entrara en crisis*, ni que colapsara por algún fallo estructural. Tampoco se puede afirmar que, dialécticamente, fuera superada por un modelo más eficiente, que implicara un paso adelante para la humanidad. Por lo que sabemos, el hecho más evidente es que era un *orden* que fue reemplazado por un *desorden*. Casi como si, para que el mundo respirara con naturalidad, el ritmo del sentir humano hubiera necesitado una contrafase. O tal vez lo que los científicos de la complejidad llamaban «una transición de fase»: un giro en el desorden para luego llegar a otro orden, ni mejor ni peor, sino distinto. La turbulencia que se produce en una olla entre el agua caliente y el vapor. Ebullición. En la música, empezó en las primeras décadas del siglo XVI.

2

El desorden es incoherente e imprevisible. Porque es una forma en transformación y no una figura acabada; es vitalidad, fuga, derroche, luz. Es el Caos mientras aún es un Ángel. En la historia de la Música Clásica, en un día imposible de determinar del siglo XVI, y

hasta los primeros años del XVIII, pasó un ángel. Dejó tras de sí una música, innumerables músicas, que más tarde se intentó domesticar con el término «Barroco», un término que ninguno de los músicos de la época conocía. Hoy podemos relatar la magnífica condición de inasible de esa música intentando anotar algunas de sus aristas más agudas —o picos de temperatura—. Uno tras otro, en un orden casual. Obtendremos así un mapa arrugado de lo que sucedió en la Edad del Desorden: el diario de una turbulencia en la que los cazadores-recolectores de la Primera Música suspendieron todo su saber, entregándose al arriesgado estremecimiento de la experimentación, en ausencia aparente de cualquier plan explícito, y a la mágica luz de una inconsciencia sin remordimientos.

3

Por ejemplo. Hay un libro de 1615 que para la Primera Música no habría tenido ninguna utilidad auténtica. Un libro de música para teclado. En él no había voz, la música hacía su propio camino, completamente autónoma. Ni una palabra, ni un verso litúrgico, nada. Sonidos que había que hacer saltar de un teclado, tocando obsesivamente las teclas con los dedos. *Tocatas*. Fue escrito por Girolamo Frescobaldi —italiano, organista en la corte de los Gonzaga—. A partir de ahí, ya nunca se detuvo. Siguió escribiendo música para gente que perseguía los sonidos dentro de un teclado, en vez de recibirlos del Cielo.

4

Casi en esos mismos años, otro italiano, Adriano Banchieri, retomó una intuición que circulaba desde hacía algún tiempo entre los

cazadores de sonidos y desarrolló lo que más tarde se llamaría el «bajo continuo» o «bajo cifrado». Era un recurso técnico bastante brillante que servía para escribir de un modo claro pero sintético lo que debía tocar un instrumentista para dar un apoyo armónico a cualquier canto. Algo parecido a los acordes que se tocan en la guitarra mientras se canta una canción, para entendernos. En sí mismo, podría parecer solo un ingenioso truco artesanal, pero la verdad es que su éxito consagró el comienzo de una especie de revolución: el bajo continuo difundía de manera oficial la noticia de que la música también podía estructurarse como una melodía sustentada por una base armónica. No era así en la Primera Música, donde, la mayoría de las veces, la música era un tapiz sonoro generado por el entrelazamiento de diferentes líneas de canto. Ahora algunos empezaban a pensar que, además de recolectar los sonidos emitidos por la naturaleza, ordenándolos de manera que construyeran armonías, también podían almacenarse de un modo muy eficaz dividiéndolos entre los que construían los cimientos y los que edificaban la parte emergente, más fácilmente visible, de la música. La armonía debajo, la melodía arriba. Se constató que, elaborado de este modo, el sustento para el alma resultaba apreciado por mucha más gente y, de hecho, se revelaba más fácil de consumir. No se dejó de comprobar que esto funcionaba a la perfección incluso con sonidos que provenían exclusivamente de instrumentos, en la feliz ausencia de cualquier voz humana. Y con el debido respeto a Boecio.

5

Desde principios del siglo XVI, y por tanto mucho antes de Banchieri, emerge en la piel del lenguaje —se diría que casi por azar, o incluso de forma inconsciente, y a menudo sin un significado preciso— un término que se convertirá en totémico: «concierto». No era un término cualquiera, o neutral: llevaba en su núcleo el latín *certare*,

verbo que de alguna manera definía un combate, un desafío, una competición. Así que alguien había empezado a imaginar que hacer música podría ser una forma de reunir cosas que en su origen estaban destinadas a colisionar y que allí, en cambio, parecían como sometidas a una espectacular convivencia. Instrumentos, timbres, estilos, sonidos. La Primera Música no lo veía así, puesto que consideraba la Armonía un don de la naturaleza, y en todo caso se trataba de acogerla, de replicarla. Pero el término «concierto» contenía la idea de que se trataba de obtener armonía donde por contra habría habido *certamen*. Mejor dicho, esa parecía ser precisamente la hazaña que estaba eligiendo para sí misma la Música del Desorden, el fundamento de su fascinación: domar las diferencias y disponerlas en una unidad gracias a una torsión impuesta por un saber casi mágico. Sordamente, y en el minúsculo espacio de un trivial movimiento lingüístico, la no violencia de la Primera Música empezaba a difuminarse. La mano del hombre empezaba a aumentar la presión.

6

A propósito de «aumentar la presión». Había tanta ciencia y control en la música de Giovanni Pierluigi da Palestrina que la Primera Música desapareció de allí. No se había previsto un dominio semejante, casi definitivo, sobre las posibilidades de la polifonía, y lo que desconcertaba era cómo tanta ciencia era capaz, de forma simultánea, de abrir de par en par las posibilidades de los seres humanos y de darles una medida, unos límites, un manual de buenos modales. Palestrina escribió más de cien misas y más de trescientos motetes. Un gigantesco monumento funerario a la Primera Música, se podría decir. Ocurrió en la segunda mitad del siglo XVI.

Mientras Palestrina aumentaba la presión sobre la polifonía, sembrando certezas, una grieta se iba ensanchando en la conciencia de los cazadores de sonidos de su tiempo, generando incertidumbres: lo que se descomponía, lentamente, era su forma de considerar la armonía, su génesis, su significado. Era un deslizamiento por el que todo el continente de la Primera Música estaba empezando a resbalar. El plano inclinado que la llevaría a desaparecer en el horizonte.

Para comprender lo que estaba a punto de desbaratar las convicciones de aquellos seres humanos, hay que volver hasta Pitágoras y sus descubrimientos. Se recordará la belleza de las relaciones matemáticas que encontró bajo la piel de los intervalos armónicos, un claro indicio de la Armonía que respiraba la Creación. Pero también se recordará el desafortunado contratiempo de los cipreses que, ocho a la izquierda y cinco a la derecha, misteriosamente nunca se alineaban de nuevo, frente a lo que resultaba sensato esperar. Dejando a un lado la metáfora, el problema era que esos intervalos pitagóricos naturales, perfectos, no funcionaban bien juntos: en cuanto se intentaba cruzarlos, uno se encontraba con alguna desagradable disonancia. Esto ponía un poco nerviosos a los músicos, pero sobre todo les infundía el peligroso instinto de corregir esos intervalos, para hacerlos compatibles. Había mil maneras de hacerlo, pero todas tenían un devastador punto en común: *se estaba corrigiendo a Dios*. Hay que entender que, aparte de la blasfemia, para la gente de la época era absurdo pensar que un hombre, un músico, pudiera hacer algo mejor que lo que había obtenido de la mano del Creador. Incluso Descartes, cien años después, arremetería contra la idea de modificar los intervalos perfectos que la naturaleza había dictado: ¡y él era el padre del racionalismo! (Se ocupó del tema a los veintidós años en su primera obra, *Compendium musicae*. La escribió como regalo a su mejor amigo. Este le correspondió regalándole una agenda.) En resumen, el asunto era delicado, y durante toda la época de la Primera Música

se prefirió esconderlo debajo de la alfombra. Hasta que a algunos cazadores de sonidos se les ocurrió una idea que parecía una blasfemia, y en cierto sentido lo era.

8

Entre las numerosísimas formas que se encontraron poco a poco para corregir a Dios y modificar los intervalos naturales con el fin de que sonaran bien juntos, una en particular comenzó a perturbar las almas y a excitar las mentes. Se basaba en una intuición tan brillante que rozaba la arrogancia. Tomemos una octava, pensaron algunos, y dividámosla en doce partes iguales: doce partes, doce notas, todas equidistantes entre sí, todas alineadas a la misma distancia. Borremos todo recuerdo de las relaciones naturales, de las huellas de Dios, y con esas notas comencemos a cantar y a tocar. En un primer momento todo nos parecerá un poco extraño, pero luego nos daremos cuenta de que con este sistema los cipreses se alinearán a la perfección, desaparecerá cualquier coma pitagórica, las quintas sonarán bien con las octavas e igual de bien con las terceras y, en resumen, todo el sistema se convertirá por fin en un único instrumento armónico permanente, colocado allí, en la superficie del mundo y listo para ser tocado. Fin de una pesadilla.

La audacia de esta visión era evidente: de hecho, se estaba proponiendo tirar a la basura todos los intervalos naturales descubiertos por Pitágoras y sustituirlos por un sistema completamente artificial donde *todos los intervalos eran incorrectos*, es decir, sutilmente desafinados con respecto a la armonía natural. La suma de esas imprecisiones, sin embargo, generaba un sistema exacto, perfectamente armónico, y este era el rasgo genial de la idea. En caso de que esto pueda parecer delirante, vale la pena detenerse un momento a contemplar el teclado de un piano moderno: es la realización exacta de esa locura.

Ahora sería bonito pronunciar los nombres de quienes tuvieron esa idea por primera vez, pero la verdad es que nadie los conoce realmente. Digamos que la primera formulación que alcanzó cierta notoriedad la ofreció, en la década de los ochenta del siglo xvi, un teórico italiano, Vincenzo Galilei (padre del más famoso Galileo Galilei). Pero esto no viene al caso. Más bien, es importante señalar que la mayoría de los cazadores de sonidos no siguieron a Galilei ni a quienes eran como él: era demasiado pronto, evidentemente, para decidir que el sistema armónico desarrollado por Dios hacía aguas por todas partes y que el hombre podía perfectamente desarrollar algo más eficaz. De todos modos, el movimiento mental que Galilei testificó, en nombre de muchos, abrió una especie de grieta invisible en el sistema de certezas de los cazadores de sonidos, plantando la semilla de un desorden que con el tiempo se volvió cada vez más ruidoso e incontrolable, feroz y liberador al mismo tiempo. Una parte de la feliz anarquía que acompañó a la Edad del Desorden proviene de ahí.

(Con el tiempo, el sistema imaginado por aquellos músicos adoptó el nombre de «temperamento igual», un nombre que haremos bien en memorizar. «Templar» significaba afinar, es decir, determinar la longitud o la tensión de una cuerda para que expresara una determinada nota. «Igual» significaba que la distancia entre las notas, en ese modo de afinación, tenía que ser siempre igual —por doce veces igual—. Por muy infantil que parezca —o tal vez precisamente por eso— el temperamento igual es en la actualidad nuestra forma de afinar todos los instrumentos. Fue formulado seriamente en la primera mitad del siglo xviii, casi doscientos años

después de Vincenzo Galilei, se afianzó de forma masiva a mediados del siglo XIX y se convirtió en ley a principios del siglo XX. Hoy en día no somos capaces de apreciar la música que no brote de instrumentos afinados de esa manera.

Bueno, eso siempre que nos refiramos a la Música Clásica. Bob Dylan y Thom Yorke, por ejemplo, cantan algo que el temperamento igual no sería capaz de justificar.)

11

Mientras una idea milenaria de armonía empezaba a tambalearse, la música seguía gestando transformaciones a un ritmo que antes era impensable. De pronto —estamos a principios del siglo XVII— Monteverdi salta con la expresión *seconda prattica*. Hay que decir que era el más grande, y, para ser exactos, su música era pura Primera Música, elevada a niveles extraordinarios. Pero ahora sabemos que formaba parte de ese reducidísimo número de artistas capaces de llevar una civilización a su máximo esplendor y, al mismo tiempo, de destruirla (Beethoven y Stravinski, para entendernos, harían lo mismo). La *seconda prattica* significaba una nueva forma de hacer música. Monteverdi la anunció, reservándose el derecho a explicar bien las cosas más adelante. Nunca lo hizo. Pero nos ha llegado una pequeña frase, aunque pronunciada por su hermano: tenía en su mente una música que «considera que la armonía es algo que está al servicio y no al mando, y sitúa las palabras como señoras de la armonía». Traducido: lo que importa es lo que se pretende expresar. Los sonidos, la armonía, están ahí para dar cuerpo a esa intención. Era una revolución copernicana: la música dejaba de ser el reflejo de una Armonía superior y empezaba a aparecer como un lenguaje con el que describir pasiones, curvas emocionales, incluso simples acontecimientos humanos. Así que los sonidos no eran huellas de los dioses, dejadas para trazar un camino

de regreso al Todo. Eran señales inscritas por los humanos para trazar un camino hacia sí mismos.

Turbulencia. Desorden.

12

En los años veinte del siglo XVII, por aceptación unánime de los historiadores, se eclipsa el madrigal, una forma en la que la Primera Música había encontrado su refugio favorito. Los audaces cromatismos de artistas como Marenzio y Gesualdo lo habían debilitado desde dentro, como carcomas. Y la llegada del bajo continuo, con su nuevo y cómodo diseño de armonía y melodía, había arrinconado el antiguo placer del contrapunto y de la polifonía. Podía haber sido una agonía larguísima, pero hubo un par de sacudidas que lo derrumbaron todo muy rápidamente. Una repentina crisis económica puso de rodillas a la industria editorial de música, dejando al madrigal sin tierra bajo los pies. Pero, sobre todo, las élites que lo habían cultivado infatigablemente encontrando en él un espejo donde contemplarse, en la penumbra reservada de sus residencias patricias, fueron dispersadas con brusquedad por la irrupción de grandes poderes «universales». Resulta difícil que alguien que se hace llamar Rey Sol e inventa el Absolutismo se muestre interesado en decorar su grandeza con una música que ya no se escucha desde la habitación contigua. Y las sutilezas del madrigal —que pronunciaba ciertos matices del mundo con milimétricos deslizamientos armónicos y delicadísimas superposiciones de color— no podían resultar muy útiles a monarcas que necesitaban escandir mensajes comprensibles para todo el mundo, desde lejos y a ser posible incluso en estado de ebriedad. Para eso se necesitaba música escenográfica, elegante pero totalmente muda, puramente reflectante. Tenía que reverberar una grandeza y desaparecer de inmediato. En la memoria, en el aire.

Tarde o temprano, se encontraría a alguien capaz de hacer una música así.

13

Encontrado. Jean-Baptiste Lully, 1632-1687. Durante al menos veinte años fue el dueño de la música francesa y el músico favorito del Rey Sol. Nunca nadie ha sido capaz de traducir la nada en música como él.

14

A la Edad del Desorden se la puede reconocer a veces por sus detalles. Como se ha dicho, el madrigal se eclipsó en 1620. Monteverdi, que fue uno de sus grandes maestros, alcanzó sin embargo su apogeo con su octavo libro de madrigales, publicado casi veinte años después, en 1638. Hay que anotar aquí también que ya desde el quinto libro (1605, quince años antes del fin del madrigal), Monteverdi había empezado a adoptar la técnica del bajo continuo, confiando el tratamiento melódico a algunas voces: el equivalente a detonar cargas de trinitrotolueno en el manual de buenas maneras de la polifonía madrigalesca.

Pues entonces, podría uno preguntarse, ¿qué quería, realmente, ese hombre?

No hay que infravalorar el instinto y el placer que hombres como él, en aquellos años, sentían al generar turbulencia y desorden.

La música de Monteverdi era un espejo que reflejaba el rostro de determinada élite.

La música de Lully era un espejo que simplemente reflejaba la luz y nada más.

Ni la una ni la otra parecen tener conexión alguna con una Armonía primigenia, ni con una Unidad en la que habitar, sin conciencia ya de sí.

La Primera Música ya no existía.

Había sido un espejo que lograba reflejar a Dios, es necesario recordarlo.

Es difícil precisar el momento exacto, pero hubo un momento, durante la Edad del Desorden, en que quienes tocaban empezaron a saber mucho más que quienes escuchaban. No era algo que se diera por sentado. Incluso en la época de un Gesualdo, quienes escribían música coincidían más o menos con quienes la escuchaban. Existía un conocimiento común que permitía tanto componer música como escucharla de manera consciente. La Música del Desorden, por primera vez, excavó un surco entre quienes tocaban y quienes escuchaban. Lo hizo casi sin darse cuenta. Pero fue una grieta que más tarde se agigantaría hasta volverse casi sagrada. La Música Clásica la convertiría en la piedra angular de su edificio ideológico. El artista, en el altar; el oyente, de rodillas.

Los cazadores-recolectores seguían vagando, pero sin la seguridad de antaño. Un poco desorientados, desviados por descubrimientos inesperados, a veces arrastrados por pioneros que encarnaban nuevas ambiciones. Tal vez movidos por un hambre particular, algo que no solamente estaba relacionado con la supervivencia. Hay que imaginárselos mientras se preguntan por sus propios actos, derrotados por una sospecha, mientras celebran el desorden.

