

PREJUICIOS SOBRE LA INTERPRETACION MUSICAL

POR

Gábor Steinberg

En una ocasión le interrogaron a Liszt acerca de los secretos de su extraordinaria virtuosidad pianística. «Mi único secreto es que no agregó nada al original», contestó serenamente. Las palabras —al parecer paradójicas— perduraron, junto a la sonrisa incrédula con que se las recibiera. Una larga cadena de conmociones y transformaciones estéticas fué necesaria antes que se empezara a reconocer la profunda verdad que se esconde en la anécdota. Sin embargo, existe todavía una considerable oposición a la tesis del gran músico, tanto en el auditorio, como entre bastidores.

Después de oír y leer opiniones, se puede considerar como norma generalmente aceptada que el músico tiene que adquirir la perfección técnica primero, para dedicarse después a dominar la parte emocional, expresiva de una composición. Se habla del predominio de la técnica, de la necesidad de madurar espiritualmente, en ciertos casos. Se escribe sobre conflictos entre automatismo y temperamento, entre técnica y personalidad, y sobre muchas otras cosas por el estilo. El presente artículo tratará de hacer frente a tales divisiones y denominaciones.

La fórmula básica de toda interpretación, se divisa ya al comienzo de los estudios musicales. El principiante descubre pronto cuantas dificultades engendran las piezas y ejercicios más sencillos. Puede congratularse si logra terminar el trozo, aunque sea cinco veces más lento de lo necesario, ejecutado sin ritmo y en fortísimo de principio a fin, tomándose además un descanso a cada paso. Reemplazando al alumno por el lobo del viejo juego, las exigencias paralelas de la música serán ciertamente las ovejas: si aprisiona una, se le escapa la otra. Las dificultades se multiplican a medida que progresan los estudios, a consecuencia de la diversidad de las obras, cada vez más complejas. No obstante, la relación entre música y músico, no se altera nunca en substancia. El estudiante, cuando no peca contra la justa entonación, peca contra las prescripciones dinámicas, si no comete fallas en fraseología, puede cometerlas en el ritmo. No es capaz siquiera de advertir siempre sus errores y defectos: he aquí la tarea del profesor.

Aunque haya músicos que se despiden del conservatorio como si salieran de una cárcel, nada indica que la relación del ejecutante con su tarea cambie esencialmente después de rendir sus exámenes. Es más, tiene que asumir la función de profesor en contra de sus propias aberraciones. Los peligros de la ausencia de control crítico, se ponen de manifiesto en una versión en discos ampliamente difundida de *Soirée dans Grènade* de Debussy, con Re sostenido persistente en el tema principal, en lugar de Re natural, alteración que cambia la tonalidad y con ella, todo el carácter de la pieza.

La coordinación de factores vitales para la obra musical,—como son la entonación, dinámica, ritmo, fraseología,—con los problemas especiales de cada instrumento, constituye la esencia de la interpretación musical. Las dificultades que debe vencer el concertista tampoco difieren substancialmente de los esfuerzos del principiante, cuando se enfrenta con el «Regreso del alegre labrador» de Schumann. Basta referirse al hecho de que apenas un puñado de pianistas saben ejecutar correctamente la Sonata Op. 106 de Beethoven o la Toccata de Schumann; pocos oboístas se atreven a participar en el Cuarteto para oboe y cuerdas de Mozart, y son contados los directores de orquesta que sean capaces de dirigir *Le Sacre du Printemps*, por no citar otros ejemplos. ¿Será por falta de madurez espiritual? Nada de eso. Lo que hace falta en estos casos es la fusión en alto grado de los componentes vitales de la música. La técnica, diríamos con una palabra, si el término no hubiera sido empleado por lo general en otro sentido.

Los problemas musicales pueden y deberían ser tratados en los términos claros y precisos del oficio. Admitiendo que la habilidad muscular no es suficiente para la buena interpretación, se puede preguntar no obstante: ¿por qué denominar a los factores restantes, con expresiones tales como alma, temperamento, personalidad? Nadie duda que la ejecución de una obra en continuo mezzoforte, sin consideración a las anotaciones dinámicas del original, viola las leyes del arte; empero, el procedimiento contrario tampoco puede tolerarse, como por ejemplo: abusar del pedal, del vibrato, etc., a fin de ocultar ciertos defectos de técnica que no pueden ser compensados, por desarrolladas que estén las cualidades dinámicas del artista. El arte de la interpretación supone necesariamente un equilibrio entre todos los detalles, formándose una unión indivisible de ellos en el caso ideal. Aunque se hallen reunidos casi todos los requisitos, no indemnizan de algunas desfiguraciones o anomalías del color instrumental; como ocurre con los forzados efectos guitarrescos producidos por Cortot... ¡con el fin de *embellecer* a Debussy!

