

HUGH MACDONALD

MÚSICA EN 1853
LA BIOGRAFÍA DE UN AÑO

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN
Y VICENT MINGUET

BARCELONA 2019

ACANTILADO



TÍTULO ORIGINAL *Music in 1853*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2012 by Hugh Macdonald
© de la traducción, 2019 by Francisco López Martín y Vicent Minguet
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.

ISBN: 978-84-17346-94-2
DEPÓSITO LEGAL: B.18 528-2019

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN septiembre de 2019

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—including las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prefacio</i>	9
1. Brahms se marcha de casa	
ABRIL-MAYO	21
2. Berlioz y Spohr en Londres	
MAYO-JULIO	44
3. Brahms y Liszt en Weimar	
JUNIO	75
4. Wagner y Liszt en Zúrich	
MAYO-JULIO	90
5. Berlioz en Baden-Baden y Fráncfort	
JULIO-AGOSTO	118
6. Joachim y Brahms en Gotinga y Bonn	
JULIO-SEPTIEMBRE	141
7. Liszt en Fráncfort, Weimar y Carlsbad	
JULIO-SEPTIEMBRE	163
8. Wagner en St. Moritz y La Spezia	
JULIO-SEPTIEMBRE	182
9. Liszt en Karlsruhe	
SEPTIEMBRE-OCTUBRE	202
10. Schumann y Brahms en Düsseldorf	
SEPTIEMBRE-OCTUBRE	228
11. Liszt, Wagner y Berlioz en París	
OCTUBRE	251
12. Berlioz, Joachim y Brahms en Hannover	
OCTUBRE-NOVIEMBRE	277

13. Brahms, Berlioz y Liszt en Leipzig NOVIEMBRE-DICIEMBRE	295
14. Los Schumann en los Países Bajos y Hannover NOVIEMBRE-FEBRERO	321
<i>Epílogo</i>	343
<i>Agradecimientos</i>	353
<i>Bibliografía</i>	355
<i>Procedencia de las ilustraciones</i>	371
<i>Índice</i>	375

*A todos mis estudiantes y amigos
de la Washington University (San Luis, Misuri),
fundada en 1853.*

PREFACIO

Este libro es una «biografía horizontal» de la música. Las biografías suelen recorrer la vida de un solo individuo a lo largo de muchas décadas, y recogen la influencia ocasional o profunda que en ella han tenido la vida de otras personas. Mi intención en esta obra, sin embargo, es invertir el proceso y recorrer la vida de varias personas a lo largo de un breve lapso, en este caso un período de unos diez meses que encajan más o menos en el año 1853. He intentado escribir la «biografía» de lo que, a largo plazo, se podría considerar un momento autónomo, observado a través de las vidas entrecruzadas de algunos de los músicos más importantes de la época. Los biógrafos rara vez tienen la ocasión de estudiar detalles de la vida cotidiana como los que yo presento aquí. Mi propósito ha sido reflejar los acontecimientos de aquel año con la mayor viveza posible.

¿Por qué 1853? Por supuesto, el número de tales momentos que se podrían haber escogido resulta ilimitado. Si elegí este año es porque se trata de un período inusualmente pródigo en acontecimientos importantes en los que participan los principales miembros del deslumbrante elenco de la música del siglo XIX. En 1853, Chopin, Mendelssohn y Donizetti habían muerto, pero Berlioz, Liszt y Verdi se encontraban en el apogeo de sus facultades, Wagner se disponía a realizar una hazaña extraordinaria, y una nueva generación, representada por Brahms, estaba dando sus primeros pasos hacia la fama.

En algún punto de la década de 1850, el prístino romanticismo del *Viaje de invierno* de Schubert, de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, del *Carnaval* de Schumann y de las *Bala-*

