

Anton Bruckner, constructor de catedrales

Pablo Espinosa

Una intensa luz blanca y vertical entra por el techo del mundo y lo atraviesa con solemne parsimonia: el tiempo se pasma, mientras tres trombones colman el espacio acústico: *Aquaelis*.

Bella de día, bella de nombre: esa partitura, *Aquaelis*, está escrita para tres trombones y tiene una continuidad en la obra titulada de la misma forma pero con el número 2.

Ambas, *Aquaelis 1 y 2*, forman vórtice, junto a las tres *Misas* escritas entre 1864 y 1868.

También conforman un prisma en una rara grabación discográfica, bajo el sello *Helios* y el título aglutinante *Zwei Aequale (Dos iguales)*, con la *Misa en Mi menor*, conjuntadas todas con otra obra igualmente potente: *Libera me*, para coro, tres trombones, violonchelo, contrabajo y órgano.

Obras poco conocidas de Anton Bruckner.

La espacialidad que expanden tres trombones, la luminosidad con la que se colma tal espacio, el instantáneo transportar a eternidades, pero sobre todo la capacidad de ignición que conecta de inmediato con la parte divina que posee todo mortal.

He ahí el gineceo magnífico de ese gran constructor de catedrales que suenan: Anton Bruckner, quien nació el 4 de septiembre de 1824 en una aldea austriaca y murió en Viena el 11 de octubre de 1896.

Ha transcurrido ya más de un siglo de su desaparición física y su momento no ha llegado, a diferencia de su alumno, Gustav Mahler, convertido en un éxito de cartelera apenas cumplido el centenario de su muerte.

Las sinfonías de Gustav Mahler son ahora, a finales de 2011, presencias constantes en las programaciones de las orquestas de todo el mundo de la misma manera que lo son las de Beethoven.

Sobre las nueve sinfonías de Bruckner (número que crece notablemente si tomamos en cuenta las distintas versiones de cada una de ellas, además de una *Sinfonía cero*) pesan tabiques.

Y tabique es el primero de los epítetos lanzados contra el arte sublime de este maestro increíblemente incomprendido en pleno siglo XXI.

“¿Bruckner? Ésos son tabiques”, suele ser la expresión manida, al referirse a las catedrales sónicas del maestro rural austriaco.

Tabiques, creen argumentar los prejuiciosos, porque duran eternidades. Como si las sinfonías de Mahler, que ahora causan furor entre los todavía reticentes prebrucknerianos, fueran exquisitas miniaturas.

Ladrillos también, enfatizan los rijosos, porque les parece encontrar “repeticiones” sin término en las estructuras colosales que edificó el humilde profesor aldeano.

No parece, sin embargo, lejano el momento de Bruckner, si tomamos en cuenta que sobre la música de Mahler, quien frente a los rechazos constantes de sus contemporáneos ante sus obras, divisó hacia el futuro para asegurar: “mi tiempo llegará”.

Lo lógico hubiese sido que llegara primero el momento de Bruckner, maestro de Mahler, y no al revés, como ocurrió.

Pero esto del “gusto del público” y del éxito o fracaso de ciertos autores es un tema insondable. Interesante, en tanto, en cuanto abona elementos de gran valor a un tema caro: la manera como los humanos escuchamos música.

Lo que a una mayoría indecisa parecen repeticiones inimaginativas es en realidad una de las revoluciones formales más contundentes en la historia de la música.

La escritura de Bruckner es de una sencillez apabullante al mismo tiempo que

complicada en extremo. Es un espejo, por cierto, de la personalidad del propio autor: un campesino que vivió en Viena y fue escarnio de los “intelectuales” y los exquisitos, tímido, extremadamente sencillo, pero con un mundo interior sumamente intrincado que muy pocos conocieron cuando él vivía.

Y al parecer, como puede observarse en el poco éxito de Bruckner en cartelera, aún pocos conocen.

La piedra de toque, el punto de partida, el *summum* simple de Bruckner se remite a un elemento técnico que se conoce como acorde.

Un acorde consiste en un conjunto de notas que suenan simultáneamente o en sucesión y constituyen una unidad armónica.

A partir de ahí, el asunto puede complicarse a placer: por ejemplo, un acorde puede ser escuchado sin que suenen todas sus notas, o bien pueden conformarse variantes *ad infinitum* en una sucesión de matices que resulta sencillamente fascinante.

He ahí el agua tibia de la música de Bruckner: su noción de acorde, o bien su manera de trascender la sucesión de acordes, da la impresión de ser repetitivo, monótono, aburrido.

