

El sonido de las ciudades

Miguel ETAYO GORDEJUELA

migueletayo@telefonica.net

Ciclo de conciertos. Los lunes temáticos

Título: *El sonido de las ciudades*

Lugar: Fundación Juan March

Fechas: del 5 de octubre de 2009 al 10 de mayo de 2010

Más información: www.march.es/musica/tematicos/?ciclo=639

El 10 de mayo ha concluido en la Fundación Juan March un ciclo de conciertos que, con este título, proponía sucesivos viajes musicales a la Sevilla de 1550, cuando se publicaban allí los principales impresos para vihuela; a Florencia en 1600, cuando nuevos géneros vocales intentaban recuperar la música de la Antigüedad clásica; a Versalles en 1670 y Roma en 1700, cuando la música adornaba el poder del rey absoluto o simbolizaba el prestigio de las eruditas clases dirigentes respectivamente; a la Viena del clasicismo, en 1780, cuando reunió a Haydn, Beethoven y Mozart; Leipzig en 1840, como ejemplo del protagonismo de la música alemana; al París de 1900, crisol de vanguardias; y, finalmente, a Nueva York en 1945, fecha que simboliza el arranque de toda una época para aquella metrópolis y para el mundo.

No vamos a hacer la reseña musical del último concierto del ciclo, a cargo del conocido pianista y compositor norteamericano Uri Caine, afincado en Nueva York. Solo diremos que, como era de esperar, no hubo aforo bastante para el público que se congregó en Castelló 77 un lunes más. En el programa figuraban los nombres de Mahler, Mozart y Verdi junto a los de Gershwin, Waller, Ellington y Parker: "La música clásica y el jazz", como rezaba el subtítulo. De hecho se trató de una serie de versiones muy personales de las piezas anunciadas. De acuerdo con la tradición del *jazz*, el intérprete no fue un intermediario entre el compositor y el público, sino un transformador, un improvisador creador de arreglos nuevos.

Ahora bien, el atractivo título del ciclo nos lleva a hacernos más preguntas que la que reza el folleto de los "lunes temáticos": "Si pudiéramos pasear por una ciudad del pasado, ¿qué música escucharíamos?". Nosotros nos preguntamos además: ¿cuál es el sonido de las ciudades?, o mejor ¿cómo cambian los sonidos de estas o de aquellas ciudades a lo largo de los siglos? Incluso, ¿qué relación tiene la música con el sonido de las ciudades? Finalmente: ¿cómo expresa la música lo urbano?

¿Contiene la música evocaciones de la sonoridad propiamente urbana? Campanas, gritos, ruido de trabajo... Hasta el siglo XVIII se consideró a la música incapaz de imitar la naturaleza y, por tanto, inferior a otras artes, y modernamente, que es abstracta y emocional, como pensaba Kandinsky, y que aborrece el naturalismo. ¿Es capaz la música de trasponer analógicamente, dentro de sus convenciones, manifestaciones del fenómeno urbano? Se trataría, en este caso, de un realismo imaginario a base de símbolos tonales expresivos, sugestivos y evocadores (Carner 1987: 346). Sandor Márai, es muy sensible a esta forma:

Al pensar en una ciudad no veo imágenes, sino que oigo unos compases musicales. Nueva York, París, Kolozsvár o Berlín: si una idea o una asociación libre y fortuita me traen a la mente el nombre de una ciudad, oigo música. Como si

una melodía, unas notas musicales concretas, representaran para mí la esencia de una ciudad. Por ejemplo, si alguien menciona el nombre de Nueva York, no se me aparece la vista de Manhattan desde la planta número 100 del Empire State Building, sino que oigo, por unos instantes, la *Rhapsody in blue* de Gershwin. (Márai 2006: 126)

Precisamente Nueva York. Márai coincide con Woody Allen, que hace empezar *Manhattan* con esa música sobre una panorámica de la isla en blanco y negro. Estaríamos ante la posibilidad de la trasposición analógica y se trataría de buscar la ciudad como idea extramusical o componente semántico de ciertas obras de música programática. Intentemos sistematizar en qué medida un músico puede "pintar" el espacio urbano. Podemos establecer una gradación de cuatro niveles, de lo más próximo al lenguaje sonoro de la música a lo más lejano:

1) A lo que más se parece una música es a otra música, de modo que lo más mimético es la reproducción o imitación de otra música. Éste es el nivel en que estaba la música de Uri Caine el otro día en Madrid: la evocación de Nueva York a partir de músicas que se mezclaban allí en 1945, especialmente desde que en 1938 se dio el espaldarazo estético y compositivo al jazz en un famoso concierto del Carnegie Hall. Lo mismo que hizo Boccherini en su *Música nocturna de las calles de Madrid*, plagada de ritmos populares. En la ópera también es un recurso frecuente: Puccini utilizó música china y japonesa, o al modo japonés, para *Turandot* (Radigales 2008) y *Madame Butterfly* (cuando usa la escala pentatónica japonesa, por ejemplo en la salida de Cio-Cio-Shan en el acto I), respectivamente, y amerindia en *La fanciulla del West* (cuando el colono Wallace canta "Che faranno i vecchi miei?"), y Verdi, española para *Don Carlo* (la poco inspirada canción del pañuelo). También se han evocado así ambientes del pasado, citando o imitando la sonoridad de su música, como el madrigal de Geronte en el acto III de *Manon Lescaut*, también de Puccini. Es una pintura musical diegética, es decir, que pertenece a la acción, emana de una fuente presente o sugerida por la acción, cuando lo más habitual es que la música en la ópera provenga de una fuente misteriosa no presente en la acción. En los dos niveles siguientes la música tendrá un carácter "descriptivo".

2) El "color local" puede conseguirse también imitando el paisaje sonoro no musical del ambiente que se recrea: pregones callejeros, tumulto, silencio, sirenas de barcos, campanadas... En los *Anées de Pèlerinage* de Liszt hay un contraste barroco entre la ciudad y el mundo virginal de la naturaleza, un contraste apenas apuntado porque, en realidad, salvo las campanadas de Ginebra por la noche y las dos canciones de gondoleros y la tarantela (que estarían en el nivel anterior), el resto son evocaciones de la naturaleza, de obras de arte y sonetos de Petrarca. La música aprovecha que se ejecuta en el tiempo: esa componente temporal, que permite que se sucedan los sonidos, acompañando a su discurso, no la tiene la pintura. Hoy día no hay tanta variedad en los sonidos de la ciudad; parece que perdemos "biodiversidad" también en esto. Se lamenta un músico actual, Francisco López:

Madrid tiene las señales acústicas típicas de cualquier gran ciudad, suena a tráfico. Es un problema contemporáneo. Pero Madrid se puede explorar. En las ciudades contemporáneas el sonido más interesante está en los interiores, precisamente por la homogeneización del sonido del tráfico. (Ortega Dolz 2008)

El ruido del tráfico es predominante, pero no todos están de acuerdo: en las novelas de Juan Madrid ambientadas en nuestra ciudad, por ejemplo, se registran muchos sonidos en el exterior: por supuesto los del tráfico (el propio rumor de los coches, sirenas de ambulancia y de policía, frenazos, cláxones...), pero también músicos callejeros, televisores a todo volumen que se oyen desde la calle, niños que juegan en plazas

y parques, pájaros, conversaciones, verbenas, teléfonos móviles, voces amplificadas por megáfono, gritos de manifestantes, disparos de los antidisturbios, viento, aviones, máquinas en funcionamiento... Ahora bien, no descartemos que sea la nostalgia de la ciudad moderna que desaparece la que lleve al autor a reunir toda esta panoplia (Lerones).

3) La sinestesia, sobre cuyo efecto teoriza Baudelaire teoriza y también lo expresa en un soneto de *Les Fleurs du Mal*:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (Baudelaire 1968: 513)

A veces la música da el salto de lo sonoro a lo visual y quiere sugerir un paisaje para los ojos. Es lo que hace Puccini en la obertura de *La fanciulla del West* (1910), cuando evoca los grandes espacios abiertos, de carácter agreste y vigoroso relieve, señalando el camino a la música de Aaron Copland y las películas del Oeste. La música puede generar sensaciones espaciales: una música de carácter grandioso no remite a una escena íntima. Ejemplo de esta pintura "visual" sería el arranque de *Il Tabarro*, de Puccini, con su sugerencia de la niebla y el lecho oscilante y oscuro del Sena.

La correspondencia entre el lenguaje utilizado y lo sugerido es menos evidente que en los dos primeros niveles, y se basa en gran medida en el adiestramiento previo del receptor. En 1928 Honneger compuso *Rugby*, un estudio sinfónico de ocho minutos sobre el movimiento en este deporte-espectáculo, en el estadio de Colombes, al norte de París. Un tema melódico retorna una y otra vez a lo largo de la obra. A su errático comportamiento rítmico hay que añadirle un también errático comportamiento melódico, ya que el tema se presenta con enormes saltos ascendentes y descendentes, recordando el caprichoso movimiento del ovalado balón de rugby. Por debajo bullen las cuerdas graves, casi como si estuvieran interpretando una pieza distinta: los jugadores de los equipos se mueven sin cesar, buscando la jugada. En definitiva, un ejemplo de sinestesia, donde los sonidos evocan las sensaciones de otros sentidos.