das de Chopin llegó a su final, y se metamorfoseó en el mundo mucho más dinámico e intenso de *El anillo del nibelungo* de Wagner y de la *Sinfonía «Patética»* de Chaikovski. El estilo musical estaba experimentando un cambio profundo: el romanticismo no dejó de ser el estilo dominante, pero entró en su etapa final y dio lugar al nacionalismo, al realismo y a muchos otros ismos. No obstante, el principal objetivo de este libro no es estudiar el estilo musical, sino a los músicos que lo engendraron. Al margen de la influencia de fuerzas abstractas, hay que atribuir el mérito a la inventiva y el talento de los individuos, especialmente a la extraordinaria pléyade de compositores y escritores que seguían en activo a mediados del siglo XIX. El solo hecho de pensar en *Los troyanos* de Berlioz, en *Tristán e Isolda* de Wagner y en *Guerra y paz* de Tolstói (por no mencionar *Las torres de Barchester* de Trollope, *La cabaña del tío Tom* de Beecher Stowe y el *Book of Household Management* [El libro de la administración doméstica] de la señora Beeton) basta para recordarnos que en la década de 1850 había gigantes sobre la faz de la tierra. Siguiendo el ejemplo de Goethe y de Napoleón, para hombres como Victor Hugo, Wagner y Tolstói era normal producir una cantidad sobrehumana de obras, mantener una correspondencia ingente, llevar una intensa vida social, alimentar sueños grandiosos, comprometerse con actividades políticas y no descansar nunca. El ejemplo de Liszt ilustra este estilo de vida intensamente productivo: su interés por otros músicos y el cultivo de la música en la arena pública habrían bastado para colmar numerosas carreras, aun prescindiendo de las extensas giras, de sus compromisos como director y de los innumerables arreglos y composiciones que fluyeron de su pluma.

Para que esto fuera posible hubieron de converger numerosos procesos culturales y darse una serie de condiciones materiales. No pretendo afirmar que si observamos de

cerca la vida diaria de esos hombres y mujeres llegaremos a explicarnos su talento. De hecho, estoy seguro de lo contrario: sus logros son fundamentalmente inexplicables. Pero creo que preguntarse por su obra lleva a hacerlo también por su vida, y que de ahí a deleitarse con detalles que en sí mismos quizá tengan poco que ver con el arte sólo media un pequeño paso. La acumulación de esos detalles delinea las personalidades en las que cobran vida las grandes ideas. Desde la perspectiva de una época en la que ya no existen Grandes Hombres, al menos en el ámbito de las artes, es tentador preguntarse por las circunstancias que en aquel entonces fueron favorables y que hoy podríamos tratar de recrear. No obstante, dejaré que otros respondan a esa pregunta.

En aquellos hombres había una energía colectiva que impulsaba su capacidad creativa con una fuerza extraordinaria. Ciertos compositores, como Meyerbeer y Verdi, trabajaban en una esfera restringida y en un aislamiento relativo, pero la mayoría estaban en estrecho contacto y seguían los viajes, los conciertos, las opiniones críticas y las nuevas composiciones de sus colegas. Sin duda, aquello formaba parte del espíritu fraternal que habían heredado de las respectivas culturas nacionales, pero la situación quedó notablemente reforzada por dos factores técnicos que he llegado a considerar las «estaciones de bombeo» que impulsaron a este grupo estelar de compositores: el servicio postal y el ferrocarril. Desde fines del siglo XVIII, la mayoría de los países contaba con un buen servicio de correos, pero a la altura de 1853 éste había alcanzado su máxima eficiencia. El correo era regular, rápido y fiable, con tres o más entregas al día en las grandes ciudades. Cabía esperar que una nota enviada por la mañana recibiera una respuesta por la tarde. Los materiales de escritura siempre estaban a mano, y el correo solía utilizarse para realizar toda clase de comu-

nicaciones, desde mandar notas breves para fijar citas y organizar ensayos hasta enviar tratados sobre problemas estéticos y filosóficos. Las personas cultas escribían a su familia y amigos largas y numerosas cartas, muchas de las cuales se han conservado. Podemos redactar una crónica poco menos que diaria de las actividades de muchas de las grandes figuras del siglo XIX, y a menudo, también, penetrar en los pensamientos más íntimos de personas que quizá tuvieran buenas razones para ofrecer otra imagen en público.

