

Andrés Ruiz Tarazona

España  
en los grandes músicos

**Prólogo de José Luis Temes**

 Siruela

Biblioteca de Ensayo 95 (Serie Mayor)

# Índice

Prólogo de José Luis Temes	9
----------------------------	---

## **España en los grandes músicos**

<i>Introducción</i>	17
<b>Joseph Haydn</b>	19
<b>Luigi Boccherini</b>	27
<b>Wolfgang Amadeus Mozart</b>	35
<b>Ludwig van Beethoven</b>	39
<b>Hector Berlioz</b>	51
<b>Mijaíl Glinka</b>	59
<b>Felix Mendelssohn</b>	67
<b>Frédéric Chopin</b>	81
<b>Franz Liszt</b>	101
<b>Louis Moreau Gottschalk</b>	109
<b>Camille Saint-Saëns</b>	117
<b>Antonín Dvorák</b>	137

<b>Giacomo Puccini</b>	145
<b>Gustav Mahler</b>	161
<b>Claude Debussy</b>	175
<b>Richard Strauss</b>	195
<b>Jean Sibelius</b>	209
<b>Ferruccio Busoni</b>	219
<b>Gustav Holst</b>	227
<b>Arnold Schönberg</b>	239
<b>Maurice Ravel</b>	255
<b>Béla Bartók</b>	263
<b>Benjamin Britten</b>	271

## Prólogo

*España en los grandes músicos* era, con este o similar título, un libro necesario desde hacía mucho tiempo. Quizá desde que, hace pocas décadas, la historia de la música española comenzó a perder ese complejo de inferioridad, de que «no pintábamos nada» en la gran historia de la música europea, y de que fuimos siempre un país marginal en la música de concierto y en la ópera. No es cierto. España estuvo en el pasado muy al tanto de lo que se componía en la gran Europa, y aunque nuestra historia política nos alejó de la realidad y de la modernidad en no pocos momentos (muy especialmente tras las guerras napoleónicas, de las que culturalmente sufrimos todo lo malo y no nos beneficiamos de casi nada de lo bueno), nunca perdimos el contacto con los grandes focos de creación.

Ahora que ya ese libro existe, y que me cabe el honor de prologarlo, nos felicitamos todos de que Andrés Ruiz Tarazona, de la mano de Ediciones Siruela, publique este texto que, además de cubrir esa necesidad de nuestra bibliografía musical, resulta amenísimo de lectura y sabiamente documentado. La relación que mantuvieron con España algunos de los compositores mayores de la música clásica era algo de lo que se hablaba episódicamente aquí o allá, en este o aquel texto dedicado a un creador en concreto, pero este libro hace de ese tema, aparentemente lateral, el tema de su estudio. Cuántas veces, paseando por Madrid u otras ciudades españolas, el ciudadano se sorprende de ver alguna lápida en una fachada inesperada: un mito del XIX europeo como lo fue Franz Liszt, disputado en las principales cortes de entonces, es recordado en algún pueblo recóndito de Córdoba. Una lápida rememora en la castiza calle de Leganitos, en Madrid, que el napolitano Domenico Scarlatti vivió y murió allí (¡y nada menos que con sus nueve hijos!). Más allá, otra inscripción en la calle de la Paz (a cuyo proceso de colocación, por cierto, no fue ajeno Ruiz Tarazona) nos traslada a

1906 y a la fonda en la que se alojó el húngaro Béla Bartók en su primera visita a Madrid.

No vamos a pisar por adelantado (*spoilear* lo llaman ahora los jóvenes) las informaciones poco conocidas que Tarazona nos revela en las siguientes páginas. Pero constatamos la perplejidad que a veces hemos sentido todos los aficionados a la música al observar en nuestro país referencias notables a compositores que creíamos distantes de España y de los españoles. Ruiz Tarazona nos contaba que precisamente esa perplejidad suya en sus años mozos, cuando comenzaba a interesarse en la historia de la música europea, es el origen remoto de este libro, pues simplemente quiere su autor responder al aficionado de hoy, sobre las preguntas que él mismo se hacía hace unas décadas enmarcando en su contexto estas presencias de España en los grandes creadores del pasado.

