

LOS SONIDOS DEL AGUA

José Francisco Ortega

RESUMEN

El agua, elemento indispensable para la vida, ejerce sobre el hombre un poderoso influjo, convirtiéndose en fuente de inspiración para muchos compositores. En el presente trabajo recordamos los nombres de algunos de ellos que han pretendido recrear en sus obras los sonidos del agua.

ABSTRACT

Water, an essential element of life, exerts a powerful influence on people and has become an important source of inspiration for many music composers. In this paper we recall the names of some authors who have tried to recreate the sounds of water in their compositions.

1. NATURALEZA Y MÚSICA

La relación entre la naturaleza y el arte es un hecho realmente fascinante; aquella no sólo proporciona las materias primas (sonidos, colores, materiales diversos) sino que también sugiere formas y figuras al artista, induciéndolo a pensar en el crecimiento de estructuras. Muchos creadores han visto en la naturaleza una fuente de energía; los fenómenos naturales se convierten en fuente de inspiración o estímulo para su imaginación y sus emociones. Analizando los sonidos de la naturaleza el músico puede acercarse a la morfología de los sonidos; tras una selección, manipulados y organizados en secuencias temporales, es capaz de construir estructuras sonoras que representan su propia percepción de la realidad.

La paleta sonora del músico actual se ha ampliado hasta límites insospechados. Diferentes tendencias surgidas en torno a la década de los 50 del siglo XX, que van desde los intentos de la música concreta de combinar, modificar y almacenar «sonidos naturales», pasando por la música electrónica hasta llegar a la música por ordenador proporcionan al compositor una amplísima gama de recursos que incorporar a su obra. Además, los decisivos avances técnicos habidos en el campo de la electrónica han abierto un amplio horizonte de posibilidades en lo referente a la manipulación y creación de nuevos sonidos. Sin embargo, la idea de servirse de la música para describir algo ajena a ella ha existido desde antiguo, aunque los recursos disponibles han sido más —digámoslo así— artesanales.

2. LA MÚSICA PROGRAMÁTICA Y SUS GÉNEROS

El concepto de «música programática» se aplica a aquel tipo de composición que persigue expresar o retratar ideas, imágenes o hechos no musicales. El compositor proporciona generalmente el «programa» —el tema o temas que se evocan— valiéndose de un título o prefacio alusivo, que puede consistir en una simple sugerencia o alcanzar un mayor grado de concreción.

La música programática ha florecido en diversas épocas, aunque de modo especial en el siglo XIX. Los compositores (y los editores) de esta época gustaban de asociar la música con la literatura, el paisaje o las artes visuales. Títulos como *Después de una lectura de Dante* de Liszt, *Rumores de la caleta* de Albéniz o *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky ejemplifican esta tendencia. Pero, además, un programa ofrece a los oyentes no formados una guía para no perderse y poder entender así una pieza musical o, al menos, hacerla más accesible.

Los géneros predominantes de la música programática romántica han sido la *sinfonía programática* y el *poema sinfónico*, seguidos de las *oberturas* de concierto, *suites* y las *piezas características* o *piezas de carácter* para piano o pequeño conjunto instrumental. Por encima de otros, la orquesta sinfónica es y ha sido un medio especialmente fértil para la música programática debido a su rica variedad de timbres instrumentales y las combinaciones coloristas que contribuyen a caracterizar y diferenciar estados anímicos, hechos o incluso personajes concretos. Repasaremos a continuación, en pocas líneas, cada uno de los géneros mencionados.

La *sinfonía programática* es una obra orquestal que responde al esquema formal de una sinfonía, lo que suele implicar una división en varios movimientos, y que va acompañada de un título descriptivo o programa. A su vez, cada movimiento o fragmento suele ir precedido de un título que resume un aspecto o episodio del programa general. Como ejemplo podemos recordar la *Sinfonía fantástica* de Hécctor Berlioz.

Por su parte, el *poema sinfónico* es también una obra orquestal acompañada de un programa, un texto de índole poético o narrativo que el oyente ha de leer con

antelación para conocer las intenciones del compositor. La principal diferencia con respecto a la sinfonía programática suele estar en el hecho de constar de un solo movimiento. Un ejemplo harto conocido es la obra de Richard Strauss *Así habló Zaratustra*.

Con el término *obertura* se designa una composición para orquesta cuyo objetivo es servir de introducción a una ópera o a otra obra de carácter dramático o vocal. El esquema formal, así como su extensión, ha ido evolucionando con los años; desde las dos secciones de las oberturas venecianas (en compás binario la primera y ternario la segunda), las secciones contrastantes de las oberturas francesas (lenta y en compás binario la primera, rápida, en compás ternario y de escritura fugada la segunda), pasando por las tres secciones de la obertura italiana (que recuerdan vagamente la forma sonata), hasta llegar a la obertura de la época romántica, escrita en un solo movimiento y en la que se recoge el material temático más importante de la ópera. Sin embargo, en los siglos XIX y XX, surgió el término de *obertura de concierto* para referirse a un tipo de composición similar a la obertura dramática pero concebida como pieza de concierto independiente, acompañada, eso sí, de un programa inspirado en la literatura, la historia, la naturaleza u otros temas. Una obra emblemática en este género, y de las pioneras, es *El sueño de una noche de verano* de Félix Mendelssohn, basada en la obra de igual nombre de William Shakespeare.

En un principio, el nombre de *suite* alude a un tipo de obra dividida en diferentes movimientos, ligados entre sí por algún elemento que les confiere unidad. Pueden servir de lazos de unión el hecho de poseer una tonalidad común (suite de danzas barroca), proceder de una obra más amplia (una ópera o un ballet) o presentar conexiones temáticas. La relación entre los movimientos también puede venir dada por un programa extramusical; entonces, el título de suite se utiliza para designar una colección de movimientos que cabría definir como un poema sinfónico en varios movimientos. Un ejemplo muy conocido es la suite sinfónica denominada *Los planetas* de Gustav Holst.