Menos evidente resulta la contribución del ferrocarril al acercamiento entre esos individuos. La línea entre Manchester y Liverpool se inauguró en 1830, algunos años antes que las líneas de Europa continental. En Alemania, la primera línea se inauguró en 1835, y la línea entre Dresde y Leipzig se completó en 1839; en Francia, la primera gran línea, entre París y Orleans, entró en funcionamiento en 1842. En 1853, las grandes ciudades de Europa estaban conectadas por una enorme red de ferrocarriles, y aunque sorprendentemente sea muy poco lo que nuestros compositores dicen sobre los cambios que supuso para ellos, aquello fue el inicio de los ilimitados viajes internacionales de los que disfrutamos en la actualidad. Los servicios nocturnos para pasajeros pronto fueron habituales. Desde luego, los trenes no eran tan confortables como las diligencias a las que sustituyeron, y, como recordarán los lectores de edad más avanzada, las locomotoras de vapor impregnaban a los viajeros de humo, hollín y carbonilla. Sin embargo, eran mucho más rápidos, lo que posibilitaba emprender giras y ofrecer conciertos con mayor facilidad. La cantidad de kilómetros que Joseph Joachim recorrió solamente en 1853 resulta llamativa. La crónica ofrecida en estas páginas tiene una importante dimensión geográfica: observamos a los músicos desplazarse de una ciudad a otra, relacionarse entre sí, cruzar libremente fronteras y disfrutar del espíri-

tu internacional que surgió con el derrocamiento de Napoleón y que fue uno de sus grandes beneficios.

La electricidad no era una tecnología que se emplease a diario en 1853, y no está de más recordar que por la tarde y por la noche la luz de las velas o de los faroles acompañaba la celebración de actos, la lectura de libros o la composición de numerosas partituras. Las calles de muchas ciudades estaban iluminadas por alumbrado de gas, una tecnología que también se empleaba en la iluminación escénica de los teatros mejor equipados, pero las casas y las salas de conciertos dependían del arte de los veleros y, por lo tanto, estaban expuestas a los olores y al humo, una circunstancia que a todo el mundo le parecía normal y de la que apenas se hablaba.

En 1853, el mapa político de Alemania estaba formado por un conjunto heterogéneo de reinos semiindependientes, ducados, principados y ciudades libres, algunos muy pequeños, como Weimar, y en la mayoría de los casos celosamente orgullosos de su vida cultural. Los músicos sacaban un enorme partido de esta situación; la facilidad con la que podían encontrar un empleo en las cortes, las iglesias o los teatros de los distintos reinos era inigualable. La actividad musical de Inglaterra y de Francia estaba mucho más concentrada en sus capitales. Aunque dedico un capítulo del libro a Londres y otro a París, las ciudades alemanas, suizas y holandesas son el escenario donde suceden la mayoría de los acontecimientos, y la constante comunicación entre ellas por correo y por ferrocarril es uno de los rasgos más llamativos de esa época. Aunque el problema de llevar y cambiar dinero a través de las fronteras hubo de ser un rompecabezas recurrente (del mismo modo que el problema del valor del dinero de aquella época en relación con su valor actual es una pesadilla para el historiador), nuestros músicos (con la excepción de Wagner) eran afor-

tunadamente demasiado discretos o demasiado indiferentes para hablar en exceso de dinero, de manera que el factor económico desempeña un papel menor en el texto, por mucho que a ellos mismos pudiera preocuparles.

El idioma internacional era en aquel entonces el francés, lo que permitió a Berlioz dirigir conciertos en Inglaterra, Alemania o Rusia sin tener que aprender otra lengua, una habilidad para la que no estaba muy dotado. La mayoría de los ingleses y de los franceses cultos hablaban un poco de francés. Liszt era bilingüe: había sido educado en lengua alemana hasta los doce años de edad, y después había vivido en Francia y había adoptado el francés como lengua de elección. La princesa Sayn-Wittgenstein, compañera de Liszt durante muchos años, era una aristócrata polaco-rusa que únicamente hablaba y escribía en francés. Entre los discípulos más jóvenes de Liszt, Joachim, Von Bülow y Cornelius sabían el francés suficiente para cartearse y conversar en esa lengua. Schumann y Brahms estudiaron un poco de francés en sus años de formación, pero al parecer eran menos duchos en su empleo.