Lo que finalmente desbarató sus convicciones fue la llegada de un desconocido viento lateral, impetuoso, que más tarde no dejaría de soplar durante siglos. En Italia alguien inventó el teatro musical. Lo inventaron dos veces: la primera, en Florencia en 1598, y la segunda, en Venecia, unos cuarenta años después. En Florencia, tuvieron esa intuición un grupo de eruditos humanistas, fascinados por la idea, en sí misma bastante absurda, de regresar a la pureza del canto monódico griego (del que no se sabía prácticamente nada). El resultado fue algo muy severo y cerebral, pero tuvo el mérito de desbloquear la imaginación colectiva y de abrir un nuevo horizonte de inmensas potencialidades. Aquello no pasó desapercibido para esa industria del espectáculo que era Venecia durante el Carnaval. Pasaron treinta años y tomaron esa idea para transformarla en una impresionante máquina de hacer dinero. En las manos de los teatros venecianos, el teatro musical perdió toda su severidad, se convirtió en el espectáculo por excelencia, terminó dictando las tendencias del momento, encarnó como ninguna otra cosa el espíritu de la época. Habían inventado la ópera. Creado un

público. Despejado el camino para cualquier argucia, exageración, absurdo. En esos teatros, la belleza y la vulgaridad coincidían en una imitación impactante de la vida. Lo absurdo suscitaba lo sublime, y el Kitsch más impúdico colaba de contrabando momentos de verdad. Era lo imposible, y era música.

Desorden.

19

Para los humanos cuyo viaje se relata aquí, fue una especie de invasión y de liberación al mismo tiempo. La ópera era algo lateral en relación con su andadura, de alguna manera no tenía nada que ver con la tierra prometida que empezaban a vislumbrar: ellos trabajaban en una música que fuera autosuficiente, que contuviera imágenes y palabras en sí misma. Un hechizo muy delicado que tenía poco que ver con el impúdico espectáculo total que se ofrecía en los teatros. Incluso hoy, Música Clásica y Ópera son territorios claramente diferenciados, pese a formar parte del mismo hemisferio. Ofrecen un alimento diferente para el alma, aunque a menudo los ingredientes sean similares y los cocineros, los mismos. Existe un público que vive ambas cosas, sin duda, pero entre un abonado a la ópera y alguien que lleva años siguiendo una sociedad de conciertos hay una diferencia perceptible a simple vista. Tienen una postura diferente. Incluso cuando se trata de la misma persona, se podrá ver cómo cambia de postura al salir de un teatro de ópera para entrar en una sala de conciertos. Son dos civilizaciones, y lo eran también en el siglo XVII, al principio de todo, cuando de pronto una impresionante cantidad de intercambios comenzó a cruzar en ambas direcciones esa frontera que nadie había trazado, pero de la que todos eran perfectamente conscientes.

Al mundo de la ópera, los cazadores-recolectores aportaron mano de obra, saber artesanal y tecnología. A cambio, se llevaron dos cosas que serían fundamentales para su historia. La primera era una confirmación: aquel diseño que sustentaba la libertad de una melodía sobre una base armónica racional *funcionaba*. Era una forma de estar de la música que desarrollaba fuerza y belleza. La ópera utilizaba prácticamente solo ese diseño, y en unos pocos años se ganó el sentir colectivo. Lo que en Banchieri y en los que eran como él aún seguía siendo una intuición artesanal, en la ópera era para entonces un producto industrial contrastado. Un estándar sobre el que se iba cimentando un pacto con la gente que luego duraría trescientos años. Probablemente, la Música del Desorden se desligó por completo de la Primera Música cuando cargó sobre sus espaldas con dicho pacto.

El segundo recurso que los cazadores-recolectores se vieron importando del mundo de la ópera fue, para decirlo en una palabra, el público. No tanto personas, ya que esas eran difíciles de importar, sino la idea de que existía algo llamado «público»: la arrogancia de pensar que la música podía dejar de ser un fenómeno *reservado* o, como mucho, litúrgico, y pudiera convertirse en un evento que, por sí mismo, generaba una comunidad, que *inventaba* grupos sociales. Durante siglos, los músicos habían ido a entretener a grupos humanos que ya existían: una corte principesca, una comunidad de fieles, un palacio aristocrático, un círculo de vips reunidos en torno a alguna figura poderosa. Pero el teatro musical decía que podía hacerse música y, con ese acto, crear, de la nada, una tribu que precisamente escuchando música reconocería su propio sentido y su propio aglutinante.

Hay que imaginarse a los cazadores-recolectores. Algunos decían que esa historia de las pequeñas bandas no debía tomarse al pie de la letra. Había quienes habían reunido a un gran número de personas y habían logrado alimentarlas. Sí, en efecto —contaban—,

habían tenido que abandonar su nomadismo. Vivían en grandes teatros, contruidos con este propósito.

Desorden.

21

En el apogeo del Gran Desorden, en dos ciudades alemanas —una en Turingia y la otra en Sajonia— nacieron, el mismo año, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, dos hombres que lucharían toda su vida contra el desorden. Era 1685. En aquel momento, la turbulencia del sistema se había vuelto tan exasperada, y el umbral del desorden tan alto, que debía de estar en el aire la llegada de algún colapso espectacular, esperado y temido al mismo tiempo. Era impensable que aquella especie de libertad anárquica aún pudiera durar mucho tiempo más, y sin duda, entre los músicos más astutos, debió de haber empezado a abrirse paso la intuición estratégica de un movimiento capaz de restablecer una nueva forma de orden, dos siglos después del último orden conocido, el de la Primera Música. De hecho, existía ya una figura que empezaba a perfilarse si se conectaban determinados principios secretos del desorden. Que algunos de ellos lo vieran, en medio de todo ese ajetreo, es algo que hoy en día sigue inspirando infinita admiración. Profetas. Lo que vislumbraban era un modo completamente nuevo de controlar los sonidos, una técnica visionaria para cultivarlos, multiplicarlos y hacerlos comestibles. Los nómadas durante siglos habían imaginado detenerse; los cazadores-recolectores durante milenios estaban a punto de vallar los campos, sembrar, plantar y criar ganado.

Estaban a punto de inventar, y elegir, la agricultura.

Entonces todo sucedió a gran velocidad, como si una descarga eléctrica hubiera golpeado de repente el sistema, generando una transición de fase rapidísima. En unos veinte años, entre 1710 y 1730, todo se aclaró, y el millar de energías que habían generado el

desorden se canalizaron en una única, grandiosa visión. Mucho tiempo después, la llamaríamos Música Clásica.

4

El Big Bang

1

Fue como un latigazo. Una especie de Big Bang.

En 1714, un editor holandés publicó, póstumos, los 12 concerti grossi, op. 6, de Arcangelo Corelli.

Ocho años después, en 1722, Jean-Philippe Rameau llevó a la imprenta, en París, su *Tratado de armonía*.

Ese mismo año, Johann Sebastian Bach presentó al público el primer volumen de *El clave bien temperado*.

Ocho años. En los tiempos de la Primera Música, poco más que un abrir y cerrar de ojos.

2

1722 es también el año del fortepiano más antiguo de Bartolomeo Cristofori que conservamos: en cierto sentido, podemos tomarlo como la fecha del nacimiento del piano. Los veinte años que van de 1700 a 1720, por otro lado, se consideran la edad de oro de los Stradivari, es decir, la gloriosa madurez de los instrumentos de cuerda. Se construían instrumentos porque estaba naciendo un público: las dos primeras sociedades de conciertos del mundo abrieron en 1719 en Londres (Royal Academy) y en 1725 en París (Concert Spirituel). Justo en 1725, Antonio Vivaldi publica *Las cuatro estaciones*, probablemente el primer *opus* en la historia de la música destinado a convertirse en popular para siempre.

Un puñado de años, a principios del siglo XVIII. Una descarga eléctrica. Como si de repente tuvieran una prisa endiablada por pasar página. ¿Qué habían vislumbrado que ya no pudiera seguir esperando?

Los concerti grossi, op. 6, de Corelli, se tocaban por toda Europa ya desde los años ochenta del siglo XVII, más o menos cuando la Edad del Desorden empezó a fibrilar. Eran muy conocidos en el mundo de los cazadores de sonidos: habían abierto un camino y todos lo habían notado. Sin embargo, solo se convirtieron en un estándar absoluto, un punto de no retorno, cuando se publicaron, en 1714: en un mundo que no conocía ningún tipo de grabación, la única forma de que una música existiera *realmente* era imprimiéndose, y dados los precios y la complejidad del asunto, no se imprimía todo: si uno accedía a ese nivel del juego, ya era Historia. Esos 12 conciertos llegaron a serlo, y ahora es importante dejar constancia de lo que anunciaban, y hacían realidad, y liberaban.

Era música instrumental; no había ni una palabra, ni un cantante. No servía para nada; ni para acompañar fiestas, servir como escenografía sonora para un banquete o dirigir una liturgia, nada. Estaba ahí para ser escuchada, presumiblemente por un público que, mientras tanto, no hacía nada más. Inventaba, por tanto, un gesto,

un placer y un ejercicio del alma que tenían algo completamente nuevo. El personal implicado era bastante numeroso (de ahí el término *grosso*) e incluía violines, violas, violonchelos y contrabajos, además del viejo y querido bajo continuo: verlos tocar a todos juntos debía de causar bastante impresión: un *certamen* perfectamente recompuesto. Lo que hacía aún más agradable el espectáculo era el uso casi constante del diseño que gente como Banchieri había esbozado y que la ópera se había encargado de hacer popularísimo; una red armónica tejida bajo el vuelo de la melodía. El público lo valoraba. Un detalle que no pasaba desapercibido era este: cada concierto era el ensamblaje de diferentes secciones que en su mayoría no tenían títulos, ni siquiera el nombre de una danza: simplemente anotaban una indicación de velocidad: *Adagio – Allegro – Largo – Vivace – Allegro*. Hay que añadir que todo el espectáculo se basaba en una pericia interpretativa capaz de extraer de los instrumentos de cuerda sonidos que la gente común nunca habría conseguido obtener. Tampoco hay que olvidar que eran *conciertos*, es decir, los instrumentos sonaban *juntos*, completamente domesticados a pesar de ser madera, cuerdas, barniz, dedos, ojos, brazos y alma. En todo ello había impresa la huella de lo humano y de un saber muy preciso. En el fondo, tal vez, cierta belleza aprendida de Dios. Tal vez.

6

La sensación de campos cultivados —de naturaleza domesticada, de espacios reconducidos al orden, de *agricultura*— procedía de muchos detalles, pero principalmente de uno, casi invisible y central. Cada uno de esos conciertos tenía un ambiente propio, definido por una cierta *tonalidad*. Concierto n.º 3 *en do menor*. Ese detalle clavaba cada concierto a una zona precisa de lo audible, que había sido organizada a la perfección. Los sonidos ya no brotaban de la

naturaleza, libres, casuales y rapsódicos. Aquí estaban organizados de un modo por completo racional y jerárquico en torno a una nota fuerte, elegida entre las demás: como alrededor de un monarca, el sentido del resto de las notas cortesanas derivaba de su relación con esa nota reina, llamada «tónica». La música tenía un centro de gravedad estable (la nota reina) y su devenir asumía la andadura danzante de un pensamiento que se escapaba de una casa y luego regresaba a ella, como para cumplir una promesa. Parecía no haber espacio para ninguna incursión del caos, ni para ninguna queja tardía de la Naturaleza. Las leyes de la tonalidad amparaban un orden que no conocía objeciones. Los sonidos habían sido sabiamente dispuestos en la tierra de la mejor manera para interceptar la luz, resistir el viento y ofrecerse de modo confortable a las necesidades de la gente.

Concierto, opus 6, número 3, en do menor, en los tempos Largo – Allegro – Grave – Vivace – Allegro. Qué hilera perfecta surca la tierra; qué maravilloso huerto. Qué lejos del libre andar de los cazadores-recolectores, de su idea de *cosecha*.

7

Donde Corelli, de un modo aparentemente tranquilo, desbrozó colinas y dibujó campos cultivados —con un salto imaginativo que aún hoy debemos admirar— dos siglos de cultura sinfónica sembrarían y cosecharían más tarde un increíble alimento para la mente.

8

Esos 12 conciertos aplicaban un saber que para entonces estaba

muy extendido entre los cazadores de sonidos, pero de un modo oficioso, casi clandestino. Se construían las primeras granjas siguiendo preceptos imprecisos, que se transmitían de boca en boca: secretos de taller. Quien lo puso todo negro sobre blanco, inaugurando oficialmente una época, fue un músico francés muy conocido, muy querido, muy odiado: Jean-Philippe Rameau. Su *Tratado de armonía*, publicado en París en 1722, debe considerarse la verdadera Biblia de la agricultura musical. Todo lo que se sabía en la época sobre el arte de disciplinar los sonidos fue catalogado, explicado, fijado con una lucidez y una minuciosidad impresionantes. Si ese tratado encerraba alguna ambición, se resume de un modo espléndido en su primera frase: «La música es la ciencia de los sonidos». El dominio completo y consciente de los seres humanos europeos sobre el salvaje mundo de los sonidos empezaba exactamente con esas palabras.

9

(Para ser precisos, Rameau pensaba que ese dominio sobre la naturaleza estaba legitimado por la naturaleza misma, es más, dictado por ella, y en el fondo era deseado, esperado, desde siempre. De un modo muy explícito e incluso provocativo, el título completo de su obra decía así: *Tratado de armonía reducida a sus principios naturales*. Era una narración que lo ordenaba casi todo y autorizaba a los humanos a cultivar la tierra sin complejos de culpa, o a esclavizar a especies animales enteras sin temor a molestar a Dios. Rameau le era apasionadamente fiel, sin sospecha alguna de mala fe. Fue, por tanto, uno de los muchos, en esa época, que aplicaron una inteligencia formidable a la legitimación de formas de dominio con el argumento de que, en el fondo, traerían el bien a todo el mundo, incluidos aquellos destinados a ser dominados. En la época del Antropoceno, esto se convertiría casi en un mantra.)

En la aterciopelada presión de la nueva forma de dominio, se desvanecía un determinado infinito, es obvio, pero también hay que decir que otro infinito, en cambio, parecía comenzar precisamente ahí. Las reglas matemáticas que Rameau hizo aflorar erigían cercas y seleccionaban las especies, dispersando el don de un mundo sonoro sin límites y misterioso; pero la cosecha que se obtenía de esa técnica letal de explotación de la tierra ofrecía frutos nunca antes vistos y abría de par en par los horizontes de la imaginación. La tonalidad, por ejemplo —de la que Rameau fue el más célebre explorador y cartógrafo—, era un sistema muy militar y restrictivo, casi liberticida, para contraer cierto infinito y organizar de un modo racional la música: pero, al mismo tiempo, le daba un perfil aerodinámico con el que resultaría posible, en pocas décadas, alcanzar simultáneamente el corazón del público y el de las cosas, logrando por fin el milagro, a largo plazo, de conectar a muchas personas consigo mismas.

Lo mismo ocurría, de un modo incluso más claro, en el enfoque que Rameau ofrecía sobre el problema del temperamento. Recordemos que aún estaba sin resolver la cuestión de los intervalos naturales y de su ineficacia: aquella historia de corregir a Dios, alineando por fin los cipreses a ambos lados de la avenida. No había agricultura posible si no se desenredaba ese nudo, y Rameau lo sabía: así que trabajó durante años para desenredarlo. Escribió el *Tratado de armonía* sin disponer aún de una solución, pero quince años después, en su tercer tratado teórico, se sintió lo bastante seguro como para pronunciar un veredicto perentorio, que con posterioridad marcaría la historia de la praxis musical: el mejor sistema para

resolver el problema era el aparentemente más absurdo, es decir, el temperamento igual. Era un sistema de temperamento que existía desde hacía siglos, como ya hemos tenido ocasión de relatar: se trataba de dividir la octava en doce partes iguales, obteniendo así doce notas, todas ellas sutilmente desafinadas, ninguna conectada con un intervalo natural, pero todas capaces de funcionar armoniosamente cuando sonaban juntas. Traumático, pero eficaz. Con una sola afinación, un instrumento de teclado podía tocar en todas las tonalidades (el *Tratado* había establecido que había veinticuatro, doce en el modo mayor y doce en el modo menor: se puede apreciar el orden de los campos cultivados y el crepúsculo de un determinado infinito). También era bastante sencillo cambiar de una tonalidad a otra, y Rameau explicaba cómo hacerlo: surgía una posibilidad de variar el paisaje sonoro de una manera deliciosa. Tocar *en concierto* (con muchos otros, todos juntos) de repente se volvía más fácil porque la entonación de los diferentes instrumentos —de cuerda, de viento, de teclado— podía basarse en una única gramática, muy simple, rudimentaria, casi infantil. Una drástica y audaz simplificación del sistema estaba a punto de dar a la música una lengua que se aprendía con rapidez y, sin embargo, era capaz de pronunciar cualquier cosa. Los músicos la hablaban, el público la entendía.

