

Hans Werner Henze: distantes ideales de belleza

La música del compositor se asienta en un diálogo, tan fértil como polémico, entre los lenguajes del siglo XX y las formas heredadas de la tradición.

DAVID CORTÉS SANTAMARTA

Asumir la mirada retrospectiva a la que obliga, necesariamente, la muerte de un creador, resulta en el caso del compositor alemán Hans Werner Henze –fallecido en 2012 a los 86 años de edad– una labor abrumadora. La feracidad creativa de Henze tiene pocos equivalentes en la música de las últimas siete décadas, con un amplio catálogo de partituras que se inscriben virtualmente en todos los géneros, pero donde destacan sobremanera sus más de veinte óperas. Hitos como *Boulevard Solitude*, *Der Prinz von Homburg*, *Elegy for Young Lovers*, *Die Bassariden*, *We come to the river*, *Gogo no Eiko* o *L'Upupa*, en las que colaboró con escritores como Ingeborg Bachmann, H. W. Auden, Chester Kallman o Edward Bond, le convierten de manera incontestable en uno de los mayores operistas de la historia. Esa excepcionalidad podría asimismo aplicarse

al terreno sinfónico –diez sinfonías cuya escritura se extiende desde 1946 a 2000– o al mundo del ballet.

Henze fue el único compositor que, en un momento en el que la vanguardia oficial de posguerra dictaminaba desde los cursos de Darmstadt una absoluta ruptura con el pasado, en una suerte de *tabula rasa*, para imponer un paradigma musical fundado sobre un excluyente rigor constructivo, mantuvo un fértil diálogo con la tradición. Diálogo siempre impelido por la necesidad expresiva que domina toda su producción y que, en ese sentido, tampoco podía, ni quería, renunciar a las nuevas conquistas sonoras surgidas a lo largo del siglo XX y que él mismo exploró desde primera hora. Su actitud, sin embargo, no tenía nada de autocomplaciente. Podría decirse incluso que la figura de Henze resultó, en su recepción pública, víctima de perpetuos malentendidos, a pesar de que simultáneamente fuera uno de los compositores más presentes en los principales escenarios del mundo. En las crónicas publicadas a raíz de su fallecimiento era perceptible tal situación. Tachado de retrógrado por los adalides de la vanguardia y de demasiado radical –tanto en términos estéticos como, sobre todo, políticos– entre los conservadores. Para los primeros Henze fue alguien que traicionó la causa vanguardista, siendo esto todavía más grave dado que había demostrado su completo dominio de las nuevas técnicas: ahí está *Antifone* o, gesto hiriente, la impecable y estricta organización serial de aquellos pasajes de la ópera *Der Prinz von Homburg* donde se describe el opresivo estamento militar. El público más reaccionario aceptó al autor de óperas como *Der junge Lord*, peculiar recuperación de la *opera buffa*, o del ballet *Ondine*, estrenado en 1958 por la bailarina Margot Fonteyn, pero le resultó intolerable el compromiso político revolucionario adoptado por el compositor a finales de la década de 1960 y que se plasmó con implacable vehemencia en el oratorio *Das Floß der Medusa*, o en *Voices*, poderosa actualización de la canción política que recogía la herencia de Kurt Weill o Paul Dessau.

No obstante, a lo largo de sus numerosos escritos, Henze ha proporcionado la clave de su posición creativa:

“Las antiguas formas se me aparecen como ideales clásicos de belleza, inaccesibles pero aún visibles desde una gran distancia, desencadenando recuerdos, al igual que los sueños. Pero el camino hacia ellas está ensombrecido por la densa oscuridad de nuestra época y resulta el empeño más difícil e irrealizable. Esta es la única locura por la que me merece la pena vivir”¹.