De la fórmula: error=desviación del original, falta un paso para desviación del original=error. Hay indicios de que los extravíos de la ejecución correcta, no se limitan a la época de sus estudios en el conservatorio para un gran número de ejecutantes. Experimentos hechos a base del ritmo sencillísimo de ocho corcheas, en compás de 4/4, revelaron desviaciones de un 20% a un 80%, en la interpretación de varios solistas conocidos (1). Hasta qué grado fueron intencionales las alteraciones, nadie puede saberlo; se sabe, en cambio, que la ejecución exacta del ritmo resulta incomparablemente más difícil. La misma situación se presenta respecto a dinámica y acento. Entre las leyes de la composición musical, ocupa un lugar prominente, la construcción proporcional y coherente de la textura dinámica. Se admira en las grandes obras, la extensa línea, gradualmente ascendente hacia la cumbre, simultánea al desarrollo melódico y armónico. Ahora bien, el intérprete que

(1) Ormann: «Physical Basis of Piano Touch and Tone»

altera y exagera los detalles dinámicos, se perderá en ellos, asemejándose al atleta que, no sabiendo economizar su aliento, cae exhausto antes de llegar a la meta. Por la modificación de la intensidad—muy corriente por desgracia—en el camino hacia la cumbre natural y original, se experimenta una serie de climas artificiales, que llevan a que se vea los árboles, pero no el bosque.

Constituye otro de los axiomas elementales de la música, el que la función de las barras de compás se limita a facilitar la lectura, siguiendo el paso de la contextura rítmica, hasta donde sea posible. La importancia de las líneas divisorias se reduce a un esquema mecánico y secundario en la interpretación; en algunos casos es preferible omitirlas; así se procede con las obras de los polifonistas vocales. Al subrayar la primera sílaba de cada compás, sin otra justificación que la del lugar gráfico que ocupa, se produce el mismo efecto cómico que cuando se da un especial relieve a la primera palabra de *cada línea*, al recitar un poema. Sin embargo, la brillante caricatura de Beethoven sobre las malas prácticas,—en el Scherzo de la Pastoral—no ha surtido mucho efecto entre gran número de músicos, que no saben resistir a la tentadora influencia de los valsés vieneses.

Bien puede ser que el intérprete, al aferrarse a las barras de compás, trate de protegerse contra otro peligro: el de perder el *tempo*. El peligro es grande. Aunque quedemos indefensos ante las referencias al temperamento de un artista, que ejecuta fugas de Bach con el rubato de las rapsodias orientales, no hay escape para él posible si se trata de obras provistas de indicaciones minuciosas, como las que se hacen desde que fué inventado el metrónomo. Los compositores no marcan sus prescripciones por capricho. Sin embargo, abierta la competencia, el metrónomo tendría que declararse derrotado al primer *round*. Durante un siglo, los músicos hicieron caso omiso de la palabra *Allegretto*, puesta sobre el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía; decidieron que una sinfonía debe tener su Andante, y así se estableció en la práctica. Hubo que esperar a Toscanini, para que le diera la razón a Beethoven. Más tarde, el afamado maestro cayó en el extremo opuesto, al estrenar el Bolero de Ravel tres veces más rápido de lo indicado, provocando enérgicas protestas por parte del autor.

En cuanto a la calidad del timbre sonoro, fueron señaladas ya algunas aberraciones pianísticas. Entre los violinistas, sincera admiración merecen Menuhin y Szigeti, por haber resistido a las tentaciones del vibrato. No se puede decir lo mismo de Kreisler quien, aunque insuperable en la presentación de confites musicales estilo «Die schöne Rosmaring», se hallaba perdido en el momento de abandonar éste su reino. Despojado del vibrato acostumbrado, el tono de su violín se hacía pobre y hasta desafinado, sobre todo al ejecutar obras de Mozart y Beethoven. Esa pobreza de la sonoridad,—más frecuente entre instrumentos de viento—, se deriva de deficiencias en la entonación (2).