Simétricamente las artes visuales también dan a veces el salto hacia lo sonoro, como en el grupo escultórico popularmente conocido como *La Marsellesa*, de Rude, o el cuadro *Metrópolis* de Grosz, tan estruendoso, que está en la Fundación Thyssen. La música puede acercarnos a otras sensaciones, como las de tipo térmico: al comienzo del acto III de *La Bohème* de Puccini, las flautas se combinan con el arpa en un breve prelude de aire algo oriental que evoca la sensación de frío y de madrugada. Luciano Alberti detecta en esa música una "[...] precisa intencionalità spettacolare, 'vedutistica'. Neve, notte, nebbia, alba, e alla fine luce di giorno fatto. E viva via, i nottambuli dentro la taberna e i lavoratori che dai sobborghi vengono in città" (Alberti 1997: 383).

Debussy fue taxativo; habla sobre todo de la partitura cuando dice: "No conozco a nadie que haya descrito tan bien el París de aquel tiempo como Puccini en *La Bohème*" (Andrade 1998: 156).

Hay que decir que, paralelamente, la pintura ha conseguido evocaciones del frío parecidas en cuadros como *Cazadores en la nieve* de Brueghel, o numerosos paisajes románticos de Friedrich; con permiso de Adorno, tan contrario a esta aproximación de la música a la pintura, que considera una regresión. Para él, las artes convergen solo allá donde cada una sigue estrictamente su principio inmanente: la música la temporalidad y la pintura la espacialidad (Adorno 2002: 42).

4) Por último, la música nos puede llevar más allá del mundo de los sentidos, del "color local" de un tiempo y un espacio, y, dotada de esa virtualidad narrativa que posee, convertirse en una voz del autor que exponga pensamientos no expresados o

estados de ánimo, la psicología de un personaje, situaciones y sus implicaciones: en cuanto a lo que nos ocupa, la ciudad "sentida". No ha de ser así según Schoenberg:

El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si éstas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso o lo vulgar. (Beltrán 1984: 15 y 20)

Un criterio tan extremado, al parecer, como lo que representa en pintura el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malévich, quien, por cierto, prácticamente dejó de pintar a continuación. Si nos mantenemos a distancia de semejante rigorismo, estamos hablando del sentido "ánimico" de la música, por tanto, de su carácter "subjetivo". Habitualmente estos niveles se combinan, como en el famoso "Amanecer romano" de *Tosca*, una auténtica "pintura" musical:

La música pinta el ambiente de un amanecer. Una tranquilidad en este idilio, próximo a la naturaleza, con esa incomparable capacidad que se espera de Puccini [...]. Las campanas de Roma indican el nacimiento de un caluroso día de verano [...]. El tono del más grande y famoso *Campanone* es de un Mi abismal [...]. Su sonido fue integrado en la partitura de Puccini. (Krause 1991: 130)

La música opta en el "Amanecer romano" por lo monumental: el sonido de las campanas, especialmente las de San Pedro, cuya afinación Puccini se preocupó de determinar con un viaje a Roma *ex profeso*, son la expresión del paisaje monumental de la Ciudad Eterna, con su perfil de colinas, cúpulas y campanarios. Las campanadas señalan las distancias a la vez que el tiempo, la hora del fusilamiento, en este caso, el amanecer, también pintado por la iluminación y el telón, pero sobre todo por el dominio de la Iglesia sobre la ciudad. No es esto todo: dentro del prelude va creciendo una melodía que se combina a la perfección con la expansión del amanecer y, en dramático acorde, con las campanadas: la melodía del "Adiós a la vida" ya no es un espectáculo visual ni sonoro, sino el de la zozobra anímica del condenado Cavaradossi que aguarda al pelotón de fusilamiento.

El tema está abierto y nos ha de llevar mucho más lejos. Programas temáticos como éste de la Fundación Juan March son impagables cuando, además de la calidad estrictamente musical de los conciertos, animan a la reflexión y proponen el cruce de discursos diferentes.

Bibliografía

- ADORNO, Th. (2002): *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- ALBERTI, L. (1997): "Puccini regista. *La Bohème*", en VV AA, *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, pp. 369-398. Lucca: Librería Musicale Italiana.
- ANDRADE MALDE, R. (1998): "La sublimación de lo cotidiano", en *La Bohème*. Madrid: Teatro Real.
- BAUDELAIRE, Ch. (1968): *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil.
- BELTRÁN MONER, R. (1984): *La ambientación musical*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- CARNER, M. (1987): *Puccini*. Buenos Aires: J. Vergara.
- KRAUSE, E. (1991): *Puccini. La historia de un éxito mundial*. Madrid: Alianza.
- LERONES, J.C. (s. d.): *El espacio de la ciudad en la novela negra: Juan Madrid*. Madrid: Universidad Complutense (manuscrito de tesis doctoral).
- MÁRAI, S. (2006): *¡Tierra! ¡Tierra!* Barcelona: Salamandra.

- ORTEGA DOLZ, P. (2008): "Madrid suena a tráfico, pero se puede explorar". *El País*, 1/10/2008, p. 7.
- RADIGALES, J. (2008): "Puccini pintor de ambientes", en *Curso de música Giacomo Puccini*. Madrid: Caixa Forum.
- SUÁREZ URTUBEY, P. (1994): *Breve historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.