Finalmente, la *pieza de carácter* (*pieza lírica* o *pieza de género*) es un breve fragmento musical (habitualmente pianístico) asociado por lo general a un contenido extramusical. Aunque no hay fijada una estructura de antemano, en razón de su brevedad y de su contenido lírico, son muy comunes las formas de *lied*. La relación entre una pieza de carácter y su título podría explicarse, básicamente, de dos maneras: es posible que el artista haya partido de un asunto extramusical (un cuadro, un paisaje...) y plasmado después en música el contenido anímico del mismo; o bien, que haya compuesto en primer lugar la pieza y posteriormente le haya asignado (él mismo o su editor) un título a tenor del procedimiento seguido en su construcción. Dentro del concepto de pieza de carácter tienen cabida obras como *preludios*, *danzas*, *marchas*, *fantasías*, *bagatelas*, *momentos musicales*, *impromptus*, *baladas*, *berceuses*, *caprichos*, *barcarolas*, *nocturnos* y otras similares.

3. EL VALOR SEMÁNTICO DE LA MÚSICA

Una cuestión que ha suscitado y suscita muchas discusiones es aclarar si con la música es posible transmitir algún mensaje más allá de las propias sensaciones sonoras. Dejando aparte casos muy evidentes de descripción musical basados en la pura imitación, la verdad es que sin el auxilio del programa no siempre o, al menos, no todos seríamos capaces de adivinar guiándonos sólo por los sonidos las intenciones que subyacen o la fuente de inspiración del compositor. Pero como afirma John Paynter, reflexionando sobre este tema, ni el proceso ni la finalidad de la composición musical es convertir las experiencias, los acontecimientos históricos (recordemos la Obertura 1812 de Tchaikovsky), las ideas literarias o las sensaciones visuales en imágenes sonoras. Una vez estimulada la imaginación, las consideraciones musicales asumen el mando. La imitación literal no es, por tanto, uno de los atributos esenciales de la música hasta el punto de que, incluso aquellas obras que se apoyan en un programa, rara vez evidencian el uso de la imitación directa (aunque se dan algunos casos). Una historia o una leyenda no son más que un punto de partida para la construcción de una estructura musical, que es donde reside la verdadera aventura estética.

El caso es que un compositor puede querer retratar un aspecto de la realidad no musical por medio de los sonidos. Puede que se trate de un elemento de la naturaleza (el trino de los pájaros, el fluir del agua, el soplo del viento o el estruendo de un trueno); o bien una actividad humana como hilar, cabalgar a caballo, pasear, correr...; sonidos concretos como el toque de campanas; o ciertas músicas que despiertan claras asociaciones (ritmos de marcha para la batalla, llamadas de trompa para la caza...). Cualquiera de ellos puede convertirse en un referente a partir del cual generará un motivo, un tema o un diseño de acompañamiento. Pero serán consideraciones puramente musicales, de continuidad, contraste o desarrollo las que guiarán el crecimiento de la obra. Más que describir o narrar, el artista intentará expresar con su música las emociones que un determinado tema, una situación o un ambiente concreto suscita en su interior; aun admitiendo que en ciertas ocasiones se descubren en las obras fragmentos que representan aspectos muy concretos de la realidad fácilmente apreciables.

4. LOS SONIDOS DEL AGUA

El agua es, sin lugar a dudas, uno de los elementos más importantes de la naturaleza y el componente más abundante en la superficie terrestre. Origen de la vida, forma parte esencial de los organismos vivos y, en su estado líquido, se encuentra en océanos, mares, ríos y lagos, fuentes, arroyos, manantiales, estanques y surtidores. En el hombre ejerce un poderoso influjo. ¿Quién no ha detenido su marcha al pie de un arroyo embelesado por el fluir placentero de la corriente? ¿Quién no se ha

sentado alguna vez absorto ante la inmensidad del mar, perdida la mirada en el ir y venir de las olas, sintiendo como se estrellan contra las rocas o se disuelven en remolinos de espuma antes de ser bebidas por la arena? ¿Quién no ha dejado volar su imaginación al susurro de una fuente en una plaza o con el mágico gorgoteo del surtidor de un patio interior? ¿Quién no se ha dormido acunado por el suave y constante golpeteo de la lluvia en el tejado? ¿Recordamos la fuerte impresión de aquella tormenta cuando niños? ¿Y las preguntas que nos hacíamos sobre qué seres poblarían el fondo de las aguas? Estas sensaciones que alguna vez todos hemos experimentado han tenido que ser fuente de inspiración para muchos compositores a lo largo de la historia.

Echando mano de la memoria, rebuscando en la literatura y en la discografía así lo hemos confirmado. En efecto, hemos reunido una amplia, que no exhaustiva, colección de artistas de épocas diversas en cuyas obras se reflejan los sonidos del agua; a veces de forma clara y nítida; otras, sólo sugerida. En las líneas que siguen hablaremos de ellos, pero no lo haremos de forma cronológica, avanzando o retrocediendo a través del tiempo. En su lugar, los agruparemos, como si de un museo se tratara, en vitrinas temáticas según haya sido su fuente de inspiración. Casi ciñéndonos al ciclo del agua, comenzaremos nuestra visita descubriendo obras y autores que han evocado con los sonidos de la música el golpeteo de la lluvia o la furia de una tormenta; continuaremos nuestra marcha hasta dar con el cauce de ríos y arroyos; navegando, nos adentraremos en el mar donde, tras la calma, pondremos a prueba nuestro temple en medio de una tempestad; y ya de vuelta, cansados de tan largo viaje, encontraremos alivio en el mundo idílico de los jardines con sus fuentes y surtidores.

a) Fenómenos atmosféricos: lluvia y tormentas

Huyendo de las murmuraciones y a la busca de un clima más apropiado para su quebrantada salud, Chopin (1810-1849) y la novelista George Sand, se establecieron por un tiempo en la isla de Mallorca. Allí trabajó sobre sus *Preludios*, una colección de piezas para piano rebosante de belleza melódica y de unas armonías exquisitas. El número 15, *Sostenuto*, en Re bemol, es conocido con el título de «Preludio de las gotas de lluvia», así llamado por la frecuente repetición del la bemol en el acompañamiento. Durante tiempo se ha afirmado que la inspiración le vino una noche de lluvia mientras oía el golpeteo de las gotas sobre el tejado de la Cartuja de Valldemosa. Aunque también hay quien asegura haber oído de boca de la propia Georges Sand que la obra fue el fruto de una obsesión por la gotera que en los días de lluvia se formaba en la celda que ocupaba el compositor; sabido es que las condiciones de habitabilidad del lugar no eran las más adecuadas. Aunque, lo más probable sea que el título, como sucedió en tantas otras ocasiones a pesar del disgusto del artista, no responda sino a un capricho de los editores.