El relato de esta obra comienza en abril de 1853, cuando Brahms se marchó de su ciudad natal, Hamburgo, por primera vez, y concluye al cabo de diez meses, en febrero de 1854, cuando la vida creativa de Schumann llegó a su fin después de que éste se arrojara (o se cayera o se metiera) en las aguas del Rin a su paso por Düsseldorf. A mitad de camino entre esas dos fechas se sitúa el histórico encuentro entre Schumann y Brahms, acontecido en un momento en el que Berlioz, Liszt y Wagner estaban dedicados a complejas empresas creativas que cambiaron el panorama musical del resto del siglo.

Mi deseo de aplicar el microscopio a esos meses de 1853 se remonta al momento en el que descubrí que Berlioz había abandonado la composición en 1850 y únicamente la

había reanudado (para completar *La infancia de Cristo*) tres años después. A ello lo persuadieron en diciembre de 1853 sus amigos de Leipzig, lo que plantea la curiosa posibilidad de que fuera Brahms, un músico de temperamento y estilo aparentemente opuestos a los del músico francés, quien lo convenciera. Los datos del calendario eliminan esa posibilidad, pero la conjunción de Berlioz y Brahms, para quienes los meses finales de 1853 fueron decisivos, formó parte de sus caleidoscópicas relaciones con Liszt, Schumann, Joachim y muchos otros músicos de la Alemania de la época; además, Wagner, como Berlioz, reanudó la composición después de un largo silencio, confiando al papel el famoso mi bemol grave con el que se embarcó en la composición más extensa y ambiciosa de la historia de la música. Wagner dependía del dinero y el apoyo moral de sus amigos, pero nunca de su inspiración, por lo que sería erróneo atribuir los orígenes de *El anillo del nibelungo* al ambiente electrizante de la vida musical en 1853; en cambio, para otros músicos, especialmente para Berlioz, Brahms y Liszt, el espíritu de aquel momento tuvo mucho que ver con los pasos que dieron a continuación.

Asimismo, me impresionó profundamente descubrir un acercamiento parecido a la historia de la literatura en *A Sultry Month: Scenes of London Literary Life in 1846* [Un mes sofocante: escenas de la vida literaria londinense en 1846], de Alethea Hayter (1965), un relato absorbente de las estrechas relaciones entre Benjamin Haydon, los Carlyle y los Browning en el verano de 1846. También en aquel caso la abundancia de documentación brindaba la posibilidad de ofrecer un vívido relato de los hechos; por mi parte, he tratado de conservar el mismo grado de frescura a la hora de narrar los acontecimientos sucedidos en 1853 en un medio cultural diferente. *England in 1819* [Inglaterra en 1819], de James Chandler (1998), y *1599: un año en la vida de William*

Shakespeare, de James Shapiro (2005), también se centran en la intensa actividad literaria registrada durante un único año, combinando el enfoque crítico con el narrativo. En el ámbito de los libros sobre música se puede encontrar un útil precedente en *1791: el último año de Mozart*, de H. C. Robbins Landon (1991), cuya vívida recreación del ambiente contribuye en gran medida a la evocación que el libro hace del período estudiado.

Ningún aspecto de esta obra, ni siquiera los diálogos, ha sido fruto de la invención. Toda la información se ha extraído de documentos contemporáneos o de recuerdos de los participantes; en los pocos casos en los que me he aventurado a especular he empleado fórmulas como «posiblemente» y otras parecidas. El texto sigue tan de cerca los hechos que el aparato de notas necesario para indicar la procedencia de cada frase habría adquirido unas dimensiones monstruosas, de modo que he prescindido de él; en la bibliografía se pueden consultar todas las fuentes que he utilizado. El autor debe inspirar confianza en el lector, un compromiso que acepto plenamente y que me lleva a asegurar que no he inventado hechos o incidentes a sabiendas. Entre mis fuentes se incluye la abundante documentación a la que han dado lugar los músicos y los acontecimientos estudiados a lo largo de estas páginas, y que en su mayor parte ha estado disponible durante más de cien años en periódicos locales o en las numerosas monografías, memorias y colecciones de cartas que se editaron alrededor de 1900. Se han publicado exhaustivas ediciones modernas de las cartas de Berlioz, Schumann y Wagner, pero en los casos de Liszt y Brahms las fuentes, aunque son abundantes, están más desperdigadas. Además de la bibliografía general, cada capítulo cuenta con una bibliografía propia.

