

De la música de los músicos

On music by musicians

Carlos Rosso Orosco*

Resumen:

El autor reflexiona, desde su experiencia personal, acerca del papel del intérprete en la música, particularmente en el caso de un director de orquesta, discutiendo sobre su especificidad artística y las relaciones que establece su quehacer con el compositor o creador y el público que escucha.

Palabras clave: dirección de orquesta, música, interpretación musical.

Abstract:

The author discusses, according to his personal experience, on the role or interpretation in music, particularly in the case of the orchestral conducting, arguing about its artistic specificity and the relations this activity establishes with the author or creator of the musical piece and the public listening to the interpretation.

Key words: Orchestral conduction, musical interpretation, music.

* Universidad Católica Boliviana San Pablo. La Paz, Bolivia. Contacto: cultura@ucb.edu.bo

La música no tiene dueño, pues los que van a ella no la poseen nunca. Han sido por ella primero poseídos, después iniciados

María Zambrano

En darle vida a la música consiste el hacer de un director de orquesta. Así queda planteada –una vez más– la cuestión entre los músicos creadores y los músicos intérpretes: un tema que se debate desde hace tiempo. Esta suerte de intermediación del intérprete entre el creador y el público que escucha la música es el motivo de las diferencias que se discuten. Es algo que no se da en todas las artes; en la pintura, la escultura, el cine o la literatura, la obra creada llega directamente al público, sin ninguna mediación. En realidad solo la música, la danza y el teatro necesitan de estos ‘interpretadores’, o ‘intérpretes-creadores’, si se quiere, que han de ser capaces –y no es decir poco– de crear algo más a partir de algo ya creado.

Aquí es donde empiezan las polémicas acerca del valor inmutable de las obras de arte y sobre todo –hablando de la música– de la relación desconfiada que se establece entre el compositor y este *intérprete-recreador*, teniendo además de por medio a quienes sólo quieren escuchar la música. Es que sucede que el músico creador, cuando no es también intérprete –como se da en muchos casos–, termina su trabajo una vez que ha traducido en música su pensamiento interior. En cambio, ocurre que el músico intérprete empieza su trabajo justamente aquí, cuando ha de interpretar las ideas musicales del creador para verterlas en el singular camino atemporal del ‘acontecer’ de la música.

En este panorama, resulta aun más complejo comprender lo que realmente hacen los directores de orquesta. No es fácil explicarlo. Se han dicho muchas cosas al respecto, unas más pertinentes que otras. Hay quienes ven en la dirección de orquesta una especie de “obsesión inconsciente”. Se diría un juego maquinado con el tiempo y la memoria. Una evocación a la tristeza. Se trata, en fin, de un sentir que se descifra en sí mismo, donde recordar para pensar y rememorar para comprender y luego transmitir esa comprensión y ese sentimiento, se entremezclan en una suerte de ‘falso rito’ que pareciera acercarse más a un estado de éxtasis: a un conjuro donde se entremezclan lo real, lo espiritual; los sentimientos y las emociones: lo más recóndito de las “energías del alma”.

No es fácil entender esto del tiempo y de la memoria. Lo del tiempo, ya se sabe, es asunto delicado¹. Y si empezamos por admitir que la música es una sensación que la percibimos, justamente, en el espacio del tiempo que la alberga y cuya duración no es la misma que la de nuestro tiempo cotidiano, matemático, ya estamos frente a un primer impacto. L. Rowell, por ejemplo, afirma que “*oímos movimiento o ‘fluir’ en la música...*” (Rowell, 1985: 39). En verdad, cuando percibimos la música como un movimiento que, sin duda, fluye en el tiempo para convertirse en una sensación elevada que cada uno percibe a su manera, estamos irremediamente al borde entre lo real y lo irreal subjetivo, por lo tanto, espiritual y emocional.

Este “fluir” es la naturaleza misma de lo que significa la experiencia de interpretar música. Es el “acontecer”² de la música, y es allí donde el tiempo se torna más inexplicable, único e inmensurable. Es entonces cuando el director de orquesta materializa, para decirlo de algún modo, la fascinante y asombrosa experiencia de re-crear la música, de hacerla vivir nuevamente en el inasible pasar del tiempo que, al conjuro de la memoria, hace que la música exista al fin y al cabo: completamente. Es el “*inmenso y palpitante fluir de la música, que emociona no sólo al oído, sino al cuerpo entero, quizá a toda la existencia...*” (Marai, 2012:30).

En ese acontecer atemporal de la música pasan muchas cosas. Se concreta, por ejemplo, el complejo proceso de generar energías a partir de una pasión: un sentimiento que permite penetrar sin condiciones y de la manera más intensa en la esencia misma de la música. Es el momento en el que el director procesa su ‘recreación imaginativa’ y proyecta la imagen sonora que ha creado su fantasía, para unir y entrelazar los sonidos, los silencios, las intensidades y las tensiones, a través del canto, que es el único capaz de conjurar al ‘tempo’, que no es sino el tiempo subjetivo de la música. Así es cómo se puede “cantar bien” la música que se pretende hacer vivir una vez más, en esos instantes de lucidez, cuando el ‘tiempo de la conciencia’ pareciera quedar inmóvil: como si su transcurrir se suspendiera.

