

monarca, y la respuesta de Abaris a los Príncipes legítimos –“Queréis ser temidos ¡Podéis ser amados!”– tampoco parece muy oportuna en un momento en que el rey era designado “el malamado”.

En cualquier caso, *Les Boréades* es una obra maestra. Rameau respeta la vieja tradición de la tragedia lírica –que ha evolucionado escasamente a lo largo de sus 91 años de edad–, pero la aclimata hábilmente a los nuevos tiempos, aligerando el recitativo a través de un arioso continuo, de perfume debussista –como lo describe Sylvie Bouissou– y subrayando el carácter de divertimento a través de la inserción de música de danza y de una escenografía novedosa y espectacular, a la que una ópera que tomaba su nombre del dios de los vientos del norte se prestaba sobremanera.

Pero lo verdaderamente genial de *Les Boréades* está en la orquesta que, sin traicionar los principios ramistas, da un paso de gigante hacia lo que había de ser la orquesta del futuro, superando en audacia cuanto iban a llevar a cabo los compositores del clasicismo y del primer romanticismo –hasta Berlioz– en el terreno de la orquestación.

No se trata ya de la utilización del novedoso clarinete, que Rameau ya había empleado en *Zoroastre* (1749) y en *Acanthe et Cephise* (1751), y cuya capacidad para fusionar los sonidos de los otros instrumentos de viento es uno de los requisitos de la orquesta clásica. No se trata del extremado virtuosismo de la escritura orquestal, incomparablemente más compleja y exigente que la de ninguno de sus contemporáneos. Se trata, sobre todo, de una nueva filosofía de la orquestación, que, aunque anunciada ya en otras obras, alcanza su plenitud en *Les Boréades*.

La gran novedad es una concepción de la orquestación en la que los sonidos de los diferentes instrumentos se combinan, se mezclan, para crear sonoridades nuevas, para crear timbres inauditos –en sentido literal– que antes no existían, exactamente del mismo modo en que un pintor crea colores nuevos combinando los colores fundamentales de su paleta. Se trata de algo completa-

mente diferente de la combinación barroca, más o menos audaz, de timbres variopintos tal y como la que podemos encontrar en Vivaldi, Bach o Zelenka. En esta concepción de la orquestación, que podríamos llamar “impresionista” de no ser porque Berlioz y su larga lista de seguidores la habían cultivado mucho antes que Debussy o Ravel, Rameau se adelanta cerca de 70 años a su tiempo (la *Sinfonía Fantástica* es de 1830). No puede, ciertamente, extrañarnos el entusiasmo de Berlioz por Rameau, cuya música había estudiado a fondo.

La audacia ramista es tal que John Eliot Gardiner llega a señalar –y no le faltan razones al hacerlo– que el comienzo del quinto acto de *Les Boréades* prefigura algunos aspectos –sin duda se refiere a la “melodía de timbres” o *Klangfarbenmelodie* y a la técnica de fragmentación rítmica– de la música de ¡Anton von Webern! No parece pues que el astro creativo del genial Rameau se hubiera agostado en el ocaso de su vida. Es posible que el estilo del barroco francés, sus géneros y convenciones, hubieran quedado anticuadas, sí; pero Rameau, como Bach, sería capaz de anticiparse asombrosamente a su época sin dejar por ello de permanecer fiel a una tradición que ya pertenecía al pasado.

ÁLVARO MARÍAS

MIEMBRO DEL COMITÉ ACADÉMICO DE LA FUNDACIÓN ALBÉNIZ