Tres observaciones previas le serán, quizá, útiles al lector, previas al disfrute de este libro. La primera, que en absoluto la lista de compositores clásicos relacionados con España se agota con los aquí tratados por Ruiz Tarazona. Otros personajes muy importantes vinieron también a nuestro país, y en algunos casos su estancia fue mucho más que un mero paseo ocasional (el caso especial de Giuseppe Verdi ha sido objeto de un excelente libro reciente del profesor Víctor Sánchez). Esta lista se haría aún más abarcable si la extendemos a creadores no del pasado más remoto sino del más inmediato, es decir, a compositores del siglo XX y de las denominadas «vanguardias históricas»: Messiaen estuvo varias veces entre nosotros, al igual que Stockhausen, Nono, Boulez, Xenakis, Kagel, Berio o Ligeti (si se me permite la autocita, puedo decir con orgullo que a los ocho citados tuve la fortuna de conocer personalmente en estos viajes, e incluso trabajar con ellos en algún proyecto musical; por cierto, observo con tristeza que ninguno de ellos está ya entre nosotros); pero obviamente estas referencias harían ya interminable el trabajo.

La segunda, que el ámbito tratado por el autor de este libro es la relación de estos compositores con España en cuanto lugar geográfico, es decir, en cuanto país y tierra. Pero no tanto en cuanto a la relación con «lo español», que haría inabarcable el propósito: sea en cuanto a su folclore; sea en cuanto al exotismo de su vida, su historia y su literatura; o simplemente en cuanto «lugar exótico», enigmáticamente impregnado por su pasado árabe, más próximo incluso

a un país africano (según pudo ser frecuente entender en muchos artistas que no conocían la realidad española)..., todo ello conformó en el pasado una visión de España y lo español que sedujo directa o indirectamente no ya a infinidad de creadores musicales sino de otros ámbitos de la cultura de siglos pasados. Por ello, Ruiz Tarazona hace bien en referirse específicamente a la relación de un puñado de compositores con España como lugar, y no tanto con «lo español» como elemento genérico de cultura.

Y la tercera, que no todos los artículos de los que está compuesto este libro están escritos reciente y específicamente con destino a esta edición. En algún caso, el autor ha recuperado estudios de tiempos pasados sobre este mismo tema, que quizá ya de forma inconsciente escribiera en su día pensando en esta recopilación. Ello hace que el enfoque no sea unívoco en los veintitrés compositores de que consta el libro, sino el que en cada caso y época su autor consideró el adecuado para cada nombre protagonista: obviamente no puede darse el mismo tratamiento a los estudios sobre España en la biografía de Beethoven o Mahler, que jamás pisaron nuestro país, que al de Boccherini, que vivió y murió en España y que incluso debe ser considerado como músico español. La diversidad de estos enfoques ameniza sin duda la lectura de este libro.

Estoy hablando de Andrés Ruiz Tarazona, autor del libro, presuponiendo que el lector sabe bien la personalidad que habita detrás de este nombre. Pues es persona popular por sus mil dedicaciones, valorado siempre por su finura intelectual; y queridísimo como ser humano. Pero acaso algún lector de la joven generación no esté familiarizado con la figura de nuestro autor y agradezca algún párrafo a él referido. Lo más sencillo que puedo decir de él es lo siguiente.

Hace poco más de un año, un grupo de amigos ofrecimos a Andrés Ruiz Tarazona un simpático tirón de orejas, con el que le felicitábamos por su octogésimo cumpleaños. Porque llegar a esa madurez tan significada —«ser octogenario no es una edad: es un título», decía mi padre— y hacerlo con la lucidez y bonhomía de Andrés, es muy digno de alabanza. En el transcurso de aquel acto —en el Salón Isabelino de Lhardy, que aún conserva el aura de casi todos los músicos españoles sobre los que Andrés ha escrito en su vida, muchos de los cuales desfilarán por este libro—, me tocó decir algunas palabras sencillas en su *laudatio*.

Y dije, entre otras cosas, que nuestro homenajeado no es un musicólogo, sino un musicógrafo (además, por supuesto, de un enamorado filarmónico), y que esa es una cualidad que ha hecho aún más querido entre nosotros y aún más personales cuantos libros y textos han salido de su lápiz. Diría incluso más: es una cualidad por la que sus libros son mucho más leídos que algunas muy excelentes obras de muy excelentes eruditos.

