

NICOLAS SLONIMSKY



REPERTORIO DE VITUPERIOS MUSICALES

Un recorrido venenoso
por la música clásica

taurus



NICOLAS SLONIMSKY

REPERTORIO DE
VITUPERIOS MUSICALES
UN RECORRIDO VENENOSO
POR LA MÚSICA CLÁSICA

∞

Traducción de Mariano Peyrou

TAURUS

PENSAMIENTO

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

INTRODUCCIÓN

SI NO SE TE OCURRE NADA AGRADABLE QUE DECIR, VEN A SENTARTE
A MI LADO

Por Peter Schickele

El *Repertorio de vituperios musicales* probablemente sea la obra de consulta más entretenida que existe. El hecho de que se le ocurriera compilarla es una prueba de la vivacidad de la mente de Slonimsky y la picardía de su alma; el hecho de que se pusiera a hacerlo y la concluyera demuestra la endiablada capacidad de trabajo de quien también creó un catálogo exhaustivo de escalas y patrones melódicos, y el hecho de que el producto final sea a un tiempo divertido e instructivo encaja con la personalidad de un hombre que en una ocasión escribió una reseña de su propia autobiografía. Lo que tenemos aquí es una antología sensacionalista de la crítica de la música clásica, pero gracias a las impecables credenciales de Slonimsky, nadie tiene que fingir que lo compra para regalo.

Es bien sabido —o, al menos, es una creencia ampliamente difundida— que las críticas negativas son más entretenidas de leer que las que muestran un respaldo entusiasta. Desde luego, no hay duda de que muchos críticos escriben reseñas muy agresivas con un afán desenfrenado del que parecen carecer sus alabanzas, que además suelen ser mucho menos frecuentes, y estos reseñistas muchas veces alcanzan una fama mayor, aunque no necesariamente mejor, que la de sus colegas menos cáusticos.

Los críticos que no sienten ningún respeto por el objeto de sus críticas no tienen el menor reparo en alardear de su

ingenio incendiario a costa de sus víctimas desventuradas y más o menos indefensas, que saben que responder por escrito a una reseña negativa (salvo para corregir errores fácticos) nunca es buena idea. (Aunque hay que decir que algunas víctimas no están del todo indefensas. Los grandes estudios de Hollywood, según se sabe, han organizado espléndidas fiestas para algunos críticos selectos —en platós de cine, en restaurantes elegantes e incluso en cruceros—, y haría falta ser extraordinariamente inocente para no sospechar que esta práctica anima a ciertos críticos a que tengan una actitud similar a la de mi hijo, que a los ocho años dijo: «Nunca he visto una película que no me haya gustado»).

Casi todos nos sentimos obligados, cuando nos encontramos cara a cara con un artista, a decirle cosas educadas y agradables, pensemos lo que pensemos de su obra; tal vez esta tendencia otorgue a las reseñas más despiadadas una fuerza catártica que nos hace leérselas en voz alta a los amigos, incluso aunque no estemos de acuerdo con la opinión del crítico. «¡No me puedo creer lo que dice este hombre!». (O «esta mujer», como cuando Dorothy Parker, bajo el pseudónimo de Constancia Lectora, reseñó en *The New Yorker* el último libro de A. A. Milne y concluía así su comentario: «Y es la palabra "chuli", queridos míos, la primera de *La casa de la esquina de la calle Pooh* que hizo que Tonstancia Fectora gomitara»).

En este libro, por lo tanto, hay succulento veneno en abundancia. Es una medicación fuerte y, ante una dosis tan potente de vituperios, el farmacéutico responsable haría bien en incluir un par de advertencias en la etiqueta: 1) No debe ingerirse de una vez, y 2) Conviene tomarse con un grano de sal. Creo que vale la pena distinguir entre las emociones baratas y la sorprendente lucidez que puede aportar este festival de dispepsia.

Las emociones más baratas —que tienen su encanto, quizá, pero que sin duda son baratas— son las que consisten en disfrutar malévolamente de las profecías erróneas. ¡Qué tonto, el tipo ese que no se dio cuenta de que *La consagra-*

ción de la primavera es una obra maestra! ¿Qué clase de zoquete hay que ser para pensar que *Rigoletto* «tiene escasas posibilidades de pasar a formar parte del repertorio»? Uno de los ejemplos más egregios (y, por ello, más satisfactorios) de los errores de juicio colosales procede del mundo de la música no clásica, cuando un ejecutivo de una compañía discográfica británica rechazó a una nueva banda llamada *The Beatles* afirmando que «los grupos ya no están de moda».

