

Notas al programa del **Festival Mozart:**
Christian Zacharias y Solistas de la OSG
con obras de **W. A. Mozart e F. Schubert**
25 de mayo de 2013 a las 20:30 h

W. A. Mozart [1756-1791]

Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo en Re mayor, K. 285 [1777-1778]

Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo en Do mayor, K. 285b/ Anh. 171] [1781-1782]

Las tres piezas que componen este programa tienen mucho que decirnos sobre ese ectoplasma misterioso al que denominamos inspiración: las tres se acometieron en plena juventud, a veces reciclando obras previas y por encargo de empresarios que, en modo «amateur», tocaban algún instrumento (la flauta en el caso de Mozart, violonchelo en el de Schubert).

Comencemos por las de Mozart. En 1777, en un mundo ajetreado en el que España y Portugal aún se reparten América del Sur, los colonos de América del Norte se han enzarzado en la Guerra de Independencia y el astrónomo William Herschel construye telescopios y mira al cielo tranquilamente, Mozart es un joven que se ha quedado sin empleo. Pero en su caso, por voluntad propia: en agosto dimite de su puesto como concertino de la orquesta de Corte de Salzburgo. Tiene 21 años. Quiere conocer mundo y darse a conocer. Viajar. Divertirse. Vivir una beca *Erasmus* de hace 230 años.

El 10 de diciembre, desde Manheim, le informa por carta a su padre sobre la propuesta de un acaudalado flautista diletante de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, Ferdinand De Jean: una jugosa suma si en dos meses le entrega cuatro conciertos y seis cuartetos con flauta. Mozart se lo toma muy a pecho y quince días después, la mañana de Navidad, da por terminada la primera obra: **el Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo en Re mayor, K285.**

Así que el chisporroteante *Allegro* inicial surgió de los chisporroteos de una mente en plena efervescencia que dividía su atención entre los devaneos de la flauta concertante y Aloysia Weber, la joven de la que acaba de enamorarse. Mozart lo está pasando bomba con su vida social en Manheim y su alegría, aunque pasada por el filtro del refinamiento galante y todavía roció del momento, es alegría al fin y al cabo.

A juicio del musicólogo Alfred Einstein, menos conocido que su primo Albert, esta primera pieza en Re es la más perfecta de los cuartetos para flauta del salzburgués. En especial, su *Adagio*: sobre el *pizzicato* de las cuerdas, una disertación de serenata casi trovadoresca y, en palabras de Einstein, «impregnada en la melancolía más dulce».

Y sin interrupción, la jovialidad contagiosa del *Rondó* final. La misma textura cristalina de los movimientos que le preceden, como un juego de espejos versallescos. Este primer Cuarteto en Re, que hoy se tocará en segundo lugar, parece surgido de un entusiasmo matemático, una cajita de música perfecta.

En cambio, la historia de amor con los 200 florines prometidos por el holandés no acabó tan perfecta. El día de los enamorados, que por entonces sería un anodino 14 de febrero de 1778, Mozart rinde cuentas a su padre en una de sus famosas cartas: «De Jean se marcha a París mañana y, dado que sólo he finalizado dos conciertos y tres cuartetos, me ha pagado 96 florines. Pero deberá pagarme todo». Líneas más abajo, Mozart intenta justificar su remoloneo arguyendo que sólo puede trabajar de noche y que no siempre se encuentra de humor. Y aún encima escribiendo para un instrumento «que no soporto».

Según los estudiosos de la obra mozartiana, esta afirmación final no ha de tenerse muy en cuenta, a la luz de obras suyas para flauta y otros instrumentos de viento. Pero, al igual que el flautista de Hamelin, el chico no se ha visto remunerado según lo convenido. ¡Y encima está sin dormir! Y cortejando a la hija del apuntador del Teatro de Mannheim, Aloysia, con quien acaba de irse de viaje en enero. ¿Quién puede concentrarse con semejante excitación hormonal?

Fruto de ese insomnio, ese presunto desagrado hacia la flauta – o hacia la obligación de escribir tanto para un mismo instrumento- y tanta presión serían el 2º y 3er cuartetos del encargo, entregados en 1778. No obstante, se especula con la fecha de composición del tercero de ellos, el **Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo en Do mayor Anh. 171** (el que abre el programa de hoy): se cree que pudo escribirse hacia 1781.