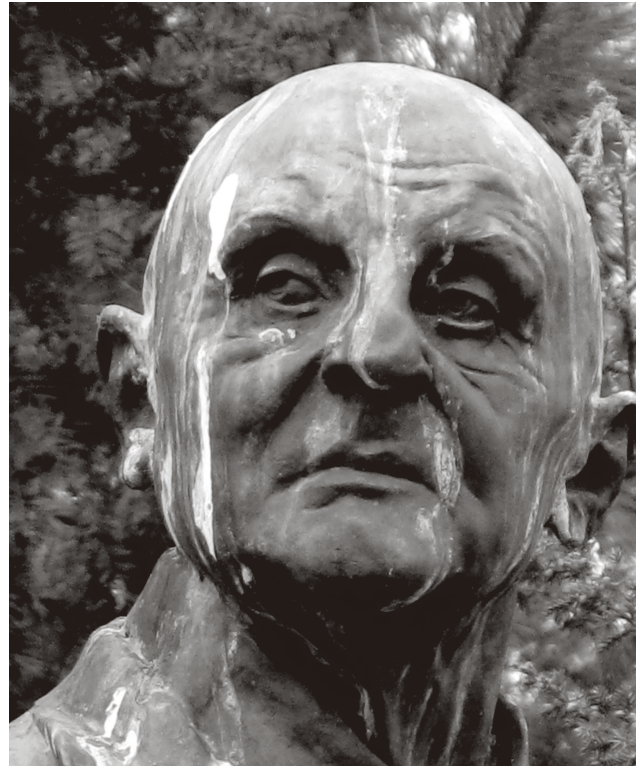
Todo lo contrario: en este vasto y voltai-co oleaje, evidente sobre todo en sus *scherzi*, hay una gama infinita de colores, detalles, texturas, en grado infinitesimal.

¿Es que las olas son iguales unas a otras? ¿Qué opinaría Heráclito?

Pero antes de continuar en este asunto del sistema bruckneriano del desarrollo de acordes, es imperativo anotar el sentido, efecto y contenido de estas apariencias técnicas: tal sistema de acordes produce un efecto hipnótico, de encantamiento, conducente al éxtasis.



Josef Anton Bruckner



Monumento a Bruckner en el Stadpark, Viena

Más elementos que se destapan a la manera de un juego de *matriushkas*: Bruckner, así como Olivier Messiaen, es un compositor devoto de la religión católica. Para ambos escribir música era una manera de honrar a su Dios.

Sin embargo, y aquí podemos añadir a Arvo Part, Krzysztof Penderecki y una larga lista de nombres, escuchar su música no implica necesariamente un acto religioso, mucho menos católico. No es una música atada a algún credo. Se trata, en cambio, de pavesas.

Esa partícula sonora que desata volcanes puede denominarse entonces música religiosa (Bruckner, Messiaen), masónica (Mozart), rosacruz (Erik Satie), o luterana (Bach), o de cualquier índole, pero en realidad se limita a la grandiosidad de ser música que tiene la capacidad de activar la energía vital de quien la escucha, para conectarlo con la divinidad.

La parte divina, infinitesimal, que forma parte de la naturaleza humana, se pone así en movimiento.

Bruckner entraba en éxtasis improvisando en el órgano de la iglesia de San Florián horas y horas y cuando se hizo sinfonista tradujo ese éxtasis a través de su sistema de desarrollo de los acordes.

Ese sistema es siempre el mismo en Bruckner: si escribía una nueva sinfonía,

lo hacía en el mismo tono en el que había escrito la anterior. De tal manera que en este caso sí puede habilitarse una discusión en torno a la cuestión de que si sus ocho sinfonías (la novena la dejó inconclusa) son en realidad diferentes versiones de una misma sinfonía, cuyo original no existe, pues en este orden de ideas quedarían todas reducidas a la noble condición de borrador, bosquejo, proyecto, *work in progress*.

Anton Bruckner marcó su existencia por la impronta que descubrió en Wagner, su autor idolatrado, y cuya idolatría le costó maltrato, burla, rechazo, condena.

Pero la idolatría de Bruckner por Wagner no se reduce a los remedos psicoanalizantes que lo quieren reducir a mero neurótico obsesivo: idolatraba a Wagner porque encontraba en él a un igual (*Aequalis*).

Un buen día escuchó a Wagner formular una de esas ideas que parecían alucinaciones. El elemento llamado acorde, dijo Wagner, representa las fuerzas cósmicas del universo y esas potencias se convierten en sustancia humana al tomar forma en la melodía.

Sí, en lo que se conoce como “la melodía infinita”, ese gran descubrimiento wagneriano.

Pero el asunto no es tan simple o limitado. La posibilidad de ir más allá la encontró el wagneriano más devoto, el más

inteligente, el más revolucionario: Bruckner, con su sistema de desarrollo de acordes. Ladrillos sublimes para construir catedrales como navíos hacia el cosmos, hacia el infinito, hacia la médula de la divinidad de todo escucha atento.

De manera que la escucha de las sinfonías de Bruckner conduce a la contemplación mística.

En paralelo del cargo que suelen levantar algunos contra Vivaldi, de quien en tono de sorna dicen que escribió la misma partitura quinientas veces, Anton Bruckner ofrece miríadas de matices infinitesimales que hacen del todo diferente una obra de la anterior.

Realizó cambios radicales obligado por la presión social. Y si lo hizo fue en sentido contrario a lo que los historiadores de la música afirman: por inseguridad en su persona y en su obra.