La redacción de este ensayo sobre los acontecimientos musicales de 1853 me ha llevado a incurrir en numerosas deudas, sobre todo con bibliotecarios y archiveros de las ciudades que aparecen en el libro. Entre las deudas individuales me gustaría mencionar la que tengo con el difunto Charles Suttoni por su ayuda con Liszt, y con Renate Hofmann, Katharina Loose y Robert Pascall por su ayuda con Brahms. Keith Graber tuvo la amabilidad de consultar las fuentes de los diarios de William Mason a petición mía, y Christina Bashford me suministró asimismo alguna información preciosa de los diarios de John Ella. Bertrand Jaeger comprobó los archivos de Basilea, y Rainer Schmusch me ayudó con los de Baden-Baden. Mark Rowe compartió conmigo sus conocimientos sobre el violinista Ernst. Hasta los ámbitos más recónditos del conocimiento cuentan con una autoridad en la materia, y en el caso de los registros de envíos realizados a través del canal de la Mancha en 1853 ese honor recae en Martin Price, a quien también debo dar las gracias. Victoria Viebahn me guió con mano experta por Gotinga y su historia. He mantenido magníficas y extensas conversaciones sobre Schumann con Gina Pellegrino y sobre Liszt con Kenneth Hamilton, a quienes cordialmente agradezco haberme orientado hacia un camino que ojalá sea el correcto. Stephen Gage ha volcado todo su saber en la preparación de los mapas. Me he beneficiado enormemente de las agudas observaciones ofrecidas por David Cairns y Craig Monson. Debo manifestar mi infinito agradecimiento a dos amigos que comparten mi pasión por los detalles aparentemente insignificantes y que han realizado un trabajo de campo extraordinario para este libro: Pepijn van Doesburg, que ha investigado a fondo la escena concertística en Alemania y los Países Bajos y que ha tenido la generosidad de compartir conmigo sus hallazgos, y Gunther Braam, que me ha proporcionado un enorme cau-

PREFACIO

dal de información sobre todos los músicos que aparecen en esta obra y que ha sido de especial ayuda con las imágenes. Sin estas dos bibliotecas ambulantes, el libro tendría un número más considerable de errores.

Quiero dar las gracias a la Cambridge University Press por concederme permiso para reproducir fragmentos de *Richard Wagner: My Life*, traducido por Andrew Gray y editado por Mary Whittall, Cambridge, 1983, y a la University of Rochester Press por hacer lo propio con *The Musical Madhouse*, de Hector Berlioz, traducido por Alastair Bruce, Rochester, 2003.

San Luis (Misuri), 2011



MAPA 1. Las principales conexiones ferroviarias alemanas en 1853.

BRAHMS SE MARCHA DE CASA

ABRIL-MAYO

El martes 19 de abril de 1853, Johannes Brahms se marchó de la casa de sus padres en la Lilienstrasse, situada en la parte antigua de la ciudad de Hamburgo, y emprendió viaje. Aún no había cumplido veinte años, era un poco más bajo de lo normal, tenía el pelo rubio y liso y la tez suave, casi infantil. En su vejez parecería sumamente viejo, mientras que en su juventud aparentaba ser sumamente joven. Su carácter formal y taciturno persuadía a cuantos se encontraban con él de que su dedicación absoluta a la música y a los libros le auguraba un gran futuro, y su talento al piano era ya evidente para quienes habían asistido a sus conciertos, en especial a la interpretación de la *Sonata «Waldstein»* de Beethoven que había ofrecido a los quince años. Pero en una época en la que los virtuosos del piano de uno y otro sexo se multiplicaban exponencialmente, la fama y el éxito estaban reservados a los talentos verdaderamente excepcionales, y el severo profesor de Brahms, Eduard Marxsen, escribió sobre la interpretación de Beethoven en unos términos que distan de ser calurosos: «El joven virtuoso ha dado muestras de progreso francamente satisfactorias en su carrera artística. Su interpretación ha demostrado que ya está en condiciones de dedicarse con éxito al estudio de los clásicos, y ha redundado en su propio beneficio».

Cierto es que, cuando Brahms contaba diez años de edad, un agente estadounidense había querido contratarlo para llevárselo de gira por Estados Unidos. La adolescencia, sin embargo, lo condujo por caminos más rigurosos, y



1. Brahms *de pie* y Reményi en 1853.