El cielo me libre de estar con ello devaluando el trabajo de mis queridos musicólogos, modelos de rigor y sistemática. Si traigo esta reflexión a este prólogo es porque creo que la musicología como ciencia exige unos métodos académicos que no siempre resultan cómodos para el lector. No siempre esa musicología de cátedra tiene el valor añadido de la reflexión humanística, compartida con complicidad entre autor y lector. Y así, para comprender la historia musical española de cualquier época son fundamentales, por ejemplo, voces como las de Federico Sopena, Tomás Marco, Andrés Ruiz Tarazona o Ramón Barce (por cierto, este último rara vez citado, pero de lucidez comparable a la de los anteriores), ninguno de los cuales es propiamente un musicólogo. La musicología es una disciplina científica, y junto a su excelencia como tal tiene también sus servidumbres. Empero, la musicografía es la comunicación de esa ciencia, y como tal es mucho más libre en sus itinerarios.

Ya intuirá el lector que la invitación que estoy haciendo no es a desacreditar a ninguno de los dos bandos, sino a sentirlos complementarios: tan necesarios son los textos académicos de extremo rigor con los de, no me atrevo a decir menos rigor, sino de un rigor al servicio de la reflexión subjetiva. Porque esa reflexión subjetiva, por el hecho de serlo, crea un debate intelectual de gran provecho.

Dicho lo anterior, es fácil deducir que sitúo *España en los grandes músicos* como el libro de un brillante musicógrafo. Y profundamente ameno. Con Ruiz Tarazona a nuestro lado, tomamos café y le escuchamos encantados mil historias sobre los grandes clásicos de la composición occidental en su relación con España. No se piense, por ello, que el libro no es una fuente de documentación. Lo es, y muy valiosa. Su amenidad es compatible con el rigor documental, algo que casi nos pasa desapercibido por ese valor didáctico del lápiz de Ruiz Tarazona, tan corroborador de ese principio de «enseñar deleitando», eje de la pedagogía moderna, desde inicios del pasado siglo.

He dicho dos veces en estos párrafos que este libro «ha salido del lápiz de Ruiz Tarazona...». Y créame el lector que no es mera frase: avanzada la segunda década del siglo XXI, Andrés se sirve cada día de lápiz y goma de borrar como únicas armas ante el folio en blanco. Y por supuesto, sin la menor consulta a internet, Wikipedia ni recursos en línea. Su asombrosa memoria es su aliada, y, a falta de esta, la consulta paciente en su espléndida biblioteca personal (musical, sí, pero sobre todo cultural en el más amplio sentido; y con paciente atesoramiento de libros descatalogados y antiguos).

El párrafo anterior solo constata una realidad, que no es en sí misma ni buena ni mala. Pero que sí tiene una consecuencia real: los textos de Tarazona, sus notas, sus libros, sus comentarios periodísticos... no son nunca «de mero oficio», elaborados apresuradamente; no podrían serlo con las premisas apuntadas. Sino elaborados con mucho tiempo, cocidos a fuego lento, exprimidos en el dato y sin ninguna idea «de corta y pega». Los libros de Andrés Ruiz Tarazona son por ello inconfundibles y, por establecer un símil repostero, son libros «elaborados artesanalmente».

También por lo antedicho, en los libros de Ruiz Tarazona la digresión muy personal o el recuerdo vivido no solo no devalúa sino que enriquece la lectura. No es «paja» ni literatura vacua, sino experiencia personal, como en los libros de viajes de los aventureros y viajeros del XIX. Muchas veces puede Andrés deleitarnos incluso con el recuerdo familiar —casi casi hasta con la foto de álbum, en que le viéramos con su siempre alegre esposa Fifi, indisociable de su biografía y su peripecia—, porque con él hacemos nuestra la satisfacción personal por el dato experimentado, no fríamente adquirido en la red.

Si el autor nos hace llegar, en las páginas que siguen, la relación con España de la vida de muchos de los grandes compositores de nuestra historia, no es como fruto de obligación profesional de investigador universitario, ni siquiera por un diletantismo deseoso de erudición, sino en cuanto respuesta a sus propias preguntas de músico, de musicógrafo y de humanista de gran calado. Es este, por ello, un libro para leer sin prisas. Y con la misma naturalidad con la que Ruiz Tarazona nos lo ha escrito.

JOSÉ LUIS TEMES

Febrero de 2018

España  
en los grandes músicos

## Introducción

El número de compositores que han cultivado lo que llamamos música clásica, culta o de concierto (esta última palabra se aplica ya a todo tipo de actuaciones públicas) sobrepasa, en escuetos diccionarios de música que recogen exclusivamente autores de música culta, unos diez mil músicos. Allí se da noticia únicamente de la vida y obra de los más destacados, desde el siglo XII, en cuyo transcurso aparecen los primeros nombres, hasta la actualidad.