En julio de 1903, el compositor francés Claude Debussy (1862-1918) termina su obra *Estampas* para piano. Comprende tres piezas: «Pagodas», llena de la influencia de la música del Extremo Oriente; «Atardecer en Granada», impregnada de misteriosos y cálidos perfumes; y «Jardines bajo la lluvia», en la que entre el chorrear del agua pasa el recuerdo de una canción de ronda infantil. El pianista catalán Ricardo Viñes la estrenó el 9 de enero de 1904 y repitió como bis la última de la serie, «Jardines bajo la lluvia». Caracteriza a esta pieza el movimiento uniforme de arpeggios, divididos entre las dos manos y de extensión no muy amplia (solamente al final se producen desplazamientos más extensos que recorren grandes trechos en el teclado).

Si bien ya en el siglo XVIII pueden señalarse algunos ejemplos de sinfonías programáticas (las 12 sinfonías de Dittersdorf inspiradas en *Las metamorfosis* de Ovidio o las *Sinfonías n.º 6, 7 y 8* de Haydn, conocidas respectivamente como *Le Matin*, *Le Midi* y *Le Soir*), la *Sinfonía n.º 6* de Beethoven (1770-1827) pasa a convertirse en el principal modelo del género de programa. En efecto, la *Sinfonía en Fa Mayor*, más conocida como *Sinfonía Pastoral*, abre cada uno de sus cinco movimientos con una inscripción: 1. «Despertar de los alegres sentimientos por la llegada al campo»; 2. «Escena junto al arroyo»; 3. «Fiestas de los campesinos»; 4. «Tormenta» y 5. «Canción de los pastores, alegría y gratitud después de la tormenta». Sin embargo, el propio Beethoven rechazó que su obra constituyese un ejemplo de música descriptiva; de hecho, en el manuscrito de la misma puede leerse «No pintura, sino impresiones. Expresión de sentimientos más que pintura». Y más tarde, en uno de sus cuadernos de conversación, la única forma de comunicarse con sus semejantes una vez la sordera se apoderó por completo de él, reiteró: «La *Sinfonía pastoral* no es un cuadro; en ella se encuentran expresadas en diferentes tonalidades las impresiones que el hombre encuentra en el campo».

De cualquier forma, en algunos fragmentos de la obra se produce una verdadera descripción musical. Tal ocurre en el cuarto movimiento, titulado como hemos señalado, «La tormenta»; al escucharlo podemos imaginar cómo muda el color del cielo, oscurecido por las nubes, los primeros gruñidos del temporal, los truenos que se avecinan y el aguacero subsiguiente. Berlioz, hondamente impresionado con este pasaje comentó: «escuchad las ráfagas de viento cargadas de lluvia; es un espantoso cataclismo, el diluvio universal, el fin del mundo».

En la producción artística del compositor y pianista húngaro Franz Liszt (1811-1886) escrita a partir de 1830, se observa un interés cada vez mayor por relacionar su música con determinadas ideas e imágenes literarias, con ciertas obras de arte y con escenas o paisajes de la naturaleza, apuntando a éstas como su fuente de inspiración artística. *Années de Pèlerinage* («Años de peregrinaje») es una colección de veintiséis piezas para piano de intención manifiestamente programática, recogidas en tres cuadernos. En ellas el compositor vuelca las impresiones recogidas en sus viajes por distintos rincones de Europa. La número 5 del primer cuaderno (*Première*

annèe: Suisse), titulada «Tempestad» evoca este fenómeno atmosférico. Preludiando la tormenta que se avecina, un vendaval azota la campiña: una catarata atropellada de notas que recorre el teclado en toda su extensión describe la escena. La obra va creciendo en intensidad evocando con los sonidos la furia de los elementos.

El compositor y director de orquesta alemán Richard Strauss (1864-1949) es sin lugar a dudas uno de los nombres más significativos en el paso que hay del romanticismo a la época moderna. Portentoso orquestador, dio una insospechada proyección al género del poema sinfónico. La *Sinfonía Alpina* op. 64, dedicada al conde Nicolaus Sebach y a la Orquesta Real de Dresde, se estrenó el 28 de octubre de 1915. «Ahora, por fin, he aprendido a instrumentar» dijo Strauss después del ensayo. La plantilla orquestal es gigantesca pues la componen 133 profesores; la cuerda está dividida en 20 partes en algunos pasajes, la madera y el metal reforzados, incluye máquinas de viento y truenos, juego de timbres, platillos, tambor grande y pequeño, triángulo, campanillas, tam-tam, celesta, timbales y una charanga formada por 12 trompas, dos trompetas y dos trombones, que toca detrás de la escena. La obra describe musicalmente una excursión a la Zugspitze —una cumbre elevada 2.964 metros sobre el nivel del mar, localizada a diez kilómetros de Garmisch, en la Alta Baviera— en una sorprendente mezcla de elementos objetivos y subjetivos: la realidad física de la naturaleza y las emociones del viajero. La obra adopta una forma cíclica, destacando un tema de diseño ascendente al comienzo, que se corresponde con la ascensión a la montaña y la salida del sol, y con ese mismo tema invertido al final, simbolizando el anochecer. Escrita en un solo tiempo, amplio y grandioso, aparece subdividida, siguiendo un detallado programa, en veintidós episodios, que son el hilo conductor que orienta la audición: noche, salida del sol, la subida, entrada en la selva, etc. El número 18 («Gewitter und Sturm, Abstieg»), sitúa al oyente en medio de una impresionante tormenta, lo que precipita el descenso de los viajeros.

b) Ríos, arroyos y cascadas

Y seguimos con Richard Strauss. En el cuadro número 5 de la *Sinfonía alpina*, subrayado por el título «Al pie de la cascada» recrea en breves pinceladas la escena: una serie de vertiginosas escalas descendentes hacen sentir al oyente el frescor de las aguas que se desploman por el salto.