La totalidad de la obra de Henze está atravesada por la irresoluble tensión que se manifiesta en estas palabras, pronunciadas en 1963, y que asimismo ayudan a explicar el lugar singular que ocupa en el contexto musical de la segunda mitad del siglo XX. Cuando la percepción generalizada que se tiene, todavía hoy, de la denominada música contemporánea es la de un hermético reducto sometido a un lenguaje abstracto y severo, las referencias de Henze a la belleza o a las formas del pasado no puede resultar sino insólita. En sus partituras el compositor ha hecho uso de un dodecafonismo libre que no renuncia a los acordes consonantes, a las posibilidades melódicas, a la sensualidad tímbrica, a las sonoridades que conservan el eco de aquellos “ideales clásicos de belleza”. ¿Hay algo parangonable al exacerbado lirismo de las canciones que conforman *Nachtstücke und Arien*, con textos de Ingeborg Bachmann, o de la cantata *Being Beateous*, sobre el poema homónimo de Rimbaud? ¿puede revivirse una atmósfera mágica y fabulosa mejor que lo logrado por Henze en su ópera *L'Upupa?*, pero que sabe también de las inevitables heridas de la historia ¿es posible mayor agresividad sonora que la que acosa al esclavo huido de *El cimarrón*, a partir de la novela etnográfica de Miguel Barnet, o a los prisioneros que escapan de un campo de concentración en la *Sinfonía n° 9*, basada en la novela antifascista *Das siebte Kreuz* de Anna Seghers? ¿caben distorsiones más brutales que las que

alteran los contornos de las marchas militares citadas en el *Rex tremendae* de su *Requiem* instrumental?

Henze experimentó en primera persona la oscuridad de su época. Su infancia y juventud, marcadas por el nazismo y por el horror de la Segunda Guerra Mundial, generarán en el compositor unas relaciones permanentemente conflictivas con Alemania. Recuerdo su vívida descripción –mientras paseábamos por Berlín la víspera del estreno de su ópera *Phaedra*, en 2007– de la capital reducida a ruinas que había visto en su juventud, cuando formó parte de las últimas tropas movilizadas para defender la ciudad en 1945. Resultaba evidente que, tras las reconstruidas fachadas neoclásicas, el compositor seguía percibiendo con una intensidad mucho mayor aquel Berlín devastado que el apocalipsis desencadenado por su propio país había originado. La creación de Henze se sitúa siempre frente a un horizonte de destrucción –perpetuamente abierto a lo largo del siglo XX– a veces incorporándolo en el interior del pentagrama, de modo que las hirientes disonancias instrumentales registren el dolor, o que la línea vocal se quiebre y se aproxime al grito, otras recusándolo mediante un impulso hacia la plenitud y la belleza que, sin embargo, nunca pueden ser completamente afirmadas. Como el compositor señala, la distancia impuesta por la catástrofe histórica es demasiado grande. Sus contornos lejanos sólo pueden ser aprehendidos como destellos o imágenes oníricas, recreadas con frecuencia en muchas de sus partituras, desde *Der Prinz von Homburg* a *Il Re Cervo*. Creo que de ahí procede en buena medida esa sensación elegíaca o nostálgica que despierta en el oyente la música de Henze, aun la que está dotada de un poder de seducción inmediato, y la imposibilidad de calificarla –lo que muchos de sus más acerbos críticos hubieran deseado– de reaccionaria. No sólo el extraordinario dominio que Henze posee del material musical lo impide, también su vigilante conciencia para evitar un uso acrítico –desligado de su propio presente– de ese material.

¹Hans Werner Henze, *Music and Politics*, Londres, Faber & Faber, 1984, pág. 133.

Mozart es, sin duda, el compositor que personificaba en la estética de Henze ese ideal de belleza. En su autobiografía, Henze recordaba la escucha radiofónica de su música durante los oscuros días de la Segunda Guerra Mundial:

“Esta música era lo único que tenía entonces en el mundo (...) Mozart era mi meta, lo bello, la perfección, una nueva forma de verdad que no se sometía al espíritu de los tiempos y que triunfaba sobre la propia muerte”².

