

Tócala otra vez, Bach

Todo lo que necesitas saber
de música para ligar

Máximo Pradera

«La Cuarta de Mahler
me destroza.»

Julia Roberts

«Si ella la resistió,
yo también. Tócala.»

Humphrey Bogart



Tócala otra vez, Bach

Todo lo que necesitas saber de música para ligar

Máximo Pradera

ÍNDICE

CUBIERTA

PORTADA

OBERTURA: POSTUREA, QUE ALGO QUEDA

1. DUELOS Y QUEBRANTOS

2. LA SEDUCCIÓN DE JULIA Y LOS MODOS DEL HUMOR

3. LA CENA FRIGIA

4. VERSIÓN ORIGINAL SUBTITULADA

5. QUE SUENE DISTINTO: INSTRUCCIONES PARA DAR LA NOTA

6. A PASO RÚSTICO (O NO)

7. LAS TRES REGLAS DE LOS GREMLINS

8. LA LECCIÓN MAGISTRAL DE WOODY ALLEN

9. EL SILENCIO DE LOS... NABOS

10. EL POSTUREO CHUNGO

11. LOS SONIDOS DEL SILENCIO Y LOS SILENCIOS DEL SONIDO

12. ¡VEO, VEO, POSTUREO!

13. LA MÚSICA DE LA CASTA

14. AGUAS MAYORES

15. CACA, CULO, PEDO Y PIS

16. ESTO ES UNA MIERDA

17. ¿POR QUÉ EMOCIONAN LAS CANCIONES?

18. EL PODER DE LA MÚSICA

19. LA FLAUTA DE BARTOLO

20. BARTÓK PARA LIGONES

21. MÚSICA INAUDITA

22. LA GAYA MÚSICA

23. ESTÁN TOCANDO NUESTRA CANCIÓN

24. LA DECONSTRUCCIÓN DE BEETHOVEN

25. EN BUSCA DEL DUENDE PERDIDO

26. RUBATO Y PRESTATO

27. LA TANGARA ROJINEGRA

28. ALL THAT JAZZ

29. LA CABEZA DE HAYDN

30. OPERACIÓN ÓPERA

31. ¡QUE PA ESO SOY GITANO!

32. EL APORREADOR DE PIANOS

33. EL SONIDO DEL MACHO CABRÍO

34. LA PRINCESA Y EL PIANISTA MELANCÓLICO

35. HAPPY END

BREVÍSIMO EPÍLOGO

CRÉDITOS

COLOFÓN

OBERTURA: POSTUREA, QUE ALGO QUEDA

Cuando Malpaso me planteó la posibilidad de escribir otro libro dedicado a mis incesantes devaneos con la música (en el año 2005 publiqué un ensayo de apreciación musical que lleva por título *De qué me suena eso*), contesté que con un semitratado sobre la materia era más que suficiente. Al poco tiempo, sin embargo, se me ocurrió que podía abordar el mismo tema desde una perspectiva radicalmente distinta. Acababa de entregar el manuscrito de *Madrid confidencial*, que habla mucho y mal del ínclito Gallardón y tenía muy fresco a tan siniestro personaje, sobrino bisnieto de Isaac Albéniz, que, a falta de una identidad propia, se construyó una ficticia donde la música le proporcionaba la pátina de distinción intelectual que su gigantesca vanidad tanto (y tan infructuosamente) anhelaba.

Sí, estaba decidido: escribiría un libro sobre la música «culta» como ornamento y barniz de la personalidad, un ensayo en el sentido más literal de la palabra, un breviario informal, a veces casi gamberro, sobre la música clásica convertida en instrumento para el postureo social. Y, por esa vía, también una modesta reflexión sobre las presunciones humanas.

Desde Diógenes el Cínico hasta hoy no han faltado censores de la pedantería, pero el rey contemporáneo de la burla contra la fatuidad cultural quizá sea Woody Allen. Su escarnio del dómine engolado sigue siendo uno de los mejores gags de toda su filmografía. Recordemos la escena de *Annie Hall* por si alguien no la ha visto (ceguera imperdonable) o la ha olvidado (olvido improbable): Woody está con Annie en la cola de un cine y tienen detrás a un pelmazo que pontifica en voz alta sobre Federico Fellini, una de las

figuras que más admira. Su creciente indignación estalla cuando el sabihondo cita a Marshall McLuhan; entonces se dirige al espectador y consigue que el propio McLuhan aparezca como por arte de magia para dejar en evidencia al pedante: «¡Usted no sabe nada sobre mí, no sé cómo le dejan dar clase!».

