

LAS SINFONÍAS (Y OTRAS OBRAS INSTRUMENTALES)



Carl Nielsen.

La Música es Vida, y, como ella, inextinguible

Carl Nielsen

La inclusión del compositor danés Carl August Nielsen (1865-1931) en el selecto *trío* de creadores que completarían Gustav Mahler (1860-1911) y Jan Sibelius (1865-1957) es una propuesta que goza de amplia aceptación entre musicólogos, historiadores y aficionados, y no faltan razones para ello. Los dos compositores más jóvenes nacen el mismo año (1865), sólo cinco años después que el mayor (Mahler), por lo que la unidad generacional es evidente. Al mismo tiempo, los citados Sibelius y Nielsen culminan la *expansión escandinava* de una tradición sinfónica centroeuropea que tendría en Mahler a uno de sus representantes fundamentales, logrando al tiempo un reconocimiento internacional para sus respectivos países del que hasta entonces carecían (aunque sus diferencias en muchos aspectos también han sido destacadas recientemente en un artículo de Norman Lebrecht; véase SCHERZO nº 303, pág. 96, de enero de este año). La asociación de los tres autores con el género de la sinfonía es tan evidente que ha relegado a un segundo plano sus otras obras, en mayor o menor medida, aunque los ciclos vocales de Mahler o el *Concierto para violín y Finlandia*, en el caso de Sibelius, entre otras obras, se mantienen mercedamente en el repertorio. Fuera de Dinamarca, son sin duda los tres conciertos (flauta, clarinete y violín), la obertura *Helios* y el *Quinteto de viento* lo más difundido de Nielsen.

El período creativo de los tres compositores coincidió además con la encrucijada del cambio de siglo, cuando la sinfonía parecía dar muestras de agotamiento, y en medio de una efervescencia por la novedad que se hacía visible y audible en el progresivo abandono de la tonalidad, en la llegada de las brumas impresionistas (tan poco proclives a esquemas formales) o en las nuevas sonoridades percusivas del Este (Bartók, Stravinski), entre otros factores de ruptura. En este confuso ambiente crearon los tres autores un *corpus* sinfónico que se erige, visto con perspectiva histórica, como un monumento musical personalísimo y de una calidad incuestionable, como respuesta alternativa ante el reto de la siguiente generación y como reafirmación de la sinfonía como género con futuro (como se ha demostrado sobradamente en el siglo XX).

En este artículo pasaremos revista a las seis sinfonías de Nielsen, sin olvidar sus tres conciertos, la obertura *Helios*, el *Quinteto de viento* o los cuatro cuartetos, todo lo cual constituye, sin duda, una aportación de primer orden gracias a la cual consiguió situar a Dinamarca en la escena musical internacional. Aunque las peripecias vitales de nuestro autor no son objeto de este artículo, es aconsejable estudiar su producción en el marco biográfico e histórico en el que fue creada, por la evidente influencia que algunas circunstancias de su vida tuvieron en su gestación.

Sinfonías y otras obras instrumentales

(FS: Catálogo de Nielsen de Dan Fog y Toerben Schousboe)

FS 4	<i>Cuarteto de cuerda en sol menor op. 13</i> (1887-1888, revisado en 1897-1898)
FS 11	<i>Cuarteto de cuerda en fa menor op. 5</i> (1890)
FS 16	<i>Sinfonía nº 1 en sol menor op. 7</i> (1890-1893)
FS 23	<i>Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor op. 14</i> (1897-1898, revisado en 1899-1900)
FS 29	<i>Sinfonía nº 2 op. 16 "Los cuatro temperamentos"</i> (1901-1902)
FS 32	<i>Helios op. 17</i> (1904)
FS 36	<i>Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 44</i> (1919)
FS 60	<i>Sinfonía nº 3 op. 27 "Expansiva"</i> (1910-1911)
FS 61	<i>Concierto para violín y orquesta op. 33</i> (1911)
FS 76	<i>Sinfonía nº 4 op. 29 "Inextinguible"</i> (1914-1916)
FS 97	<i>Sinfonía nº 5 op. 50</i> (1921-1922)
FS 100	<i>Quinteto de viento op. 43</i> (1922)
FS 116	<i>Sinfonía nº 6 "Sinfonia semplice"</i> (1924-1925)
FS 119	<i>Concierto para flauta y orquesta</i> (1926)
FS 129	<i>Concierto para clarinete y orquesta op. 57</i> (1928)

Desde los comienzos hasta 1914

Son dos los cuartetos de cuerda que preceden a la *Primera Sinfonía*, obras sin duda marcadas por su origen académico y cercano al final de sus estudios. Antes de nada, hay que aclarar que la catalogación que realiza el propio Nielsen de sus obras con números de *opus* no es siempre precisa, como muestra la contradicción entre la fecha de composición y el número de *opus* de estos dos primeros cuartetos. Otro problema parecido se plantea con el *Cuarteto en fa mayor*, como veremos. Afortunadamente, cada uno de los cuatro cuartetos de su repertorio está en una tonalidad diferente, lo que hace innecesaria la numeración y permite su clara identificación.