Estos pequeños casos de miopía, incrustados en el ámbar de la historia, nos permiten sentirnos superiores mientras soltamos unas carcajadas, pero hay algunas cosas que habría que señalarle al lector que se deja seducir con demasiada facilidad, más allá de la observación de Slonimsky de que a mucha gente le resulta complicado aceptar lo desconocido.

En primer lugar, como deja claro el título de la obra y como su compilador señala correcta pero muy brevemente en la introducción, las entradas han sido seleccionadas de entre las muchas que forman el inmenso tesoro de críticas negativas feroces. No hace falta decir que casi todos los compositores que aparecen en este libro recibieron también numerosas críticas positivas; de hecho, parte del valor de este *Repertorio* es que sirve de antídoto contra la idolatría que suele profesarse hacia los compositores muertos y contra la creencia de que Moisés bajó un día del Monte Sinaí con las obras maestras del canon de la música clásica y que estas fueron aceptadas al instante como ley. Sin embargo, las características inherentes a este libro hacen que no sea fácil situar su contenido en el contexto que le corresponde, por lo que parece posible que un lector profano pueda leerlo sin tener en cuenta que, por ejemplo, Beethoven, a pesar de ser uno de los compositores más iconoclastas de todos los tiempos, era tenido en tan alta consideración que cuando hizo algunos comentarios sobre la posibilidad de marcharse de Viena, los miembros de la aristocracia abrieron una suscripción para crear un estipendio anual para el compositor con el propósito de que se quedara en la ciudad. O

que veinte mil personas asistieron a su funeral. O que *La consagración de la primavera* de Stravinsky fue la única obra de un compositor vivo —de hecho, la única obra escrita en el siglo xx— que se incluyó en *Fantasia*, una película de Walt Disney, el productor de espectáculos musicales más populista y espabilado que ha habido; y esto ocurrió una década antes de la fecha en la que Slonimsky considera que al fin se aceptó su estatus de obra maestra. (El hecho de que *Fantasia* no fuera un éxito económico inmediato no es atribuible, desde luego, a la presencia de la música de Stravinsky; la parte de los dinosaurios es una de las más memorables y valoradas de la película, salvo, por supuesto, por el compositor).

En segundo lugar, el trabajo de los críticos musicales (pe-se a lo que puedan decir ellos mismos y algunos de sus lectores) no consiste en predecir con exactitud cuáles de los estrenos de hoy serán las obras maestras del mañana. Una de las ideas que aparecen con más frecuencia en estas páginas es algo como «Si esta es la música del futuro, me comeré mi sombrero» o «espero estar muerto». Pero el mercado de futuros musicales es, o debería ser, irrelevante. Lo que esperamos de la música es que nos conmueva, y hay cierta música, es cierto, que solo es capaz de conmovernos cuando hemos superado nuestra falta de familiaridad con ella. Pero ¿a quién le importa qué piezas conmoverán a nuestros nietos? La música, para bien o para mal, no es un producto que interese a los inversores, como sucede con las artes plásticas. Puesto que leer una partitura no es la forma más satisfactoria de disfrutar una obra musical, ni siquiera para los pocos que son capaces de hacerlo (por supuesto, habrá algunos superestetas ultraplatónicos que no estén de acuerdo), los manuscritos de los compositores, por muy valorados que estos sean, nunca valdrán tanto en el mercado como un cuadro o una escultura de primera categoría. Qué pena: nos vemos obligados a escuchar música por el mero hecho de escucharla, no porque comprarla ahora pueda hacernos ricos más adelante.

Además, la falta de familiaridad con una pieza no es el único motivo posible para que a alguien no le guste. ¿Cuántas veces nos ocurre que una melodía repetitiva y predecible se nos pega y no podemos evitar pensar en ella una y otra vez? (*Strangers in the Night* es una de mis bestias negras en este sentido). En muchas ocasiones, es precisamente la familiaridad lo que nos hace subirnos por las paredes. Cuando un compositor, crítico sofisticado y cosmopolita como Virgil Thomson rechaza la *Segunda sinfonía* de Sibelius, cuando un violinista y compositor sensible y sumamente culto como Louis Spohr confiesa que no es capaz de disfrutar la *Novena sinfonía* de Beethoven, y cuando mi amigo Bill Walters dice que la autovía Bruckner (que atraviesa el sur del Bronx, en Nueva York) se llama así porque es larga y aburrida y no lleva a ninguna parte, estamos hablando de una falta de valoración que se mantiene a pesar de la familiaridad.