Al plantearnos un recorrido por la relación que mantuvieron con España compositores que figuran en los conciertos de los más importantes auditorios del mundo, hemos elegido figuras fundamentales de los tres últimos siglos: XVIII, XIX y XX. Son autores valorados al menos como grandes en lo que llamamos Occidente, aunque ya son aplaudidos en cualquier lugar del globo donde haya un cierto grado de cultura.

No he querido recurrir a los compositores de los siglos XV, XVI y XVII relacionados con nuestro país. Eso nos hubiera llevado a un libro excesivamente voluminoso. Piénsese que a la Península Ibérica llegaron músicos tan importantes como Pierre de la Rue (1460-1518); Martín Agrícola (1486-1556); Pierre de Manchicourt (*c.* 1510-1564); Nicolás Gombert (*c.* 1500-1556); Johannes Wreede (1430-*c.* 1482), conocido entre nosotros como Urreda; Gérard de Turnhout (*c.* 1520-1580); Philippe Rogier (*c.* 1561-1596); Mathieu Rosmarin, llamado en Madrid Mateo Romero (1575-1647); Peter Philips (*c.* 1560-1628); Johannes Ockeghem (*c.* 1425-1497); Joan Brudieu (*c.* 1520-1591); Cornelius Canis (*c.* 1510-1561); Philippe de Monte (1521-1603); Andrea Falconieri (*c.* 1585-1656); Henry Butler (*c.* 1590-1652), conocido como Enrique Botelero; Fabrizio Caroso, Cesare Negri, etc.

Pero las salas de concierto y la audiencia que se congrega en ellas acude en su mayor parte, con el ánimo de escuchar a una orquesta

sinfónica cuyo repertorio se centra principalmente en obras y autores de los siglos XVIII, XIX y XX.

En todas partes son los músicos de los tres últimos siglos quienes ostentan el protagonismo cuando se habla de música sinfónica o de cámara.

Por una clara falta de apoyo en la edición, derivada de una escasa cultura musical, los compositores cultos españoles son muy poco conocidos (salvo los casos particulares de Albéniz, Granados, Falla o Rodrigo) en el mundo de los conciertos públicos, pero nuestro país mantiene en sus ciudades más pobladas una vida musical aceptable, donde no faltan conciertos con el mejor repertorio de los grandes compositores. Y este libro trata de exponer la relación que muchos de ellos mantuvieron con nuestro país, a veces incluso componiendo obras «españolas» o utilizando ritmos y cadencias con carácter hispano.

Quizá sorprenda a algunos que no figuren en este libro compositores como Domenico Scarlatti, Rossini, Rimski-Kórsakov, Prokófiev, Fauré, Antón Rubinstein, Ginastera, Freitas, Lecuona, Stravinski, Mercadante, Hahn, y otros muchos que visitaron en su día nuestro país. Pero también amaron aspectos de la cultura española notables maestros que nunca llegaron hasta él, entre ellos algunos tan importantes como Schubert y Wagner. Si este libro tiene el éxito que le deseamos, hay otro preparado con los músicos anteriormente citados y otros muchos como Balákirev, Lalo, Séverac, Verdi, Dukas, Ponce, Villa-Lobos, Shostakóvich, Rajmáninov, Bernstein, Nono y un largo etcétera de compositores que no están en este libro. Y es que nunca me gustaron los libros muy voluminosos, tal vez porque vivo en Torrelodones y leo mucho en los trenes y luego en el metro, autobuses, etc.

Por lo demás creo que esta obra, quizá ya un poco voluminosa, va a ser disfrutada por cualquier persona que ame la buena música. Sin ella el mundo tendría menos color y emoción, y escaso sentido.

Confío en tener tiempo para lanzar un segundo libro en esta acogedora y sobresaliente editorial.

ANDRÉS RUIZ TARAZONA

## Joseph Haydn

Es grande la relación de Haydn con España debido, sobre todo, al entusiasmo que su música despertó entre nosotros.