François Couperin (1668-1733), llamado «El Grande» para distinguirlo de un tío suyo del mismo nombre, fue un compositor y clavecinista francés, autor de más de doscientas obras para clavecín, casi todas ellas con títulos muy sugerentes. Fiel a la costumbre de la escuela francesa, que en lugar de identificar los diferentes movimientos que integran una suite con el nombre de la danza en cuestión (zarabanda, giga, minueto...), asigna a cada uno títulos evocadores. *Les ondes* (*Las olas*) es la pieza que cierra la suite en La, perteneciente al *Cinquième Ordre*. Adopta la forma rondó y su diseño melódico, de suaves ondulaciones, plasmado en un ritmo casi

perpetuo de corcheas en seis por ocho parece sugerir, naturalmente ayudados por el título, el suave ir y venir de la corriente un río.

Rescatamos de nuevo la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven pues en ella se encuentra otro pasaje que es de nuestro interés. El segundo movimiento, titulado *Szene am Bach* («Escena junto al arroyo») se abre con un diseño, primero en corcheas y después en semicorcheas, que interpretan los violines segundos, violas y violonchelos, cuya misión es evocar el murmullo del agua o bien, según el pensamiento de Beethoven, la impresión prevaleciente del sonido sobre la mente. Por cierto que en un cuaderno de apuntes de 1803 aparece un esbozo para un «murmullo de arroyos» que es el que utiliza aquí. Este diseño acompaña al primer tema y a los dos motivos episódicos. Luego de un corto desarrollo y de la reexposición, el tema del arroyo se extingue progresivamente para dejar oír al ruiseñor (trinos de la flauta), a la codorniz (oboe) y al cuco (clarinete), señalados convenientemente por el propio autor en la partitura: un claro ejemplo, ahora sí, de descripción musical.

Die Schöne Müllerin, (*La bella molinera*), es el nombre de un ciclo de veinte canciones que Franz Schubert (1797-1828) compuso en 1823 sobre unos poemas de Wilhelm Müller. En ellos se narra una historia tierna, amorosa y sencilla, aunque de trágico final. Comienza cuando el joven protagonista llega hasta un molino junto a un arroyo y decide detenerse allí, a pesar de que un presentimiento le aconseja no hacerlo. A través de todo el ciclo se sugiere el murmullo del arroyo, unas veces evidente, otras insinuado, siempre en movimiento. Así ocurre, por ejemplo, con la segunda pieza del ciclo, titulada «*Wohin?*», en la que, a modo de introducción se escucha un breve preludio que anticipa las primeras palabras del poema: «*Ich hört' ein Bächlein rauschen...*»; la presentimos, en efecto, el ritmo y el fluir del arroyo representado por una carrera constante y fluida de semicorcheas.

Y otra vez Liszt. La pieza número 4 del primer cuaderno de *Años de peregrinaje* (*Première année: Suisse*) se titula «*Au bord d'une source*» («Al pie de un manantial»). En ella la mano derecha sostiene un motivo que, a lo largo de toda la composición, representa el agua; después aparecerá el comentario emocional del artista en forma de dulce y lírica melodía.

Si de ríos o corrientes de agua dulce se trata, no podemos dejar de mencionar otra famosa obra, y emblemática en su género: el famoso vals *El Danubio Azul*, compuesto en 1867 por Johann Strauss «El joven» (1825-1899). En los compases que sirven de preámbulo, podemos sentir reflejado el suave fluir de las aguas del río en el trémolo que ejecutan las cuerdas. Como también se evocan en el famoso «Vals de las olas» del compositor mejicano Juventino Rosas (1868-1894).

El compositor, director y pianista checo Bedrich Smetana (1824-1884), el más distinguido representante del nacionalismo musical de su país, compuso un ciclo de seis poemas sinfónicos sobre temas populares de su Checoslovaquia natal, *Mi patria*; a este ciclo pertenece *El Moldava*. La obra sigue el recorrido del río Moldava, que atraviesa la regiones de Bohemia y Moravia, desde su nacimiento como

un pequeño manantial, hasta su llegada como un gran y majestuoso río a la ciudad de Praga. El propio compositor proporciona una serie de indicaciones a modo de programa, encabezando cada una de las secciones, que ayuda a seguir el curso de la composición. El comienzo de la obra nos traslada a «Las fuentes de El Moldava», donde se describe el nacimiento del río, desde la primera fuente (compases 1-15), representada por un motivo ondulante a cargo de las flautas, a la segunda (compases 16-39), en la que se suman los clarinetes y las violas. Sobre esta «corriente sonora» se desliza con toda su belleza la famosa melodía de El Moldava (compases 40-81), de un irresistible encanto popular.

La *Sinfonía Sevillana op. 23* es probablemente la obra maestra en el género orquestal del compositor español Joaquín Turina (1882-1949). Escrita 1920, la obra posee una construcción muy flexible y una orquestación de gran ligereza. Los títulos de los tres movimientos en que se divide son indicativos del fuerte carácter programático que caracteriza esta música: «Panorama», «Por el río Guadalquivir» y «Fiesta en San Juan de Aznalfarache». En el segundo movimiento, después de una evocadora introducción del violín solista que nos traslada a un mundo de ensueño, se inicia el viaje a través del río, representado por las cuerdas graves con un diseño rítmico suavemente ondulado.