El *Cuarteto en sol menor*, escrito en 1887-1888 y revisado diez años después, sigue el modelo clásico en cuatro



De izqda. a dcha.: Frederik Schnedler-Petersen, Robert Kajanus, Jean Sibelius, Georg Høeberg, Erkki Melartin, Wilhelm Stenhammar, Carl Nielsen y Johan Halvorsen, con ocasión del concierto del 20 de junio 1919.

movimientos clásicos (con el movimiento lento en segundo lugar y el Scherzo como tercero) y el esquema formal interno habitual para cada uno de ellos, aunque en él se aprecian ya, sin embargo, algunos de los rasgos distintivos de su sello personal, como el inusualmente amplio espectro de tonalidades que emplea en las zonas de desarrollo, las originales conducciones armónicas de un área a otra, el interés por las figuraciones rítmicas poderosas o también sincopadas, las súbitas interrupciones del discurso a cargo de pasajes más estáticos y la alusión a la naturaleza mediante evocaciones de música popular (Trio del III movimiento). Esta nostalgia por los sonidos y las vistas de su isla natal de Funen (Fyn), situada al sur de Odense, fue reconocida por Nielsen a lo largo de toda su carrera, y estará presente en obras posteriores bajo diversas apariencias. Quizá uno de los momentos más poéticos en este sentido se encuentra en el Poco adagio del siguiente *Cuarteto*, escrito en fa menor y compuesto en 1890, donde también empiezan a aparecer pasajes, motivos o frases modales (como el modo mixolidio que cierra aquí este Adagio), otra alusión a la música popular que será habitual en muchos momentos de su obra futura. Este cuarteto, al igual que el anterior, no consigue aún despegar de los modelos académicos y convencionales propios de su época de composición, pero no hay duda de que en ambos hay ya destellos del personal lenguaje que va a desplegar en sus obras posteriores.

En este sentido, sorprende la cercanía entre la fecha de composición de los dos cuartetos y su *Sinfonía n.º 1*, empezada durante sus viajes europeos de 1890-1891 y terminada tras su asentamiento como segundo violín de la Orquesta del Teatro Real de Copenhague. En ella son notorias —según afirma la crítica especializada— las influencias (algunas admitidas por él mismo) de autores como Brahms o Dvorák, pero musicólogos como Fanning insisten en la actitud fundamentalmente beethoveniana de esta sinfonía, y Ketting recuerda también (especialmente en materia de orquestación) a Johan Svendsen, un compositor noruego afincado en Dinamarca, que como director además se hizo cargo del estreno en 1894. Es más, algunas de estas fuentes de inspiración alargan su sombra a sinfonías posteriores, al tiempo que en la primera no es difícil encontrar también momentos que recuerdan —para quien

la conozca bien— a la armonía bruckneriana, sea por conocimiento real de su música o por la propia evolución general del lenguaje armónico a finales del siglo XIX. En todo caso, la crítica realizada por Charles Kjeruff en la revista *Politiken* tras su estreno resume muy bien la impresión recibida por muchos oyentes: “la obra es perturbadora y brutal en sus armonías y modulaciones, pero sin embargo es tan maravillosamente inocente e inconsciente como ver a un niño jugando con dinamita” (citado en Ketting). No hay duda de que el desconcertante comienzo jugó un papel fundamental en esta apreciación, ya que la sinfonía se abre con un acorde de do mayor en *fortissimo*, seguido por el tema principal del movimiento, escrito en sol menor, tonalidad nominal de la obra; dicho tema está dotado de un extraordinario poderío rítmico y forjado por motivos cuya energía sostiene las fuerzas generativas de toda la obra. El citado acorde inicial, por supuesto, es algo más que un capricho de principiante: se trata de una propuesta tonal de largo alcance que juega con la interrelación de sol menor y do mayor, con mi bemol mayor (tonalidad del Scherzo) ejerciendo de mediador, como explica Fanning: “La obra, en efecto, empieza en sol menor, pero la coda del último movimiento conduce a do mayor con un irresistible sentido de descubrimiento y de realización psicológica, hecha posible gracias a una profunda lógica subyacente. Esta tonalidad ‘no centralizada’ (Reid), ‘progresiva’ (Newlin) o ‘emergente’ (Simpson) tiene sus raíces en estructuras operísticas y en ciertas obras instrumentales de Beethoven” (Fanning 2001: 891-892). La sinfonía se convierte así en la primera obra de su tipo que empieza en una tonalidad y termina en otra, aunque dicho experimento ya había sido abordado por Chopin, y poco después de Nielsen lo harían las sinfonías de Mahler o Martinu.