Ahora, a siglos de distancia, es importante constatar la suave violencia que el temperamento igual traía a la relación con la naturaleza y con la tierra. Hay que recordar que, en la época de Rameau, un músico profesional normal podía reconocer y distinguir en una octava al menos diecinueve notas, no solo doce. Puede parecer extraño, pero existían instrumentos con diecinueve teclas, entre un do y el otro. El padre de Mozart, por poner otro ejemplo, creía que el mi bemol no sonaba igual que el re sostenido, lo que

significa que, donde en un piano moderno hay una tecla negra, él oía dos, sutilmente diferentes. Esa fue la música que enseñó a su hijo Amadeus, quien, por lo tanto, debemos deducir, conocía sonidos que el temperamento igual literalmente borraba. Pero ocurrían cosas bastante peores (o bastante mejores, según el punto de vista). Pier Francesco Tosi, estrella de la ópera y profesor muy respetado de la generación anterior a la de Rameau, enseñaba canto explicando que en una octava había cincuenta y cinco notas diferentes: era capaz de cantarlas todas y, sobre todo, de demostrar su origen matemático. Existían teorías más modestas que sostenían la división de la octava en treinta y una notas diferentes; otras identificaban cuarenta y tres. Newton, el padre de la física moderna, sostenía que había cincuenta y tres. Lo que debemos entender es que ninguna de estas teorías era errónea, dado que no existía una teoría correcta. En el continuo de sonidos posibles, le correspondía al hombre decidir qué quería oír y qué no. La principal peculiaridad del sistema del temperamento igual no residía, por tanto, en ser más verdadero o falso que los otros sistemas, sino en ser increíblemente reductivo. De cincuenta y cinco sonidos a doce hay un buen salto, y es necesario tomarlo al pie de la letra para comprender el sutil genocidio que el temperamento igual llevó a cabo sin llamar demasiado la atención. No era solo una cuestión de cantidad, sino también de calidad: tener muchos más sonidos en el seno de una octava permitía que, al cambiar de tonalidad, se utilizaran sonidos que antes estaban dormidos. Por lo tanto, la pasta sonora de las tonalidades era muy diferente, ya que para cada tonalidad se utilizaban sonidos diferentes. Transitar de una a otra resultaba tan perceptible como pasar de una habitación ocre a una habitación rojo púrpura. En el temperamento igual, gran parte de esta magia se desvanecía porque los ladrillos eran iguales para todas las tonalidades: cambiaba algo, sí, pero en realidad era más como mudarse de una villa a otra, prácticamente iguales, ambas amarillas. Hay que entender que muchos músicos de la época debieron de percibirlo como una pequeña muerte.

Si uno se preguntara cómo fue posible que Rameau y miles de personas más eligieran entonces un sistema tan penalizador, violento y cínico, podría acudir en su ayuda una historia que todo el mundo conoce y que ocurrió hace unas décadas. A principios de los años noventa, un grupo de investigadores europeos desarrolló un algoritmo de compresión que permitía tomar un sonido digital, vaciarlo de unos cuantos bits y devolverlo mucho más ligero, pero con un sonido que, al fin y al cabo, aún podía escucharse con satisfacción. Era lo que se haría famoso como «formato MP3». La música comprimida de esta manera perdía mucha definición por el camino, pero, para compensar, adquiría una ligereza que permitía operaciones antes impensables: enviarla, modificarla, almacenarla en grandes cantidades. Si hoy, por ejemplo, podemos coger una canción y mandarla en un instante a cualquier distancia es porque un algoritmo la ha vaciado al menos diez veces, descartando la gran mayoría de las teselas sonoras de las que estaba compuesta. Por la misma razón, y a costa de un sacrificio similar, todo el mundo tiene a su disposición en su móvil, si así lo desea, una inmensa cantidad de música. La lleva, literalmente, en el bolsillo.

Con esto quiero decir que existe una maniobra particular a la que los humanos recurren con regularidad para desbloquear escenarios que están frenándolos: renuncian a gran parte de lo que poseen y obtienen la ligereza y la simplicidad necesarias para alcanzar lo que aún no poseen. Agotado un escenario, buscan otro, y para llegar hasta él dejan atrás muchas de las cosas más valiosas que poseen. Por razones inescrutables, no conocen otra forma de estar en el mundo: vivir y, cuando llega el momento, escaparse por una puerta

lateral oculta, abandonando mundos enteros y llevándose consigo solo lo estrictamente necesario. Las doce notas del temperamento igual, por ejemplo.

15

La gran migración que ahora puede datarse en los años del Big Bang trasladó a la tribu de cazadores de sonidos a un paisaje de inmensas potencialidades. Hoy lo llamamos Música Clásica. Para alcanzarlo, la tribu tuvo que abandonar toda una civilización nómada para asentarse en torno al culto de la agricultura y la ganadería. En la mudanza, dejaron atrás muchas de sus posesiones, e incluso hoy resulta asombroso que fueran capaces de abandonar una parte significativa de lo que más apreciaban: los sonidos. Literalmente, se los arrancaron de encima y los abandonaron. Lo que trajeron consigo, lo domesticaron y lo redujeron a un estado de espléndida esclavitud. El doloroso recuerdo de ese desgarró y ese violento paso a la dominación nunca ha muerto. Haydn y Beethoven todavía oían, como la familia Mozart, dos teclas negras donde solo había una. E incluso siglos después, un hombre como Schönberg soñó con liberar a la música de la esclavitud de la tonalidad (pero no de la jaula de la compresión de doce notas, cabe añadir: un extraño ejemplo de liberación estrábica). No hay revolución que no genere grandes nostalgias.

16

Lo que Corelli practicaba y Rameau teorizaba era, por tanto, un grandioso movimiento lateral, aparentemente autolesivo, pero, en realidad, liberador. Por extraño que nos pueda parecer, esta gran

evasión también tuvo éxito gracias a algunos detalles acertados: uno fue el fortepiano de Cristofori, un ejemplo típico de fuga lateral. Mientras el clavicémbalo languidecía en la celda de sus limitaciones y de sus insolubles problemas de entonación, el fortepiano adoptaba un paradigma completamente distinto, percutiendo las cuerdas en vez de pulsarlas. En sí mismo, el asunto podía significar poca cosa, pero la verdadera novedad era que el intérprete, en el instrumento de Cristofori, podía imprimir diferentes intenciones a los sonidos a través del toque: como mínimo, podía elegir el volumen al que tocar cada nota, pero también podía optar por prolongar un sonido o interrumpirlo. La cosa liberaba la práctica interpretativa, abriendo de repente la vertiginosa perspectiva de poder inyectar intención *expresiva* en la reproducción de sonidos. Esto era algo que ya estaba presente en el canto y en muchos instrumentos, obviamente, pero el hecho de que pudiera aplicarse a un instrumento de teclado cambió las cosas de manera drástica: estos eran instrumentos que podían reproducir en todos los hogares y gracias a un solo intérprete toda la música existente. Más que instrumentos, fueron tocadiscos, grabadoras, iPods rudimentarios. Estaban destinados a inundar de música toda la tierra cultivable, convirtiéndose en el sistema de riego que aseguraría el triunfo de la agricultura. Si uno tenía aunque solo fuera un salón, dentro de casa, la gente de la Música Clásica venía para sembrar algo allí también, regando la tierra todos los días con los sonidos domésticos de un piano.

Y eso no era todo. El fortepiano de Cristofori (muy pronto imitado por todo el mundo) era cool, tecnológicamente vanguardista y culturalmente visionario: ni que decir tiene que apostaba por el temperamento igual. Es más, para el temperamento igual se convirtió en lo que los teléfonos inteligentes fueron para el formato MP3: el medio más utilizado, un grandioso anuncio publicitario y el

cómplice de un grandioso éxito comercial. Con su único teclado y sus teclas blancas y negras, inexorablemente doce de un do a otro, no dejaba espacio a la imaginación: esos eran los sonidos disponibles, y si a alguien se le ocurría quejarse, habría sido fácil señalarle que ahora, al poder darle una expresión a cada sonido producido, había un infinito tal de colores disponibles que el hecho de tener «solo» doce de partida era casi una suerte. El asunto, técnicamente, era cierto. Todos los testigos de la época señalaron que en el fortepiano el temperamento igual daba lo mejor de sí. Tal vez se trataba de una cuestión de timbre, o de expresión, pero sin duda esas doce notas parecían menos desafinadas. Todo el mundo atestiguaba también que al poder pasar de una tonalidad a otra, dando una expresión a ese fragmento, se creaba la ilusión acústica de cambiar de color, de pasar del ocre al rojo púrpura, como solo ocurría con ciertos temperamentos de antaño. Era el futuro, y prometía ser tan hermoso como el pasado y mil veces más sencillo.

18

Tomemos ahora la idea de la tonalidad, disciplinémosla con el truco del temperamento igual y montémosla en ese chasis genial que era el fortepiano de Cristofori. ¿No sería esa una formidable máquina agrícola? Es evidente que tarde o temprano alguien lograría construirla. La memoria colectiva tiene su propia versión, fantástica, de cómo fueron las cosas: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, 1722-1742.

19

En efecto, la colección de veinticuatro preludios y fugas edificada por

Bach era impresionante: cubría todas las tonalidades, demostrando cómo se araban, se sembraban, se cultivaban. Una vez interpretada la última página, la impresión era la de haber cruzado el mundo y haber llegado a su fin. No parecía que quedaran más tierras cultivables, aparte de aquellas: y, de hecho, no las había. Para compensar, a quienes permanecieran dentro de ese vallado y respetaran esas reglas se les prometía toda la música posible, como una cosecha infinita. Los dos siglos siguientes demostraron que no era una promesa infundada.

20

Por tanto, era una especie de texto bíblico, escrito por un dios de la música que indicaba el éxodo hacia una tierra prometida. Como para reconocer al sumo sacerdote de esa religión, el texto había sido escrito para un instrumento de teclado. Era a ese a quien Dios se confiaba. Bach especificó que debía estar «bien temperado», es decir, afinado de forma que pudieran tocarse con buenos resultados todas las veinticuatro tonalidades. Hasta donde se sabía, solo existía un sistema capaz de hacerlo: el temperamento igual. Bingo.

21

Y, de hecho, si hoy, habiendo crecido todos nosotros en el culto a Bach, escuchamos *Das Wohltemperierte Klavier* tocado en un piano moderno, afinado según el temperamento igual y rico en todas las posibilidades expresivas que el instrumento puede ofrecer, la impresión abrumadora es que hemos vuelto a la raíz de todo, a la granja donde todo nació, al punto alfa de toda una civilización. Si pensamos de nuevo en el Big Bang, de forma natural se nos ocurre

pensar que ese libro era la pieza exacta que faltaba en ese inmenso rompecabezas. Corelli había inventado la idea de la agricultura, Rameau había establecido sus reglas: solo faltaba un mito fundacional que demostrara como todo procedía de algo original, indiscutible, casi sagrado. Esos veinticuatro preludios y esas veinticuatro fugas de Bach tenían todo el aspecto de ser exactamente lo que se necesitaba. En tan solo ocho años, el rompecabezas estaba completo. Un latigazo impresionante. Un auténtico Big Bang.

22

La historia es tan hermosa que, como suele ocurrir, no es verdad. O mejor dicho: dice muchas cosas que son verdad, pero no es *técnicamente* verdad. Es una historia fascinante y vale la pena comprenderla por completo.

23

Para empezar, hay que recordar que Johann Sebastian Bach, en aquella época, no era muy conocido. Nadie pensaba que fuera un genio (ni siquiera él, como con cierta astucia sostuvo Isaiah Berlin). Era una especie de *local hero* cuya fama se desvanecía casi por completo a trescientos kilómetros de las cortes para las que trabajaba. Estrellas como Mozart y Beethoven apenas conocían su nombre: si alguien les hubiera dicho a ellos que Bach era su mito fundacional, no habrían entendido la frase. Para que todo el mundo la entendiera, fue necesario esperar hasta el siglo XIX, cuando algunos músicos románticos, en busca de un padre fundador, lo rescataron del olvido y empezaron a interpretarlo e idolatrarlo. La

primera edición completa de su obra no comenzó a prepararse hasta 1851. Resumiendo: en el instante del Big Bang, fuera lo que fuese que ese hombre había hecho estallar, casi nadie lo oyó.

24

En segundo lugar, el instrumento para el que Bach escribió esas notas no era el fortepiano. *Klavier*, indica el título, lo que significa todo y nada: instrumento de teclado. Pero que se tratara de un fortepiano estaba prácticamente descartado. Bach apenas había tenido la oportunidad de conocerlo, y no le había gustado. Le gustó el timbre, pero la pulsación le parecía muy engorrosa y lenta. No era, por otra parte, un hombre al que le importaran las modas ni las innovaciones tecnológicas. Quien lo conocía lo llamaba conservador, cuando no reaccionario. Que pudiera apasionarse por la llegada del pianoforte y el advenimiento de una nueva cultura interpretativa queda descartado. Con toda probabilidad, estaba pensando en el clavicémbalo. En el órgano. Pero, en definitiva, en nada revolucionario.

25

Para finalizar. A Bach no le gustaba el temperamento igual. Era demasiado rudimentario, demasiado plano, demasiado innecesariamente moderno. Es improbable que lo utilizara con sus instrumentos y es prácticamente seguro que no lo habría utilizado para esas páginas en particular. La famosa expresión «bien temperado» no se refería, por tanto, a la técnica de dividir la octava en doce partes iguales. Nadie sabe, en verdad, a qué se refería; él nunca lo aclaró, ni tampoco sus familiares y amigos quisieron

desentrañar el misterio, pero sin duda pensaba en una afinación particularmente exquisita, algo capaz de permitir que el instrumento tocara en todas las tonalidades posibles, dándole a cada una el color y la duración que le correspondían. No hay que descartar que hubiera encontrado una forma similar de afinar, y que precisamente de esta hazaña surgiera la idea de escribir esos preludios y fugas: para demostrar lo que había logrado obtener. Es más, en su necrológica, una rarísima fuente biográfica sobre él que apareció cuatro años después de su muerte, se le describía como un genio de la afinación (lo que también provoca una sonrisa: es como elogiar al mejor chef del mundo por cómo ponía la mesa).

26

Por tanto, si queremos ceñirnos a los hechos tal y como los conocemos en la actualidad, considerar *Das Wohltemperierte Klavier* como uno de los detonantes del Big Bang es, por desgracia, incorrecto. Es cierto, de todas formas, que esa obra encarnaba de forma espléndida un objetivo que muchos tenían en su punto de mira en aquellos tiempos: la toma de posesión de un preciso paisaje sonoro mediante un instrumento de teclado capaz de delimitarlo y medirlo con sonidos ciertos y estables. Dicho de otro modo, la idea era tomar la tierra descubierta y descrita por Corelli y Rameau y crear un mapa completo de la misma, escala 1/100.000, legible con un único instrumento que se esperaba que fuera tan exacto como un compás. Era una especie de cuadratura del círculo, destinada a resumir toda una revolución, y muchos se aplicaron a ello. Entre los que lo hicieron, hay uno que merece ser recordado con especial reconocimiento. Se llamaba Johann Caspar Ferdinand Fischer y fue el primero en pensar que el diseño adecuado, para una empresa de tal calibre, podía ser colocar en fila los preludios y las fugas y alinearlos a lo largo de las escalas de la tonalidad. Su obra, publicada en 1702, tuvo un éxito enorme. La tituló *Ariadne Musica*

porque quería que fuera una guía para salir vivos del laberinto de las tonalidades. De hecho, domaba una veintena de ellas, no veinticuatro, pero lo hacía a base de preludios y fugas, sin cometer ni un error. (Bach la conocía y la valoraba: Fischer era uno de sus maestros y, por si quedaba alguna duda, en el *Wohltemperierte Klavier* aparecen dos temas, en dos fugas, tomados directamente de la *Ariadne*: más que un robo, un homenaje, nos apetece pensar.) Todo esto para explicar que a lo mejor la obra de Bach no fue decisiva en la deflagración del Big Bang, pero sí la ambición que encarnaba: se había difundido, había imantado muchas mentes de la época y completaba de un modo admirable el devastador Manifiesto de la Agricultura Musical. Para darle la visibilidad que merecía, solo faltaba que cuadrara el círculo un genio, y que lo hiciera con una obra maestra. *Das Wohltemperierte Klavier* de Bach era perfecto para el caso. Solo había que esperar cien años más a que él se convirtiera en el más grande, y ajustar un par de detalles que no cuadraban. Fue entonces cuando nos encontramos con una historia perfecta en las manos. A costa de muchas inexactitudes, decía algo exacto; una técnica paradójica que se encontrará en otras innumerables historias de éxito.

Así, todo se desencadenó, de repente, alrededor de los años veinte del siglo XVIII, como una especie de sorprendente Big Bang. O, al menos, no es inapropiado imaginarlo y contarlo de esta manera, porque una sacudida subterránea, una coincidencia de acontecimientos, una aceleración repentina marcaron efectivamente esos años, y, en esos años, las almas de los cazadores de sonidos. Estos, en tiempos bastante rápidos, se encontraron en un nuevo orden que habían estado cultivando durante mucho tiempo en sus gestos y en sus sensaciones, pero que ahora se convertía en sistema, en régimen oficial, en ley. Nada podía ya obstaculizar el

advenimiento de una era de paz y de dominio, tan luminosa que parecía casi una nueva época clásica. Se había formado un determinado imperio, y una edad de oro, con la que se había fantaseado largamente, había empezado.