Y así es como debe ser. Una vez que le hemos dado una oportunidad a una obra, escuchándola con atención, no deberíamos preocuparnos por lo que piensan o pensarán los demás. Un veterano crítico musical del *New York Times* escribía recientemente que seguía considerando que la *Gran fuga* de Beethoven era intragable, y podemos estar seguros de que el problema no es que no la haya escuchado lo suficiente. Beethoven escribió esta pieza como conclusión para el *Cuarteto de cuerdas, op. 130*, pero como era tan larga y excéntrica, su editor lo convenció para que la publicara por separado y escribiera un nuevo movimiento final para el cuarteto. Hace poco, al salir del auditorio tras una interpretación del *Op. 130* en su versión original (es decir, con la *Gran fuga* a modo de conclusión), un musicólogo amigo mío murmuró: «Su editor tenía razón».

Cuando yo era adolescente, le dije a mi padre que no me gustaba la *Novena sinfonía* de Beethoven y él, en un feliz hallazgo lingüístico típico de quienes no hablan su lengua materna, me dijo: «Peter, eres un ratón ladrándole a un elefante». Bueno, han pasado más de cuatro décadas y toda-

vía no he podido con el último movimiento (aunque ahora me parece que los primeros tres son magníficos).

Este *Repertorio* abarca un siglo y medio, desde 1800 hasta 1950, aproximadamente. ¿Por qué empezar, pues, con Beethoven? Primero, como sugiere Slonimsky, porque entonces dio comienzo una edad de oro de la crítica musical popular, que fue resultado de la creciente asistencia del público a los conciertos. Pero hay otro motivo por el que Beethoven supone un buen punto de partida: a pesar de su éxito, este compositor fue la primera encarnación de dos ideales románticos decimonónicos: el genio loco y el artista que se enfrenta a la sociedad. H. C. Robbins Landon comentó el estreno de la *Sinfonía militar* de Haydn en el Londres de 1793-1794 con estas palabras: «Fue el ejemplo por excelencia de una composición que se integra totalmente en la sociedad que la escucha por primera vez. Tal vez fuera la última vez en la historia de la música en que el público entiende y aprecia por completo la gran música durante su primera interpretación». No estoy seguro de si eso es verdad, pero se trata de una afirmación provocativa.

La fecha en que concluye el *Repertorio* solo tiene que ver con el momento en que Slonimsky lo terminó, pero en retrospectiva parece sumamente apropiada: algo después de mediados del siglo xx, la era de los grandes compositores clásicos conocidos por el público mayoritario tocó a su fin.

Quizá la idea más fascinante que pueden transmitir estas páginas no sea que hubo gente inteligente que se equivocó al estimar el juicio de la posteridad, o que no le gustó la música que a la mayoría de nosotros nos encanta, sino que sus oídos estuvieran, en algunos casos, afinados de un modo tan distinto a los nuestros. No resulta difícil empatizar, por ejemplo, con una frase sobre las *Tres piezas para piano* de Schoenberg escrita en 1911: «Veo en ellas una disolución completa de todo lo que hasta ahora se ha considerado como arte musical». Incluso si a uno le gustan, lo cierto es que las piezas del *Op. 11* de Schoenberg representan una disolución más o menos completa de todo lo que hasta

entonces se había considerado como arte musical. Sin embargo, quejarse por la falta de melodía de *Carmen* o de la *Segunda sinfonía* de Brahms o de las primeras óperas de Verdi... es algo que nos deja de piedra y nos revela lo distintas que son las formas de escuchar.

Es curioso que Schubert no esté representado aquí. ¿Por qué será? ¿Acaso a nadie le disgusta Schubert? (No puede ser: todo el mundo le disgusta a alguien). ¿Será porque casi todas las obras mayores de Schubert, al margen de sus canciones, tardaron muchísimo tiempo en interpretarse ante un público amplio? ¿O simplemente porque los críticos de Boston y Nueva York (las principales fuentes de Slonimsky) sentían pocos recelos hacia el compositor, apodado por sus amigos «el pequeño champiñón»?

