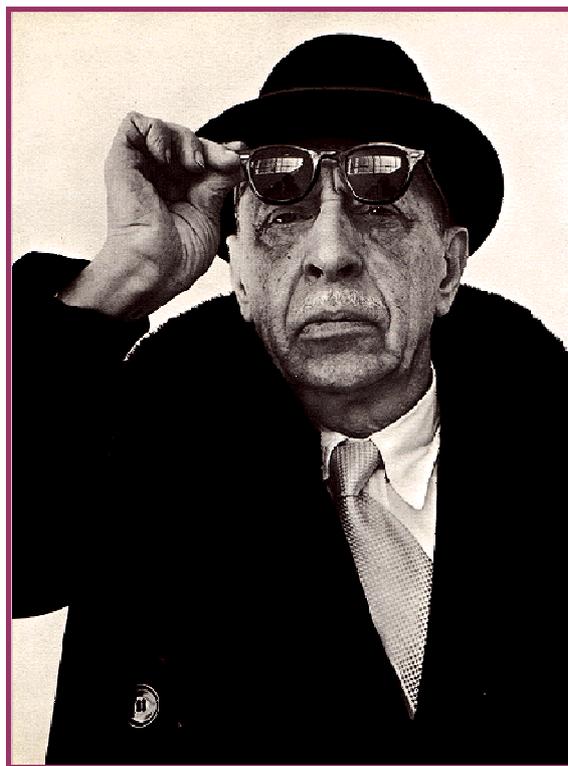


Biblioteca Oberta

Guia d'audiovisuals

Escándalos sonoros

100 años de la Consagración de la Primavera



Biblioteca Central, c/ Solades, 25

Tel. 964 547 230

www.bibliotecaspublicas.es/vila-real/

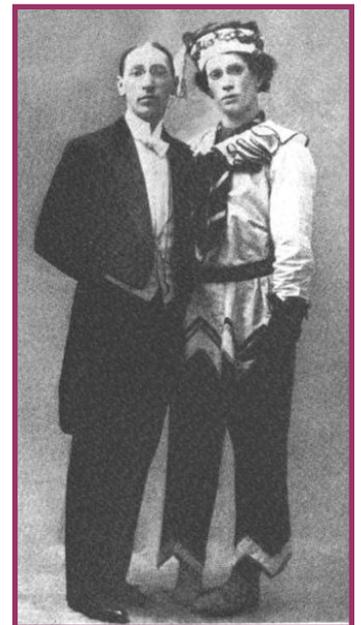
biblioteca@ajvila-real.es

Horari: de 9 h a 20.30 h

Núm. 29 maig 2013 SMB Vila-real

El 29 de mayo de 1913 el público parisino se agolpaba, a pesar del calor, a las puertas del Théâtre des Champs-Élysées convocados, en gran parte, por las provocadoras declaraciones del empresario Diaghilev, responsable del concierto que allí iba a ofrecerse, prometiendo “una nueva conmoción que provocará sin duda discusiones apasionadas”. Por supuesto, su intención no iba más allá de lo puramente comercial: llenar las butacas del teatro, puesto que nada en los ensayos previos preveía el escándalo que finalmente se formó con el nuevo ballet del joven y ya afamado compositor Igor Stravinsky *La consagración de la primavera*. Cuenta el propio Stravinsky que Diaghilev, al oír por primera vez la música, le preguntó asustado ¿“seguirá así mucho más tiempo?””, a lo que el compositor respondió “Hasta el final, querido”. Así es fácil comprender que el empresario optara por el escándalo, temeroso de que la música en sí no fuera suficiente para garantizar ganancias.

El ballet ruso capitaneado por Nijinsky, en efecto, ya había puesto en escena dos obras del compositor con un éxito tal que le catapultaron de inmediato a la esfera de los nuevos clásicos. Pero aquella tarde de 1913 todo iba a ser diferente. El público escuchó la sección inicial de la *Consagración* en relativo silencio, aunque la densidad y la disonancia crecientes de la música pronto provocaron susurros, risitas ahogadas, silbidos y gritos. Al comienzo de la segunda sección llegó ya el impacto definitivo: las disonancias se adueñan de la partitura, el ritmo no se sostiene por las leyes de la lógica... entretanto, la coreografía de Nijinsky renunciaba a los gestos clásicos a favor de algo muy próximo a la anarquía.