Mozart, como promesa, es una presencia constante en su creación. Cuando en el verano de 1999, bajo el espléndido cielo romano, Henze me relataba el argumento de la que iba a ser su nueva ópera *L'Upupa*, certificaba la vigencia de tal modelo al referirse a ella como “mi *Die Zauberflöte*”. Más tarde, al asistir a su representación, pude confirmar cómo las referencias mozartianas no sólo surgían, transmutadas, en los personajes de esta fábula oriental, sino que también estaban integradas en la propia música, así el fandango que, en clara alusión a *Le nozze di Figaro*, articula algunos de sus cuadros.

Casi desde el inicio de su trayectoria, Henze encontró en la escena el lugar más adecuado en el que volcar su temperamento creativo. La dramaturgia en la que se asientan el ballet y la ópera obligan, necesariamente, a la música a desplegar todas sus capacidades expresivas. En el caso de la danza, las directamente vinculadas con el cuerpo y los movimientos de los bailarines –los extenuantes ritmos reiterativos de *Maratona di danza*, en el que colaboró con Visconti, o los pasos de ballet clásico que guían *On-dine*– y, en el del género operístico, a través de la íntima alianza con la palabra que se manifiesta en el canto. Esa alianza, donde se evalúa el poder significativo de la música, se convierte de hecho en uno de los centros sobre los que gravita toda la obra de Henze. La profunda amistad y los proyectos conjuntos con la escritora

² Cito a partir de la edición en inglés, Hans Werner Henze, *Bohemian Fifths: An Autobiography*, Londres, Faber & Faber, 1998, pág. 23. Hay traducción al castellano: *Canciones de viaje con quintas bohemias*, Madrid, Scherzo-Antonio Machado, 2004.

austríaca Ingeborg Bachmann se revelaron, en ese sentido, determinantes³. No es difícil intuir el diálogo entre los dos autores tras las reflexiones de Bachmann:

“Juntas, e inspiradas la una en la otra, música y palabra son una provocación, un alboroto, un amor, una confesión (...) Uno debería poder levantar una piedra y mantenerla en una esperanza salvaje hasta que empiece a florecer, igual que la música eleva una palabra y mantiene con fuerza su sonido”⁴.

No podría encontrarse un posicionamiento más radicalmente opuesto al discurso de la vanguardia serial que esta afirmación. Frente al objetivo de erradicar toda intención subjetiva que aquel propugnaba, Henze exalta los recursos de la voz para transmitir la mayor gama posible de expresiones humanas: la escritura vocal se extiende desde el *sprechgesang* o “canto hablado” a una vocalidad de raigambre casi belcantista, de las inflexiones de la música popular al uso de estilemas operísticos adecuadamente renovados. Pero también, motivado por esa “esperanza salvaje” que nombraba Bachmann, el compositor asume el reto de trasladar la capacidad semántica de la palabra a través de medios exclusivamente instrumentales: un poema de Shelley en el concierto para violonchelo *Ode an den Westwind*, uno de Mörike en *An eine Äolsharfe*, para guitarra y conjunto de cámara, o de Trakl en la partitura orquestal *Sebastian im Traum*.

En 1953, forzado por la necesidad de huir de una atmósfera que le resultaba irrespirable, Henze abandona su país natal. La intolerante actitud hacia su, siempre declarada, condición homosexual, así como el reciente pasado totalitario y el conservadurismo político dominantes en la Alemania de posguerra, le empujaron a buscar en Italia una nueva patria y una nueva identidad creativa, hasta el punto de que desde ese año, establecerá allí su residencia definitivamente. En Italia descubre, iluminados por el sol mediterráneo,

³ La extensa correspondencia entre ambos está recogida en *Briefe einer Freundschaft*, Munich, Piper, 2004.