5

La Música Clásica

1

Si hubo un momento en que los pioneros de la agricultura musical lograron habitar en un claro de luz, elegancia y medida tal como para suscitar el calificativo de «clásico», ese momento llegó a principios del siglo XVIII, para desvanecerse luego, de manera gloriosa, con los primeros destellos del genio de Beethoven. Más o menos desde Corelli hasta la *Patética*, se desplegó algo que no era solo el ejercicio disciplinado de una técnica de dominio: también implicaba una especie de hechizo o de suspensión. Esa era una música a la que parecía habersele ahorrado la exposición a la realidad. Se mantenía regularmente un paso por delante de la *verdad*, y al ser capaz de ir un paso más allá de lo *incierto*, depositaba sobre la tierra una luminosa sabiduría que podría parecer inútil, pero no lo era: en ella resonaba cierta vocación íntima de lo humano, y lo hacía un instante antes de que el propio ser humano, al inventar la modernidad, decidiera prohibírsela. Por eso toda esa música huele a Paraíso. De una manera imprecisa, que solo se vuelve exacta con Mozart, cantaba una especie de Paraíso Perdido.

2

La vocación íntima que los humanos cultivaban y que la Música Clásica sacó a la superficie era la de disolverse en una especie de ligereza. Convertirse en un blanco inalcanzable. Vivir de perfil, un perfil delgadísimo. Desactivar cualquier turbación con el poder

benéfico de la simetría. Sustituir con lo simulado la ruinosa oposición entre verdadero y falso. Adoptar la elegancia como categoría ética. Vivir deprisa y morir a menudo.

3

Se trataba de un Paraíso que habían aprendido probablemente de la vida cortesana: lo transformaron en algo dinámico con el sofisticado concepto de «moda» y lo soldaron con la emoción a través del concepto de «gusto». Nunca se ha considerado de verdad el valor teórico de semejante ensamblaje, prefiriendo a menudo liquidarlo como un empalagoso aglomerado de buenas maneras. Pero en el término «galantería» —que en aquella época era una categoría como lo han sido para nosotros el punk o el beat— se resumía una metamorfosis, no un eclipse, de la inteligencia. En el salto mental que condujo a implantar en el cultivo de la música conceptos previamente inexistentes como «moda» o «gusto», se estaba inaugurando un paisaje en el que aún vivimos hoy. Pioneros y profetas.

4

También por este motivo, en sus albores, la rotación hacia la agricultura sedentaria no pareció tener el perfil violento que luego, con el tiempo, asumiría. De algún modo, la pantalla de la galantería suavizaba la torsión que el hombre imprimía a la naturaleza, y los campos cultivados se parecían mucho más a jardines que a obsesivos sistemas de explotación de la tierra. Incluso hasta el último Haydn, el gesto que domesticaba los sonidos, sembrándolos en campos sabiamente preparados, rara vez delataba un movimiento

brusco; como mucho, desplegaba una elegante severidad. Con Mozart, incluso, parecía haber encontrado el secreto de cierta dulzura. Como en los mármoles de la Grecia clásica, la belleza parecía haber sido generada allí por un hechizo, más que por un esfuerzo muscular.

5

A generar ese hechizo contribuía un precepto generalizado que regulaba tanto el flujo de las ideas como las expectativas del público: esa música debía mantenerse a una precisa distancia del desorden emotivo de los seres humanos. Su función era más bien la de pintar paisajes sentimentales en los que ese desorden fuera reconducido hacia una elegancia controlada. Transformar los bosques en jardines. Se trataba de un ejercicio que ya en la Edad del Desorden había aparecido para salvar a los cazadores de sonidos de sí mismos y que en la época clásica se convirtió en el plan rector del sentimiento humano. La palabra clave de esta estrategia defensiva era «afectos». No sentimientos, sino afectos. En ese término —en su delicadeza— se hechizaba la ruinosa anarquía de las emociones, dirigiéndola hacia un inocuo claro del ser donde luego era fácil censarla y domesticarla. Ya Descartes, en *Las pasiones del alma* (1650), había llegado a sostener que los afectos fundamentales, bien pensado, no eran más que seis: asombro, amor, odio, deseo, alegría, tristeza. En esos mismos años, un muy influyente tratadista alemán, Athanasius Kircher, había llegado a la conclusión de que los afectos verdaderamente representables en la música eran solo tres: regocijo, calma, tristeza. Hay que entender que ambos estaban tendiendo alambradas y diseñando pastos: cuando llegaron las primeras «granjas», la música encontró hecha la mitad del trabajo; solo le faltaba dedicarse con éxito a la crianza. Y, de hecho, si uno buscara la huella de las pasiones humanas en la Música Clásica —desde Corelli hasta el último Haydn, pasando por

Bach, Händel y Mozart—, encontraría más que nada una sublime extensión de rebaños domesticados. Por supuesto, hombres como nosotros, que han conocido el Romanticismo, pueden caer en la tentación de encontrar anticipaciones románticas en ciertos preludios de Bach, como en los misteriosos conciertos de Schobert, o en la conmovedora belleza de ciertas líneas melódicas händelianas y mozartianas. Pero se trata, obviamente, de un delicioso trampantojo del alma, que florece durante un breve sueño de la inteligencia. En la edad de la Música Clásica, el Romanticismo —y, por tanto, el surgimiento de la geografía «real» de las pasiones— ni siquiera era un presentimiento: los agricultores del sonido derivaban la riqueza de su cosecha precisamente de su capacidad —la de ellos y la de su contexto intelectual— para detener la sensibilidad de los seres humanos un paso antes del precipicio. Los mejores eran capaces de asomarse al abismo, por un instante, y luego nunca más. Los primeros a los que sometían a una disciplina semejante eran ellos mismos: ningún músico, en aquella época, habría pensado jamás que la música tuviera que ser una expresión de sus pasiones: era imitación de los *afectos* de todos. Por molesto que pueda parecer, pensar que un compositor del siglo XVIII pudiera entender la música como un instrumento con el que expresar sus emociones equivale a esperar que un cocinero, en esa misma época, se sintiera obligado a expresar sus turbaciones inventando la tarta Tatin. Es bonito pensarlo, pero es irreal. Si todo esto puede parecer ofensivo con respecto a una música tan grande, habrá que acostumbrarse a la idea de que esa música era grande precisamente por su capacidad de mantenerse protegida de las tormentas emotivas que podrían haberla sacudido — y, en general, de los escombros de la existencia que podrían corroerla. Hacía visible, e iba a habitar, una región del ser muy valiosa, rara vez alcanzada por los seres humanos en su vagabundear: allí, en la belleza, era la verdad la que se encontraba consigo misma. Hay páginas de Händel, de Gluck, de Mozart que no difieren de los mármoles de Fidias: la inestable e infinita gama de humanas inflexiones sale resumida en una única forma, de luminosa belleza, que en ese momento representa a todos los seres humanos posibles, y para siempre; su verdad. Se comprenderá, pues, que

atribuir a esa música una excesiva coloración sentimental no solo es difícil, sino también ruinoso. Sería como romper un hechizo. En cambio, hay que dejar que respire en su ecosistema, completamente ajeno a cualquier humus romántico: en su muy medida vegetación, insólitamente compuesta y armónica, triunfa una posibilidad de la Creación que el término «clasicismo» intenta abarcar y que el de «paraíso» logra convertir en leyenda. Nosotros también venimos de allí: por eso incluso hoy dedicamos nuestra gratitud y devoción a esa estación del cultivo de los sonidos que llamamos Música Clásica; en ella, encontramos la ilusión de reencontrar el camino a casa.

6

Así, la Primera Música nos enseñó a vivir en armonía con la Naturaleza, acogiendo dócilmente sus dones. La Música del Desorden reivindicó ante la desarmonía de la humanidad su derecho a la propiedad de los sonidos. Y la Música Clásica fundó sobre ese derecho su ambición de hacer del mundo un jardín. Podemos reconocernos en cada una de esas tres visiones — o mentiras.

7

Si la Música Clásica logró permanecer en equilibrio durante un siglo entero al borde de un abismo, manteniendo los pies anclados sobre la tierra firme de cierta elegancia impersonal, fue también por una singular característica propia, nunca valorada por la historiografía musical, pero en realidad muy fascinante: era una música largo tiempo prefabricada. Después de que el Big Bang dibujara un tablero

de ajedrez y determinara cuáles eran las piezas con las que jugar, una enorme producción de esquemas de juego comenzó a ir de una granja a otra, difundiendo una Biblia no oficial de las jugadas más sólidas o brillantes. El número de partidas posibles era amplio, pero limitado: en los talleres de los músicos, terminaban aprendiéndoselas todas de memoria, a la espera de jugarlas. Al final, componer una pieza musical equivalía a colocar en secuencia bloques prefabricados mientras se mantenía lo que Leopold Mozart definía, en italiano, como un *filo*: una idea coherente de partida. Por muy desconcertante que pueda parecer, desde Corelli hasta Beethoven, esos pequeños bloques de Lego, confeccionados por un artesanado colectivo, representaron la estructura ósea inevitable de cualquier composición. Existían, por ejemplo, secuencias de armonías en el bajo que eran, en todos los sentidos, una secuencia de movimientos: se llamaban *partimenti* y eran la base de la enseñanza musical. Del mismo modo en que en ajedrez se puede comenzar una partida con el gambito de dama, o mejor elegir una apertura española, Mozart empezó por aprender la diferencia entre abrir una composición con una romanesca en vez de con un Meyer. A partir de entonces, las cosas estaban bastante predefinidas; se trataba de respetar una serie de otras convenciones establecidas — ritmos, cadencias, melodías—. Encontrar un estilo propio, un toque propio, dentro de esta red de estrategias prefabricadas era el auténtico desafío al que se enfrentaba el compositor del siglo XVIII: Haydn lo superó eligiendo el camino de lo extraño, de lo original; Mozart, encontrando en su interior un tono, una voz, que lo hacía único ya para sus contemporáneos. Pero, si ambos permanecieron, mágicamente, a este lado del deslizamiento hacia la modernidad, fue también porque todo un sistema impersonal de reglas los mantenía anclados a un sentimiento colectivo tan definido que absorbía gran parte de las desviaciones que una hipertrófica sensibilidad individual podía llegar a imaginar.

No faltaban, claro está, los irregulares, en ciertos valles periféricos, cuyos métodos de cultivo y de crianza eludían la ortodoxia. Algunos parecían incluso resquebrajar la porcelana del sentimiento colectivo, encontrando inflexiones dolientes, u oscuras, que en vano podrían haberse buscado en la correspondencia entre el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil. Ellos también tenían cierto público. Carl Philipp Emanuel Bach, quinto hijo de Johann Sebastian. Johann Schobert, Georg Benda. Y otros como ellos. Muchos años después, se los etiquetaría con una expresión en gran parte apócrifa: *Empfindsamer Stil*, «estilo sentimental». Si uno los escucha hoy, tiene más bien la impresión de una música huérfana o exiliada. En el censo oficial de los *afectos*, los nombres que pronunciaba su retórica eran inencontrables: había algo apátrida en su ser diferentes. Pero no se puede decir de verdad que eran portadores de una cultura nueva, o incluso prerromántica. Alcanzaban el dolor mediante intuición artesanal, pero, por donde corrían sus dedos y su voz, se diría que no había alma esperándolos. Daban la impresión de haber alcanzado cierta interioridad, pero es evidente que lo hacían porque se habían perdido, no porque se hubieran encontrado. Por lo tanto, resulta difícil hablar de ellos como precursores de algún romanticismo o incluso de la modernidad. En cierto sentido, parece más apropiado leerlos, por el contrario, como epígonos, tardías esquirlas de la Edad del Desorden, últimos fuegos póstumos de una anarquía que acababa de ser sofocada.

Así, toda esa música, la Música Clásica, aparece como un hechizo detenido, un instante de gracia que duró un siglo, veteado apenas de alguna nervadura nostálgica e iluminado por pequeños destellos

de excentricidad. Al observarlo con más atención, de todos modos, es posible detectar algo más, algo sorprendente, bajo la piel de aquellos años. Mientras la elegancia declinaba, la Música Clásica, sin llamar demasiado la atención, llevó a cabo una inversión que, por el contrario, no tenía nada de etéreo y se mostraba más bien como un movimiento puramente muscular; algo parecido a despejar una colina y redibujar, con excavadoras, un paisaje. Es increíble cómo fue capaz de realizar una hazaña semejante, genial y violenta, sin que nada turbara su superficie de porcelana. Y, no obstante, se trataba de uno de los movimientos más brillantes que la historia de la música haya visto jamás, incluso más preñado de futuro que la segunda voz de Léonin, o la invención del temperamento igual, o la *seconda prattica* de Monteverdi. En ese movimiento, toda la partida de la música giraba noventa grados. Lo hacía *físicamente*. Es algo que hay que comprender. El movimiento que puso el mundo patas arriba, por decirlo de algún modo.

10

Volvamos a Corelli. Al op. 6. Escuchados hoy, a más de trescientos años de distancia de su nacimiento, esos conciertos aún tienen un efecto muy particular, el mismo que probablemente tenían para el público de entonces: es música que parece inaugurar espacios que nunca antes existieron y que apenas se usaban. Las frases musicales brotan de sí mismas, como en una especie de autogénesis; mientras se extienden alrededor, como ondas en el agua, la sensación física de quien escuche es la de ser llevado a través de salones que se abren unos dentro de otros. No era una superficie que existiera previamente. Todo es nuevo, impecable, intonso. Todo es artificial, es decir, construido, pero al mismo tiempo parece todo muy natural, hasta ese punto resulta redondo y seguro el gesto. Parece la perfección terrenal, pero hay un detalle, un inmenso detalle, que en cambio revela la imperfección sistemática: curiosamente, en esa

arquitectura no hay rastro de seres vivos. Son espacios aún por inaugurar. La música de Corelli es un hogar que abre sus puertas al amanecer, y, para quien la escucha, es inevitable la sensación, deliciosa, por otra parte, de ser el primero en poner un pie allí dentro. Aún no hay historias, cosas ocurridas, dramas o comedias. No hay nada todavía. Solo *espacios* —tal vez ni siquiera hay *tiempo*—. Eran volúmenes, robados a la nada. Deshabitados, aún.

11

No solo ocurre con Corelli. Todos los *concerti grossi* escritos en aquellos años tienen esa inconfundible marca de fábrica: espacios, vacíos. De Muffat a Händel, siempre se encontrará la misma idea de belleza, soldada al encanto de lo deshabitado. Una variante que podría haber llevado a algo diferente era la del concierto, donde un instrumento solista se destacaba prepotente sobre el *grosso* de los demás instrumentos. Podía ser un violín o un instrumento de viento. Muy raramente, y solo en época más tardía, un instrumento de teclado. Allí, una sensibilidad muy posterior, al menos del siglo XIX, podría leer la irrupción de un personaje, cuando no un héroe, en los salones, nunca antes habitados, del *concerto grosso*. Pero si uno se acerca sin prejuicios a esas páginas, ya sean de Tartini o de Vivaldi, por citar dos ejemplos fundamentales, muy pronto se dará cuenta de que el instrumento solista, por deslumbrante que sea, no está ahí para introducir el paso de un ser vivo, el primero, sino para añadir un toque, el último, a la arquitectura de los lugares. No tiene una historia ni una misión y, en el fondo, no es nadie: es puro decorado. Hay bloques de armonía y el solista los transfigura descomponiéndolos en una nube de estuco y yeso. El virtuosismo instrumental crea rizos y espirales que transforman cualquier puerta en un altar y el más humilde de los pasillos en una metamorfosis. Al final del proceso, reaparecen los mismos salones que en el *concerto grosso* marcaban sobriamente una procesión de espacios,

encendidos por un repentino impulso de exhibirse. Se diría que se han transformado en teatros. Incluso en escenarios.

Vacíos.

12

Era evidente que había un derroche productivo en la belleza de esa música: ¿qué idea era esa de construir teatros capaces de representar en escena nada más que a ellos mismos? ¿Adónde podían conducir esas plateas deshabitadas y esos escenarios desiertos? Nada de eso pertenecía a la lógica de la agricultura, que exigía, y de qué manera, enormes sacrificios, pero en aras de enormes ganancias. Los campos de Corelli eran magníficos, sin duda, pero la cosecha, por alguna razón difícil de entender, no conseguía llegar hasta los puestos del mercado. Era evidente que, si se había llevado a cabo una revolución, ahora se trataba de completarla y de hacer caja.

13

Fue en ese momento cuando a alguien se le ocurrió *convertir en historias* los salones de Corelli, los teatros de Vivaldi, las naves de Händel y muchas otras maravillosas proezas arquitectónicas. Se trataba de proyectar esos espacios, esos volúmenes, sobre una superficie plana donde pudieran convertirse en líneas, secuencias, acontecimientos: *narraciones*. Era como echar al suelo toda la música de la época. Casi como si se inclinara, a la fuerza, para poder mirar por fin al público a los ojos. Y llegar a alimentarlo.

Es difícil decir dónde y cuándo se puso en marcha ese proceso. Fue algo kárstico, pero también urgente, y al final rapidísimo —unos veinte años después del Big Bang, la mayor parte del esfuerzo ya se había llevado a cabo—. Tomemos cualquiera de las sinfonías de Stamitz: ya se encontrará allí el mundo echado al suelo.

