

LA SACRALIZACIÓN DE LO SECULAR
Alberto C. Bernal
(notas al programa del 5º concierto de la 47 SMR Cuenca)

*“muchas gracias por las nubes
muchas gracias por El Clave Bien Temperado
y, por qué no, por las calentitas botas de invierno”*

Hans Magnus Enzensberger, “sin destinatario”.

El Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach es una obra que apenas necesita presentación, teniendo una importancia incuestionable desde el punto de vista pedagógico (tanto en la vertiente instrumental como compositiva), interpretativo y, sobre todo, estético.

La obra fue completada en 1722, estando Bach al servicio del príncipe Leopoldo en Cöthen y justo antes de cambiar su residencia a Leipzig. En la portada del manuscrito podía leerse: El Clave (Clavier) Bien Temperado, o Preludios y Fugas a través de todos los tonos y semitonos [...] para el uso y deleite de los jóvenes deseosos de aprender así como para el entretenimiento de aquellos ya instruidos [...].

Una de las características más sobresalientes de la obra es la asombrosa variedad estilística que puede apreciarse sobre todo en los preludios. Entre estos pueden encontrarse aquellos que despliegan una estructura acórdica por medio de figuraciones arpegiadas (“*praeludium harpeggiato*”), invenciones a 2 o 3 voces, formas camerísticas en miniatura (concerti, sonatas, airosos) e incluso algunos que casi podrían considerarse verdaderas fugas. Las fugas muestran también una permeabilidad estilística similar, aunque más difícilmente clasificable; algunas están escritas en un estilo contrapuntístico severo y arcaizante (*stilo antico*), en otras se filtran caracteres propios de otras formas, en otras (sobre todo del segundo volumen) puede verse la influencia del nuevo estilo galante...

Los seis preludios y fugas escogidos para el presente concierto dan prueba de dos de las tipologías más características. Con la excepción del preludio 7 (escrito en estilo *toccata*) y del 14 (una invención a 2 voces con ciertas licencias compositivas), todos los demás se muestran como una reducción de formas y estilos camerísticos como el *concerto* o el *aria* acompañada. El 17 es quizá el más característico en este sentido, con sus bien definidos *ritornelli* y partes a solo, muy cercano estilísticamente al archiconocido *concerto italiano*.

Las fugas, a su vez, presentan también un estilo sumamente homogéneo, si exceptuamos la 7 y la 17. Se trata del comentado *stilo antico*, el cuál se fundamenta en una construcción regida por las reglas del contrapunto antiguo *alla Palestrina*. Característico de éste, es el gran peso discursivo que adquiere el contrapunto, quedando la armonía relegada a un papel casi inapreciable en la que su carácter funcional desarrollado a lo largo del barroco pierde gran parte de su vigencia. Ello configura un discurso desligado de los afectos barrocos, casi completamente fundamentado en la lógica constructiva del contrapunto y la exploración de las posibilidades inherentes al correspondiente material temático de cada una de ellas -inversiones, *strettos*, aumentaciones...-, de manera muy similar al constructivismo del Bach tardío que podemos encontrar en *La Ofrenda Musical* o *El Arte de la Fuga*.

Las seis parejas de preludios y fugas escogidos para este programa muestran algo sumamente interesante: el emparejamiento de preludios de carácter marcadamente profano e instrumental -“modernos”, podríamos decir-, con fugas arcaizantes, de factura

vocal, sin contenido afectivo -en el sentido barroco de la palabra-, y que muy bien podríamos relacionar con lo no-terrenal, con lo religioso.

Esta mezcla de estilos, sacro y profano, que podemos encontrar en Bach -no sólo, pero de manera muy especial, en estos seis grupos de preludios y fugas- conecta directamente con el siguiente autor del programa, César Franck, considerado por muchos como el compositor para órgano más importante después de Bach. Su obra para piano es un claro reflejo de los cambios que su concepción musical experimentó a lo largo de su vida, estando dividida en dos períodos separados por un intervalo de casi cuarenta años. Las primeras obras son fruto de aquellos años de juventud en los que estuvo duramente presionado por su padre para llegar a ser un gran virtuoso del instrumento. Tras desistir definitivamente de los planes paternos, Franck reencaminó su actividad musical hacia lo religioso, como compositor y organista, con apenas producción en otros ámbitos. Es sólo al final de su vida, cuando volverá a escribir música profana, dejando un legado de obras por el cuál es hoy en día fundamentalmente conocido.