⁴ Ingeborg Bachmann, *Literatura como Utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2012, pág. 112.

unos nuevos “ideales de belleza”, los de la civilización grecolatina y sus mitos, que vendrán a complementar en la obra de Henze el papel que antes había cumplido el modelo mozartiano. Sin embargo, al aproximarse a las figuras y a los mitos de la antigüedad clásica, el compositor rechaza la función canónica que estos han ejercido tradicionalmente en la estética occidental, para más bien inscribirlos en su propia experiencia vital y adaptarlos a las exigencias de la historia. Henze asume ese impulso mítico que parece exigir una perpetua reelaboración para que los conflictos, emociones e interrogantes a los que los mitos dieron forma en el pasado vuelvan a activarse en el presente. Orfeo, al que dedica partituras como el ballet *Orpheus* o los coros de *Orpheus Behind the Wire*, se convierte en la figura trágica que cifra su propia labor como compositor: el músico capaz de reconciliar al hombre con la naturaleza y de vencer, incluso, a la muerte, pero al que asimismo acechan unas fuerzas destructoras que acabarán por aniquilarle. En la ópera *Die Bassariden*, con libreto de Auden y Kallman a partir de Eurípides, el enfrentamiento entre Penteo y Dioniso –encarnaciones de los freudianos principios de realidad y placer insertos en una ininterrumpida dinámica de rebelión y dominación reforzada– es convocado por Henze a través de la oposición armónica entre una música austera y aquella que, dotada de un fascinante y turbulento cromatismo, retrata al dios tracio.

Como si el compositor hubiera descubierto en este mito sus propias escisiones, la escritura de *Die Bassariden* precede al intenso compromiso político con las causas revolucionarias que dominarán sus obras de la década de los 60: viaja a Cuba y estrena allí su *Sinfonía n.º 6* con músicos locales, apoya los movimientos estudiantiles alemanes, e incorpora las protestas contra la Guerra del Vietnam y las dictaduras latinoamericanas en el ciclo de canciones *Voices*, en las que la música adquiere unos perfiles ásperos, hasta violentos, como corresponde a unos textos contestatarios. Pero quizá sea en el oratorio *Das Floß der Medusa*, dedicado a la memoria del Che Guevara y cuyo frustrado estreno en 1968 en Hamburgo,

al irrumpir la policía violentamente en el auditorio, constituye uno de los más célebres *succès de scandale* de la música contemporánea, donde se declara con mayor vigor tal compromiso. Inspirado en la famosa pintura de Géricault, Henze propone en el oratorio una singular dramaturgia espacial: a la izquierda del escenario –consignada como la zona de los vivos– un barítono, que se identifica con Jean-Charles, el mulato que en el lienzo eleva su brazo en la cúspide del triángulo formado por los supervivientes de la balsa, a la derecha –la zona de los muertos– una soprano, La Muerte, cuyo melismático canto va reclamando a los componentes del coro, que se desplazan, según mueren, de un lugar a otro de la escena. En el centro un narrador, Caronte, el mítico barquero que conducía las sombras de los muertos al Hades y que, a modo de un dispositivo de distanciamiento brechtiano, relata los hechos acaecidos durante el naufragio. Al final de la partitura surge en la orquesta, con furor creciente, el incisivo motivo rítmico –clamor contra la injusticia y el horror– con el que en las manifestaciones de la época se coreaba el nombre de Ho Chi Minh.