Quien haya experimentado la sorprendente aventura de interpretar música, sabrá, sin duda, de qué estamos hablando. Pero al dirigir una orquesta, esa experiencia es todavía más fascinante, porque aquí se trata del maravilloso proceso que culmina en el hacer sonar un instrumento imaginario que solo existe en

1 San Agustín, en sus Confesiones, dice: “...si nada pasara, no habría tiempo pasado; si nada acaeciera, no habría tiempo futuro; y si nada hubiese sido, no habría tiempo presente” (San Agustín, 1977:170).

2 “*El ‘acontecer’ en música es la vida misma de este arte*” (Scherchen, 1933:25).

el recuerdo, cuando la música fluye y canta en el tiempo: ese “*presente fugitivo e inasible (...) la revelación de cada día, de cada instante*”, como afirma María Zambrano (1989:73). Así es cómo hacer ‘sonar’ una partitura se torna en una elevación trascendente capaz de condensar o dilatar el tiempo, para convertirlo, al libre albedrío de la fantasía, en el ‘tempo musical’.

Y todo esto ocurre gracias a la mediación bienhechora de la memoria, el otro intrincado argumento del que hablábamos al principio. La memoria, que es “el espíritu mismo” para San Agustín; esa memoria que “*si se la deja servir, desciende hasta los inferos del alma (...) y nos permite vernos viviendo*” (Zambrano, 1989:82). Porque es a través de ella, justamente, que se desvela el talento: el talento como un don, como una gracia divina guardada en el “ordenado museo de la memoria” agustiniano. El talento connatural que nace en los más ocultos recuerdos emocionales. Por lo demás, es cierto: la quintaescencia de la música no es más que añoranza, “*nostalgia del paraíso*” –diría Cioran.

También dijimos que, en esto de dirigir una orquesta, se interpone una evocación a la tristeza: ese estado de ánimo que nos permite estar a solas –en este caso, a solas con uno mismo y con la música³. La tristeza, entendida como ‘la aceptación’ inconsciente de las pasiones más recónditas; la tristeza capaz de convertirse en un estado de lucidez que permite –a veces– sentirse muy cerca de la esencia misma de la música, donde es posible “*evocar imágenes y sensaciones que se esfumarían fácilmente con una mirada o con una risa*”, como dice Thomas Mann.

Pero claro, en esto de dirigir orquestas también se necesita de un oficio. Este oficio –que no tiene mucho que ver con el talento, sino más bien con una cierta técnica gestual, de todas maneras subjetiva– comparece, por supuesto y se torna importante, a la hora de descifrar los ‘denominadores comunes’ de la estructura del discurso musical, es decir, los ‘valores musicales’: la velocidad, el volumen, la calidad de los timbres, los clímax, las tensiones, los silencios y, por supuesto, el carácter mismo de la música que se está dirigiendo. Pero la verdad es que, aunque se respete fielmente lo que haya pedido el compositor en su partitura, es –quierase o no– el director quien define la medida, la proporción y el equilibrio con que estos valores han de ser tratados⁴.

3 Gundula Janowitz, la famosa soprano austriaca, decía que Herbert von Karajan era “*La persona más solitaria del mundo*”. <http://estanochebarralibre.blogspot.com/2008/07/karajan-en-entrevista>

4 Hay que reconocer que antes de la mitad del siglo XVII ni siquiera se usaban partituras, y la música estaba escrita en ‘partes’ individuales para cada instrumento. Quien oficiaba de director debía confiar, aleatoriamente, cada parte a uno u otro instrumentista. Además, estas ‘partes’ apenas tenían la indicación de las alturas y las duraciones de las notas que debían tocarse; las indicaciones de tiempo y carácter no se usaban entonces. El propio J.S. Bach, si bien usó las

Se trata, en suma, de un oficio artístico que, de todas maneras, tiene más que ver con las consideraciones que hicimos al principio, y que constituye una experiencia tan espiritual como inconcreta, que sólo se la puede vivir discurrendo –francamente– en el mundo de aquella música que –al decir, una vez más, de María Zambrano– “*solo se abre, inesperadamente, cuando errante el alma sola, se siente desfallecer sin dueño*”.

Recibido: agosto de 2013
Aceptado: septiembre de 2013

Referencias

1. Marai, Sandor. *Liberación*. Salamandra, 2012
2. Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Buenos Aires: Gedisa, 1985.
3. San Agustín. *Confesiones*. Barcelona: Sopena, 1977.
4. Scherchen, H. *El arte de dirigir la orquesta*. Barcelona: Editorial Labor, 1933
5. Zambrano, María. *Notas de un método*. Mondadori, 1989