También resulta entrañablemente ridículo el personaje de Joe en *Everybody Says I Love You* (interpretado por el propio Allen), que se aprende en una noche una monografía sobre Tintoretto para impresionar a Julia Roberts.

El lector encontrará otros ejemplos de postureo cultural en *Hannah y sus hermanas* o *Sueños de seductor*.

La risa contra la ostentación ha dado lugar a deliciosas patrañas en, sin ir demasiado lejos, el campo de las artes plásticas. Recordemos, por ejemplo, a Nat Tate, un pintor abstracto, desdichado y suicida que en 1998 deslumbró a la crema de la intelectualidad neoyorquina durante una fiesta perversamente orquestada por William Boyd, David Bowie, Gore Vidal y John Richardson. Pero el camelo más sangriento y divertido tal vez sea el de Pierre Brassau, cuya obra fue expuesta en una galería de Gotemburgo allá por 1964. «Un pintor que actúa con la delicadeza de un bailarín, que acomete la pincelada con furiosa meticulosidad», escribió el gran crítico Rolf Anderberg. Ese delicado artista era un chimpancé de cuatro años.

El exhibicionismo es, como vemos, una tediosa dolencia que mortifica todos los territorios de la cultura, pero diría que en la música destaca por la virulencia de sus infecciones (o por el dolor que esas infecciones me producen). En el caso del rock o el pop, los *hipsters* más obstinados (y menos cautos) son capaces de jurar sobre los Evangelios que conocen a grupos ficticios. Durante un concierto de pop, cierta revista preguntó a los asistentes por artistas imaginarios. Con tal de no parecer unos ignorantes delante de su pandilla, algunos entrevistados dieron respuestas co-

mo «no puedo opinar mucho porque sólo he escuchado un par de canciones» o «están bien, pero no son de mi estilo».

Aquí vamos a ofrecer suficientes temas de conversación sobre música clásica para dejar atónitas a las víctimas potenciales de un seductor o seductora sin escrúpulos, pero también suministraremos la otra cara de la moneda, el antídoto contra la impostura intelectual en forma de preguntas tramposas para cazar a farsantes contumaces.

Por ejemplo: «¿Conoces a Petitchoux, el violinista enano de la corte de Luis XIV? ¡Tiene sonatas preciosas!».

Si el interrogado contesta que sí, ya sabremos que es un vulgar posturista porque ese músico de Luis XIV no componía sonatas sino óperas, no era enano sino calamitosamente torpe (murió de gangrena tras golpearse el pie con la barra de hierro que usaba para marcarle el compás a la orquesta) y no se llamaba Petitchoux sino Lully.

Si contesta que no, sabremos que es un individuo honesto interesado en la música como consuelo del alma o recreo del espíritu y no como herramienta de ostentación intelectual.

Ahora bien: dado que esta obra está llamada a convertirse en un *bestseller* atronador, también puede suceder que ambos cortejadores lleguen a la palestra con la lección bien aprendida y un perfecto dominio de las sinuosas técnicas que aquí desvelaremos por primera vez en la historia del fornicio. Si así fuera, se produciría un gran duelo de alardes soterrados, lo cual no deja de ser un buen estímulo para la concupiscencia, móvil de artimañas mucho más groseras que las expuestas en este compendio de sutilezas. La historia de la música, por otro lado, está plagada de desafíos, sobre todo entre virtuosos del teclado. Y así entramos en la primera ristra de anécdotas que cualquier perito en la seducción musical (o cualquier debelador de peritos) debe conocer al dedillo.

1.

DUELOS Y QUEBRANTOS

El más famoso de esos desafíos fue tal vez uno que ni siquiera llegó a realizarse porque uno de los duelistas ahuecó el ala antes de la batalla. (Aunque fuentes muy rigurosas aseguran que jamás tuvo lugar porque la historia misma es ficticia. Da lo mismo.) Ocurrió (o no) a comienzos del siglo XVIII en la corte de Augusto de Sajonia, un rey algo estrambótico, amante de las artes y con fama de forzado, fama que él mismo acreditaba por el procedimiento de doblar herraduras en público.