La fundación en 1976 de la Cantiere Internazionale d’Arte de Montepulciano, en la Toscana, renueva el compromiso de Henze a través de un extraordinario proyecto pedagógico organizado en torno a un festival: la música como puro gozo, como educadora, como actividad comunitaria –hecha por todos y para todos– en la que participan no sólo profesionales, sino también los habitantes de las poblaciones de la región. Para esta iniciativa Henze compone *Pollicino*, una ópera infantil. Salvo la intervención de ocho adultos, todos los personajes e instrumentos de la ópera son interpretados por niños. Niños haciendo música, actuando y recreando uno de los más célebres cuentos de la literatura. Henze no renuncia a sus capacidades: ni al uso de un lenguaje contemporáneo, adaptado lógicamente a las posibilidades de sus destinatarios, con límpidas melodías y una asombrosa diversidad rítmica, ni a la profundidad del libreto, que plantea con magistral sencillez el contraste entre el mundo de los adultos –los padres que abandonan a sus hijos en

el bosque— y la nueva comunidad que los niños, en alianza con los animales, auguran en la conclusión de la ópera.

Henze se exilió de Alemania, pero no olvidó su acervo cultural, y los modelos de la gran música alemana perviven, evocados como “anhelos y traumas”⁵, a lo largo de su producción última. Así en los cuatro movimientos de su *Sinfonía n.º 7*, calificada por Henze como “sinfonía alemana”, el compositor reaviva la forma por excelencia de la tradición orquestal germana, y lo hace aplicando estrictamente los modelos clásicos. Integradas en el ímpetu danzable, aunque amenazador, del primer movimiento, *Tanz*, aparecen dos citas mozartianas, casi ocultas, y una alusión rítmica que procede de la *Séptima sinfonía* de Beethoven. Las cuerdas conducen el clima elegíaco y misterioso del segundo movimiento, que se va oscureciendo progresivamente, para dar paso al *scherzo*, indicado en la partitura “En incesante movimiento”, donde Henze recrea la situación de Hölderlin, encerrado y torturado en la clínica de Tubinga. Disgregados motivos, bruscas transformaciones del ritmo y mutantes texturas tímbricas generan una siniestra atmósfera que contrasta con el movimiento final, donde Henze, en su deseo por trasladar la palabra a términos puramente musicales, usa como referente el poema de Hölderlin *Hälfte des Lebens*. El sobrecogedor lirismo inicial, correspondiente al paisaje evocado en la primera estrofa del poema, se transforma, tras una breve pausa que se carga de un ominoso sentido, en un turbador *crescendo* final análogo a los versos conclusivos:

“¡Ay de mí! ¿Dónde buscar / durante el invierno las flores, /
dónde el fulgor del sol / y las sombras del suelo? /
Están los muros en pie / mudos y fríos, en el viento /
rechinan las veletas”⁶.

En sus últimos años, Henze me decía que se encontraba en la hora azul de su vida, refiriéndose a ese momento de transición

en el que el día está a punto de desvanecerse, la oscuridad de la noche aún no se ha impuesto y el cielo vibra con la intensidad de un azul pleno. Sobre este fenómeno escribió una magnífica obra instrumental, *L'heure bleue*, que asimismo dispuso como epílogo de su ópera *L'Upupa*. En el prefacio a la partitura, el compositor parece referirse, de nuevo, a esos lejanos, pero reconfortantes, ideales de belleza:

“Incluso la vida interior del hombre se ve afectada por ella: esperanzas, miedos, el primer amor y la soledad son acariciadas por la más suave y hermosa luz crepuscular, como si fueran palabras de consuelo o fragmentos de una música largamente olvidada”⁷.



DAVID CORTÉS SANTAMARTA ES HISTORIADOR DEL ARTE Y CRÍTICO MUSICAL. ENTRE SUS PUBLICACIONES SOBRE HENZE CABE DESTACAR LAS INCLUIDAS EN LOS LIBROS COLECTIVOS *HANS WERNER HENZE. KOMPONIST DER GEGENWART* Y *PHAEDRA. EIN WERKBUCH*.

⁵Hans Werner Henze, *Lenguaje musical e invención artística*, Madrid, Goethe Institut, 1999, pág. 13.

⁶Utilizo la traducción de Luis Cernuda: Friedrich Hölderlin, *Poemas*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pág. 29.

⁷Hans Werner Henze, *L'heure bleue*, Londres, Chester Music, 2002.