El compositor que cierra este apartado es Ferde Grofé (1892-1971). Nacido en Nueva York en 1892 en una familia de músicos, adquirió notoriedad por su orquestación de la *Rapsodia in blue* de Gerswhin; aunque su fama se debe sobre todo a su suite orquestal *El Gran Cañón*. De 1926 data otra obra para orquesta, *Mississippi*, un suite dividida en cuatro movimientos. En el primero de ellos, titulado «Father of Waters» («Padre de las aguas») describe la majestuosidad de la corriente del río, valiéndose para ello de un suave diseño ondulado a cargo de las cuerdas graves que evocan su curso. Pero el tema del agua reaparece en una de sus últimas obras, *Las cataratas del Niágara*. La suite, obra de encargo para la inauguración de una central eléctrica, comienza con «The Thunder of the Waters» («El estruendo de las aguas»), en el que describe la caída imponente de las cataratas.

c) El mar

En agosto de 1829 el compositor alemán Félix Mendelssohn (1809-1847) viajó hasta al archipiélago de Las Hébridas, frente a la costa de Escocia. En su visita a la isla de Staffa, quedó hondamente impresionado por un emblemático lugar, la cueva de Fingal, una cavidad en medio de la roca sostenida por enormes columnas de basalto, en la que penetra el mar. Decidido a trasponer en música esta vivencia, logró captar con maestría el sonido profundo de las olas al entrar en la cueva y como luego éstas se derraman en cascada por las inmensas columnas de piedra. El resultado fue la obertura conocida como *Las Hébridas* o *La gruta de Fingal*. Por cierto que la presencia del mar se detecta en otra obertura de Mendelssohn, *Meeresstille und*

glückliche Fahrt («Calma del mar y próspero viaje»); no es de extrañar que Wagner se refiriera a él como «pintor de marinas».

El Carnaval de los Animales, subtitulada «Gran Fantasía Zoológica» data del año 1886. Concebida como un proyecto menor al que su autor no concedió gran importancia (impidió incluso su publicación en vida), ha pasado con el tiempo a ser una de las obras que más fama ha otorgado al compositor y pianista francés Camille Saint-Saëns (1835-1921). La obra está compuesta por una serie de miniaturas musicales que, entre lirismo y mucho sentido del humor, describen escenas de animales. Sin duda alguna, la más famosa es la número 13, titulada «El cisne», una bella melodía para violonchelo sobre un fondo ondulante, que adquirió gran popularidad al editarse por separado y llevarla Pavlova y Napierkowska al ballet. La número 7 lleva por título «Acuario». En ella Saint-Saëns recrea las sonoridades del mundo subacuático, valiéndose de efectos que para la época representaban una gran originalidad. Los ricos arpeggios de los pianos, la melodía de la flauta y de la cuerda (en la que no interviene el contrabajo para acrecentar la sensación de ingravidez) y la armónica de cristal (instrumento que a veces se sustituye por el *glockenspiel*) crean una atmósfera de connotaciones mágicas.

El agua y sus sonidos, pero sobre todo el mar y su inmensidad, ha ejercido una poderoso influjo en Claude Debussy como puede comprobarse a través de los títulos de varias de sus composiciones. El 15 de octubre de 1905 y bajo la dirección de Camilo Chevillard, la orquesta de los conciertos Lamoureux ofreció la primera audición de *La mer*. Definidos como esbozos sinfónicos, los tres fragmentos que componen *El mar* llevan los siguientes títulos: «Del alba al mediodía sobre el mar. Muy lento», «Juegos de olas. Allegro – Animado» y «Diálogo del viento y el mar. Animado y tumultuoso». Con rara unanimidad los musicólogos consideran *La mer* como la más importante obra del impresionismo musical. Debussy, muy sensible a los fenómenos naturales y al ritmo de sus secuencias, consigue transmitir al oyente en estas tres piezas, no anécdotas o meras descripciones, sino su propio estado de ánimo frente al movimiento poderoso del mar. El lenguaje armónico y el cromatismo orquestal rebosan de esplendor, y exhiben tal libertad que en su día chocó con la sensibilidad musical de la época. Lejos de elegir un marco formal preestablecido, en esta obra los temas se suceden, aparecen y desaparecen; los ritmos se multiplican, se superponen, se oponen. mil reflejos brotan de asociaciones armónicas e instrumentales inéditas; y el elemento tímbrico se potencia en extremo.

Miroirs («Espejos») es el título que engloba las cinco piezas para piano escritas por el compositor francés Maurice Ravel (1875-1937): 1. «Noctuelles», 2. «Oiseaux tristes», 3. «Une barque sur l'Océan», 4. «Alborada del gracioso» y 5. «La vallée des cloches». En la tercera de ellas, orquestada más tarde por el propio compositor, se evoca el ondear continuo de las aguas marinas.

La obra del compositor y pianista catalán, Federico Mompou ((1893-1987), tiene un marcado carácter lírico e intimista. Su obra para piano *Scènes d'enfants*,

compuesta entre 1915 y 1918, y con el mismo título que otra famosa obra de Schumann, ilustra el sentido poético de su creador, capaz de traducir en ideas musicales las impresiones visuales y auditivas sin caer jamás en el anecdotismo. La segunda escena lleva por título «Jeux sur la plage» y ya en los primeros compases se recrea el murmullo del mar y de las olas.

El mar y sus sonidos también ha seducido a nuestro compositor Joaquín Turina. En «La Playa» de la sonata pintoresca *Sanlúcar de Barrameda* (op.24), evoca el vaivén de las olas que se rompen en espuma sobre la arena de la playa valiéndose de grupos de figuración especial (de nueve y once notas) que ejecuta la mano izquierda. Y de nuevo aparece en otras obras de este autor. Así, compuso más tarde para la Asociación de Música de Cámara de Barcelona la obra para piano *Evocaciones* op. 46 —«Paisaje», «Mar» y «Sardana»—, ofreciendo una primera alusión al tema marítimo que ya estaba desarrollando en otro tríptico para piano, *Viaje marítimo* op.49 —«Luz en el mar», «En fiesta» y «Llegada al puerto»—, realizado probablemente bajo la impresión de un largo viaje a América.