Augusto el Fuerte contrató a un clavecinista francés llamado Louis Marchand, una auténtica *primadonna* que consiguió poner de los nervios a su maestro de capilla (o sea, a su director musical), otro francés llamado Jean Baptiste Volumier.

Como su fornido patrón estaba muy encaprichado con Marchand, plantear un órdago frontal era impensable so pena de despertar la cólera del monarca. El taimado Volumier urdió entonces una añagaza y convenció a Augusto de que organizara un duelo musical entre Marchand y otro insigne virtuoso del clavecín: Johann Sebastian Bach. No sabemos si Marchand espió los ensayos de Bach durante las horas previas al certamen, pero estaba claro que le iba a resultar imposible salir airoso de aquel trance y, cuando llegó la hora señalada, el francés simplemente no compareció. Para no afrontar la ignominia que conlleva toda deserción frente al enemigo, puso pies en polvorosa y regresó de inmediato a París. Mil kilómetros de más que penosa diligencia.

Bach, por su parte, recicló el duelo en concierto e hizo las delicias del público. O eso cuentan.

¿Cuáles solían ser las reglas de un duelo como aquél? Básicamente, los duelistas intercambiaban retos. Bach le habría dado a Marchand un tema para que éste improvisara y viceversa.

Un duelo que sí llegó al *showdown* (como decimos los jugadores de póker) fue el de Händel contra Scarlatti organizado en Roma por el cardenal Ottoboni. Acabó en empate porque Händel era mejor organista y su rival se daba más maña con el clavecín.

Mozart tuvo que medirse en Viena con Muzio Clementi y ganó por 2-1: el público dictaminó que estaban igualados en arte (es decir, en técnica), pero que Mozart desplegaba un gusto más exquisito.

El más formidable duelista del panteón clásico fue Ludwig van Beethoven, que derrotó, entre otros, al checo Joseph Gelinek, niño mimado de los salones vieneses a finales del XVIII. Mis intrigas musicales (*La Décima Sinfonía*, *El violín del diablo* y *Morir a los 27*) están firmadas con el seudónimo Joseph Gelinek porque me resultaba atractivo y en cierto modo irónico que el perdedor de aquel lance escribiera una novela sobre el genio de Bonn.

Cuando llegó a Viena, Beethoven ya era un talento musical extraordinario, pero la aristocracia vienesa no estaba dispuesta a tolerar que un paleta alemán se convirtiera en el amo de sus salones por el simple hecho de haber triunfado en unas cuantas *soirées* musicales. Gracias al testimonio de un músico de la época, Carl Czerny, conocemos el antes y el después de la gran contienda entre Gelinek y Beethoven. Czerny se cruzó con el checo la mañana del duelo y le dijo:

—He oído que esta tarde os enfrentáis a un tipo recién llegado de Bonn.

—Sí —respondió Gelinek—, ¡lo voy a triturar!

A la mañana siguiente, Czerny volvió a tropezar con la hasta entonces *vedette* indiscutible de la aristocracia local y le preguntó por el resultado de la competición:

—La de ayer fue una noche que no olvidaré fácilmente. Ese joven debe de haber pactado con el diablo. ¡Nunca he oído a nadie tocar de esa manera! Le facilité un tema y le juro que ni siquiera Mozart lograba improvisar con tanta maestría. Luego tocó varias de sus composiciones, que son maravillosas, ¡realmente fantásticas!, y demostró que domina efectos y técnicas de teclado con los que nosotros no podríamos ni soñar.

—Ya veo —dijo Czerny—. ¿Y cómo se llama ese prodigio?

—Es un sujeto bastante feo, achaparrado y negruzco con una personalidad de lo más agreste. Su nombre es Beethoven.

En el capítulo siguiente mostraremos argucias desaprensivamente gallardonianas para seducir con palique musical a la mismísima Julia Roberts.

2.

LA SEDUCCIÓN DE JULIA Y LOS MODOS DEL HUMOR

¿Con qué opciones contamos? ¿Qué repertorio de alardes (musicales) tenemos a nuestra disposición? Pese a las homilias de los moralistas más recalcitrantes, es obvio que dineros son calidad, que el poderoso caballero ayuda notablemente al éxito de cualquier empresa, pero no todos los bolsillos se pueden permitir un *pretty woman* (o *man*) con la persona a la que queremos encandilar. Quiero decir, un *pretty woman* completo.