(2) Como es sabido, el color del sonido no se debe a brujería alguna, sino a los super-armónicos que se producen junto al tono básico. Como consecuencia

Los ejemplos podrían ser más numerosos todavía; la conclusión siempre es la misma: la interpretación técnicamente impecable no constituye el punto de partida, sino el punto de llegada. Todo lo demás que se agregue,—temperamento, pasión, sentimiento, o magia si se quiere—tiene una denominación corta y acertada en el vocabulario de los músicos *schmalz* (manteca).

El público se deja llevar por la corriente, mejor dicho por la propaganda. Los artistas podrían disipar la atmósfera de hipocresía que reina alrededor de los conciertos, pero no siempre lo hacen. Cuentan de Rachmaninoff que, durante el intermedio de sus conciertos, solía contar chistes de todo género en el camarín, antes de revestir nuevamente los rasgos melancólicos de noble refugiado, que adoptaba ante el auditorio. El sacudirse la cabellera, las convulsiones y hasta lágrimas, durante ciertos pasajes, forman parte de la *mise en scene*, cuidadosamente preparada de algunos intérpretes. Las triquiñuelas teatrales, aparte de impresionar al público, pueden hacer además otro servicio práctico: el de *camouflage* para ocultar deficiencias musicales.

Es otro el camino seguido por el artista concienzudo. Su labor se asemeja en cierto modo a la investigación histórica, que trata de establecer los hechos reales. Se debe en gran parte a Bruno Walter, el que al fin sea posible contemplar toda la grandeza dramática de Mozart, tras de haber sido rebajada su música al rango de un delicado *crochet* y de ser ejecutada con una dulzura abominable. Gracias a Feruccio Busoni y otros artistas serios, se logró sacar a Bach de su largo confinamiento a la música religiosa; no obstante, amenaza el peligro de que se haga caer a su música en el extremo opuesto, por las transcripciones orquestales que tienden a trasplantar al viejo maestro al ambiente chillón de Las Mil y una Noches.

No son exclusivamente los clásicos quienes ganan con una interpretación incluso puritana. Causa sorpresa el bello panorama que ofrece el mundo romántico en el espejo de los músicos «clasicistas». Basta mencionar los rendimientos de Wilhelm Backhaus (Brahms), Vladimir Horowitz (Chopin-Tchaikowsky), Claudio Arrau, (Schumann-Liszt), Yehudi Menuhin (Mendelssohn), Alexander Kipnis (Schubert-Wagner), Bruno Walter (Weber-Mahler). Los compositores contemporáneos saben defenderse de los abusos que se debían en el pasado a falta de anotaciones inconfundibles en la escritura. Para prevenir tentaciones, autores modernos como Hindemith o Poulenc colocan la advertencia: *sin emoción* sobre algunos pasajes. Sin embargo, las controversias no disminuyen, como demuestra el caso del Bolero, anteriormente citado. No hay que sorprenderse que Strawinsky, después de tanta experiencia amarga con los directores, exclamara: «La orquesta debe andar como una máquina de coser».

Ante la teoría arriba expuesta, habrá de surgir una enérgica

de cierto grado de técnica, al producirse la vibración de la onda entera, se agregan numerosas vibraciones parciales, enriqueciendo el timbre con los armónicos correspondientes.

reacción: —¿será acaso deseable que los músicos actúen como máquinas?

De ninguna manera,—a menos que las instrucciones de la obra así lo exijan expresamente. *Se olvida siempre que la música existe ya antes de que sea interpretada.* Con la necesaria preparación, es posible leer las obras musicales, igual que las literarias; apreciarlas y hasta deleitarse con ellas. La ejecución fiel, por consecuencia, no puede ser calificada de mecánica e inhumana, pues su finalidad consiste en reproducir las múltiples manifestaciones humanas que toman cuerpo en la literatura musical.