Para el oyente, la inédita sensación era la de que la música alineaba los acontecimientos, dibujándolos en un paisaje que hasta el día anterior había reposado, encantador, en una espléndida inmovilidad. Ahora se diría que ahí ocurrían cosas, y los sonidos desplegaban los acontecimientos con cierta claridad, reservando al público el privilegio de presenciarlos, aunque a una cierta distancia y en un espacio protegido. Se podían detectar *temas* que eran casi personajes: entraban, salían, regresaban. Uno aprendía a reconocerlos, se seguían sus trayectorias y se les esperaba en el ajuste de cuentas final, a menudo maduros, ya casi adultos. Por regla general, los temas se construían artísticamente para que chocaran entre sí, o al menos para generar cierta tensión, digamos que como mínimo una fricción sutil. Y se esperaba que alguien acudiera a resolverla, algo que ocurría con regularidad. Así, esos espacios suspendidos que la música de Corelli había inventado se tendían en una sintaxis narrativa ante la que resultaba legítimo el instinto de preguntarse *cómo terminaría todo*; pregunta que no habría tenido sentido ante ningún *concerto grosso*.

Quienes se movían en ese nuevo escenario no eran más que figuras abstractas, criaturas musicales, sin duda. Pero poco a poco, el público se dio cuenta de que a menudo parecían, y quizás incluso eran, reflejos de algo vivo —la proyección de algo que conocían, o habían vivido, o habían soñado con vivir. Podía ser una resonancia heroica, o cierta luz crepuscular, o el eco de alguna sugerencia campestre. Aquello era mundo, había que admitirlo. Por allí parecía que correteaba una chica, o muchas. Allá cojeaba un corpulento hombretón que provocaba risas; aquí dominaba la escena un color determinado, que era el color de todos los adioses. Esquirlas de vida que parecían llegar de todas partes; recuerdos, sensaciones, personajes, miradas. Salones que habían estado desiertos ahora veían pasar una procesión que se volvía más imponente con cada hora: desfilaba por ellos el espectáculo del mundo, como una bandada de pájaros pintada en una taza de porcelana. Al llevársela a los labios, toda una civilización premoderna descubrió hasta qué punto estaba dispuesta a revelar su propio misterio.

Echar la música al suelo hasta convertirla en una huella narrativa dibujada con claridad sobre la superficie del mundo. No hay que infravalorar el alcance de un gesto semejante. Allí estaba sucediendo algo que sería decisivo para el destino de la agricultura musical. Resulta fantástico señalar cómo, una vez más, la jugada elegida parecía simplificar, reducir e incluso mortificar todo un patrimonio de saberes pasados: tras siglos de construir alfombras voladoras, ahora habían regresado al tejido frugal de unos pocos hilos, al arte rudimentario de trenzarlos y anudarlos. Si uno escucha a Händel y luego a Stamitz, tendrá la impresión de que a la música le ha

sucedido algo, hasta el punto de que se ha vuelto infantil. Pero, de nuevo, en esta vistosa renuncia se abría un espacio con un potencial increíble. Porque, al convertirse en narración, la música entraba en resonancia tanto con la sensibilidad del público como con la estructura más íntima de lo real. Por un lado, captaba la atención de la gente; por otro, se anclaba en la vida de verdad. Lo que en el fondo había sido durante siglos una belleza abstracta, proyección matemática de un sentir colectivo, se había convertido ahora en un lenguaje que expresaba la experiencia humana, la nombraba y la *relataba*. Aún lo hacía con mucha prudencia, porque estaba en manos de una civilización que no estaba dispuesta a desintegrarse, pero lo hacía. Si una herramienta así hubiera terminado en manos de humanos verdaderamente deseosos de descubrir el mundo, ¿quién podría haber dicho hasta dónde habría llegado?

18

No se puede echar el mundo al suelo si no se dispone de una fuerza muscular excepcional, y la Música Clásica se la procuró. Se construyó, con tal fin, una serie de máquinas capaces de levantar tierra, removerla, transportarla. En particular, se desarrolló una máquina, especial, extremadamente productiva, que no existía antes y que la Música Clásica ensambló llevando a cabo varias innovaciones técnicas experimentadas a lo largo del tiempo: *la sinfonía*. Si buscamos sus orígenes, se encontrarán mil riachuelos que, desde la Edad del Desorden, habían empezado a fluir bajando por las crestas de la imaginación. A principios del siglo XVIII, todo parecía llamado a converger en un gran valle donde, a partir de los años veinte, comenzó a circular con insistencia ese nombre: «sinfonía». Crepitaba algo de la sonata a trío, mucho de las oberturas del teatro musical y un fornido acarreo de lo que las suites instrumentales habían cultivado durante años en los salones de gala de la aristocracia europea. Faltaba un gesto sintético capaz de

fusionar todos esos ingredientes y forjarlos en una única forma compacta, inalterable. Personajes como Sammartini, Stamitz o Johann Christian Bach son recordados como sus padres más reconocibles, pero hay que imaginar una polvareda de micromovimientos que trabajó por toda Europa para desbastar y refinar la invención del siglo. En los años cuarenta, por ejemplo, un visionario soberano alemán, elector palatino, creó en Mannheim, la capital de su reino, una orquesta que carecía de precedentes en tamaño y calidad: apostaba por el futuro, y tenía razón. De hecho, en Mannheim acabó por afianzarse la idea de que una orquesta podía imaginarse como un instrumento solista, capaz de virtuosismos sorprendentes y rico en muchísimos matices: la sinfonía necesitaba ese instrumento tanto como mucha música del futuro necesitaba el fortepiano de Cristofori. A partir de Mannheim, ya no fue posible dar marcha atrás. A mediados de los años cincuenta, ya estaba todo hecho: la idea del sinfonismo que heredaron Mozart y Haydn era un mundo ya diseñado, solo era cuestión de edificarlo, una tarea a la que ambos se dedicaron con resultados significativos.

Ahora es fácil reconocer, desde lejos, la espléndida geometría en la que fue a asentarse la Música Clásica tras haber derrumbado el mundo: sinfonía, concierto solista, cuarteto, sonata. Eran formas, pero también pequeños ecosistemas, microcosmos, planetas. Juntas configuraban una especie de sistema solar en el que reinaba un principio de gravedad que debemos comprender atentamente: la música siempre se movía sobre un eje lineal, impulsada por un instinto de transformarse, desarrollarse, crecer, alcanzar metas, marcar el tiempo. Era una música que no podía permanecer quieta: conocía un único movimiento inercial, el de impulsarse hacia adelante a sí misma y al mundo, como guiada por una misteriosa misión. El hecho de que de esta manera terminara articulando

historias es solo el aspecto más visible de esta actitud: bajo las historias crepitaba una idea precisa del existir, que podía resumirse por completo en el valor del dinamismo. O te movías o morías. Había un preciso componente social, en aquella época, que se reconocía íntegramente en ese valor y, de hecho, en cierto sentido, lo había inventado: era la naciente burguesía comercial, financiera, empresarial. Era el nuevo poder que estaba llegando, y la Música Clásica lo interceptó con gran rapidez, en busca de oxígeno, y encontró ahí su mercado perfecto. En esto, demostró una impresionante capacidad para anticiparse a los tiempos: cuando el poder aristocrático aún parecía destinado a inmovilizar la Historia, en un *impasse* cuya sublime definición eran los desiertos salones corellianos, la Música Clásica ya estaba conspirando para echar el mundo al suelo, con la lucidísima previsión de que una revolución volvería a ponerlo en marcha. Así, logró la acrobática hazaña de soldar dos civilizaciones ferozmente hostiles en un único y elegante aliento. Si queremos, podemos inclinarnos sobre las últimas sinfonías de Mozart o algunos de sus conciertos para piano: se tendrá el privilegio de discernir, con claridad, el fugaz instante en que la inmovilidad aristocrática y el dinamismo burgués aún tenían el mismo sonido. Es también por hazañas semejantes, por otra parte, que se hace inoportuno el término «clásico». El propio Mozart era, profesionalmente hablando, un perfecto punto de encuentro entre dos períodos sociales: empezó como compositor de corte y acabó como profesional semiautónomo. Y sus Academias representaban claramente una división social: donde aristócratas y burgueses se sentaban unos junto a otros, aún inseguros sobre de qué lado caería la Historia. Mozart lograba complacerlos a todos. Se podría decir que su música, sobre todo la última, estaba exactamente a medio camino entre el Corelli del op. 6 y el Beethoven de la *Patética*. En este sentido, él fue verdaderamente el personaje en el que todo el arco de la Música Clásica y, por tanto, todo un siglo, encontró el fiel de la balanza, la manifestación exacta de su propia identidad. Por esta razón, incluso hoy, para muchísima gente, la Música Clásica es él.

Ahora el cuadro resulta más claro. Eran cazadores-recolectores — lo fueron durante siglos—, pero una Edad del Desorden trastocó sus certezas y liberó sus visiones hasta que una grandiosa síntesis, velocísima, casi un Big Bang, diseñó un nuevo orden, que frenó a esa tribu en la sedentaria dedicación a la agricultura. Cultivar, domesticar. La música como ciencia de los sonidos. En los campos y en los pastos que paso a paso traducían el paisaje en tierra productiva, la tribu de los músicos encontró una forma de dominio que sometía el misterio y ofrecía a los humanos el servicio de un acogedor jardín sonoro. Todo un siglo financió y acogió una proeza semejante. La música que emergió de ella mostraba tal equilibrio y tal plenitud que mereció el epíteto de «clásica». Ni siquiera el terremoto social que dividió el siglo por la mitad, en la línea divisoria entre aristocracia y burguesía, logró perturbar su perfil: en las primeras sacudidas, esa música ya había cambiado de postura, haciendo que se la encontrara echada sobre el eje de un dinamismo narrativo y flexible. Al final del terremoto, se despertaría perfectamente en sintonía con el nuevo paisaje del poder.

6

La música moderna

1

La Tercera sinfonía de Beethoven, llamada *Heroica*, se estrenó en público el 7 de abril de 1805, en Viena, en el seno de un concierto de pago organizado por un violinista llamado Franz Clement. Sabemos que antes de ese día había sido interpretada en privado para un príncipe (Lobkowitz) y luego para un banquero (Von Würth). La secuencia es de una síntesis admirable: resume un mundo entero en el momento de su transición de una riqueza a otra. Aristocracia, finanzas burguesas, libre mercado. Si uno sigue la Música Clásica, encontrará el dinero.

2

Así que se estrenó la *Heroica*: y fue, en aquel momento, la sinfonía más larga que jamás se había escrito. No lo era solo por unos pocos minutos: lo era de un modo evidente, incluso provocador. Para entendernos, la sinfonía *Júpiter*, escrita por Mozart solo catorce años antes, y con cierta ambición, contaba con 924 compases. La *Heroica* tenía 1.850 compases, justo el doble. Interpretar la *Júpiter* podía durar su media hora larga. La duración de la *Heroica* rozaba la hora. Circulaban rumores que recomendaban que, en caso de concierto público, se programara a primera hora de la noche, cuando la gente aún no estaba cansada.

La *Heroica* no era solo una sinfonía *larga*. El tiempo que duraba lo ocupaba con una intensidad, una ambición y una complejidad nunca antes vistas. Lo hipertrófico no eran tanto sus dimensiones, pues, como sus intenciones: aquel hombre parecía creer que una música sin palabras, simplemente instrumental, podía captar todas las miradas del público, cautivarlas durante una hora y dirigirlas a donde él quisiera, ofreciendo a todo el mundo la sensación inédita de ser admitidos en una visión. Era algo que oscilaba entre la hipnosis, una misa solemne y una película. Al menos dos de estas tres cosas la gente sabía lo que eran.

Si existía una máquina agrícola llamada sinfonía —y existía, y todo el mundo conocía su eficacia— Beethoven se presentó proporcionando una versión que duplicaba sus dimensiones y su potencia. Ahora es necesario preguntarse por qué. ¿Qué tierra podía requerir tal despliegue de fuerza antes de rendirse y dejarse cultivar? En el fondo, a los humanos no les faltaba nada para transformar en jardín el sabio pero caótico legado de la naturaleza. ¿Qué veía ese hombre que los demás no veían, y qué hacía necesaria esa arrogante exhibición de fuerza muscular? ¿A qué misión se había consagrado él mismo y, aparentemente, pretendía consagrar a toda la humanidad?

No se trataba tanto de él como del público para el que escribía: el

hombre del siglo XIX. De ese animal social recién nacido brotaba esa ambición, esa disponibilidad para la fuerza, ese pensamiento sin medida. Había toda una multitud ahí fuera para la cual ciertos modales mesurados, incluso galantes, ya no representaban un valor. Frente a las curvas que los lomos de las teteras trazaban en la porcelana pronto se preferirían las del hierro que los rieles extendían sobre la tierra. Parecía poco más que una cuestión de gusto, pero sabemos que, en realidad, era una jugada muy meditada, destinada a redibujar toda la partida: si durante un siglo se había pensado en *domesticar* la realidad, el hombre nuevo estaba pensando en *reinventarla*. Percibía lo existente como el campo, desprovisto de reglas, donde podía descargar su libertad, un bien del que había sido privado durante demasiado tiempo. Tenía una idea tan audaz y fanática de esa libertad que creía que entre sus derechos se hallaba desencadenar una segunda creación, allí donde la voluntad y el mérito mostraran ser dignos de tal cosa. Ya fueran personas, cosas, obstáculos naturales, pueblos enteros; todo lo que ofrecía resistencia a la *mejora* progresiva de la Creación debía ser eliminado, y ese tipo de hombre poseía la ética y los conocimientos necesarios para hacerlo. Así la vida se resolvía en un prometeico desafío a los dioses, donde no era tanto la felicidad la que dictaba una ruta como la urgencia de una misión —el término «progreso» la describía—. No era un modo de ver las cosas que pudiera mínimamente pertenecer, por ejemplo, a un hombre como Mozart. Y, de hecho, para señalar esa torsión ejercida sobre los destinos de los seres humanos, incluso tuvimos que acuñar un término específico: lo hicimos a partir de Baudelaire. Llamamos «modernidad» a esa nueva partida.

Beethoven era, en esencia, un hombre del siglo XVIII, diligentemente kantiano, tibio ante el Romanticismo y apegado a una idea de libertad más poética que política. Pero era un artista moderno, uno

de los primeros. Descargó en el mundo de los sonidos todas las convicciones instintivas del hombre decimonónico y de este modo se encontró entre las manos con la genial visión de en qué estaba a punto de convertirse la modernidad. La *Heroica* era imprudente y desmedida porque era una sinfonía desfigurada *desde dentro* por la fuerza de esa visión. La química que la legitimaba era casi un manifiesto programático del siglo que estaba naciendo: ambición, heroísmo, inclinación épica, índole violenta, fe ciega en la técnica, propensión al dominio, sed de grandeza, triunfo de la libertad. Lo que lo mantenía todo unido era el pegamento de la belleza, perseguida obsesivamente mediante el trabajo duro, en vez de esperada como un don otorgado por la naturaleza. Para obtenerla, no había distorsión de los sonidos que pudiera resultar excesiva, ni violencia sobre los hábitos de escucha del público. Es más, se manifestaba la idea de que la belleza podía ser precisamente el producto artificial de una forja muy violenta que llevaba de forma sistemática al límite todos los componentes del sistema musical: la duración del espectáculo, la habilidad de los instrumentistas, los límites rítmicos y armónicos de la escritura musical, los umbrales nerviosos del público, la capacidad intelectual para orientarse en la complejidad. Era una idea que luego triunfaría en toda la música del siglo XIX y se convertiría en una religión en el siglo XX. Cuanto más agotador era el trabajo, más belleza desprendía —algunos decían «verdad»—. Un Vivaldi no lo pensaba exactamente de ese modo. Ni tampoco un Rameau o un Haydn. Beethoven, en cambio, creía en ese nexo entre la agotadora complejidad que cabía alcanzar y la recompensa de una belleza superior con olor a verdad. De este modo esquivaba toda la música de consumo y proponía a los amantes de los sonidos una identidad diferente, un nuevo emplazamiento en el paisaje de la civilización: no estaban allí para deleitarse o para encontrar una escenografía sonora para su propia elegancia: estaban allí para alcanzar, mediante una especie de performance del alma, una nueva postura espiritual, en cierto modo superior: la imaginaba digna de las ambiciones, de la complejidad y de la audacia del nuevo hombre que estaba llegando. Esta idea proporcionó a la Música Clásica una especie de carenado capaz de

hacerla entrar en la modernidad por la puerta grande. Una determinada élite europea decimonónica se acostumbró a considerarla un ejercicio en el que su propia identidad se entrenaba y se confirmaba. Amar esa música se convirtió en un modo de sentirse seleccionado para formar parte del número de los que estaban redibujando el mundo. Esta gratificante sensación premió al público de la Música Clásica hasta finales del siglo xx, y sobrevivió incluso al final de la propia Música Clásica. Beethoven es su padre porque fue el primero en fusionar de un modo explícito una determinada ambición social con una particular emoción estética. Ambas se orientaban hacia una meta precisa, y la *Heroica* la resumía a la perfección: había un mundo nuevo que crear, y la tarea sería llevada a cabo por el hombre moderno, elevado a figura heroica, un mártir cuyas gloriosas exequias se celebraban anticipadamente. Todo esto ocurriría de forma inevitable, a despecho de cualquier poder que quisiera oponerse, aunque fuera el de un dios. La sinfonía estaba dedicada a Napoleón, y Prometeo serpenteaba en su final, solo para que el mensaje no se le escapara a nadie.