Consta de dos movimientos, un *allegro* en forma de sonata y un tema con variaciones para cada uno de los cuatro instrumentos, en *quatuor dialogué*. ¿Anda Mozart menos inspirado? ¿O su mente ya fabula proyectos mayores? ¿Ha echado mano de composiciones previas? (una de las obras que entregó a De Jean fue un antiguo concierto de oboe en Do maquillado en Re, por lo que no cobró un duro del holandés por tal concierto).

Es posible que Mozart no le contase toda la verdad ni a su padre ni a De Jean. Por suerte, a nosotros no nos debe ninguna explicación: podemos disfrutar de la gracia de su música de cámara, esa seña de identidad de la clase acomodada de entonces, que había alcanzado en los Cuartetos de Haydn una definición de estilo. Estamos en esa Europa prerrevolucionaria y empelucada, todavía lejos de la imagen del cuarteto europeo según el escritor francés Pascal Quignard:

«Cuatro hombres de negro
con corbata negra en torno al cuello
y arcos de madera con crines de caballo
se encorvan sobre tripas de oveja.»



Franz Schubert [1797-1828]

Quinteto en La mayor, «La trucha» [1819]

Que hoy un contrabajo forme parte de un quinteto de piano y cuerda puede parecernos perfectamente común. Estos grandullones con alma de arce han pasado ya por nuestras vidas de siglo XX, estamos acostumbrados a verlos abrazados a su dueño en conjuntos sinfónicos, en agrupaciones de jazz o quintetos como este.

Sin embargo, en los albores del XIX el contrabajo llevaba pocas décadas dejándose ver. No muchos compositores escribían para él. La denominada Escuela Vienesa del contrabajo floreció a finales del XVIII aunque la afinación de aquellos «violones» era diferente a la actual –como la de las flautas de Mozart, por cierto-. J. N. Hummel había escrito un quinteto con esta configuración en 1802 y F. Ries en 1815, pero no había mucho más.

¿Por qué Schubert incluye un contrabajo en su quinteto?

Hay una explicación, pero para conocerla hemos de volvernos salmones y remontar el río de la vida de Schubert hasta 1819 y contar qué le pasaba a aquel joven de 22 años, después de inspirarse en un texto de un casi tocayo -el poeta C. F. Schubart- y haberlo convertido en melodía.

El poema en cuestión se titulaba *Die Forelle* [La trucha] y Schubert compone en 1817 un *lied* lleno de gracia. La letra comenzaba:

«Por un cristalino arroyo
con rauda alegría
pasó como una flecha
la trucha juguetona»

Casi como nuestra «troita de pé», no? No sonrían: a este pez sólo le va a ir bien al principio del poema. Aparecerá un pescador y... Mejor fortuna tuvo la canción. Pasa el tiempo y la melodía de «La trucha», tan pegadiza como escurridiza, «corre que te corre vai» por los meandros de los salones de Viena. Llega a oídos de un violonchelista *amateur*, Sylvester Paumgartner quien, además de amar la música, no tiene reparos en invertir en ella una parte de sus beneficios como propietario de minas.

Paumgartner conoce al compositor a través del barítono Vogl, durante una estancia en Steyr, en julio de 1819. Y ahí tiene lugar el encargo: un quinteto que incluya la famosa canción.

La idea de contar con un contrabajo parece haber sido petición del propio Paumgartner, en cuyos planes figuraba estrenar el quinteto de Schubert junto con el de Hummel. Una razón de elenco, entonces: tenemos un contrabajo en la pieza de Hummel, aprovechémoslo, querido Franz.

Hay quien malicia que, para Paumgartner, un contrabajo le aliviaría de la responsabilidad de llevar los bajos del conjunto, permitiéndole lucirse como instrumento melódico.

En cualquier caso, Schubert se aprovechó de tales condiciones y se remangó para crear en poco tiempo uno de los quintetos para piano y cuerda más queridos y hondos que existen. Él mismo había formado un cuarteto con su padre y hermanos en su adolescencia, así que lo que hoy entendemos como «música de Schubert» es inseparable de esa llama íntima, la música de cámara, donde el juego de miradas, los balanceos de cabeza, las sincronizaciones y los contrapuntos exigen tal complicidad de un grupo de humanos como si se divirtiesen y revelasen secretos alrededor del fuego.