El compositor japonés Toru Takemitsu (1930-1996) es el autor de la banda sonora de la película *Ran* y uno de los principales exponentes en Japón de la vanguardia musical de corte europeo. De formación autodidacta, en su obra se nota la influencia de compositores tan diversos como Debussy, Schönberg, Shaeffer o Messiaen. Su estilo, ecléctico y flexible, es producto de la confluencia de las culturas occidental y japonesa y en su obra se advierte un carácter altamente descriptivo, en la que la flauta ocupa un lugar destacado. Así sucede en *Toward the sea*; escrita originalmente para flauta y guitarra, data de 1981, y fue su contribución a la campaña «Salvar las ballenas» que promovió Greenpeace. Los títulos de los tres movimientos que la integran, le fueron sugeridos por la novela de Herman Melville *Moby Dick*. Takemitsu muestra interés por el mar como dominio espiritual. Escrita en su mayor parte sin indicaciones de compás, presenta numerosas fluctuaciones de tempo, indicadas con total minuciosidad. La flauta ha de realizar numerosos efectos tímbricos como el *frullato*. En esencia, la línea melódica de la flauta reside en una suerte de variaciones sobre un motivo ascendente de tres notas, basado en las letras de la palabra S-E-A, que en notación alemana se corresponden con los sonidos mi bemol –mi natural –la. La guitarra, por su parte, realiza un acompañamiento basado en acordes y arpeggios. La obra ha conocido dos nuevas versiones *Toward the sea II*, para flauta, arpa y orquesta de cuerdas y *Toward the sea III* para flauta y arpa. En la segunda de ellas, las armonías que exhiben las cuerdas nos trasladan de modo inequívoco al impresionismo francés de Debussy. El tema del mar reaparece en otra obra suya, *I hear water dreaming*. Su fuente de inspiración fue un cuadro de un aborigen australiano titulado *Water dreaming*, cargado de símbolos mitológicos. La obra se basa en un tema expuesto por la flauta que nos remite al icono acuático del cuadro; este tema es constantemente modificado y transformado en una serie de episodios líricos y oníricos. Los efectos sonoros de la orquesta, amplia e incluyendo una celesta y

dos arpas, ayudan a sostener y dar color a la melodía solista y, al mismo tiempo, mantener un ondular calmo y rapsódico.

Pero no todo es paz y sosiego en el mar; una tormenta puede acabar, sin lugar a dudas, con tan idílico ambiente. Uno de los primeros ejemplos en los que se representa un mar agitado es el *Concierto Op.8 n° 5 en Si bemol* de Antonio Vivadi (1678-1741), más conocido como *Tempestad en el mar*. Aunque no es propiamente el sonido del mar, sino más bien los efectos de una tempestad lo que se adivina en la obra. Con escasos medios, valiéndose de un tema «tempestuoso», caracterizado por su ágil figuración y tempo agitado, y en medio de frecuentes pasajes de escalas descendentes que insinúan los vaivenes que sufre una embarcación en medio de una tormenta, el afamado compositor de *Las cuatro estaciones* retrata tal situación.

Un ejemplo más reciente de ambiente tempestuoso lo encontramos en el preludio orquestal que Arthur Honneger (1892-1955) escribió para una representación de *La tempestad* de William Shakespeare. El compositor suizo, miembro activo del «Grupo de los seis», traslada de modo fidedigno a la música la indicación escénica de la pieza: «En un barco sobre la mar. Se escucha una tempestad con truenos y rayos». La obra data de 1923.

A Sea Symphony («Una sinfonía marina»), es la primera de las nueve sinfonías del compositor inglés Vaughan Williams (1872-1952). Escrita para solistas, coro y orquesta, está basada en textos de Walt Whitman. En la mayoría de los títulos que encabezan cada uno de los cuatro movimientos, aparecen alusiones al mar: 1. «Song for all Seas, all Ships», 2. «On the Beach at Night, alone», 3. «The Waves» (Scherzo) y 4. «The Explorers» (Grave e molto adagio). Llamamos especial atención sobre el tercero pues en él es posible percibir toda la furia del oleaje marino.

d) Fuentes y estanques

Con Richard Strauss y Debussy los compositores empiezan a abandonar la rigurosidad que imponen los moldes formales clásicos en favor de una mayor fidelidad a sus intenciones programáticas. Para explicar el origen de esta tendencia hay que retrotraerse a Franz Liszt, el famoso compositor y pianista húngaro, considerado el creador del poema sinfónico; pero también, un gran revolucionario de la técnica pianística. *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, fueron compuestos en 1877 e incorporados al tercer cuaderno de «Años de peregrinaje». Los juegos de agua es un tema varias veces presente en la escritura pianística; pero Liszt no se queda en la mera descripción, sino que más allá se percibe una intención lírica que trasciende la obra. Es cierto que con esta obra vuelve a la opulencia y untuosidad de la cumbre de su carrera; sin embargo, el virtuosismo aparece como transfigurado, puesto al servicio de un impresionismo que cautiva y de la expresión de una emoción interna. Los encadenamientos de acordes paralelos de novena del comienzo de la obra son de una

audacia prodigiosa, y evocan el fluir chorreante de las aguas. Debussy que escuchó interpretarla al propio Liszt quedó hondamente impresionado.