(Advertencia para los bolsillos que sí se lo pueden permitir: sed mesurados en la administración de vuestros envidiables recursos. La opulencia pedestre espantará a los más rectos y/o a los menos necios. Marx insinuaba que el matrimonio burgués es una forma de prostitución encubierta. Seguramente exageraba. Lo aconsejable, en cualquier caso, es mantener el velo corrido: quien vende su cuerpo al mejor postor en el mercado de las transacciones carnales debe mirarse en el espejo para contemplar un compendio de virtudes.)

Richard Gere mete a Julia Roberts en su avión privado y la lleva a San Francisco para escuchar *La traviata* desde un palco que cuesta 370 dólares por barba. ¡Que sí, que lo he mirado! Un *pretty woman* pata negra en la Ópera de San Francisco (marco incomparable donde los haya), cuesta eso: 370 dólares, unos 300 euros al cambio actual. ¿Quién puede costárselo... con la que está cayendo?

(Observaréis que tampoco yo, fino estilista laureado por la crítica más exigente —excluido el feroz Arcadi—, soy

inmune a los marcos incomparables, las precipitaciones y otros sintagmas huecos. A la primera oportunidad os endilgaré referentes emblemáticos.)

La buena noticia, sin embargo, es que hay otro sistema para impresionar a nuestra presa: revelarles arcanos de la ciencia musical que no haya oído ni en el *Clásicos Populares* de mi querido y fallecido amigo Fernando Argenta. Hondos misterios que no vienen en la Wikipedia, fuente de todos los saberes.

Para dejarla boquiabierta con lo que voy a contar es indispensable ver (y anunciar que se han visto) todas las conferencias dadas por Leonard Bernstein en la Universidad de Harvard durante el otoño de 1973, y eso, me consta, lo hemos hecho muy pocos degenerados.

En ese ciclo de charlas, Lenny (como lo llamábamos quienes teníamos más confianza con él) nos descubre, con una capacidad didáctica digna de los rabinos jebuseos (¿qué les parece la postura del adjetivo?), algunos de los hechizos ocultos entre las líneas de un pentagrama.

¿Por qué la música nos parece triste o incluso lúgubre en modo menor y alegre o reconfortante en modo mayor? ¿Por qué nos deprime el *Adagio para cuerdas* de Barber y nos venimos arriba con el *Tercer concierto de Brandenburgo* de Bach?

O llevado al pop, ¿por qué *Perfect Day*, de Lou Reed, nos deja un regusto melancólico a pesar de que la pareja ha bebido sangre en un parque y regresa feliz a casa? ¿Por qué *Walk on the Wild Side*, que describe personajes sordidos y relaciones sexuales lastimosas, nos parece en cambio un tema marchoso y optimista?

Lo tétrico no es la sangre: *Perfect Day*, amigos míos, está en si bemol menor, mientras que *Walk on the Wild Side* está en do mayor. El *Adagio* de Barber también está en

si bemol menor, y el tercer *Brandenburg* está en sol mayor.

Sí, bien, ¿y entonces...? ¿Por qué percibimos que si bemol menor es triste y do mayor o sol mayor son alegres?

La respuesta reside en lo que se conoce como serie armónica, un concepto relacionado con las matemáticas, pero fácil de comprender para cualquier lerdo de letras si se lo explica un genio como Bernstein.

Las cuerdas de un piano o una guitarra (también las columnas de aire de un clarinete o un saxofón) vibran como un todo, pero simultáneamente también lo hacen sus partes proporcionales, que pueden expresarse como fracciones o cocientes de la unidad. Esa unidad suministra el timbre audible del sonido y las fracciones dan lugar a los armónicos complementarios: segundo, tercero, cuarto, etcétera.

Cuando pulso la tecla del do central en el piano, la cuerda empieza a moverse a una frecuencia de 261,626 hercios (vibraciones por segundo). Mientras la cuerda vibra como un todo, también vibran sus dos mitades (al doble de velocidad) produciendo por debajo un tenue sonido llamado armónico de octava (el intervalo de ocho grados entre dos notas). El quinto armónico es el más importante de la serie: se llama tercera mayor y es crucial para entender los modos mayor y menor, lo cual equivale a entender por qué hay música alegre y música triste.