*Su música, aunque le falta  
de voz humana el auxilio,  
habla, expresa las pasiones,  
mueve el ánimo a su arbitrio.*

Esta estrofa forma parte de una poesía dedicada a Haydn por el músico y escritor español Tomás de Iriarte (1750-1791), aunque no pertenece al tantas veces citado poema *La música* (Madrid, 1779). Por su temprana muerte, el autor del melólogo *Guzmán el Bueno* no pudo conocer las grandes obras corales de Haydn, es decir, sus oratorios *La creación* (1798) y *Las estaciones* (1801). Sabemos que había escuchado el bellissimo *Stabat Mater* y un oratorio anterior, *El regreso de Tobías*, cuyo texto fue escrito por Giovanni Gastone Boccherini, hermano de Luigi, el compositor, en Talavera de la Reina.

Pero está claro que cuando Iriarte escribió los versos que encabezan este comentario, hacia 1775, la música vocal de Haydn, muy numerosa por entonces, sobre todo si consideramos sus óperas (tan poco apreciadas hasta nuestra época), era apenas conocida en España. Es cierto que, en tiempos del poeta canario, Haydn aún no había creado las grandes misas de su última época, pero ya había compuesto, además de lo citado, muchas canciones, cantatas, duetos, tercetos y cuartetos vocales, arias sueltas (escribió dos para la ópera del compositor Vicente Martín y Soler *Una cosa rara*), ofertorios (dos de ellos dedicados a san Juan de Dios, el santo portugués tan vinculado a Andalucía) y otras muchas obras vocales.

Es cierto que Carlos III había obsequiado al maestro de Rohrau con una tabaquera de oro e incrustaciones de diamante en agrade-

cimiento por la partitura de su ópera *La isla deshabitada* (1779), con libreto de Pietro Metastasio. No obstante, insistimos, la fama de Haydn entre los filarmónicos españoles se debía, ante todo, a su música instrumental. Ello explica estos versos de *La música* de Iriarte:

*Tiempo ha que en sus privadas academias  
Madrid a tus escritos se aficiona,  
y tú su amor con enseñanza premias;  
mientras él cada día  
con la inmortal encina te corona  
que en sus orillas Manzanares cría.*

Los ilustrados españoles facilitaron casi de inmediato la difusión en nuestro país de la música de Haydn, hasta el punto de hacer escribir a Iriarte que «si el elogio de Joseph Háydén (*sic*), o Héydén (*sic*), se hubiera de medir por la aceptación que sus obras logran actualmente en Madrid, parecería desde luego excesivo o apasionado».

Goya pinta el retrato de don José Álvarez de Toledo y Gonzaga (actualmente en el Museo del Prado) apoyado sobre un fortepiano y con un cuaderno en las manos cuya portada dice: «Cuatro canciones con acomp. de Haydn». En una amistosa correspondencia, en carta fechada en Esterházy el 27 de mayo de 1781, Haydn escribe al editor Artaria de Viena, pidiéndole las señas de Boccherini, que se encontraba en una de las residencias del infante don Luis Antonio de Borbón, la de Arenas de San Pedro. «Nadie sabe aquí decirme dónde queda este sitio de Arenas», escribe Haydn, «pero presumo que no es lejos de Madrid. Le agradecería me diera usted información al respecto, para poder escribir directamente a *Herr Boccherini*».

Carmen Muñoz Roca-Tallada, la desaparecida condesa de Yebes, ha puesto de relieve en su libro *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*—sobre María Josefa Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente y Osuna— la relación de esta y Franz Joseph Haydn a través del encargado de negocios de Viena don Carlos Alejandro de Lelis. María Josefa guardaba en su archivo gran parte de la obra de Haydn y llegó a negociar con él para que crease música con destino exclusivo a su palacio madrileño de la cuesta de la Vega.

No es pues de extrañar que Haydn acabase escribiendo una obra grande para satisfacer un encargo español. Este se produjo en el año