Casi un prelude de lo que serían las «schubertiadas», esas reuniones de amigos para recitar poemas, inventar juegos y tocar la música del compositor.

Aún así, Schubert no regaló la melodía de «La trucha» a Paumgartner desde un principio. Ni a nosotros. Los tres primeros movimientos (*Allegro vivace*, *Andante* y *Scherzo-Presto*) de los cinco que integran la obra transcurren «sin trucha a la vista», predominando las tonalidades mayores, La, Re o el Fa mayor del *Andante*, en lo que parece un clima despejado. Pero no se fíen: las nubes y sombras en Schubert también vienen en tonalidad mayor. Y hay algo en el espíritu general de la obra que se acerca al caminar machadiano.

Si bien Massimo Mila ha observado que el quinteto «cristaliza en el recuerdo un verano delicioso con música bañada en luz solar y espíritu de juventud», según el propio pianista Christian Zacharias, «Schubert no es feliz nunca». Aquí el vienés parece poco enfadado con el mundo todavía y se muestra aparentemente afable ante esa Naturaleza inventada. Si cae en algún turbio remolino de agua, todavía sabe salir rápido. De hecho, los remolinos nutren de cromatismo este idilio de instrumentos. Juegos técnicos como los seisillos ascendentes ondulan el agua del piano o las cuerdas. Pero se vislumbran la profundidad, como en cualquier río transparente, y la tristeza, como en cualquier Schubert.

El que tuvo la misión de hacer sonreír a Paumgartner fue el cuarto movimiento (*Andantino*), he ahí lo esperado, el clic de la reminiscencia: el Tema del *lied* «La trucha» pero en Re mayor. El tema y todo un estuario de variaciones, en las que empieza remando el piano sobre los seisillos de las cuerdas. A partir de ahí una sucesión de contrastes y juegos hasta llenar un cesto de truchas a coletazo limpio -a veces melancólicas, a veces desafiantes- con un violonchelo que parece darnos sombra sabiamente antes de ceder el paso a la saltarina variación final. Casi 8 minutos de iridiscencias a orillas del mismo caudal melódico. Ver en vivo a los componentes de este quinteto dándose palabra, apoyo o eco los unos a otros nos permite gozar de esa cómplice intimidad que es la música de cámara.

Intimidad que, por cierto, ha servido para tensar tramas de ficción en no pocas ocasiones. El escritor Vikram Seth nos introduce en la peripecia emocional de un violín segundo en su novela «Una música constante», de 1999. El protagonista comparte pasado con la pianista del quinteto quien, a su vez, se esfuerza por ocultar algo que... Ahí lo dejamos, o se deshará uno de los nudos de la novela. Sólo apuntar que uno de

los clímax sucede durante la interpretación de «La Trucha». Con impresiones como esta:

«Toco la línea de la melodía, toco los saltos y zambullidas de la mano derecha del piano, soy la trucha, el pescador, el arroyo, quien observa. Canto las palabras, balanceando mi barbilla constreñida. El *Tononi* no se opone; resuena. Lo toco en Si, en La, en Mi menor. Schubert no se opone. No estoy transportando sus cuartetos de cuerda.»

En su estudio sobre Schubert, A. Einstein escribió que no podemos sino adorar este quinteto. Una arquitectura armónica con un aire *Biedermeier*, un *Biedermeier Gemütlichkeit*. Y ante el hecho de que el compositor retomara un tema propio ya conocido añade:

«No se trata de una auto-glorificación, sino tan sólo del conocimiento inocente de lo buenas que eran esas melodías y la riqueza armónica que contenían. [Schubert] sintió el impulso de desarrollar una idea musical condensada [...] para convertirla en un juguete de su imaginación, para demostrar cuán lejos podía llegar con ella.»

La inspiración, por tanto, parece tener más que ver con el reciclaje, la combinatoria y con las ganas de ir a jugar un poco más allá. Lástima que Schubert no viviese lo suficiente como para reciclar y jugar más tiempo. Algo así viene a significar su epitafio en Währing:

«La música enterró aquí un rico tesoro
pero esperanzas aún más bellas.»

Estíbaliz Espinosa