Stravinsky y Nijinsky,
caracterizado para
Petrouchka

El público respondió con bramidos, golpes, silbidos. Cuentan las crónicas que Pierre Monteux, director de la orquesta, continuó aun sin poder ni escuchar lo que estaba sonando; y que el propio Nijinsky daba indicaciones entre gritos y golpes en el suelo a sus bailarines. Diaghilev, intrépido como buen empresario que era, había colocado

estratégicamente a jóvenes defensores de la nueva estética musical por todo el patio de butacas para que alimentaran aún más el alboroto.

En posteriores interpretaciones, el público fue entendiendo el lenguaje propuesto por Stravinsky (sencillas melodías de canciones folclóricas, acordes normales en estratos enfrentados, síncopas de una potencia hasta entonces no vista...) y la confusión primera dio paso al placer y al éxito.



Manuscrito de *La consagración de la primavera*

La nueva música propuesta por el joven Stravinsky rompía con todo lo anterior, era el lenguaje de una nueva época, algo que se venía proclamando desde hacía ya tiempo. Por eso nadie entendió, años más tarde, que fuera el propio Stravinsky quien firmara la partitura de un ballet barroco, un paso atrás, una vuelta al pasado: *Pulcinella*, basado en melodías de Pergolesi y Gallo, entre otros, supuso un nuevo divorcio entre el público, acostumbrado ya a las disonancias de *La Consagración*, y el compositor, que asumiría desde entonces un estilo neoclásico imperdonable para muchos de sus seguidores.

La historia de la música está plagada de estrenos escandalosos. Hasta mitad del siglo XVIII, la mayoría de los conciertos se ofrecían para reducidos círculos de gente pudiente, en casas o teatros propiedad del adinerado de turno que buscaba así pavonearse ante la alta sociedad del momento. Muy pocos lo hacían por amor al arte. En estas veladas se solían interpretar obras manidas del repertorio clásico, y no importaba tanto la música como el acto social en sí.

Pero desde que a unos empresarios italianos se les ocurrió la idea, allá a mediados del siglo XVIII, de alquilar uno de estos teatros privados y cobrar la entrada a quien quisiera asistir al concierto, el público se supo con derecho a protestar, como buen consumidor, al tiempo que se incrementaba la presencia de verdaderos entendidos (o, al menos, entusiasmados) de la música.

Todo va más o menos bien mientras se respetan las exigencias estéticas de los que pagan. Durante el clasicismo, aparte de que el compositor busca el éxito fácil y se limita a copiar una y otra vez el estilo de los más aplaudidos, la programación de los conciertos casi siempre incluyen piezas del repertorio más conocido: Haydn, Mozart, Salieri, Bocherinni... pero en el romanticismo, la búsqueda del artista ya va por otros derroteros menos ególatras. Y ahí empieza la reyerta.

Beethoven, que en vida gozó de enorme prestigio, se encontró en sus últimas obras con el rechazo general del público. En concreto, sus últimos cuartetos (y en concreto la *Gran fuga* - 1826- que cerraría el decimotercero) no fueron bien recibidos. Al parecer, cuando le comunicaron a Beethoven este rechazo, se limitó a decir: “No importa, no la compuse para ellos, sino para el futuro”. Sin embargo, Beethoven consintió quitarla del *Cuarteto de cuerda n.º 13 (Op. 130)*, del que inicialmente formaba parte (ahora la pieza lleva por número de opus el 133) y compuso un nuevo final para este cuarteto.