Era tal la seguridad en sí mismo y en lo que estaba concibiendo Bruckner que hizo todos y cada uno de los cambios que le aconsejaban. Estaba seguro de que la esencia de su mensaje no se perdería, por muchas correcciones que le impusieran.

Además, esas presiones eran formas de condicionar la ejecución pública de sus obras. Sin esos cambios difícilmente las conoceríamos hoy en día, porque de esa manera Bruckner accedió a las salas de con-

cierto. Seguro del futuro: su obra habría de perdurar por sí misma.

El oficio que heredó este provinciano humilde fue el de maestro rural. Al mudarse a Viena sirvió como profesor en el Conservatorio.

De la publicación de sus cartas emergen, por cierto, equívocos como el siguiente. En una de esas misivas pide un préstamo urgente “para no morir de hambre”, lo cual establece un tono en su biografía que resulta inexacto, pues no es lo mismo una vida sencilla que estar a punto de “morirse de hambre”.

En realidad, tal petición de emergencia se debió a que Bruckner invirtió su salario de todo un año en contratar a la Filarmonía de Viena para estrenar su *Tercera sinfonía*, práctica que ya había transitado con sus anteriores partituras.

Solamente un carácter recio, una fuerza de voluntad tal y sobre todo la convicción de hacer el trabajo correctamente explican la resistencia de Bruckner ante el escarnio brutal que padeció en Viena.

Vaya, hubo un momento en que en la Filarmonía de Viena le hicieron jurar que jamás volvería a presentarles una partitura para que la interpretaran, aunque les pagara por ello.

Cuando se estrenó la *Tercera* de Bruckner, él mismo tuvo que dirigirla, pues el director titular se negó a hacerlo.

El público en su mayoría acudió por morbo, prejuiciado por el crítico Eduard Hanslinck, quien encabezaba las iras de quienes detestaban la música de Wagner. Y Bruckner, precisamente, dedicó esta sinfonía a ese su admirado maestro.

Las crónicas registran los gritos, insultos, silbidos, abucheos en contra del maestro austriaco, quien al final se quedó de pie, frente a los atriles vacíos, estaqueado y bañado en lágrimas.

En la sala solamente habían permanecido unos seis o siete espectadores, quienes en éxtasis corrieron a felicitar al maestro; éste, con la mirada perdida, rechazó los elogios en su alemán rural: *Lasst mir aus, die Leut woll'n von mir wissen* (*Déjenme solo. La gente no quiere saber nada de mí*).

Uno de esos extasiados era Gustav Mahler, su alumno en el Conservatorio de Viena.

Además de Mahler, los escasos seguidores de Bruckner en Viena eran: Hugo

Wolf, Franz Schalk, Josef Herbeck y Josef Hellmesberger.

Ellos entendieron: su maestro Bruckner recuperaba la tradición perdida hasta Beethoven y el último Schubert. Tenían frente a sí a un complejo y vasto neosinfonismo, enteramente vienés, además.

Entre los pocos que apoyaban a Bruckner estaban también los directores de orquesta Arthur Nikisch y Franz Schalk.

Eran ellos quienes, entre otros, aconsejaban a Bruckner realizar modificaciones a sus sinfonías, en los pasajes que no gustaban, con tal de que fueran aceptadas.

Llegó a hacer, así, hasta cinco versiones de la misma sinfonía. Siguió la siguiente máxima: “Crear es también recrear lo creado; y recrearse en esa recreación”. Se convirtió en uno de los grandes autores más ocupados en autocorregirse.

Salvó, de esa manera, a sus sinfonías para la posteridad. Evitó que los bulldozers de la historia (el poder establecido, la envidia, la inquina, la simulación, la falta de reconocimiento) demolieran esas portentosas catedrales.

Salvó también a su persona, tan denigrada en público debido a su carácter retraído aunado a su sencillez extrema y su proclividad a las lágrimas de emoción cuando alguien tenía algún gesto de consideración hacia él.

Entre las causas de animadversión pública que despertaba figuraba también su aspecto físico: su gran cabeza, sus desproporciones anatómicas, que acentuaba con la ropa tan holgada que estilaba.

Al contrario del temible Hanslick, el crítico vienés Rudolf Louis lo defendió públicamente: “Un hombre de buenos sentimientos tal vez sonría ante la apariencia de Bruckner, pero nunca se reiría de él”.

Virtudes enormes empero engrandecían al gran maestro Bruckner. Su música no estaba destinada a los impertinentes de su época. Es una música de eternidad, de posteridad, como lo es todo aquello que propicia contacto con lo divino.

Escuchar su música requiere entonces esa concentración, esa humildad. Requiere la virtud de no desesperar, de saber valorar la lentitud, la parsimonia, la paciencia.

¿O es que los tiempos que vivimos no permiten desarrollar tales virtudes?

La música de Bruckner, ese *perpetuum mobile*, está ahí, esperando.

Sus sinfonías son catedrales que resisten al tiempo, a la injuria, a la incompreensión, al miedo a entablar contacto con nosotros mismos.

Las construyó un profesor aldeano, un hombre sencillo y sincero.

Un titán constructor de catedrales. **U**