Esta vuelta a lo profano, más que una secularización de su concepción musical, puede verse más bien como una sacralización de lo secular, un intento de superar tal dualidad a través de la música. La obra que nos ocupa, el tríptico “preludio, aria y finale”, se inscribe dentro de este último período, del que también destaca la conocida sonata para violín, la sinfonía en Re menor o, sobre todo, el otro gran tríptico para piano, *preludio, coral y fuga*; todas estas obras fueron escritas entre 1884 y 1888. Si bien no tan nítidamente como en el *preludio, coral y fuga*, la presente obra muestra también una convivencia de elementos de origen claramente sacro: texturas más propias del órgano que del piano, configuraciones melódicas y acórdicas a modo de reducciones pianísticas de corales religiosos, ciertos diseños contrapuntísticos... Cortot, gran admirador de César Franck, veía la obra como un diálogo “entre la oración que viene de la tierra y las voces que descienden del cielo”¹. Este característico amalgamamiento entre lo religioso y lo terrenal tiene también una posible materialización en la técnica compositiva que utiliza el autor: un manifiesto monotematismo -presente también en otras obras- en la configuración del material; los diferentes temas y caracteres que se van sucediendo a lo largo de la obra están todos extraídos del mismo perfil melódico, algo que enfatiza la presentación de una misma idea o esencia bajo ópticas aparentemente irreconciliables.

El caso de Liszt, si bien bastante similar a los dos anteriores -y también a Messiaen- presenta una concepción de lo religioso de una manera un tanto más radical y provocadora. En su escrito “sobre una música sacra futura”, de 1834, anotaba Liszt: “Hoy en día, cuando el Altar tiembla y se tambalea, hoy en día, cuando el atrio y las ceremonias religiosas alimentan al incrédulo y al burlón, debe el arte abandonar el interior del templo y expandirse hacia el mundo exterior[...] Allí, debe encontrar la música en Dios y en el Pueblo su razón de vida”. La referencia ideológica más importante en esta concepción sacroprofana de la música -también llamada “música humanitaria” por el propio Liszt- se haya en el párroco católico Félicité-Robert de Lammennais, cuyo escrito *Palabras de un creyente* (1834) fue acogido por Liszt casi como una biblia, como demuestran varias de sus cartas. En este escrito, Lammennais hacía un llamamiento a un Cristianismo fundamentado en un ideal puramente humanitario, en el valor de la igualdad, frente a la tiranía del poder y de los propietarios, a la vez que también ejercía una cierta crítica hacia el poder eclesiástico -hecho por el que fue excomulgado dos meses después de la publicación del libro-.

Esta tensión entre lo sacro y lo profano, lo humano y lo divino -que, como vamos viendo, parece constituirse también en *motto* fundamental del presente concierto- es algo que caracteriza muchas de las grandes obras de Liszt: “una música sacra futura, que sea

¹ Alfred Cortot. The pianoforte compositions of César Franck.

humanitaria, debe ser [...] fuerte y efectiva, debe unificar de manera colosal el Teatro con la Iglesia, ser al mismo tiempo dramática y sagrada, espléndida y sencilla, festiva y seria, fogosa y desatada, tormentosa y tranquila, clara y profunda”. Estas palabras parecen estar describiendo muchas de las tensiones que configuran la gran Sonata en Si menor, con frecuencia caracterizada como “la gran obra” del músico húngaro.