7

Resulta útil recordar —nunca se hace lo suficiente— que el público de la *Heroica*, el de 1805, jamás había escuchado una sola nota de la Primera Música, no conocía a ningún músico de la Edad del Desorden, probablemente nunca había tenido la fortuna de acercarse a Bach y rara vez tenía presente qué era la música de un Corelli o de un Rameau. Así que eran agricultores desde siempre, y a duras penas podían imaginar que existieran otras formas de hacer música. Fue a ellos a quienes Beethoven arrojó encima la idea de que los hombres no estaban allí para cultivar la tierra, sino *para crear mundo*. Era un concepto traumático, pero también era el que la élite de la época sentía vagamente en los pliegues más audaces de sus sueños. Beethoven los liberaba utilizando el lenguaje musical

como un código confidencial de lo que aún no había encontrado expresión pública. Ya en la *Heroica* no resulta difícil encontrar una de las que se convertirán en sus señas de identidad: oscurecía el discurso musical casi hasta la desorientación y luego lo volvía a atrapar con un movimiento casi nervioso para abrirlo de par en par triunfalmente a la luz: era la clara mimesis laica de un divino acto de creación. Repetida obsesivamente, en todas las escalas de grandeza, esa figura agredía al oyente como una revelación, un *Diktat* y un ideograma mágico. Cuando, pocos años después, escribió la Quinta sinfonía, a esas alturas Beethoven ya era capaz de ejecutar ese número con tal maestría que no dejaba escapatoria: como relatan los testigos de la época, durante el *crescendo* que llevaba al *allegro* final, arrastrando a todo el mundo desde el subsuelo de un caos bárbaro hasta la luz cegadora de un triunfo mayor, la gente se desmayaba en los palcos. Los que lograban no perder el control perdían para compensar cualquier clase de duda acerca de cuál era su misión: llevar esa misma luz al mundo civilizado.

8

Al fin y al cabo, ¿qué era ese magnífico comienzo de la Quinta, el famoso destino que llama a la puerta, sino una especie de Génesis desencadenado por un dios de la música? Una célula rítmica que da a luz desde su vientre un devenir de sonidos que geométricamente despliega un mundo en el mismo instante en que lo imagina. Desde un punto pequeñísimo —cuatro notas, tres breves y una larga— se desencadena la creación de un todo. Existían deidades paganas que no eran capaces de efectuar decentemente un truco semejante. Recordemos que los *concerti grossi* de Corelli también generaban música a partir de la música, pero precisamente el paralelismo entre ellos y la Quinta puede ayudarnos a comprender: en Corelli, la música brotaba de sí misma con un paso tan suave que al final el resultado era una metamorfosis, más que una génesis: lo sublime

era que de metamorfosis en metamorfosis no cambiaba la totalidad, no había adición de mundo, ni sustracción de mundo, sino solo devenir de mundo. Si uno intenta demorarse un rato en este hábitat musical y luego, de golpe, pasa a los primeros compases de la Quinta, tendrá, nítida, la impresión de una violencia inaudita; la que solo corresponde a una auténtica creación. El estupro del silencio es evidente, y lo significativo es que en un abrir y cerrar de ojos se pasa a cosechar los frutos de una fecundación: la multiplicación de mundo crece con cada pasaje, y partiendo de la célula original — cuatro notas— se despliega un universo entero, alterando provechosamente el total. No lo hace con un elegante discurrir de elementos afines, lo hace mediante una drástica multiplicación celular, algo parecido a una *necesidad*. Como no resulta difícil intuir, el asunto estaba destinado a enloquecer a una élite que encontraba precisamente su identidad en su ambición de unir creación y beneficio. El hecho de que la música de Beethoven produjera de un modo obsesivo un *además* —musical, intelectual, ético, social— recordaba de cerca la dinámica mediante la cual las máquinas debían generar una eficiencia cada vez mayor, las empresas producir más riqueza, las ciudades agigantarse y la fuerza de trabajo, aumentar. Por otro lado, bajo estos fenómenos de superficie crepitaba la idea totémica de progreso —prácticamente una consigna—, y Beethoven la encarnaba de un modo casi escolástico. La mayor parte de sus materiales temáticos se veían sometidos a la obsesión por el progreso, lo que se ha llamado «desarrollo»; no le interesaba mucho encontrarlos tal y como eran al final del proceso: debían haber madurado, crecido, alcanzado su plenitud. Le bastaba con un valsecito como el de Diabelli para desencadenar una durísima elaboración de la que se derivaba todo el conocimiento pianístico de aquellos años. Así era él, y así es como encarnaba de manera brillante el espíritu de su tiempo. Incluso su trayectoria como músico acaba apareciendo como un monumento al concepto mismo de progreso. Nadie, antes de él, había creído tan intensamente que escribir música significaba ir colocando cada vez más adelante el umbral conocido del conocimiento y, al mismo tiempo, superarse a uno mismo. Logró escribir nueve sinfonías en un mundo donde se

producían por docenas (Haydn, ciento ocho; Mozart, cincuenta). ¿Era lento? No, era el esfuerzo inexorable del progreso, que, a cada paso, debía aumentar los ingresos y añadir descubrimientos tecnológicos. Además, no es tan importante saber si *Las cuatro estaciones* están al principio o al final del catálogo de Vivaldi, y, a no ser que sea musicólogo, uno no sabría asignar a los oratorios de Händel un verdadero orden cronológico: hasta ese punto el asunto parece y, de hecho, es, tan insignificante. Pero entre la primera sonata para piano de Beethoven y la última pasa tanto tiempo, en solo veintisiete años, que solo conociendo esa línea de progreso vertiginoso se puede llegar a comprender qué está escuchando uno. En este detalle, es fácil reconocer la mágica alineación de esa música con la modernidad: que no solo implicaba semejantes desempeños de mejora, sino que, de alguna manera, estaba definida por ellos. Para gente que se preparaba a arrasar el sesenta por ciento de su ciudad para rediseñarla completamente (lo hizo Haussmann, en París) o a corregir el planeta conectando mares que no se tocaban (el canal de Suez, 1859-1869), la música de Beethoven proporcionaba el pegamento épico y sentimental para seguir creyendo en los milagros y hacerlos realidad. Existía una Novena sinfonía en los sueños de todo empresario, científico, político o simple comerciante de la época. Ignorantes de la torsión mortal a la que estaban sometiendo el aliento del mundo, lo escribían cada día sin titubeos, legitimados por el hipnótico derecho a la modernidad.

Era una misión, *e implicaba un sufrimiento*. Ahí también, con una exactitud que nos deja incrédulos, Beethoven lo comprendió todo un momento antes que todos los demás. El heroísmo del hombre moderno implicaba un sacrificio desgarrador y, en los casos más ejemplares, un auténtico martirio. Quizás, en semejante forma de

ver las cosas, crepitaba un inconsciente complejo de culpabilidad: o quizás era el mero reflejo incontenible del esfuerzo inhumano que el progreso exigía a los humanos. Pero, sin duda, fue cristalizando con rapidez un sentimiento colectivo que unía el desempeño de la modernidad con una inevitable, y heroica, infelicidad.

10

Esa infelicidad aún era poco conocida, y en un primer momento, para aproximarse a ella, se vio la necesidad de desgarrar la capa de moderación que durante el siglo anterior había dominado la relación con los sentimientos. Se intuyó que el racionalismo ilustrado podía catalogar la geografía emocional de los seres humanos siempre que uno se conformara con dejar que posaran. Pero si uno simplemente aceptaba ponerlos en movimiento, debilitando el control de las emociones, emergía algo, herido, que no tenía nombre, pero que todo el mundo conocía: perdido y electrizado, uno constataba el hecho de que no tenía forma, escapaba a cualquier definición y, a menudo, era conceptualmente escurridizo. Lo que convirtió en forma la caótica deformidad de ese material, y en placer el dolor de que estaba hecho, fue el Romanticismo, una combinación de gusto, pensamiento e instinto. Cuando la modernidad empezó a imponerse como destino, culpa, sacrificio, batalla, agonía y triunfo, el hombre decimonónico encontró en la tierra removida por el Romanticismo la blandura donde depositar los nidos de su sufrimiento, transformando las lágrimas en semillas de las que crecería la jungla sentimental en la que se perdería para siempre, de un modo emocionante. De este encuentro entre el Romanticismo y la modernidad, Beethoven fue uno de los más lúcidos profetas.

Encontró a saber dónde una forma de conmoción, un color sentimental que era desconocido. Lo hizo experimentando en los campos protegidos de la sonata para piano. Nada de maquinaria agrícola megapotente: aquel era un trabajo casi hecho a mano. En 1799, como para liquidar un siglo entero, publicó la *Patética*. La abría con un *Grave* que para los gustos de la época quedaba fuera de escala y era inexplicablemente dramático. Más que abrir, desgarraba —hoy sabemos que asestaba tijeretazos a la gracia del siglo XVIII para liberar una peligrosa intensidad—. Es una sola página, pero en tempo *grave* puede durar una eternidad. Esquirlas del mismo regresaban más adelante, engastadas en el tejido del *Allegro*, para que nadie lo olvidara. Lo que ese *Grave* liberaba lo cultivarían los Schumann, los Brahms, los Chopin, y algunas veces conseguirían domarlo. Pero no Beethoven, que tenía algo más sutil y valioso que hacer: inventar el *gusto* en que ese animal sentimental podría crecer. El *Adagio cantabile* de la *Patética* lo inaugura de una vez por todas. En su simplicidad lograba dar un giro de noventa grados a la conmoción que el siglo XVIII había preservado en ciertos *andante*, orientándola de manera que se colocara de cara a un viento sentimental del que el siglo XVIII siempre se había protegido. La *Patética*, en cambio, lo buscaba: buscaba ese viento intuyendo que llevaría a todos a un nuevo mundo.

Si uno compara los mejores movimientos lentos de los conciertos de Mozart con el *Adagio* de la *Patética*, sentirá, de un modo inequívoco, un golpe de timón que resulta difícil de explicar. En un hipotético desarrollo lineal del gusto y de la sensibilidad faltaría un paso; la *Patética* parece virar hacia adelante, borrando las huellas tras de sí.

Hoy podemos describir vagamente ese movimiento como el genial desvío con que se abandonaba una ruta precisa para ir en busca de un ángulo con viento desde el que obtener una densidad emocional capaz de acelerar el sentimiento colectivo. Tres años después de inventar esta suavísima torsión, Beethoven la presentó de nuevo al público, ofreciendo una ejecución definitiva de la misma. La sonata *Claro de luna* incluso situaba esa torsión en un primer plano, para que todo el mundo pudiera verla bien: la sonata empezaba con un *Adagio*, gesto sin precedentes en aquella época. ¿Por qué empezar con la conmoción, cuando había que reinventar el mundo? Porque el secreto de cualquier creación es el dolor. Todo un mundo estaba descubriéndolo. Un momento antes que los demás lo dijo Beethoven, en la música, con tres páginas simplicísimas que de nuevo se servían de un gusto que no podía hallarse en ninguna página del siglo XVIII. Si uno piensa en el Beethoven de la *Heroica* (solo dos años posterior), resulta sorprendente notar la ausencia de violencia, de complejidad y de agresividad. No hay nada heroico en ello, y Prometeo no vive allí. La belleza no necesita la complejidad y, por una vez, la verdad está al alcance de la mano. Si había una nueva civilización en la que entrar, ese hombre tenía en la cabeza que se trataba de hacerlo, también, acompañando el paso temeroso de mil almas pequeñas; no bastaba con escoltar a Napoleón. En cierto modo —por difícil que resulte creerlo— él *era* una de esas almas pequeñas: conocía la dulzura, la suavidad, la sencillez y el miedo. Sabía como nadie que la infelicidad hacía soñar a lo grande y vivir en lo pequeño. Sabía que los destinos de los seres humanos se forjan a la luz de heroicos talleres, bajo la mirada de todos, pero luego se hacen realidad en la penumbra de salones sombríos y dormitorios sin emoción. En esas estancias se empezaba a encontrar la insistente presencia de un piano: Beethoven sabía por experiencia personal que era un pasaporte al infinito. Así diseñó el gusto que convertiría ese instrumento en cómplice de tantas soledades y desarrolló la técnica que llevaría la fuerza hasta donde se había perdido. Ahora podemos decir que estableció una tarea, con increíble atención y arriesgada violencia: toda la música moderna

sería la talentosa observancia de ese precepto, la larga e inolvidable obediencia a un padre de genio.

13

Es importante recordar que en los años en que desencadenaba semejante revolución, Beethoven no era un outsider rebelde que actuaba en teatros off, sino una estrella reconocida, perfectamente integrada en el sistema. Para entendernos: cuando en 1814 Viena acogió el congreso que redibujaría la Europa de la época, y que reuniría a toda la diplomacia del continente, se consideró inevitable organizar una inolvidable velada musical: como tenían que elegir a un compositor, eligieron a Beethoven. En la sala había seis mil personas y todas las testas coronadas presentes en Viena. Beethoven las tranquilizó con *La victoria de Wellington* (una especie de película sonora donde no faltaban cañonazos de verdad) y luego las desorientó con la Séptima sinfonía: un genio del marketing, si uno lo piensa atentamente.

Es importante recordar también, por otra parte, que Beethoven no fue una estrella durante toda su vida. Su obsesiva fidelidad al progreso lo llevó más allá de sí mismo, por así decirlo, a zonas más bien inescrutables, o pedantes, adonde la mayoría del público ya no lo siguió. No es necesario llegar al hermetismo de los últimos cuartetos ni a la complejidad de una sonata como la op. 111 para constatar el fenómeno. Baste recordar el caso de la Novena sinfonía. Beethoven la presentó en Viena en mayo de 1824, en una velada que a menudo se califica de triunfal. En realidad, diversos indicios nos llevan a pensar que las cosas no fueron exactamente así. No faltan testigos fiables que hablaron de una velada aburrida, de una música que parecía un poco rancia y de palcos que se vaciaban a medida que pasaba el tiempo. También se sabe que cuando, durante la cena, se vieron en la obligación de decirle a Beethoven cuál era la recaudación de la velada, la cifra era tan decepcionante que se

desmayó. Tal vez sea solo una leyenda: pero lo cierto es que, dos semanas después (había previstas dos funciones), se modificó el programa y en lugar de un *Kyrie* de Beethoven se insertó una famosa aria rossiniana, solo para atraer un poco al público. Dada la opinión que tenía Beethoven sobre Rossini y los compositores de ópera italianos, era como meter una hamburguesa con queso en el menú de un chef con estrellas. En resumen: fue una velada memorable para los discípulos de Beethoven, pero no para el mundo.

14

Todo esto nos ayuda a entender que el pueblo de la música podría haber hecho pasar a Beethoven por un luminoso meteoro, un vanguardista genial, y olvidarlo en un santiamén. Al fin y al cabo, al ritmo en que las modas iban y venían, no habría sido difícil archivarlo como la estrella de un mundo ya periclitado. Pero no fueron así las cosas, y ese punto de inflexión decidió el destino de la Música Clásica. Lo que ocurrió fue que una cierta, una minoritaria *intelligentsia* musical, establecida en su mayoría en países de habla alemana, hizo de Beethoven, en un plazo rapidísimo después de su muerte en 1827, el mesías de una cierta manera de entender la música. El inventor de un rito. El irradiador de una ideología. En él encontraron, formulados con suficiente claridad, algunos principios que en modo alguno había que dar por descontados y que, no obstante, Beethoven había logrado, por un momento, hacer creíbles: la complejidad era el camino hacia la verdad y la belleza; el camino de un compositor tenía que seguir una línea constante de progreso, suyo y del lenguaje musical; escuchar música era un rito exigente en el que el público accedía a una revelación siguiendo los pasos de un profeta, el compositor, y guiado por una casta de sacerdotes, los intérpretes. Como puede verse, el conjunto de estos principios describía un juego que tenía muy poco que ver con el

entretenimiento. Más bien parecía definir una disciplina espiritual, bastante selectiva. O, como mucho, una Iglesia. Para el público de la época, que se volvía loco por los compositores de ópera italianos, los vales de la familia Strauss y los grandes virtuosos tipo Paganini, nada podía sonar más extraño. Pero...

Pero más de diez mil personas salieron a las calles de Viena el día del funeral de Beethoven. Querían saludar por última vez al Maestro. Prácticamente se habían olvidado de él, durante años, y ahora salían a las calles en tal número que el ejército tuvo que emplearse a fondo para evitar el caos. Algo había pasado, pues, en las conciencias, en los instintos, gracias a aquel hombre, algo que ensamblaba el mundo de la música con el espíritu de la época y con los sentimientos cotidianos de la gente. Ahora era necesario atesorarlo y no dejar que la lógica de las modas dispersara su valor. Se encargó de ello ese círculo de músicos y apasionados que había rodeado a Beethoven en vida y que con posterioridad celebrarían su memoria de un modo obsesivo. Si el siglo XVIII dotó a la Música Clásica de un lenguaje, una medida y un manual de buenas costumbres, fue ese círculo, en el siglo XIX, el que completó el trabajo, dotándolo de una ética, una doctrina y un pasado.

En síntesis, hicieron de la experiencia musical el espacio de un crecimiento personal, alcanzable a través de la cultura, la paciencia y el esfuerzo. Este es precisamente el modelo que luego ha llegado hasta nosotros. Encajaba a la perfección con el hombre moderno, que en aquellos mismos años estaba aprendiendo a dominar la Creación mediante el saber, la determinación y la disposición a cualquier sacrificio. Desde Schumann hasta Wagner, generaciones de músicos, que crecieron en el culto a Beethoven, trabajaron de forma más o menos consciente para enunciar y perfeccionar esta simbiosis entre Música Clásica y modernidad. Lo hicieron con inmenso talento

y resultados increíbles. Los acompañaba una irrenunciable fidelidad a la belleza.