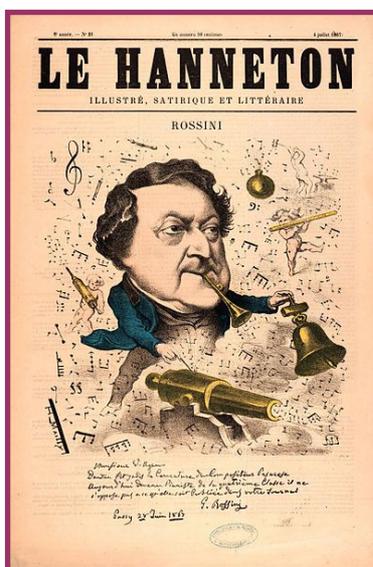


"Compongo para el futuro". portada del *Cuarteto n.º 13 Op. 130* de Beethoven

El desmoronamiento de toda una estética basada en la tonalidad había empezado. Y, con ello, el desentendimiento con el público general. Se sabe que Liszt causaba furor en sus conciertos hasta el punto de provocar desmayos y arrebatos similares. Personificaba el romanticismo en sus más altas cotas. Pero ya en sus años finales, algunas de sus obras se desvían cada vez más del gusto musical de su tiempo: acordes extraños, recursos propios del impresionismo y un lenguaje que rayaba la atonalidad asomaban en obras como *El monje triste* (1860), *Las fuentes de la Villa de Este* (1877) o *Bagatela sin tonalidad* (1885), hasta tal punto que el público empieza a temer por la salud mental del genio y alguna de ellas no se editarán hasta muchos años después (la *Bagatela sin tonalidad*, por ejemplo, en 1955).

Bruckner tuvo en vida tantos detractores como seguidores, si bien no obtuvo el aplauso generalizado hasta su séptima sinfonía. Para el

estreno de la *Tercera sinfonía* (1873), que un empresario amigo logró colar en el programa no sin esfuerzos, el director para la ocasión, Hellmesberger, cedió la batuta al compositor. Lo que en un principio podría interpretarse como gesto de respeto, fue en verdad una artimaña para dejar en evidencia al maestro, pues Bruckner no tenía mucha destreza como director. Los mismos músicos de la orquesta se iban burlando de él añadiendo notas o desfigurando la obra a propósito, y la sala acabó vaciándose entre carcajadas y estruendo, sólo unos pocos fieles aguantaron el chaparrón para poder consolar luego al compositor (entre ellos, un joven Gustav Mahler). Tras el fracaso, Bruckner se pasó meses sin escribir una sola nota.



Caricatura de Rossini

Ya antes se habían dado casos de conspiraciones que dificultaron algún que otro estreno. La ópera *Fausto* de Spohr se dio de lleno con las dificultades que puso el conde Palffy para su representación en Viena. Pero más estrepitosa fue la *zancadilla* que propinó Giovanni Paisiello a Rossini en el estreno de *El barbero de Sevilla* (1816): Paisiello ya había compuesto su propia versión de la obra, y la aparición en escena de la de Rossini la tomó como una afrenta personal. Él y sus seguidores reventaron el acto con silbidos, patadas y provocaciones varias. Se cuenta que incluso soltaron un gato a escena y que uno de los cantantes, con el alboroto, tropezó y cayó al suelo. Lo que, claro, no hizo más que avivar la algarabía del patio de butacas. La siguiente representación fue ya un éxito rotundo, y la obra ha pasado a la categoría del repertorio operístico clásico.

Otro clásico que empezó con mal pie fue *Carmen*, de Bizet. Cuando los ensayos comenzaron en octubre de 1874, tanto la orquesta como el coro tuvieron dificultades con la partitura, encontrando algunas partes impracticables. Al tener que dar solución a estos problemas se retrasó el estreno hasta el 3 de marzo. La mayoría de comentarios de la prensa fueron negativos, expresando con consternación que la heroína fuera una seductora amoral, en lugar de una mujer virtuosa. La

interpretación de Galli-Marié fue descrita por un crítico como «la verdadera encarnación del vicio», otros se quejaron de la falta de melodía, Léon Escudier en *L'Art Musical* califica la música de «opaca y oscura [...] el oído se cansa de esperar una cadencia que nunca llega». La reacción del público fue tibia y Bizet pronto se convenció de su error: «Preveo un fracaso definitivo y sin remedio». Moriría el junio de ese mismo año sin poder degustar el enorme éxito en el que se convertiría su obra.



Durante los ocho primeros meses de 1895, Rachmaninov estuvo trabajando en su **Primera Sinfonía**, en la que volcó sus ilusiones y esperanzas. Se estrenó por primera vez dos años después, en 1897, bajo la dirección del también compositor Aleksander Glazunov. La presentación fue un

Galli-Marie en **Carmen**

rotundo fracaso, ya que aparentemente Glazunov estaba ebrio y la ejecución de la orquesta fue deficiente. Los críticos fueron muy duros en sus apreciaciones y ello afectó seriamente a Rachmaninov, causándole depresión. No escribiría nada durante el verano siguiente. Tras su fracaso, pensó dedicar su vida a la dirección más que a la composición, y fue nombrado director de la Compañía de Ópera de Moscú.