Por otra parte, existen obstáculos que impiden—por ahora—una precisión uniforme en la ejecución. El solista tiene que fijar con aproximación los grados de la dinámica, aunque mantenga la proporción relativa entre ellos. Hasta que alcance su perfección el tan deseable sistema para establecer la intensidad en medidas absolutas, habrá siempre diferencias de criterio. Sería muy saludable también la invención de un director-autómata, especie de tablero eléctrico, colocado en cada atril, con capacidad de indicar el tiempo y la intensidad como existe el conductor-automático para los aviones. El director de orquesta podría concentrar su atención en el trabajo intelectual, durante los ensayos. Mientras tanto, la oposición más paradójica contra la estandarización, emana de los mismos mecanismos. No hay dos instrumentos iguales, y el artista tiene que familiarizarse con los recursos de cada uno, antes que pueda emplearlos. «El instrumento es todo»—confiesan, los pianistas que deben trabar conocimiento con varios pianos, durante sus jiras. Para los demás instrumentistas se presenta otro inconveniente de índole parecido. Desde los tiempos de Händel la fijación del diapasón-tipo fué sometida a una verdadera inflación: de 845 vibraciones por segundo subió hasta 912, al cabo de dos siglos (3). Por añadidura, los hábitos de los distintos países difieren, resultando divergencias hasta de un cinco por ciento en el diapasón al cambiar las fronteras. La Oficina Francesa de Arte y Creación hizo un esfuerzo recientemente, para llegar a un acuerdo entre las naciones y salvar a los músicos que cambian de residencia de la metamorfosis, forzosa, que necesariamente afecta a la entonación, al timbre y, ante todo, al oído.

Los reproches contra nuestro siglo, por encaminarse hacia mayor grado de precisión y nivelación, no tienen sentido alguno, pues la tendencia es tan vieja, como la misma humanidad. Engendra un peligro mucho mayor el excesivo culto a la personalidad, heredada de la filosofía idealista del siglo pasado, cuyas derivaciones funestas acabamos de experimentar.

No se trata de una subordinación sumisa del ejecutante al compositor. La historia demuestra que existía siempre una relación de beneficiosa reciprocidad entre los dos. Scarlatti empezó a em-

(3) Recomendamos al lector la lectura del interesante artículo «La querrela del diapasón» de René Dumesnil, publicado en el número anterior de nuestra Revista.

plear la flauta en sus obras, después de haber conocido al gran virtuoso Quantz, por convencerse de las altas posibilidades del instrumento. Stamitz, el director de Mannheim, al acostumbrar a las cuerdas a que tocaran en conjunto con una precisión desconocida hasta entonces, revolucionó no sólo la práctica de ejecución, sino todo el estilo musical del siglo XVIII. Sin las atrevidas innovaciones de Stamitz, tal vez no podría haber nacido el *allegro cantabile* de Haydn y Mozart, y los miembros de las orquestas podrían dedicarse todavía al pleno cultivo de su propia personalidad a la manera antigua, o sea tocando cada uno a su antojo.

La cuestión aquí planteada, nada tiene que ver con otro complejo: el diletantismo. La contribución de los aficionados a la vida musical no debe desestimarse. Son ellos quienes forman la retaguardia sólida e indispensable de los conciertos, tal como el coro en las tragedias griegas. No sería exagerado afirmar que el grado de la cultura musical de la comunidad se mide por la actividad de los aficionados no-profesionales.

Sin embargo, son distintas las leyes que rigen una reunión privada de las de una sala de conciertos. La finalidad del diletantismo, *conocer*, en la función del artista se transforma en *dar a conocer*. El modesto esfuerzo del diletante, por acercarse al conocimiento de las obras por dentro, se ve recompensado por su deleite al asistir a la interpretación auténtica de las mismas.

Sobre el músico recae una mayor responsabilidad. Tiene que consagrar toda su actividad al mejoramiento de su capacidad reproductiva, para llegar a la altura exigida por los grandes autores. En el cumplimiento de su tarea se ve estorbado por las supersticiones de la opinión pública, fomentadas por las estupideces cinematográficas acerca del arte y los artistas. Puede verse confundido asimismo por un considerable sector de la crítica que se adhiere a la farsa, recurriendo a una abracadabra compuesta de puras especulaciones, en vez de emplear términos exactos y controlables. El concertista, si reúne los recortes de la crítica, puede casi siempre constatar: 1.º que ejecuta en forma magnífica la música de Bach, Beethoven, Schumann y Debussy; 2.º que su interpretación de Bach, Beethoven, Schumann y Debussy, deja mucho que desear. En medio de la anarquía de conceptos y apreciaciones, no queda otro camino para el músico intérprete honesto que seguir adelante con su tarea, corrigiendo y ampliando sus facultades bajo una severa autocrítica, en la persecución del único ideal digno del ejecutante: la perfección de la obra que los creadores del arte pusieron en sus manos.