1785 gracias a la iniciativa de don José Sáenz de Santamaría, marqués de Valde-Iñigo, y de Francisco de Paula Miconi, marqués de Méritos. Este último era hijo de Tomás Miconi, viajero, escritor, músico y científico genovés que actuó esta vez como mediador ante Haydn para que cumplierse los deseos del canónigo Santamaría, que no eran otros sino dar lustre a la cofradía religiosa del oratorio de la Santa Cueva. Esta cueva era una cripta que se hallaba junto a la iglesia gaudiana del Rosario. El error tantas veces cometido de que *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*—conocida en español como *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz*— fue escrita para la catedral de Cádiz proviene del prólogo a la edición de la versión coral de la obra, realizada para Breitkopf y Härtel (Leipzig, 1801). El prólogo de la misma lo redactó Georg August Griesinger, quien cita literalmente al propio Haydn. Allí se recogen estas líneas del maestro, muy interesantes para conocer el contexto en el cual surgió la composición de *Las siete palabras*: «Se tenía entonces la costumbre de ejecutar un oratorio durante la Cuaresma en la iglesia principal de Cádiz, a cuyo efecto no eran ajenas las circunstancias que se citan a continuación. Las paredes, ventanas y pilares de la iglesia se encontraban tapizadas de paño negro y solo la única gran lámpara, colgada del centro, iluminaba la sagrada oscuridad. Al mediodía se cerraban todas las puertas, comenzando entonces la música. Después de un prelude apropiado subía el obispo al púlpito, decía una de las siete palabras y realizaba una meditación. Tan pronto había terminado bajaba del púlpito y se hincaba de rodillas ante el altar. La música llenaba esta pausa. El obispo subía y bajaba del púlpito por primera vez, por segunda vez, por tercera vez y así sucesivamente, interviniendo en cada caso la orquesta de nuevo al final de sus parlamentos».

Como vemos, Haydn resalta los elementos románticos con la Santa Cueva, templo neoclásico de Torcuato Benjumeda que acababa de decorar en Cádiz Francisco de Goya con tres bellos lienzos alusivos a la eucaristía.

La versión de *Las siete palabras* enviada por el compositor austro-húngaro a España estaba escrita para dos flautas, dos oboes, dos fagots, cuatro trompas, dos trompetas, timbal y cuerda; es decir, era una versión exclusivamente orquestal. Constaba de una introducción, siete sonatas (que glosan cada una de las siete frases —no palabras— de Cristo en la cruz) y un final, indicado *Presto e con tutta la forza*, conocido

como «El terremoto». Como hemos visto, estos movimientos se intercalaban durante las siete meditaciones que seguían a cada sermón, basado en cada una de las frases de Jesús:

I. *Pater dimitte illis, non enim sciunt, quid faciunt* (Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen) (Lucas 23, 34).

II. *Amen dico tibi hodie mecum eris in paradiso* (Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el Paraíso) (Lucas 23, 43).

III. *Mulier ecce filius tuus. [...] Ecce mater tua* (Mujer, ahí tienes a tu hijo. [...] Ahí tienes a tu madre) (Juan 19, 26-27).

IV. *¡Elí, Elí! ¿lama sabactani? / Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me* (¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?) (Mateo 27, 46 y Marcos 15, 34).

V. *Sitio* (Tengo sed) (Juan 19, 28).

VI. *Consummatum est* (Todo está cumplido) (Juan 19, 30).

VII. *Pater in manus tuas commendo spiritum meum* (Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu) (Lucas 23, 46).

El attacca subito final, «El terremoto», corresponde al momento estremecedor que nos cuenta el Evangelio según san Mateo (27, 51): «Y he aquí, el velo del templo se rasgó de arriba abajo y se partió en dos. Y la tierra tembló y se hendieron las piedras».

La alusión al terremoto fue musicada por Bach incluso en su *Pasión según san Juan* (donde no aparece), añadiendo el siguiente versículo: «y abriéronse los sepulcros y muchos cuerpos de santos que yacían dormidos se levantaron». Tan grandes eran las posibilidades dramáticas que allí veía el cantor de santo Tomás.

Viene siendo tradicional que el tema meditativo de las siete palabras tenga su lugar durante la Semana Santa, concretamente el día de la conmemoración de la muerte del Señor, es decir, el Viernes Santo, pero ¿cuándo se independizó de su contexto litúrgico, es decir, de la Pasión? En Alemania lo vemos ya en la hermosa obra de Heinrich Schütz *Die sieben Worte* [Las siete palabras] (1645), y en España tenemos testimonios de que a finales del siglo XVI ya se habían puesto en canto polifónico las siete palabras. El canónigo zaragozano Pascual Mandura nos da noticia, en su *Orden de las festividades en el discurso del año por sus meses y también de las fiestas móviles* (1579-1604), de que así lo hizo el ilustre polifonista Melchor Robledo. Es cierto que las pala-