16

Su trayectoria artística se puede comprender mejor recordando cuáles eran las dos directrices principales que Beethoven había trazado para la música: una prometeica y heroica vocación de recrear el mundo y un gusto sentimental que abrazaba el dolor que dicha vocación conllevaba. Hay que acostumbrarse a considerarlas como la longitud y latitud de casi todos los viajes musicales del siglo XIX.

17

A veces lo eran por oposición: Schubert, por ejemplo, ¿qué fue sino el intento de salvar a Beethoven de tanta violencia, en nombre de una creación dulce, *femenina*?

18

Mientras tanto, Schumann —el san Pablo de la religión de Beethoven— se obstinaba hasta la locura en recordar que la modernidad era un inmenso fresco ya destrozado, y lo que se podía hacer era recoger fragmentos del mismo. Por lo tanto, *crear* era *cortarse*.

19

La exactitud cegadora con la que Chopin entendió lo que Beethoven quería decir en ese *Adagio* del *Claro de luna* y dedujo de él la patria lejana de todos los pianos.

20

No faltaban los que lograron fundir al mismo tiempo emoción y épica, dolor y triunfo, renuncia y creación. Chaikovski.

21

Le correspondió a un joven talentoso de buena familia, un predestinado, recordar a todo el mundo que la felicidad también existía. No era necesario creer que no formaba parte de la dotación del hombre moderno. A él también le debemos, no hay que olvidarlo, el redescubrimiento de Bach.

22

A veces, los sacerdotes eclipsaban al dios. Liszt. Paganini.

Sin embargo, no era una tarea sencilla, ni podía darse por descontada. Clara Wieck, una pianista fantástica, cuando actuaba en París, donde la religión aún no había arraigado tan bien, se aseguraba de colocar la música de su marido, Robert Schumann, al final del programa, cuando la mayoría de la gente ya se había marchado y los que quedaban eran adeptos certificados. Antes de eso, actuaba como acróbata, para disfrute de los infieles.

Hubo incluso un momento en que un país no europeo —Estados Unidos— concibió el plan de comprar el paquete entero de la Música Clásica e implantarlo en su propia historia. Eligieron a un músico natural de Bohemia con un talento cristalino, Antonín Dvořák.

Mientras tanto, arraigaba la convicción de que la geografía de las emociones era incierta, cambiante, evanescente. No había claridad en lo que experimentaban los seres humanos, y los nombres que se habían dado a los sentimientos parecían cada vez más inapropiados para domar la tormenta que los había dictado. Para entonces, pecios de definiciones inútiles iban a la deriva: supervivientes de tormentas que no se sabían narrar. Y una extraña oscuridad acompañaba las sensaciones más profundas. Entre tanta desorientación, la música, que era no verbal y podía presumir de una ascendencia mágica, terminó siendo el mejor instrumento para decir lo indecible. Parecía

tener la capacidad de captar la incandescencia del corazón humano: lo hacía en destellos imprevistos, largo tiempo buscados y contruidos con paciencia. Nunca daba la impresión de llegar a poseerlos; eran figuras que se evaporaban en la nada en cuanto se rozaban. Pero a un público atento y creyente le concedían cuanto era accesible de los misterios del corazón. En la música moderna, esos destellos se volvían cuerpo y, en ellos, la música moderna se convertía en escritura mágica. Johannes Brahms.

26

Mientras se desarrollaba esta lujosa procesión, el tiempo pasaba. En 1845, se presentó la primera oportunidad de celebrar la Iglesia nacida del culto a Beethoven. Era un aniversario bastante rotundo — el septuagésimo quinto aniversario del nacimiento del Maestro— y la fecha se aprovechó con acierto. En Bonn, la ciudad donde había nacido Beethoven, se organizaron tres días de celebraciones disparatadas, en las que participaron, o pensaron en participar, aunque luego encontraran una excusa, muchos de los protagonistas del mundo musical de aquel tiempo. Incluso se erigió un monumento de bronce en el que el Maestro aparecía imponente y ceñudo, como siempre se le había imaginado. Por muy caro que fuera (Liszt tuvo que intervenir para saldar la cuenta), no era tan valioso como el metódico trabajo con el que todos los presentes estaban edificando el mito de Beethoven y legitimando una determinada idea de música. Valdría la pena citarlos uno a uno: pero, para esta historia, resulta más útil ahora mencionar el nombre de uno de los que, aquel día, encontraron una excusa: Richard Wagner.

Hay una cuerda floja que mantiene unida la música moderna, y va de Beethoven a Wagner. No se la veía con claridad, en aquel entonces, pero hay que admitir que Wagner, que no carecía de autoestima, la conocía a la perfección: trabajó duro para hacérsela visible a todo el mundo. En sus días de modestia, pensaba que era el auténtico heredero de Beethoven. En los otros, pensaba que Beethoven era un genial precursor suyo. Su obsesión fue la Novena sinfonía. Leía en ella una profecía que se verificaría en su persona. Cuando puso la primera piedra del Teatro de Bayreuth —templo de su idea de música—, quiso coronar aquella jornada memorable con un grandioso concierto: por una vez, dio medio paso atrás y eligió dirigir la música de otro: la Novena. Era como hacerse coronar. En cierto sentido, había preparado ese concierto durante unos treinta años. Reunió un conjunto instrumental de cien integrantes y un coro de trescientos. Era el 22 de mayo de 1872. En cierto sentido, podría considerarse la fecha oficial de la victoria de la Música Clásica. Pero fue también, ahora lo sabemos, el primer día de su colapso definitivo.

Se preguntarán: Wagner fue compositor de ópera; ¿qué tiene que ver con la historia de la Música Clásica? Correcto. Se hace necesaria una última anotación.

Wagner era, en efecto, un compositor de ópera y por tanto habitaba, como se ha explicado anteriormente, en una saga paralela a la de la Música Clásica: la del teatro musical. En aquel entonces, ambos mundos estaban aún más separados de lo que lo habían estado en sus orígenes: de un Verdi o de un Bellini uno no se esperaba sinfonías ni cuartetos. Y nadie echaba en falta las óperas que Brahms nunca escribió. En resumen, eran historias diferentes, que ahora parecían destinadas a no volver a encontrarse nunca más. Wagner fue el hombre que imaginó, en cambio, hacerlas converger en un único y grandioso proyecto de obra de arte del futuro. Provenía de ese mundo germanoparlante que había creado el culto a Beethoven, y concibió el plan de verter la doctrina de esa Iglesia en el incandescente mundo de la ópera. Una locura, pero lúcida. Había que transformar un espectáculo popular, muy físico, bastante simple y espléndidamente vulgar en algo que respetara los preceptos de Beethoven: un obsesivo progreso en la complejidad del lenguaje, la ambición de un dominio de los sonidos cada vez mayor, la superación sistemática de hábitos y de desidias, la imposición al público de un rito laborioso y espiritual, y la elección de la música como la vía maestra hacia el futuro. Podía ser una operación desastrosa, azarosa y pedante, pero Wagner, gracias a su inmenso talento, la convirtió en una empresa vertiginosa, de un grandísimo coeficiente emocional. Al fin, el teatro musical quedó fascinado, y el mundo de la Música Clásica, como fulgurado por un rayo. Por un instante, de hecho, las dos historias se convirtieron en una única historia, aunque en una especie de abrazo autodestructivo del que nunca se recuperarían verdaderamente por completo. Esto se debe a que la torsión impuesta por Wagner empujaba a todo el sistema hasta el límite, volviendo actual una pregunta que ya en tiempos de Beethoven los más lúcidos habían llegado a susurrar: pero, a esta velocidad y con esas ambiciones, ¿dónde iremos a parar?

Lo que quiero decir es que Wagner, en ese podio, dirigiendo la Novena sinfonía el 22 de mayo de 1872, estaba exactamente en su lugar. Estaba transmitiendo un mensaje muy claro. Decía que el Beethoven de la Novena era el comienzo de una revolución y que él, Wagner, era el hombre que iba a culminarla. Hasta el día de hoy,

sigue siendo una de las mejores definiciones de lo que fue la música moderna.

7

El abandono de la agricultura
y la música de la diáspora

Para la comunidad de músicos nacidos y criados en el hábitat de la música moderna, el wagnerismo fue como el colapso de un muro. Si en ellos, de lejos, reverberaba aún ese sentido de la medida y del equilibrio que el siglo XVIII había definido y que el propio Beethoven, en el fondo, había respetado vagamente, ahora la música wagneriana lo desintegraba, eliminando cualquier límite a la audacia del talento. Era una cuestión técnica de dominio, elevadísimo, del material; pero también era una aceleración mental. Emergía la ferocidad inédita de una modernidad mística, y paradójicamente ancestral. Se podrían poner mil ejemplos, pero al final la referencia más clara son las sinfonías de Bruckner y Mahler, desmesuradas máquinas agrícolas nacidas de una obsesiva dedicación al progreso: allí la técnica de cultivo que Corelli había diseñado, Mozart empleado y Beethoven revolucionado se convertía en una técnica de dominio tan desarrollada que se expandió de forma casi insostenible, perdiendo el sentido de la siembra y agostando la tierra. Si en los sueños de un Rameau, como en los de un Bach, la agricultura había sido la elección de un orden racional desplegado contra el desorden, en la última música moderna esa racionalidad parecía buscar un abismo donde celebrar una cosecha vertiginosa para luego desaparecer.

En esto, una vez más, la Música Clásica descifraba a la perfección y se adelantaba un instante al paso de los tiempos. El mismo hombre decimonónico que había imaginado la modernidad ahora estaba perdiendo el control sobre ella, precipitándose con ciego optimismo en el abismo del siglo xx. La férrea presión que había ejercido sobre el mundo no parecía comprender la necesidad de detenerse, ni parecía aplicarse un límite razonable al sufrimiento que esa presión generaba, tanto en los vencedores como en los vencidos. Era casi un teorema, y llevaría a un siglo de barbarie y de locura. En ese siglo, la Música Clásica fue la primera en entrar, con un paso muy elegante y refinado. En cada detalle delataba la lúcida previsión de una tragedia.

3

Existían, claro está, granjas donde se experimentaba, tardíamente, con una agricultura a la que podríamos llamar biológica, compatible con el aliento del mundo. Era una especie de antídoto contra la musculatura que Beethoven había aplicado al sistema y Wagner había traducido en ideología mística. Cultivaban deliciosos huertos al borde del abismo: la *Suite bergamasque* de Debussy, las tres *Gymnopédies* de Satie, pero también el Réquiem de Fauré, muestras todas ellas de música que buscaba deslizarse hacia la última década del siglo sin hacerle daño a nadie. La inclinación mayoritaria en esos años, de todos modos, era más bien la de trasladar la liturgia de Beethoven hasta sus extremos, en una especie de gran final en el que no quedaba claro dónde terminaba el triunfo y dónde empezaba el desastre. En distintas dosis, se mezclaban nostalgia, denuncia,

miedo, optimismo ciego y duelo. En el último año del siglo, Schönberg escribió *Verklärte Nacht*: era casi una despedida.

Mientras tanto, el tejido social, político y económico que había inventado la modernidad y encontrado en la música moderna el espejo en el que reconocerse había comenzado a liberar los productos más extremos y atroces de su propia racionalidad. Donde Beethoven podía intuir un mundo nuevo, ahora surgían imperios coloniales; un crecimiento generalizado pero inarmónico habría generado el trágico resurgimiento de los totalitarismos; un obsesivo progreso tecnológico habría puesto en crisis por primera vez el concepto mismo de humanidad; y el ego hipertrófico de las grandes potencias habría desencadenado dos guerras mundiales de una violencia inaudita. No parecía que todo esto ocurriera por algún error cometido inadvertidamente o por una desviación perversa del sistema: lo que estaba sucediendo era la consecuencia lógica y necesaria de las premisas establecidas mucho tiempo atrás. La torsión que se había imaginado que despertaría al mundo ahora estaba acabando por tritularlo, incapaz de detenerse.

4

Debemos recordar lúcidamente que la agricultura musical era, a todos los efectos, un ejemplo típico de esa torsión. Y si se estaba acercando un desastre, la música moderna había contribuido a generarlo, desempeñando su papel, no central, pero tampoco decorativo. No fue la música de Wagner, por ejemplo, la que engendró el nazismo: pero el largo plano inclinado que condujo a esa tragedia tuvo en las grandes salas de conciertos sus principales locales de restauración. Esto no pudo habersele escapado al pueblo de los músicos, gente hipersensible y capaz de visión profética: eran lejanos herederos de los cazadores-recolectores de antaño y, como ellos, estaban entrenados de forma animal para identificar el peligro un instante antes de que fuera demasiado tarde. Debieron de

materializar, de repente, el potencial de violencia que la Música Clásica albergaba en sus raíces, y constatar, en un tiempo rapidísimo, la feroz torsión con la que la agricultura musical había doblegado la Creación. Habían aprendido que todo esto se había logrado, con sufrimiento, en beneficio de una humanidad mejor. Ahora veían que esa humanidad mejor iba adquiriendo rasgos monstruosos y que elegía racionalmente el camino hacia el abismo. No tenían intención de seguirla. Reaccionaron con un gesto inmenso, rapidísimo y nervioso, animal. Abandonaron las granjas, las saquearon, las destruyeron, las quemaron; tenían en sus cabezas un nomadismo muy refinado que los pondría a salvo.

5

El espectáculo de ese grandioso éxodo —en todas direcciones— es lo que llamamos de un modo inapropiado «música contemporánea». Una civilización entera, conocida por su esplendor y su riqueza, colapsó de una manera que recuerda el rapidísimo y misterioso eclipse de ciertas potencias de la Antigüedad. En el espacio de unos pocos años, lo que había sido un pueblo obsesivamente disciplinado y decantado hacia el orden se dispersó para habitar en todas partes un desorden espectacular, renovando el escalofrío que debieron de sentir los padres de sus padres al abandonar la Primera Música. Era el amanecer de otra Era del Desorden, esta vez más claramente desencadenada por una catástrofe, por una rebelión violenta, por un terremoto.

6

El movimiento en el que todo el pueblo de los sonidos abandonó las

granjas y dispersó la práctica de la agricultura es muy fascinante. No fue un movimiento unitario y coherente, sino la composición de mil fugas diferentes, diseñadas por tribus muy distintas y confiadas a pensamientos que tenían poco que ver unos con otros. Intentar definir un único perfil de esta genial diáspora musical, agrupándola por ejemplo bajo categorías como «música contemporánea» o «atonal», no ayuda a comprender su naturaleza ni a disfrutar de su espectáculo. Todas estas fugas tenían una única cosa en común, y es precisamente la que por regla general no se quiere reconocer: huían, todas ellas, de la agricultura musical, es decir, de la clase de orden que las había generado, de la técnica productiva que habían aprendido en la escuela y del sistema mental que les había conferido dignidad. En cierto sentido, huían de todas partes, pero todas ellas de una única cosa: la Música Clásica.

7

Históricamente, se ha elegido como fecha del colapso de la agricultura la definida por la simultánea aparición de dos estrellas: Schönberg y Stravinski. Es un método en gran medida impreciso, pero útil. En efecto, estos dos maestros asestaron un golpe mortal al orden establecido, y lo hicieron de maneras diferentes, pero ambos con un gesto clarísimo y espectacular: se podía reconocer incluso desde lejos, y en un abrir y cerrar de ojos. No eran, por otro lado, bárbaros que atacaban una fortaleza desde el exterior, eran algo mucho peor: eran los mejores soldados de la fortaleza y estaban prendiéndole fuego. El mensaje estaba clarísimo. Aquí ya no se trataba de la rebelión sublime y marchita de un Ravel, de un Debussy, de un Fauré. Era un auténtico golpe de verdad.

Schönberg atacó arrollando una de las piedras angulares de la agricultura musical: la tonalidad, es decir, la idea de que la música debía organizarse en torno a una nota fuerte, que dominaba a todas las demás. Con un gesto que habría horrorizado a Rameau, liberó a los sonidos de esa obligación jerárquica y los entregó a una equivalencia que quizá ni siquiera en la Primera Música habían conocido. Así, las notas se sucedían sin un centro armónico que les procurara una geografía: para evitar que alguna se impusiera a las demás, reintroduciendo un principio de autoridad que no se deseaba, se adoptó el precepto de no repetir nunca una nota antes de que las otras once hubieran pasado. Se llamó «serial» a la técnica para escribir de este modo, y «dodecafónica» a la música que surgía de ella. La audaz intención de boicotear la racionalidad casi militar de la agricultura musical era evidente, así como la voluntad de trasladar al mundo de los sonidos una idea de igualdad que la Revolución rusa había empezado a hacer creíble.