No hay apenas variantes formales en el *Cuarteto de cuerda op. 14 en mi bemol mayor*, escrito en 1897-1898 y reescrito dos años después de memoria tras la pérdida del manuscrito. En él permanecen varios de los rasgos mencionados en las obras anteriores, especialmente la poderosa vitalidad rítmica —que aquí tiene su culminación en la hercúlea sección central del Scherzo—, las bruscas rupturas del discurso, los enlaces armónicos inesperados, el uso de tonalidades lejanas tanto en las zonas estables iniciales como en

los pasajes de desarrollo, y las ambigüedades tonales, como el aparente comienzo del II movimiento en la menor cuando en realidad se sitúa en mi bemol mayor poco después. Su aparente y al tiempo engañosa apariencia amable y vitalista se puede entender hoy como una adecuada transición hacia lo que iba a llegar un par de años después, la *Sinfonía n.º 2*, subtitulada *Los cuatro temperamentos*, puesto que sus cuatro movimientos llevan como indicación de *tempo* una alusión a los cuatro humores medievales: Allegro collettico, Allegro comodo e flemmatico, Andante malinconico y Allegro sanguineo. Aunque no fuera reconocida por su autor como algo buscado conscientemente, la arquitectura tonal de la obra resulta de nuevo llamativa: el I movimiento se ubica en si menor, el II en sol mayor y el III en mi bemol menor, lo que implica una bajada sucesiva por terceras, mientras que el IV sube una tercera para empezar en re mayor, aunque la coda termina finalmente en la mayor. El afecto mostrado en cada movimiento no es en absoluto monolítico, dejando siempre resquicios para contrastes internos con el carácter nominal de cada uno de ellos, algo especialmente evidente en el IV movimiento, donde un repentino Adagio molto rompe con el transcurso de un exultante material temático para transformarlo después en una versión a ritmo de marcha con la que se cierra la sinfonía. Su III movimiento, además, constituye uno de los ejemplos más notorios de la cercanía estética y espiritual con la música que por los mismos años escribía Mahler, un extenso e intenso Andante en el que incluso es más evidente la huella —consciente o no— de los adagios de Bruckner.

Fanning ha destacado “la continuidad que tuvieron los movimientos dualísticos en posteriores pasajes conflictivos más abstractos, mientras que los más monistas condujeron a la fascinación por la ausencia de movimiento, un principio ‘vegetativo’, como Nielsen lo llamó más tarde, que constituye el contrapolo de su interés primordial por el movimiento y el crecimiento” (Fanning 2001: 892). Esta música “estática” se erige como manifestación sonora de la identidad con la naturaleza en obras como la obertura *Helios*, compuesta en un viaje a Grecia en 1904, y en la que Nielsen evoca la salida y la puesta del sol en el Mar Egeo, con una constante alusión además al modo mixolidio en las secciones inicial y final (y aquí sorprende la similitud de estos pasajes, en espíritu y modo, con el comienzo de *El príncipe de madera* de Bartók, ballet escrito diez años después), aunque la sección central recupera el movimiento necesario para alcanzar un brillante clímax.

A este período pertenece también *Piacevolezza* (1906), una obra para cuarteto titulada así por el *tempo* asignado al primer movimiento, aunque la versión que ahora circula es la que figura en su catálogo como *Cuarteto en fa mayor*, una revisión realizada en 1919, en la que dicho movimiento se convirtió en un Allegro non tanto e comodo (cuya vena irónica anticipa muchos momentos semejantes del futuro Shostakovich cuartetista), al que siguen un Adagio con sentimiento religioso, un Allegretto moderato ed inocente y un Finale: Adagio – Allegro, en los cuales se ahonda en las relaciones tonales lejanas y en la alternancia entre momentos de intensa actividad temática con pasajes de tono estático y contemplativo.