Jeux d'eau («Juegos de agua») es el título de una obra para piano de Maurice Ravel. Escrita en 1901, revela la original personalidad de su autor y su rica fantasía pianística. Esta obra, en cierto modo, anticipa algunos rasgos que más tarde reaparecerán en la escritura pianística de Debussy (*Estampas*), cuyo lenguaje, por otra parte, influye en el propio Ravel; sin embargo, y a diferencia de aquel, no renuncia a la utilización de moldes formales preestablecidos (en este caso, la forma sonata). Pero, de cualquier forma, la huella del impresionismo se percibe en esta obra, que parte de una sugestión naturalista; en ella es posible percibir los infinitos y mudables aspectos de una fuente en un parque, expresados en diferentes juegos de luz, de colores y de sonoridades, a veces líquidos y otras crepitantes.

En 1905 publicó Debussy el primer cuaderno de sus *Images pour le piano*. Ya entonces el compositor había desarrollado su original y personal estilo que diferencia de forma inequívoca su escritura pianística. Entre sus características cabe citar la creación de texturas complejas aunque límpidas, efectos imaginativos de pedal, el empleo colorista de gamas pentatónicas y de escalas de tonos enteros o de sucesiones de acordes con desplazamientos de voces paralelas y a través de notas comunes. El primer cuaderno de *Images* contiene los títulos «Reflets dans l'eau», «Hommage à Rameau» y «Mouvement». El primero de ellos es un exquisito poema al crepúsculo de la luz sobre el lecho oscilante de un estanque. La música parece hacerse líquida en un juego de aguas misteriosas que cantan un breve tema de intensa emoción.

La tercera de las *Danzas gitanas* para piano de Joaquín Turina lleva por título «Generalife» (Primer cuaderno, *op.* 55). La pieza se abre con una vívida pintura musical de los surtidores de agua de la Alhambra: al menos eso sugiere los fulgurantes arpeggios que en sentido ascendente y descendente se escuchan en los primeros compases, antes del polo gitano, y que más tarde vuelven a aparecer.

El compositor italiano Ottorino Respighi, discípulo de Rimsky-Korsakov, es el autor del poema sinfónico *Fontane di Roma*. La obra aparece dividida en cuatro movimientos, 1. «La fontana di Valle Giulia all'alba», 2. «La fontana del Tritone al mattino», 3. «La fontana di Trevi al meriggio» y 4. «La fontana di Villa Medici al tramonto». En todos ellos se intuye la presencia del agua, por ejemplo en el segundo donde tras una solemne intervención de las trompas el compositor recrea los juegos de náyades y tritones en el agua; o en el comienzo del cuarto, donde el timbre del glöckenspiel parece imitar los sonidos cristalinos del líquido elemento.

e) Criaturas del agua

Las aguas, dulces o saladas, de ríos, lagos, fuentes y manantiales, de mares y océanos están pobladas por criaturas misteriosas, nereidas, náyades, oceánides y sirenas, tritones y dioses marinos, genios o duendes de las aguas. Alusiones a estos

seres y a su medio natural también podemos encontrarlos en varias obras y compositores. Por ejemplo, y como hemos visto, en la obra de Respighi que acabamos de mencionar, aunque ahora habría que destacar también el tercer movimiento, «La fontana de Trevi», en el describe con toda majestad el solemne paso del dios Neptuno y todo su cortejo.

En 1899 concluyó Debussy sus tres *Nocturnos* para orquesta, título que parece haberle venido sugerido por los *Nocturnos* impresionistas del pintor Whistler. Debussy comentó que su nombre debía interpretarse «en un sentido decorativo» y no relacionarlo con la habitual forma de nocturno, sino más bien con todas las diversas impresiones y efectos especiales de luz que sugiere el término. «Nuages», «Fêtes» y «Sirènes» son los títulos de cada uno de ellos. Sobre «Sirènes» el propio Debussy afirmó: «es el mar y su inextinguible movimiento; sobre las olas, en las que centellea la luz de la luna, se escucha el misterioso canto de las sirenas, riente y resonando en la infinitud». En esta pieza incorpora un coro de voces femeninas, sin texto, que naturalmente encarna a las sirenas del título, flanqueadas por las resplandecientes texturas creadas por la orquesta. Debussy se muestra en el apogeo de su poderío evocador y descriptivo, y sumerge al oyente en el mundo marino con esos temas de diseño oscilante que evocan el efecto de las olas del mar. Un mundo sugerente en el que se adivinan olas voluptuosas y voces misteriosas en un mar fascinante.

Inspirándose en tres baladas de la obra *Gaspard de la nuit* de Aloisius Bertrand, Ravel reunió, bajo este mismo título, tres piezas para piano de escritura virtuosística que fueron interpretadas por primera vez en París en 1909. La primera de ellas, «Ondine» es según el poema, la gota de agua que se forma por condensación encima del cristal de una ventana y que se desliza después caprichosamente, brillando a la luz de la luna.

Preludios es el título de otra obra de Debussy compuesta por veintidós piezas breves para piano repartidas en dos fascículos, publicados respectivamente en 1910 y 1912. La número 8 del segundo libro lleva por título «Ondine» y recuerda de inmediato a la obra de mismo título de Ravel que acabamos de mencionar. Sin embargo su carácter es diferente, así como su fuente de inspiración. El impulso creador le vino a Debussy de un dibujo de Rackham para una edición del cuento *Undine* del escritor alemán La Motte Fouqué. En la narración se cuenta la desdichada historia de Ondina, una extraña muchacha nacida en un palacio de cristal en el fondo del mar y arrastrada cuando niña a las puertas de una cabaña de pescadores. La protagonista es un ser primitivo que busca en el amor el alma ausente en criaturas elementales como ella, pero que no podrá escapar a la tragedia. El preludio de Debussy propone, sobre un ritmo de barcarola y valiéndose de arpegios licuescentes, el motivo del agua.