Dicho esto, cabe destacar que hoy, a tantos años de distancia, la índole revolucionaria de la dodecafonía aparece más difuminada de lo que se creía en el pasado. Por molesto que pueda sonarnos, debe quedar manifiesto que la música dodecafónica conservaba, casi por completo, el marco mental de la agricultura musical: era, de principio a fin, una forma de cultivo superorganizada, seguía razonando en términos de dominio absoluto sobre los sonidos, incluso elevaba a categoría de fetiche la torsión violenta del temperamento igual y exigía de su público un ejercicio mental y espiritual que ni siquiera Beethoven habría soñado con exigir. No es casualidad que, durante décadas, para los músicos dodecafónicos fuera un honor considerarse los que heredaron la música moderna, no los que la subvirtieron. Si uno lee los escritos de Webern descubre hasta qué punto pensaba que la música sin un centro tonal no era más que un nuevo desarrollo de la música de un Brahms o de un Bruckner, una enésima etapa inevitable del progreso: el público aprendería a amarla como había aprendido a amar el cromatismo de

Wagner; era solo una cuestión de compromiso y de costumbre. Entre las líneas de esta profecía fallida se encuentra inscrito el núcleo no confesado de la revolución dodecafónica: el hecho de que no era una revolución. En este sentido, Schönberg y sus descendientes esbozaron una estrategia de fuga posible para muchísimos de los que abandonaron la agricultura: la idea era la de demoler las granjas para luego trasplantar el mismo sistema productivo a otras tierras, despojándolo de algunos rasgos ruinosos y refundándolo sobre bases culturalmente más aceptables. En cierto sentido, se trataba de despojar a ciertas élites burguesas de su técnica de dominio y ejercerla de forma limpia, no violenta y aparentemente solidaria. Siendo brutales, se trataba de reemplazar una élite por otra (considerada mejor), en la conservación, al mismo tiempo y de forma más o menos consciente, del mismo sistema que se había abandonado. Fue una idea muy difundida, en todos los ámbitos, durante toda la segunda mitad del siglo xx. Incluso podría decirse que fue la estrategia mayoritaria, en aquellos años, para quienes aspiraban a salvar el ecosistema burgués de la degeneración de la burguesía. El pueblo de los sonidos lo vislumbró con el habitual cuarto de hora de antelación. Y le dedicaron una cantidad sorprendente de pasión, de genio y de dinero.

En los mismos años en que el golpe dodecafónico intentaba exportar la agricultura musical a un mundo esterilizado que era fruto de la imaginación, una especie de dandi ruso, con un talento inmenso, empezó a dedicarse a un gesto que suponía un enfoque bastante más directo con respecto a la agricultura musical: destruirla. Podría decirse que Igor Stravinski no hizo otra cosa en toda su vida —una vida que sería larga y brillante—. En cierto sentido, se cumplió en él la profecía que desde hacía tiempo zigzagueaba en el mundo de la música moderna: un día surgiría un músico tan terriblemente bueno

que llevaría el sistema más allá de sus posibilidades, destrozándolo. Era una eventualidad que se consideraba inevitable en un sistema basado en la obsesión por el progreso. Beethoven había empezado a someter a estrés el sistema, Wagner lo había llevado hasta los límites de lo soportable, el dandi ruso realizó el movimiento definitivo: cruzó un umbral y ya nada más quedó en pie. Con él se celebró el suicidio de la Música Clásica, con la gloria y los resplandores que siempre se habían esperado.

Toda su producción, en este sentido, parece de una coherencia muy lúcida. La violencia visionaria de *Le Sacre du printemps* comenzaba unas obras que más tarde albergarían el singular proyecto de reescribir, haciendo que saltaran por los aires, músicas que ya habían sido escritas: era un plan bastante claro, que consistía primero en destruir y luego en reconstruir utilizando los escombros. De igual manera, los cristianos de los primeros tiempos habían construido basílicas utilizando las piedras de los templos paganos en ruinas. En su caso, como en el de Stravinski, el fenómeno que había que constatar era que una religión desaparecía y otra estaba a punto de triunfar. En el caso de Stravinski, la religión colapsada era la de la Música Clásica, y la que estaba a punto de triunfar era una especie de ateísmo musical sofisticado, veteado de cinismo. Sin duda, en gran parte de la música de la diáspora se puede reconocer una herencia directa de ese enfoque, pero también hay que admitir que, a diferencia de Schönberg, Stravinski no creó una escuela de ningún tipo. Más bien abrió las puertas a una actitud: saquear las granjas, llevarse de ellas todo lo que se pudiera y luego entregarse a una vida nómada, hasta agotar todas las provisiones. Stravinski era hasta tal punto un maestro de esta técnica de supervivencia que llegó a virtuosismos deslumbrantes: entre lo que se llevó, para alimentar su nomadismo musical, se encontraba la propia música dodecafónica, archivada ya como un vestigio histórico, como escombros de la agricultura musical y, por lo tanto, material útil para sobrevivir durante los inviernos venideros. Un genio.

En el recuerdo, Schönberg y Stravinski han sido adoptados como las Columnas de Hércules: en la percepción colectiva, más allá de ellos se transmite el océano de la diáspora musical. Magnífico espectáculo de una comunidad entera que se trocea en un montón de pequeños grupos nómadas y huye de un desastre. Es una danza cultural que a día de hoy aún crea horizontes y corrientes según una lógica inescrutable, siempre en el culto a un presentimiento al que llamamos belleza. Hay quien ha vuelto felizmente a la práctica frugal y limpia de los cazadoresrecolectores (pongamos, por ejemplo, John Cage), y hay quien ha recuperado una cierta conexión con lo divino que parecía perdida desde los tiempos de la Primera Música (Arvo Pärt). Muchos han buscado una manera de reпрistinar algún tipo de racionalidad agrícola en tierras liberadas previamente de esa misma racionalidad (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez): de su viaje se recuerda, con respeto, el sufrimiento. Algunos fingieron simplemente que no había pasado nada, y continuaron habitando con gran lujo las ruinas de alguna granja que se salvó del incendio (Richard Strauss). Pero, para otros, la diáspora fue, por el contrario, una experiencia de libertad, quizás no muy alejada de la que había hecho felices a los músicos de la Edad del Desorden: algunos derivaron de ella una forma de elegancia (Olivier Messiaen); otros, una triste forma de alegría (Luciano Berio); y otros, la emoción que puede generar cualquier obsesión, una vez liberada (György Ligeti). Más recientemente, a miles de kilómetros ya de las Columnas de Hércules, muchos se decantaron por dejarse llevar por los vientos laterales de toda esa música no clásica que empezó a soplar desde todos los puntos cardinales: lo hicieron con emoción y genio (Frank Zappa). Si quisiéramos identificar las rutas de escape más adoptadas que las demás, podríamos aventurar que la mayor parte de la diáspora se consumió donde la atonalidad creó la ilusión de poder combinar nomadismo y agricultura (Edgard Varèse) y donde se pusieron a construir templos etéreos con piedras que se habían llevado de ruinas y habían robado de otras religiones (Philip Glass):

al fin y al cabo, eran las dos direcciones señaladas por Schönberg y Stravinski. Pero probablemente es una síntesis que no hace justicia a la espectacular anarquía desencadenada tras el incendio de la Granja. Quizás solo una cosa, sintética, pueda decirse de esos movimientos, como si fueran uno solo: en ellos, la tribu de los músicos perdió la centralidad en el sentir humano que durante siglos había tenido el privilegio de habitar. Hoy se puede encontrar en los márgenes del mundo conocido, nómada o sedentaria, antigua incluso cuando es contemporánea, y a estas alturas, ya eterna. El corazón del mundo late en otra parte y son otros sonidos, ahora, los que lo hacen bailar.

11

Al intentar relatar la época de la diáspora, una vez más resulta de utilidad no perder el hilo que conecta el dinero y la Música Clásica. Siempre hay alguien que paga esa música, e identificar quién lo hace, y por qué, siempre nos ayuda a comprender. A partir de la segunda mitad del siglo xx, el gran mecenas de la Música Clásica fue el dinero público. Las democracias europeas, recién nacidas o renacidas tras la oscuridad del totalitarismo y los fulgores de dos guerras mundiales, necesitaban reforzar su fragilidad reconstruyendo desde el principio comunidades de ciudadanos maduros y, a ser posible, más conscientes. Por ello, invirtieron muchos recursos en la educación y la producción artística, convencidas de que cuanto más compartidos estuvieran el privilegio del saber y el lujo del consumo cultural, más sólida sería la intención democrática que pretendían inculcar en la gente. También hay que recordar que se trataba de democracias de orientación liberal y que, por lo tanto, se vinculaban de un modo explícito a las prácticas de poder y a las ideas de desarrollo económico surgidas el siglo anterior: el objetivo era el de reiniciarlas (con las debidas correcciones), descartando como un accidente del camino la tragedia que acababan de generar. Para una

estrategia semejante, la Música Clásica debió de parecer una espléndida aliada. Por un lado, en el esplendor del repertorio de los siglos XVIII y XIX, el público encontraba un encaje reconfortante con el pasado, que alimentaba a nivel inconsciente la creencia tranquilizadora de que eran la continuación de una luminosa empresa que debía consumarse a la luz de la libertad y del progreso; por otro, la llamada música contemporánea demostraba que era posible, necesaria, de hecho, y, en última instancia, obligatoria una nueva forma de representar viejos escenarios. Como resulta fácil comprender, era sobre todo la música dodecafónica la que ofrecía una base puntual para esta forma de ver las cosas: y, de hecho, durante las dos primeras décadas de la posguerra fue el repertorio favorito del mecenazgo público —con gran pesar del público—. Pero cuando esta especie de monopolio también se disolvió y la música de la diáspora empezó a fluir con libertad en la programación de los conciertos, la denominada música contemporánea siguió siendo una especie de instrucción cívica, financiada por los Estados, mediante la cual aprender una «segunda modernidad», en apariencia curada de los virus que habían afectado a la primera (y, por consiguiente, tristemente higienista). De vez en cuando, se la acusó incluso de los sentimientos antiliberales que se manifestaban en aquellos años, con la convicción de que esa música, mientras prolongaba en apariencia la lógica de la agricultura musical, en realidad socavaba sus fundamentos ideológicos: una confusión que, como hemos señalado, surgió inmediatamente, con los primeros resplandores de las primeras granjas sobre las que se puso el foco.

Mientras todo esto sucedía, la Música Clásica, justamente cuando estaba muriendo, vivía. Desde principios del siglo XX, el centro de la escucha comenzó a deslizarse hacia atrás, lo que llevó a que se escuchara mucha más música del pasado que del presente: para

entendernos, en la época de Corelli, como en la de Beethoven, el panorama era el contrario. Pero la diáspora de los músicos prófugos de la agricultura había desmenuzado el concepto de «música del presente», y al público, que estaba huérfano de una oferta apetecible y constante, le resultó reconfortante retirarse hacia lo que le ofrecía el pasado. La reproducción tecnológica de la música (radio, discos, grabaciones) le dio al proceso una fluidez que jamás se habría imaginado. Así, mientras la Música Clásica de hecho moría, no morían los conciertos, ni han muerto nunca. Hoy en día, se los considera, como mucho, una forma en lentísima y espléndida agonía. Es difícil predecir su futuro. Pero a la luz de la narración que aquí hemos presentado, algo podemos anotar que resulte útil para la reflexión.

Como hemos visto, a partir del Big Bang de principios del siglo XVIII, la música adoptó el camino de un progresivo dominio, cada vez más decidido, de los sonidos, conectándose con el movimiento mental que, a mayor escala, situaba al hombre en el centro del mundo, llevándolo primero a controlar la naturaleza y luego incluso a someterla y recrearla. La historiografía de los siglos XIX y XX se encargó entonces de aplicar esa intención mental a toda la música que se había hecho con anterioridad (la Primera Música, la Música del Desorden), creando al final un «paquete de Música Clásica» que, desde el Canto Gregoriano hasta Schönberg, desplegaba la meticulosa formación de una visión precisa del mundo. Sin embargo, lo que ocurrió mientras tanto es que esa misma visión del mundo entró en crisis. La idea de que el hombre es una especie superior destinada a poner la Creación a su servicio se ha vuelto incómoda; y la fe ciega en el progreso parece en gran medida difuminada, al igual que la obsesión por la productividad como fin en sí mismo. En zonas cada vez más amplias de la comunidad occidental de seres vivos, se ha empezado a buscar un acercamiento más suave a la naturaleza, a denunciar los límites del enfoque científico, a desconfiar de cualquier tensión excesivamente muscular hacia la verdad. Si uno quiere prestar atención a los detalles, que en realidad no son detalles, podría añadir que se ha vuelto difícil apasionarse por una historia en la que las mujeres están prácticamente ausentes

y todos los héroes están vinculados, de forma más o menos directa, a las élites en el poder en cada momento. Ante tal cambio mental, la Música Clásica se presenta espléndida en su repertorio de bellezas e invendible en su significado ideológico. Lo perciben especialmente las últimas generaciones, a las que se debe en gran parte este cambio: en el hermosísimo espejo de la Música Clásica, no encuentran su propia imagen, sino la de los padres a los que quisieran destruir. No es casualidad que a menudo prefieran las músicas anteriores al Big Bang o las de la diáspora: al eludir el núcleo duro de la música de los siglos XVIII y XIX, buscan suavizar las aristas de una fortaleza ideológica difícil de digerir. No las ayuda, hay que señalarlo, la actitud ambigua de muchas instituciones musicales: mientras buscan un público nuevo, con mucha mayor dedicación tranquilizan al antiguo, prometiendo de un modo tácito ofrecer una zona franca donde posponer provisionalmente esa transformación mental. Una actitud a la que cuadra una espléndida frase de Tucídides: «Mientras nos alegramos por la ingenuidad, no os envidiamos la locura».

En definitiva, sería necesario recuperar una formidable historia de talento y de imaginación, a menudo separándola de las promesas que la generaron y de las creencias que la alimentaron. Las Vírgenes del siglo xv nos cautivan, ahora que son vibraciones de mundo y han dejado de ser los anuncios publicitarios de un poder. Lo mismo ocurrirá con los sonidos buscados y encontrados por los músicos europeos en su fantástico viaje de siglos. Con el tiempo, se desvanecerá la comunidad tardía que aún los utiliza para engañarse creyendo pertenecer a civilizaciones que ya no existen: así, todo un fantástico patrimonio de belleza estará disponible para quienes, diseñando con valor su presente, amen hacerlo a la reverberación de la luz heredada de sus padres. En este proceso, será decisivo el gesto que sean capaces de realizar los innumerables músicos que siguen naciendo, y en casi todas partes del mundo: a menudo hay una energía, en ellos, y un nuevo esplendor, de los que aprendemos que, aunque todo haya terminado, nada terminará. Que esta pequeña historia herética pueda ayudarles a recordar el mantra que

incansablemente transmitieron sus padres: las cosas solo suceden a los elegantes y audaces.

Procida, 2025

Nota bibliográfica

A lo largo del tiempo, muchos textos me han acompañado en la reconstrucción de la historia que aquí se cuenta. Citarlos todos sería inútil. Sin embargo, quisiera apuntar, agradecido, aquellos que me han ayudado especialmente a eliminar ciertos clichés engorrosos y, por lo tanto, a pensar con libertad. Siempre que es posible, cito la edición italiana.

Buch, Esteban, *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*, Gallimard, 1999. [Ed. en esp.: *La novena de Beethoven*, trad. de G. López Guix, Barcelona, Acantilado, 2001.]

Cook, Nicholas, *Beethoven: Symphony No. 9*, Cambridge University Press, 1993.

De Giorgi, Pierpaolo, *La Grande Armonia*, Argo, 2023.

Duffin, Ross W., *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, W. W. Norton & Company, 2008.

Gjerdingen, Robert O., *La musica nello Stile Galante*, Casa Editrice Astrolabio, 2017.

Isacoff, Stuart, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, ed., 2005.

Pestelli, Giorgio, *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*, Donzelli Editore, 2016.

Scherer, Frederic M., *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton University Press, 2004.

Agradecimientos

Algunas personas leyeron extractos de este libro mientras lo estaba escribiendo y siempre me ayudaron con sus comentarios, sus correcciones, sus dudas y su estupor. Me gustaría recordarlos aquí, esperando no olvidar a ninguno de ellos: Giovanni Antonini, Samuele Baricco, Stefano Bollani, Angelo Foletto, Enrico Melozzi, Anelide Nascimbeni, Nicola Tescari. Gracias a Gianluca Foglia, que siempre creyó en este proyecto. Significó mucho para mí la atención de Laura Cerutti y Giovanna Salvia, así como la paciencia y sabiduría de Andrea Novali. Fiorella Sassanelli ha revisado el texto en busca de errores musicológicos: le agradezco su precisión y pasión. Por el camino, he tenido la oportunidad de exponer en público algunas partes de esta historia, mientras nacían, casi en directo: sería demasiado largo recordar a todos los que me invitaron a hacerlo, pero ya saben que estoy pensando en ellos. Gracias, finalmente, a Gloria Campaner, una música especial: a ella le debo el deseo de escribir este libro y la alegría de la que he disfrutado al escribirlo.

Primera edición: septiembre 2026

Publicado por Feltrinelli Editores

Pau Claris, 172

08037 Barcelona

www.feltrinelli.es

Título original:

Breve storia eretica della Musica Classica

Giorgio Feltrinelli Editore

© Alessandro Baricco, 2025

© de la traducción:

Xavier González Rovira, 2026

© de esta edición:

Editorial Anagrama, S. A. U., 2026

Ilustración de cubierta:

«The Village Choir», grabado de H. Bourne inspirado
en una pintura de Thomas Webster, c. 1800

Diseño de cubierta:

Compañía (lookatcia.com)

ISBN: 9791388111143

Conversión a formato digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es

www.anagrama-ed.es