Pero estos años anteriores a la Gran Guerra están marcados por la creación de una de las obras más personales y ambiciosas de Nielsen, cuyas diferencias con cualquier otra sinfonía de la época nos hablan de un creador en poder de una paleta sonora original y capaz de desplegar un mundo propio a través de la arquitectura sinfónica. En efecto, la *Sinfonía n.º 3 “Expansiva”* —subtitulada así por la indicación de *tempo* del I movimiento (Allegro espansivo)— incorpora la fascinación de Nielsen por las fuerzas de la vida en general, en palabras de Fanning, algo que se refleja en varios niveles. La “tonalidad progresiva” alcanza aquí

altas cotas de refinamiento, puesto que no sólo el I movimiento empieza en una tonalidad diferente a la que se escucha como final del IV (re menor-la mayor), sino que tres de los cuatro movimientos terminan en diferente tonalidad de la que empiezan. El propio autor describió su obra como un juego de fuerzas entre la fuerte tensión (*espansiva*) del I movimiento, con su magistral uso del compás ternario (un rasgo permanente en su música desde entonces) y la calma idílica del II movimiento, caracterizado por un estático comienzo en do mixolidio y por la inclusión de una vocalización de barítono y soprano evocando una suerte de modo paradisiaco. El espectacular comienzo parece dar paso a las fuerzas telúricas de la naturaleza en una constante *expansión* que, como dice Fanning, da la sensación de haber sido creado en tiempo futuro, siempre mirando hacia delante. El III movimiento es el menos parecido a un scherzo de todas sus sinfonías, y es más adecuado contemplarlo como una preparación para el IV movimiento, que Nielsen describió como un himno al trabajo y al disfrute saludable de la vida diaria. Nunca sabremos si nuestro autor conocía la poesía de Walt Whitman, pero no cabe duda de que ésta es la sinfonía que mejor podría evocar el amor por la naturaleza y por el hombre del autor de *Hojas de hierba*.

Al terminar esta obra, Nielsen se sumergió en la composición de su *Concierto para violín*, encargado por el violinista Peder Moller. Él mismo explicó así el reto: “La tarea es difícil pero también fascinante. Tiene que ser buena música, atender al desarrollo del solista e iluminar su participación. La obra debe tener sustancia, pero también debe ser popular sin ser superficial. Estos elementos conflictivos se encuentran para formar una más alta unidad”. La formación de su autor como violinista es sin duda responsable de una escritura idiomática, que aprovecha todos los recursos imaginables en una partitura cuyas exigencias son, por ello mismo, de altísimo nivel, aunque no siempre la música alcance ese mismo nivel en su calidad, a pesar de lo cual mantiene en gran parte el tono vitalista y optimista de la sinfonía recién terminada.

Desde 1914 hasta su muerte

El comienzo de la Gran Guerra en 1914 y las desavenencias conyugales marcan en gran medida este nuevo período en la vida de Nielsen y dejan también su impronta en su producción musical. La *Sinfonía n.º 4 “Inextinguible”* (a la cual pertenece la frase que encabeza este artículo), comenzada en el umbral de esta crisis, fue concebida como una obra en cuatro movimientos continuos, y su autor escribió quería que fuera “muy diferente de las anteriores sinfonías, basada en la idea de que las cualidades elementales de la música son la luz, la vida y el movimiento [...] intentando describir el poder y la urgencia por la vida”. En esta obra Nielsen luchó por poner en práctica un nuevo conflicto entre tonalidades, cuando no un alejamiento de ellas, y, en palabras de Fanning, “un estilo más moderno, una continuidad fracturada y unas imágenes negativas más provocadoras, incorporadas en la batalla de los dos grupos de timbales emplazados en lugares opuestos del escenario” (Fanning 2001: 892). Esos timbales, protagonistas absolutos por momentos, colaboran en todos los movimientos (menos el II) en la configuración rítmica de los temas, algunos de los cuales, como el que abre la obra, suena entre crispado y urgente, confirmando lo dicho por el propio autor. Las amplias secciones encargadas a las maderas muestran analogías con Mahler, mientras que la melodía en *fortissimo* de los violines —apoyada en los *pizzicati* del resto de las cuerdas y en los timbales— posee un sonido dramático que prefigura momentos similares en las sinfonías de Shostakovich. La figuración rítmica, con frecuentes desplazamientos de acentos, produ-



Carl Nielsen en su estudio

ce bastantes ambigüedades y por otro lado muestra una notable inventiva y poderío rítmico sin salirse del marco de los compases habituales. La forma, por último, tiene bastante de cíclica, con dos temas del I movimiento que retornan en el IV como conclusión.