bras de Jesús no recibían tratamiento polifónico cuando se cantaba la Pasión «a canto de órgano y punto por letra» (un coro cantaba la parte narrativa del evangelista, y otro, las palabras de los distintos personajes del texto evangélico), pero a mediados del siglo XVII se pasaron a polifonía las palabras de Jesús; por lo que hubo necesidad de un tercer coro, lo cual no es nada raro en una época (el Barroco) en que iba imponiéndose la policoralidad. Ahora bien, la obra de Haydn no le fue encargada para incorporarla a esa servidumbre de cantar a *cori spezzati* la Pasión, sino para una moderna devoción privada cuya práctica fue introducida, según Stevenson, por el jesuita peruano Alonso Messia Bedoya (1655-1732). Se llamaba *Devoción de las tres horas* y parece haber surgido después del terremoto de Lima de 1687. El citado padre de la Compañía de Jesús tuvo la idea de que se ejecutase una música seria y patética entre cada una de las siete palabras, publicando un libro que tuvo diversas ediciones durante el siglo XVIII en España.

Sin embargo, también se asegura que dicha devoción paralitúrgica tuvo un origen anterior, hacia 1660, y la introdujo igualmente en Perú otro jesuita, Francisco del Castillo. En cualquier caso, entre las dos del mediodía y las tres de la tarde tenía lugar el acto para el que Haydn fue requerido por los cofrades de Cádiz. Y tanto debió de gustarles el envío del gran maestro que le regalaron un barril del más logrado vino de Jerez. José María Sbarbi, en un escrito publicado en 1836, asegura que Haydn no supo apreciar aquel detalle de sus admiradores gaditanos y exclamó (tal vez molesto por la sospecha de que lo habían confundido con su hermano Michael): «¿Qué es esto? ¿Me han tomado por un borracho?».

El mismo Robert Stevenson ha encontrado un precedente español del encargo hecho a Haydn en la obra de Guillermo Ferrer, organista del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que compuso en 1783 unos adagios instrumentales con el mismo fin por encargo del duque de Híjar.

Fue el 6 de abril de 1787, Viernes Santo, cuando Cádiz escuchó por vez primera la composición de Haydn; un verdadero desafío para cualquier maestro, porque escribir siete movimientos lentos sin repetirse ni caer en la monotonía es ciertamente difícil. Para evitar tal riesgo hay que hacer un verdadero alarde de inventiva, tanto en el terreno formal como en el melódico.

Un Haydn maduro y en plenitud de recursos logró la honda y severa expresividad que el tema imponía, causando una gran impresión en el público vienés cuando dio a conocer allí su obra en la versión instrumental.

A comienzos de 1794, durante su segundo viaje a Londres, Haydn escuchó en la catedral de la ciudad fronteriza de Passau un arreglo coral de *Las siete palabras* realizado por el *Kapellmeister* [maestro de capilla] de aquella corte episcopal, Joseph Frieber. Sin haber quedado convencido con el trabajo de Frieber, o acaso espoleado por las nuevas posibilidades que se abrían para *Die sieben Worte*, Haydn decidió acometer por su cuenta la reconversión de su obra en un oratorio. Para ello encomendó la revisión del texto a su amigo el barón Gottfried van Swieten, que más adelante escribiría el texto de *Las estaciones*. Van Swieten siguió en la primera parte el texto de Frieber, pero en la segunda eligió unos versos más dramáticos que figuraban en el libreto del oratorio de Carl Heinrich Graun *Der Tod Jesu* [La muerte de Jesús] (1755), obra de Karl Wilhelm Ramler.

Era un texto más adecuado para subrayar la pasión implícita en la música que Haydn había puesto a «El terremoto». También añadió el compositor, entre la cuarta y la quinta palabra, un excelente movimiento orquestal para instrumentos de viento, a modo de prólogo a la segunda parte del oratorio.

La nueva partitura estaba lista en 1796 y se estrenó en Viena por entonces. El resultado era espléndido, pero *Las siete palabras* no suelen oírse tanto en las dos versiones citadas cuanto en la que Haydn llevó a cabo, poco después de haberla creado, para cuarteto de cuerda, publicada por Artaria en Viena como opus 48 y por Leduc en París como opus 51. Todavía habría que añadir una cuarta versión de *Las siete palabras*, la de teclado, al parecer realizada por el propio Haydn. Esto nos da idea del aprecio que el gran compositor sintió por esta obra, la cual situó siempre, en cualquiera de sus versiones, entre sus composiciones más logradas.

En la versión original de orquesta, Haydn había elegido para cada uno de los movimientos un tema melódico que ambientase cada frase o palabra con texto latino, al parecer por indicación de su amigo el abate y compositor Maximilian Stadler. Por otra parte, colocó al comienzo de cada una de las siete palabras, excepto de la quinta, un coro homófono sin acompañamiento, cuya desnuda solemnidad con-

trastase con la versión mucho más lírica que había realizado Friebert en Passau.