Pero si algún autor ha suscitado abucheos por encima de la media, sin duda alguna fue Schoenberg. En febrero de 1907, estrenó su **Primer cuarteto** entre risas, abucheos y silbidos. Mahler, que saltó en defensa del compositor, casi llegó a las manos con unos alborotadores. Tres días después, su **Primera sinfonía de cámara** provocó “traqueteo de butacas, silbidos, ostentosas salidas de la sala”, según Egon Wellesz, alumno de Schoenberg. Cuando se estrenó su **Segundo cuarteto**, en 1908, el crítico Ludwig Karpath no pudo aguantar su opinión y gritó: “¡acaben, déjenlo ya, no sigan tocando!”. Pero el gran escándalo llegaría el 31 de marzo de 1913, durante un concierto que pretendía recorrer el itinerario del compositor. Se daban cita sobre el escenario obras de Zemlinsky, su maestro, composiciones propias y algunas de las más señaladas de sus discípulos Berg y Webern. Hubo enfrentamientos físicos y tuvo que

intervenir la policía. “El sonido de la pelea” bromeaba Óscar Strauss ya en el juicio, “fue la música más armoniosa de la tarde”.

Mucho antes, en 1861, Wagner ya había resuelto conquistar París y desde allí dominar al mundo. Llegó para presentar su *Tannhäuser* y los directivos de la Ópera de París le advirtieron que para los franceses el ballet no era una opción sino una obligación. Aceptó a regañadientes e instaló al principio del espectáculo una Bacanal, que iba muy a tono con el argumento. Pero nadie le disuadió de que la costumbre mandaba



Wagner, hacia 1861

instalar el ballet en el tercero de los cinco actos. Los patrocinadores del teatro eran los socios del Jockey, que cenaban en el club durante los primeros actos y llegaban a la altura del tercero para llevarse después de juerga a las bailarinas. Cuando éstos llegaron, el ballet ya había pasado, y un grupo de avivados que se les adelantó no dejó ni una sola bailarina en el camerino; entonces boicotearon la función y abuchearon enfurecidos. Como la música de Wagner había desconcertado al público, la audiencia se les unió y el escándalo fue colosal. Wagner pasó la peor noche de su vida, el teatro canceló las representaciones, tuvo que huir de la ciudad como un delincuente y acunó un rencor hacia París hasta el último de sus días.

Son altercados que nada tienen que ver con la música, pero que la marcan poderosamente. Como ocurrió con la versión que Nijinsky (de nuevo) hizo de *Preludio a la siesta de un fauno* (1912). La obra había sido un éxito, por lo que el Ballet Ruso, con Diaghilev al frente, quiso hacer una coreografía con ella. Debussy accedió. Y el público se encontró en el escenario con un fauno semidesnudo manteniendo relaciones sexuales con un trozo de tela. El escándalo, claro, fue inmediato, aumentado más si cabe por la defensa a ultranza de los artistas de vanguardia, y el resultado fue que todo el mundo quería ver el fauno de Nijinsky.

Quizá fuese entonces cuando Diaghilev aprendió que el escándalo también podía dejar dividendos en la taquilla...

Otros muchos tropiezos sufrieron los clásicos de la música universal en el estreno de algunas de sus obras (Bach, Haendel, Brahms, R. Strauss...), pero fueron sobre todo anécdotas extramusicales por lo que, quizá, nos animemos más adelante a tratarlas en otra de nuestras guías. Mientras tanto, si desean conocer de primera mano la música que dejó *patidifusos* a los espectadores de finales del XIX y principios del XX, pueden acercarse a las estanterías de la biblioteca.

A continuación ofrecemos una lista de los CDs que tenemos en la Biblioteca i que giran alrededor de esta guía. Entre corchetes facilitamos las signaturas con las que se pueden localizar en nuestras estanterías.

Bruckner, <i>Tercera sinfonía</i>	300 NAX
Bizet, <i>Carmen</i> (CD)	3. BIZ 35
Bizet, <i>Carmen</i> (DVD)	792 CAR 1 y 2
Rossini, <i>El Barbero de Sevilla</i>	3. ROS 35
Stravinsky, <i>La consagración de la primavera</i>	3 STR 28
Stravinsky, <i>Pulcinella</i>	3 STR 28
Debussy, <i>Preludio a la siesta de un fauno</i>	3 DEB 27
Schoenberg, <i>Sinfonía de cámara</i>	3. SCH 18.40
Wagner, <i>Tannhäuser</i>	3. WAG 35



Este documento está bajo licencia de Creative Commons