La *Sinfonía n.º 5* es considerada por la crítica como la obra maestra de Nielsen, y algunos autores como Fanning no dudan en incluirla en una teórica docena de sinfonías del siglo XX que habría que salvar para la posteridad. El I movimiento se abre con un idílico pasaje sostenido por las violas y expuesto melódicamente por las maderas y luego por las cuerdas en el que irrumpe, tras unos minutos, un amenazador ritmo militar a cargo de un tambor (una caja con bordón) que representa una ruptura conflictiva que el propio autor remarcó al hablar del contraste entre un estado idílico-pasivo y la acción positiva: “Hay algo primitivo que he querido expresar, la división entre la oscuridad y la luz, la lucha entre el bien y el mal” (citado en Fanning 1993, 359). Este inolvidable pasaje (que los lectores veteranos recordarán como la música usada como sintonía televisiva en las informaciones sobre la I Guerra del Golfo), continúa hasta integrar ambos discursos en una compleja textura contrapuntística cuyo fundamento armónico está más allá de las funciones normales, gracias a la superposición de tonalidades y modalidades. Por otro lado, la estructura global en dos partes esconde una compleja interrelación entre sus secciones de carácter cíclico. La I Parte está integrada por un Tempo giusto seguido por un Adagio en cuya parte final recupera algunos materiales del comienzo a modo de voces secundarias. La II Parte empieza con un Allegro escrito en su querido compás ternario, seguido por un Presto basado en una ansiosa fuga para cuerdas que llega a un clímax disuelto tras la llegada de un Andante poco tranquilo, cuyo argumento es otro *fugato* basado ahora en el tema del Allegro, todo lo cual desemboca en la vuelta de este Allegro a modo de recapitulación. Este movimiento ha sido interpretado por Fanning como un Finale con una exposición, un desarrollo constituido por un scherzo anclado en el pánico, un movimiento lento a modo de reconstrucción reflexiva, ambos fugados, y una reexposición final que canaliza los anteriores senderos peligrosos en una positiva reafirmación de la vida. No es de extrañar que Nielsen necesitara una relajación tras esta tormenta creativa, y esto llegó con su *Quinteto de viento*, una obra melódica de gran altura que ha conseguido un puesto de honor en el repertorio del siglo XX para este medio y quizá la mejor muestra del Nielsen neoclásico, proponiendo sin rubor un esquema clásico en cuatro movimientos (un Allegro seguido de un Minueto, con un Pra-

eludium como Adagio, unido al cuarto, un tema con variaciones), y en el que se pone de relieve con especial acierto el carácter individual de los instrumentos, tanto en los abundantes solos como en los dúos o tríos.

Más problemático es el lugar que ocupa la *Sinfonía n.º 6* “*Sinfonía semplice*”, al decir de los comentaristas, quienes coinciden en que dicho calificativo es altamente engañoso, pues la obra, a pesar de los intentos de su autor por hacer una sinfonía vital y directa, resulta desconcertante en su distorsión temática, armónica y tímbrica (la peculiar lucha entre triángulo, *glockenspiel* y caja), en lo que supone un alejamiento radical del estilo de sus anteriores producciones. Los dos conciertos que cierran su producción orquestal forman parte de una serie que Nielsen quería dedicar a cada uno de los miembros de la agrupación de viento que estrenó su *Quinteto*. El *Concierto para flauta* muestra una cara amable cercana al tónico pastoral, lo que no impide la presencia hacia el final de mordaces e irónicos cambios de carácter, en una obra en la que abundan los dúos del solista con otros instrumentos de viento (como recuerdo del *Quinteto*), pero también con el violín o el trombón. El *Concierto para clarinete*, sin embargo, muestra una estructura fragmentada con frecuentes alternancias entre los escasos momentos líricos y la aspereza de otros pasajes en los que la caja sostiene con ritmos casi militares las intervenciones del solista. Con estos y otros argumentos justifica Grimley la dificultad de aproximación a una obra en la que Nielsen hace su entrada más decidida en la modernidad, como final de un largo camino con el que culmina un legado musical irreplicable.

Enrique Igoa

REFERENCIAS

- FANNING, David, 1993, “Nielsen”. *A Guide to the Symphony*. Layton, Robert (ed.). Oxford University Press.
- FANNING, David, 2001, “Nielsen, Carl”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley (ed.). London: MacMillan Publishers Limited.
- FOG, Dan & SCHOUSBOE, Toerben, 1965, *Carl Nielsen, kompositioner: en bibliografi*. Copenhague.
- GRIMLEY, Daniel, 1998, “Analytical and Aesthetic Issues in Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet and Orchestra”. 13th Nordic Musicology Congress, University of Aarhus, Denmark.
- KETTING, Knud, 1993, *Carl Nielsen*. BIS CD-614/616.
- SIMPSON, R., 1952. *Carl Nielsen: Symphonist*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.