Existe, además de *Las siete palabras*, una versión nueva que respeta o sigue la versión de oratorio, pero se vale, en lo instrumental, de la versión para cuarteto de cuerdas. Los solistas siguen siendo los mismos y se prescinde del coro, que sería excesivo para el sostén instrumental, utilizándose el cuarteto de voces solistas en funciones corales (por supuesto, cuando estas se producen sin intervenciones solistas simultáneas). En cualquier caso, se trata de seguir la línea que completa el texto, para que este no le sea escamoteado en momento alguno al oyente.

La «Introducción», en re menor, es un adagio maestoso en un clima muy dramático que evoca a veces el «Caos» de *La creación*.

La «primera palabra» corresponde a la Sonata nº 1 en si bemol mayor: «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen». Es un largo con variados contrastes dinámicos.

La «segunda palabra» es la Sonata nº 2 en do menor: «Hoy estarás conmigo en el Paraíso», melodía larga y llena de paz y serenidad.

La «tercera palabra» («Mujer, ahí tienes a tu hijo») tiene reflejos en la Sonata nº 3 en mi mayor, con ritmo igual que la anterior.

La «cuarta palabra» («¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?»), glosada por la Sonata nº 4 en fa menor, es un largo sumamente lírico. En la versión de oratorio, Haydn puso tras ella una segunda introducción para doce instrumentos de viento que abría la segunda parte, preludio que no figuraba en la versión original para orquesta.

La «quinta palabra» («Tengo sed») es la única que no se inicia con el pequeño coro, sino con un solo de tenor, en un adagio con el cual se acentúa la escalada dramática del oratorio, culminada en el terremoto.

La «sexta palabra» («Todo está cumplido») queda subrayada por la Sonata nº 6 en sol menor y mayor, un lento que al final se ve sorprendentemente animado por un fugato.

«Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu» es la «séptima» y última «palabra» de Cristo en la cruz. Haydn la comenta con una Sonata en mi bemol mayor, la cual va apagándose sempre più piano mientras el cuarteto solista va enunciando la frase y el bajo entona las palabras *meinen Geist* [mi espíritu].

Estamos ya al fin de la progresiva muerte del sonido cuando *attacca subito* «El terremoto», escrito en do menor con indicaciones frecuentes de sforzandi.

Es verdad que la música ya había tratado de reproducir o imitar a lo largo de la historia los fenómenos de la naturaleza (en los conciertos de Vivaldi *Las cuatro estaciones* hay un ejemplo señero que todo el mundo conoce), pero Haydn da en «El terremoto» un paso gigante. El compositor austriaco realiza aquí una pieza instrumental independiente del texto, que hubo de añadir posteriormente (tomándolo de Ramler, como hemos dicho) para que exclamaciones como «¡Tiembla, Gólgota, tiembla! ¡Desgárrate, tierra, mientras los asesinos están en pie!» o «¡Tumbas, abríos!» encontrasen una digna correspondencia musical. Para ello Haydn se vale de toda clase de recursos rítmicos, los cuales, como muy bien advirtió el musicólogo Juan José Carreras en un excelente trabajo sobre *Las siete palabras*, están concebidos como analogía musical respecto al objeto que sirve de referencia a la composición. Para Carreras «no existe una descripción del terremoto, con sus ruidos o consecuencias, sino una analogía esencial, realizada plenamente y absolutamente por la música». Al mezclar y superponer el compositor, de modo insistente, ritmos binarios, produce el resquebrajamiento del compás de 3/4; asimismo, su empleo de la «pausa general», cuando se espera la resolución de la cadencia, ocasiona un verdadero tambaleo del discurso musical. Los diseños ascendentes repetidos al unísono por los instrumentos, el trabajo de detalle en el agrupamiento de diferentes valores, otorgan a este movimiento un fuego y una pasión dignas del más desarrollado *Sturm und Drang* [tempestad e impulso]. En las versiones con coro, este se produce aquí con una fuerza y un dramatismo inusitados.

Haydn alcanzó con *Las siete palabras* una de las cimas de su arte en lo relativo a profundidad, emoción y clima de tragedia. Poner de relieve cuanto puede extraerse de esta imperecedera partitura es labor que difícilmente consiguen los intérpretes dar por concluida.