Una cosa más: es difícil, tras leer este libro, pensar que hay críticos que acusan a algunas piezas de no ser lo bastante modernas, pero por supuesto que los hay, especialmente en Nueva York y a finales del siglo xx. Son evidentes las reservas que hay implícitas en el siguiente comentario, citado al completo, publicado por un reseñista del *New York Times*: «La *Sonatina para flauta, clarinete y piano* de Paul Schoenfield, con sus movimientos de charlestón, rag y jig, es una pieza animada, aunque no mucho más audaz que lo que hacía Darius Milhaud en los años 30». Parece que no hay forma de acertar.

Por mi trabajo de compositor serio y también por haber descubierto la música de P. D. Q. Bach^[1], a veces me han puesto a parir y a veces me han puesto por las nubes. En principio, prefiero que me pongan por las nubes. Por supuesto, siempre que alguien escribe una reseña muy elogiosa sobre mi obra, la acepto y la aprecio humildemente, pero hay una que destaca por encima de todas las demás. Apareció en una revista muy respetada y solo puede describírsele como el sueño húmedo de cualquier artista: «Tras haber apartado hace un tiempo al señor Schickele de mi mente consciente por ser un hombre cuyas parodias de la

música barroca, que he oído en disco y visto por la televisión, me parecían arduas, torpes e inmaduras, no me sentía muy entusiasmado cuando me enfrenté a su último producto. ¡Señor Schickele, me retracto! Con abyecta idolatría me postro ante su genio. Obtuso y despistado, he malinterpretado burdamente sus métodos y sus motivaciones. Usted es el *súmmum*».

Eso sí que es crítica musical.

PRELUDIO A UN REPERTORIO

EL RECHAZO A LO DESCONOCIDO

Lo único que realmente odiamos es lo desconocido.
Samuel BUTLER, *Life and Habit*

Esta es una antología de críticas agresivas a compositores desde la época de Beethoven. El criterio de selección empleado es exactamente el contrario del de los agentes de prensa. En lugar de elegir una frase halagadora para citarla sacándola del contexto de una reseña por lo demás tibia, el *Repertorio de vituperios musicales* cita opiniones sesgadas, injustas, malhumoradas y particularmente poco proféticas.

Esta colección, por lo tanto, no es una crestomatía sino un *Schimpflexikon*^[2]. Su razón de ser es demostrar que la música es un arte en constante evolución y que las objeciones que se les plantean a todos los músicos innovadores son consecuencia de la misma inhibición psicológica, que podemos llamar «rechazo a lo desconocido».

Los críticos musicales cuyas extraordinarias efusiones presentamos aquí con todo detalle no son necesariamente destructores tendenciosos que gruñen y refunfuñan ante cualquier novedad por el mero hecho de ser novedosa. Muchos de ellos son hombres de gran cultura, escritores con una prosa brillante que, cuando se sienten inspirados, brillan en el arte del vituperio imaginativo. Tienen una sorprendente habilidad para emplear con eficacia las figuras retóricas y emplean el lenguaje metafórico con enorme imaginación para destruir a los transgresores musicales. Su único defecto es que confunden sus arraigados hábitos de escucha con un ideal inalterable de belleza y perfección.

El fenómeno del rechazo a lo desconocido se hace patente cada vez que la costumbre choca con un modo diferente de vivir o un modo heterodoxo de pensar. La lengua polaca es impronunciable para quienes no son eslavos; las palabras en checo y en búlgaro, que por escrito solo contienen consonantes, resultan monstruosas para la vista.

Las costumbres desconocidas ofenden. Los gestos tienen connotaciones enormemente distintas en diferentes lugares. Los tibetanos sacan la lengua y sisean cuando se encuentran con un amigo, pero esa forma de saludarse a cualquier occidental le parecería una ofensa. Para el público estadounidense, silbar con fuerza tras presenciar una pieza teatral es una expresión de entusiasmo, pero en Europa es equivalente a un abucheo, como descubrieron, con gran consternación, unos soldados estadounidenses que en 1945 trataron de demostrar su aprecio por una función de ballet que presenciaron en París. Las bailarinas rompieron a llorar, pues lo consideraron una descortés expresión de desaprobación.

A los oyentes acostumbrados a la música tradicional les parece que las obras modernas carecen de sentido; lo mismo piensan los lingüistas mediocres de los idiomas desconocidos. No es extraño que los críticos musicales suelen recurrir a los símiles lingüísticos para expresar su repugnancia y su horror ante los modernistas. La lengua china, por ser el sùmmum de lo incomprensible, les resulta particularmente útil para establecer estas comparaciones.