De esta obra, muchas han sido las interpretaciones programáticas que se han dado, existiendo numerosos intentos por asignar de manera cerrada un significado concreto a cada uno de los temas que van apareciendo a lo largo de la sonata. Sobre ello, vale la pena recordar la flexibilidad con la que Liszt solía proceder con sus propias interpretaciones, cambiándolas en varias ocasiones -como en el caso del poema sinfónico *Les Preludes*, originalmente pensado como obertura a *Los cuatro elementos* de Autran- o simplemente añadiéndolas después de estar la obra terminada. Si el primer tema de la sonata simboliza el alma del propio Liszt, dividida en una parte positiva y otra negativa, o el *cantando espressivo* de la parte central, lo femenino, que unifica las contradicciones humanas... es algo que, en mi opinión, no es característico de la obra, tanto más cuando los musicólogos empeñados en buscar una concepción hermenéutica de la obra no han conseguido ponerse de acuerdo en cuanto a su contenido concreto. Más importante que todo ello es, a mi juicio, la verdadera profundidad estética contenida en la sucesión de temas de carácter marcadamente “humano” (profano, podríamos decir) con otros de indudable factura sacra, como el segundo tema en Re Mayor, una especie de elaboración pianística de un coral -cuya melodía, el gregoriano *crux fidelis*, es usado por Liszt en otras obras con una funcionalidad similar-. Desde el punto de vista formal, la Sonata ha sido descrita en ocasiones tanto como un movimiento único de sonata, como con una doble funcionalidad de tres o cuatro movimientos en uno. Si bien cada una de estas interpretaciones analíticas tiene su parte de razón y están fundamentadas a veces sobre estudios serios y minuciosos, creo importante remarcar la necesidad de entender (escuchar) la sonata más allá de la inevitable superficialidad del análisis del texto. Quizá lo más característico desde el punto de vista formal, acaso también una de las razones por la cuál Liszt haya escogido esta forma tan aparentemente preconfigurada, esté en aquello que es siempre inherente a la sonata desde el clasicismo, más allá de su aspecto particular: la sonata como portadora de la idea postbarroca de drama, de la fricción directa entre dos elementos altamente contrastantes que conviven bajo el mismo techo discursivo. Esta tensión fundamental es aquello que la Sonata en Si m amplifica durante todo su transcurso, no sólo desde el punto de vista meramente temático, sino, y quizá aquí la aportación fundamental de Liszt, filtrándose al propio credo estético y existencial de su autor -o viceversa-, verbalizado en su descripción de la “música humanitaria” citada más arriba.

Ninguna de las presentes obras es, en un sentido estricto, sacra; sin embargo, todas ellas son portadoras de un sentido profundamente religioso. El musicólogo Harry Halbreich (alumno de Messiaen) hacía el siguiente comentario sobre Bach y Messiaen, que muy bien podríamos extender al resto de las obras del programa: “Es importante subrayar que la música de Messiaen, al igual que la de Bach, es **una**, y que un Preludio y Fuga de Bach es esencialmente tan sacro como un coral organístico, de la misma manera que un *estudio de ritmo* o una pieza ornitológica de Messiaen honra a Dios con una devoción comparable a la alegría con la que es celebrado el nacimiento de Cristo”². Al igual que Bach, el constructivismo característico de la música de Messiaen puede observarse, al menos en parte, como una manera de rendir tributo a lo divino. Este constructivismo es especialmente remarcable en aquellas obras que escribió allá por el

² Harry Halbreich. *Messiaen, homme de foi*

punto de inflexión entre la “vieja” música de la primera mitad de siglo, y las nuevas corrientes de la posguerra, en las que Messiaen adquiriría un lugar privilegiado.

Escrita en 1948, la presente obra pertenece concretamente a tal período, dentro del cuál sobresalen especialmente los *cuatro estudios de ritmo*, con su conocido número 2, *modo de valores e intensidades*. *Cantéyodjayâ* se muestra como una elaboración a gran escala formal de muchas de las ideas que, casi de manera contemporánea, constituirán el núcleo de los estudios de ritmo (1949): composiciones tímbricas a modo de mixturas organísticas, donde la melodía es coloreada por diferentes acordes en el registro superior del piano; estructuras rítmicas con valores añadidos; melodías descompuestas en valores pequeños que puntúan el ritmo a modo de ostinato; pasajes con modos de valores e intensidades... Cada uno de los diferentes pasajes que se suceden está directamente basado en un ritmo hindú determinado, todos ellos extraídos de la *Sangitaratnakarao de Sarngadeva* (siglo XIII), y a los que Messiaen asigna una configuración melódico-armónica que es siempre repetida conjuntamente con el ritmo. La primera mitad de la obra se caracteriza por una sucesión a modo de rondó de varios de los comentados ritmos, donde el llamado *cantéyodjayâ* es el que se constituiría en estribillo, repitiéndose un total de 6 veces en alternancia con otros ritmos -y dando nombre a la obra-. La idea de rondó está también presente en la segunda mitad, siendo el propio Messiaen quien designa las diferentes secciones con el nombre de *refrain* (estribillo) y *couplet* (copla), si bien en esta ocasión se utilizan hasta un total de 3 estribillos diferentes. Justo al final, una nueva entrada de *cantéyodjayâ* forma una brevísima reexposición con la que la obra concluye.

Con ello concluye también el presente recital, cuyo programa constituye una muy interesante y compacta selección de autores y obras que, entre otras muchas cosas, muestra desde muy distintas ópticas y tiempos, diferentes formas de materialización de lo sacro -en un sentido humano y fundamental- en formas y contextos primariamente profanos, pero no por ello carentes de religiosidad.

Alberto C. Bernal