Los armónicos se perciben de forma subconsciente porque los enmascara el sonido dominante, que es el de la fundamental, el de la cuerda o la columna de aire vibrando como una unidad. Por decirlo de otro modo: nuestro oído (o más bien nuestro cerebro) fusiona en un conjunto homogéneo todas las vibraciones parciales que produce una cuerda.

Mutatis mutandis, se trata de un fenómeno análogo al de la persistencia retiniana cuando vemos cine. Los fotogra-

mas se proyectan sobre la pantalla a razón de 24 por segundo, pero nuestro ojo (o más bien nuestro cerebro) no registra una serie de imágenes estáticas, sino un continuo en movimiento. Siguiendo con las analogías, el cine sería una ilusión óptica y la música una ilusión sonora. Si tuviéramos un oído tan fino que lograra distinguir por separado todas las vibraciones de una cuerda, nos volveríamos locos.

Tanto en el caso del ojo como en el del oído, son las limitaciones de nuestros sentidos lo que nos permite disfrutar de una película o de un concierto. ¿Dirán por eso que la perfección mata el arte?

La cuerda vibra emitiendo decenas de sonidos diferentes, pero nosotros sólo percibimos uno. Que esos sonidos sean imperceptibles no significa, sin embargo, que sean meros fantasmas inactivos: están ahí sin cruzarse de brazos; refuerzan, matizan y dan cuerpo al sonido principal.

Si se me permite un ejemplo culinario (otra analogía), ¿qué hace el pan en el gazpacho salvo darle consistencia? El gazpacho no sabe a pan, pero sin pan sería un insulso jugo de tomate con pepino. Los armónicos, al igual que ese pan, sólo serían detectables si no estuvieran donde tienen que estar. (Como Sevilla. Tras una corrida en La Coruña, Rafael el Gallo decidió volver inmediatamente a su ciudad. «Quédese esta noche, maestro, que Sevilla está muy lejos» le dijeron unos aficionados. «Sevilla está donde tiene que estar, lo que está lejos es esto», respondió el torero.) La nota parecería más anémica e insustancial que un caldo de asilo.

Cuando la pieza está en modo menor, el compositor, el cocinero del guiso, está otorgando protagonismo a la tercera menor, el armónico 19, un ingrediente que, en principio, tiene muy poco valor dentro de la serie armónica. Ésta, al fin y al cabo, es el organigrama de una nota, la jerarquía de las vibraciones dentro de un sonido. Imaginemos la mancheta de un periódico:

CONSEJERO DELEGADO: la fundamental (el sonido que produce la cuerda vibrando como una unidad).

DIRECTOR GENERAL: la octava (el sonido que producen las dos mitades de la cuerda vibrando cada una por su lado).

DIRECTOR: la quinta (el sonido de los tercios).

DIRECTOR ADJUNTO: la segunda octava (el sonido de los cuartos).

SUBDIRECTOR: la tercera mayor (el sonido de los quintos).

Etcétera.

Como vemos en la mancheta de la nota, la tercera mayor ocupa un cargo muy significativo, tiene un puestazo y mucho poder. La tercera menor, en cambio, sería un simple redactor dentro del periódico ya que ocupa la plaza 19 del escalafón. Si el compositor decide componer en modo menor e incluir esa nota en los acordes de su pieza, creará un «conflicto de poder vibratorio» porque la tercera mayor se lleva a matar con la menor. Son muy disonantes. Cualquiera puede comprobarlo pulsando a la vez una tecla blanca del piano y la nota negra adyacente: aquello suena como el claxon de un automóvil.

El subdirector del periódico observa con fastidio cómo se le da más protagonismo a un simple redactor situado muy por debajo en la escala jerárquica. Eso desestabiliza la redacción: hay zozobra, inquietud, alarma y tensión.

Cuando se produce esa disonancia en una obra, nuestro cerebro detecta la anomalía, percibe que algo no va bien: advierte el conflicto vibratorio entre los armónicos hostiles y traduce esa hostilidad al lenguaje de la pesadumbre, la nostalgia, el desconsuelo y, a veces, como en el bolero *Toda una vida*, también la desesperación: para comprobarlo basta oír el «*Erbarne dich, mein Gott*» de la *Pasión según san Mateo* de Bach.

(«No me cansaría de decirte siempre, pero siempre, siempre, que eres en mi vida ansiedad, angustia y desesperación», cantaban Antonio Machín, los Panchos y Bing