El *Musical World* del 30 de junio de 1855 ofrece esta explicación sobre la música de *Lohengrin*: «En realidad, no puede aspirar a considerarse más música esto que el tintineo y el estrépito de los gongs y otros instrumentos poco eufónicos con que los chinos, desde la cima de una colina, pretendían ingenuamente ahuyentar a nuestros chaquetas azules ingleses».

Noventa y cinco años más tarde, en un irónico giro de la historia, los chinos tocaron realmente *Lohengrin* para ahuyentar a los soldados británicos y estadounidenses que habían entrado en Corea. Un despacho enviado por Interna-

tional News Service desde el frente noroeste coreano con fecha del 5 de diciembre de 1950 cita las siguientes palabras de Henry Roose, un soldado raso de veinte años procedente de Lima (Ohio): «Yo fui uno de los quinientos hombres que lograron escapar de una trampa de los chinos comunistas. [...] Alrededor de las nueve de la noche, un sonido espeluznante me produjo un terrible escalofrío. Un corneta solitario, en la cresta de una montaña, tocaba la marcha fúnebre de *Lohengrin* a unos cien metros de donde estaba yo(1). Una voz china atravesaba el valle, diciendo en inglés: “Esto es para vosotros, chicos. Nunca volveréis a oírlo”».

H. T. Finck escribió en 1910: «Strauss desencadena una revuelta orquestal que hace pensar en la escena de un asesinato en un teatro chino». Un crítico de Filadelfia afirmó sobre el *Concierto para violín* de Schoenberg que era tan comprensible como «una conferencia sobre la cuarta dimensión pronunciada en chino».

Si a los tradicionalistas occidentales la música moderna les suena a chino, a algunos orientales desorientados toda la música occidental les parece ininteligible. Un tal Jihei Hashigushi se expresó con franqueza sobre el tema tras asistir al estreno neoyorquino de *Madama Butterfly* en febrero de 1907. «No puedo decir nada a favor de la música de *Madama Butterfly*. La música occidental es demasiado complicada para los japoneses. Ni siquiera la reputada manera de cantar de Caruso nos parece mucho más atractiva que el ladrido de un perro en un bosque lejano», escribió en un diario local.

Cuando la música rusa comenzó a escucharse en Europa y Estados Unidos, durante el último cuarto del siglo XIX, los críticos se quedaron tan fascinados como impactados. El sonido mismo de los nombres rusos les parecía imponente. «Rimsky-Korsakov. ¡Vaya nombre! —exclama un articulista del *Musical Courier* en 1897—. ¡Hace pensar en unos bigotes feroces manchados de vodka!».

El *Transcript* de Boston habló del *Concierto para piano en si bemol menor* de Tchaikovsky en 1875: «Es tan difícil que el público recuerde esta sofisticada obra como el nombre del compositor». Ojalá el crítico hubiera vivido lo bastante como para ver que el tema inicial del *Concierto* se convirtió en una canción popular con el sugerente título de *Tonight We Love* [Esta noche amamos].

Stravinsky y Prokofiev fueron acogidos por un coro horroizado de críticos musicales cuyos oídos todavía estaban en sintonía con las comodidades auditivas de la armonía del siglo XIX. *Le Ménestrel* del 6 de junio de 1914 sugería que *Le Sacre du printemps* [La consagración de la primavera] debería llamarse «*Massacre du printemps*» [Masacre de primavera]. En 1918, un crítico de *Musical America* quedó profundamente impactado cuando oyó a Prokofiev dirigiendo e interpretando sus obras: «Quienes no crean que el genio se manifiesta por medio de una sobreabundancia de ruido buscarán en vano un nuevo mensaje musical en la obra del señor Prokofiev. Tampoco en la *Sinfonía clásica*, que el compositor dirigió, cesó ni por un instante aquella orgía de sonidos discordantes. Como expresión del desgraciado estado de caos que sufre Rusia, la música del señor Prokofiev es interesante, pero esperamos fervientemente que el futuro depare cosas mejores tanto a Rusia como a los oyentes de música rusa».

¿Increíble? Leamos entonces lo que escribió Henry Fothergill Chorley en 1843 para reseñar un recital de Chopin en Londres: «El señor Chopin emplea modulaciones cada vez más toscas. Muy experto tiene que ser el oyente para, al escuchar su música, poder darse cuenta de cuándo el intérprete se equivoca de nota».

El mismo Chorley escribió que las progresiones armónicas de Schumann eran «tan obtusamente toscas que ni el oyente más sutil podría detectar una nota equivocada». Este *argumentum ad notam falsam* es un recurso habitual entre los críticos musicales reaccionarios.