Inspirándose en una obra del poeta checo Karl Jaromir Erben, Antonín Dvorák (1841-1904) compuso su *opus* 107, el poema sinfónico que lleva por nombre *Vodník* («El duende de las aguas»). La narración cuenta la desdichada historia de una joven que, por un descuido, cae a un lago y es secuestrada por la criatura que habita las

profundidades; tras forzarla, la hace concebir un hijo; la joven no soporta el alejamiento de su madre, por lo que el duende le permite volver con ella por unas horas; pero, al resistirse a regresar, se venga de ella enviándole, en medio de una tormenta, el cadáver decapitado del niño. Dvorák, que recrea al comienzo el medio acuático, describe magistralmente el ambiente tempestuoso que preludia el lúgubre y cruel final. Por cierto que Dvorak también incidió en el personaje de Ondina en una de sus óperas más conocidas, *Rusalka* (op. 114), un cuento de hadas lírico entres actos con libreto de Jaroslav Kvapil e inspirado en el cuento de La Motte Fouqué y en «La sirenita» de Andersen.

5. EPÍLOGO

La música forma parte indispensable de nuestras vidas y acompaña muchos de nuestros quehaceres. Habitualmente, cuando emprendemos un viaje, nos pertrechamos de un buen número de grabaciones que lo hagan más llevadero. Para un periplo acuático disponemos de un amplio muestrario de obras donde elegir, todas muy pertinentes pues, de un modo u otro, están relacionadas con el tema del agua.

No hay más remedio que acordarse, en primer lugar, de la *Water Music* de G. F. Haendel (1685-1759). Compuesta para amenizar un paseo en barca a través del Támesis del monarca inglés, uno de los misterios de esta obra reside en la distribución de los múltiples puntos de vista o de escucha: el oyente acompaña al Rey Jorge en su barca en su paseo acuático por el río, está a la vez en la barca de los músicos, mientras asiste a la fiesta desde las orillas del río, lo que obliga a los intérpretes a diferenciar al máximo los planos sonoros.

Por cierto que, de igual título, es la obra del compositor alemán George Philipp Telemann (1681-1767) *Wassermusik*. Se trata de una obra de encargo destinada a la celebración del centenario del Almirantazgo de la ciudad de Hamburgo. Festiva, galante y exhibiendo un bello abanico de ritmos, la obra de Telemann es un claro ejemplo de música programática en la que el autor pretende describir el agua través de escenas y personajes mitológicos asociados a dicho elemento.

La barcarola es una canción típica de los gondoleros venecianos. En su versión instrumental, como acompañamiento suele presentar un diseño rítmico repetitivo, en compás de seis por ocho y tempo moderado que evoca el movimiento de una barca sobre las olas. Hay varias obras pianísticas que pueden citarse como ejemplo: la *Barcarola op. 60* de Chopin; tres piezas tituladas «Venezianisches Gondellied» («Canción de los gondoleros venecianos») pertenecientes a los *Lieder ohne Worte* («Romanzas sin palabras») de Mendelssohn (op. 19 n° 6, op. 30 n°6 y op. 62 n° 5); las trece *Barcarolas* de Fauré (1845-1924); la *Barcarola op. 45* de Granados (1867-1916) o la «Barcarola» de Sibelius (1865-1957) incluida en las *Diez piezas para piano op. 24*. Aunque, tal vez, la más popular de todas sea la famosa barcarola contenida en la ópera de Offenbach (1819-1880), *Los cuentos de Hoffmann*.

Y ya para finalizar, no debemos olvidarnos de la habanera, que tan nuestra sentimos. Habanera es el nombre que se da a una canción y forma de danza cubanas, probablemente originarias del siglo XIX. De *tempo* moderado y en compás binario la habanera viajaba en los barcos que mantenían un tráfico continuo de hombres y mercancías, especialmente cargamentos de sal procedentes de Torreveja, entre Cuba y España. En las zonas litorales y portuarias de España la habanera caló de forma tan profunda que dio origen a un género de corte «marinero» especialmente arraigado en Levante, Cataluña y el Cantábrico. Se trata de un tipo de habanera caracterizado por interpretarse a voces solas y cuyos textos suelen tratar del mar, las embarcaciones, gestas viajeras o amores en puertos lejanos. El compositor vasco Sebastián Iradier (1809-1865) es uno de sus primeros cultivadores y de él se recuerda todavía su famosa habanera «La paloma». Arrullados por sus sonos tal vez nos apetezca emprender un nuevo viaje.

BIBLIOGRAFÍA

- BIRGHOFFER, M. *Schubert*. Espasa-Calpe: Madrid, 1981.
- BOUCOURECHLIEV, A. *Beethoven*. Antoni Bosch: Barcelona, 1980.
- Debussy. Su música*. Colección Música y Músicos: Barcelona, 1982.
- Diccionario Harvard de Música*. Don Randel (ed.) Alianza: Madrid, 1997.
- Diccionario literario Bompiani*. Hora, S. A.: Barcelona, 1992.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Espasa Calpe: Madrid, 1991.
- Fichero Musical. Una biblioteca musical en fichas*. Ed. Daimón: Barcelona, 1977
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial: Madrid, 1988.
- GAUTHIER, A. *Beethoven*. Espasa-Calpe: Madrid, 1976.
- GOURDET, G. *Debussy*. Espasa-Calpe: Madrid, 1976.
- GROVE, G. *Beethoven y las 9 Sinfonías*. Contrapunto Altalena: Madrid, 1983
- LAVAGNE, A. *Chopin*. Espasa-Calpe: Madrid, 1976.
- MAILLARD, J. *Couperin*. Espasa-Calpe: Madrid, 1978
- MAREK, G.R. *Schubert*. Javier Vergara: Buenos Aires, 1986.
- MASSIN, B. *Franz Schubert. Obra*. Turner: Madrid, 1991.
- MASSIN, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Turner: Madrid, 1987.
- PAYNTER, J. *Sonido y Estructura*. Ed. Akal. Madrid, 1999.
- BENAVENTE, J.M. *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*. Ed. Alpuerto: Sevilla, 1983.
- POGGI, A. y VALLORA, E. *Beethoven. Repertorio completo*. Ed. Cátedra: Madrid, 1995.
- STROBEL, H. *Claude Debussy*. Rialp: Madrid, 1966.