

Entre todos sabemos...

FERNANDO ÁLVAREZ DEL CASTILLO

I

La tradición oral ha sido el instrumento de conservación cultural más constante y hasta hace algunos siglos el único. En el pasado, la memoria y la palabra fueron la conciencia social de los pueblos antiguos. Hechos y acontecimientos se conocían por tradición oral, en la que las fallas de la memoria eran compensadas y enriquecidas por la virtud de la imaginación y la creatividad. Así nacieron las mitologías y así nacieron también las religiones, cuando dejaron de ser lo mismo. Hasta antes del enciclopedismo, el conocimiento era más lineal y, por ello, la comprensión del arte era menos compleja. Había una clara correlación de causa-efecto. Hoy, la acumulación de conocimientos, su preservación, transmisión y análisis han complicado la vida de las sociedades. Tenemos más información y conocimiento que nunca antes y, sin embargo, ¿vivimos mejor?

Durante el Renacimiento, el estudio de los clásicos griegos, helénicos y romanos fue en muchos sentidos un recordar y revivir una cultura brillante que a su vez produjo una nueva cultura brillante. La traducción, el estudio y el análisis de los clásicos generó profundos pensadores (Erasmus, Da Vinci, Pico de la Mirandola, Maquiavelo, etc.). Así, el Renacimiento logró revivir muertos y edificar sobre lo ya construido. La era contemporánea experimenta algo semejante: el vivir del pasado para prefigurar el futuro. Nuestro tiempo experimenta otro renacimiento, esta vez mucho más amplio y extenso pues no se concreta a un periodo o a una época determinados: abarca todos los siglos precedentes. Hoy experimentamos una vida nueva sustentada, como nunca antes, en el pasado del que nos nutrimos con singular abundancia.

- Director de Radio UNAM entre 2004 y 2008, Fernando Álvarez del Castillo fue productor de los programas *Pensamiento musical en la historia* (1988-2004) e *Intérpretes de vanguardia* (1987-1988), de la misma estación. Ha publicado artículos sobre música en *Voices of Mexico*, *Pauta*, *Los Universitarios* y *Goldberg*. Premio de la Unión Nacional de Críticos de Teatro y Ópera, actualmente es Consejero de la Sociedad Dante Alighieri.

En efecto, cualquier persona tiene la posibilidad de entrar en contacto con incontables obras producidas por la masa creativa de la historia; un melómano de buena factura ha escuchado más veces que el propio Bach su *Pasión según San Mateo* o que Mozart su *Don Giovanni* —lo que no significa necesariamente que comprendamos mejor, pues el contexto histórico, estético, intelectual y espiritual de una época, aunque sea conocible, no es reproducible. Sin duda, podemos escuchar más música y más variedad que cualquier mecenas o melómano de antaño. Esto nos permite una comprensión del pensamiento musical y sirve como base para intentar reconstruir la estética de otros tiempos y lugares. En todos los campos, la tecnología pone a nuestro alcance obras de la creación humana que hasta hace unos cuantos años sólo eran conocidas en su tiempo y por enterados en el tema, hecho que influye de manera determinante en la constitución del ser humano que somos hoy y en la formación integral de la cultura del futuro.

Consideramos al pasado imprescindible para entender lo que somos, pero olvidamos que durante siglos fue el olvido la fuente inagotable de la creatividad. La introspección, base de la sabiduría, compensaba la falta de libros y bibliotecas. Al mismo tiempo, nuestra actual forma de vida ha ocasionado, cuando no una destrucción, sí una competencia entre

EstePaís cultura 5





los mecanismos de supervivencia. Irónicamente, preservamos y conservamos lo más que podemos, construimos bóvedas, bibliotecas y museos para resguardar documentos y obras artísticas valiosas e irrepetibles y al mismo tiempo destruimos sin conciencia lo más elemental: nuestro entorno, nuestro planeta. Jerarquizamos con criterios obtusos y medimos con valores pasajeros y discutibles. A menudo se confunde al documento con su contenido, a la pluma con su autor y a la persona con su dinero.

II

Todo, mientras más se acerca al origen, más puro es. El arte de los sonidos no es la excepción y quienes se han preguntado sobre los instrumentos del pasado, las sonoridades de las orquestas y las técnicas de interpretación desvirtuadas por el tiempo así lo han comprendido. ¿Cuál es la visión que tenemos hoy del arte musical después de la revolución sonora del siglo XX? Por un lado, la tecnología ha puesto al alcance de nuestros oídos más de quince siglos de música; por el otro, contamos con una diversidad inédita de interpretaciones. Tenemos la oportunidad de ser tan universales como los siglos que nos preceden, la posibilidad de entender la pintura y la literatura del pasado con otra visión “y con otros oídos”, y tenemos más elementos para comprender mejor ideas, estéticas, intereses y formas de pensamiento que han dominado la vida intelectual y creativa a lo largo de la historia humana.

La historia de la música del siglo XX es también la historia de la música de los quince siglos que la preceden y de las distintas formas de interpretarla. En principio, hablamos de una doble resurrección. Por un lado, recuperamos autores, obras, formas de composición que también lo son de pensamiento y, por el otro, métodos, escuelas, estilos, técnicas e instrumentos, lo que permite ahora recuperar un “lenguaje universal” pronunciado de otras maneras.

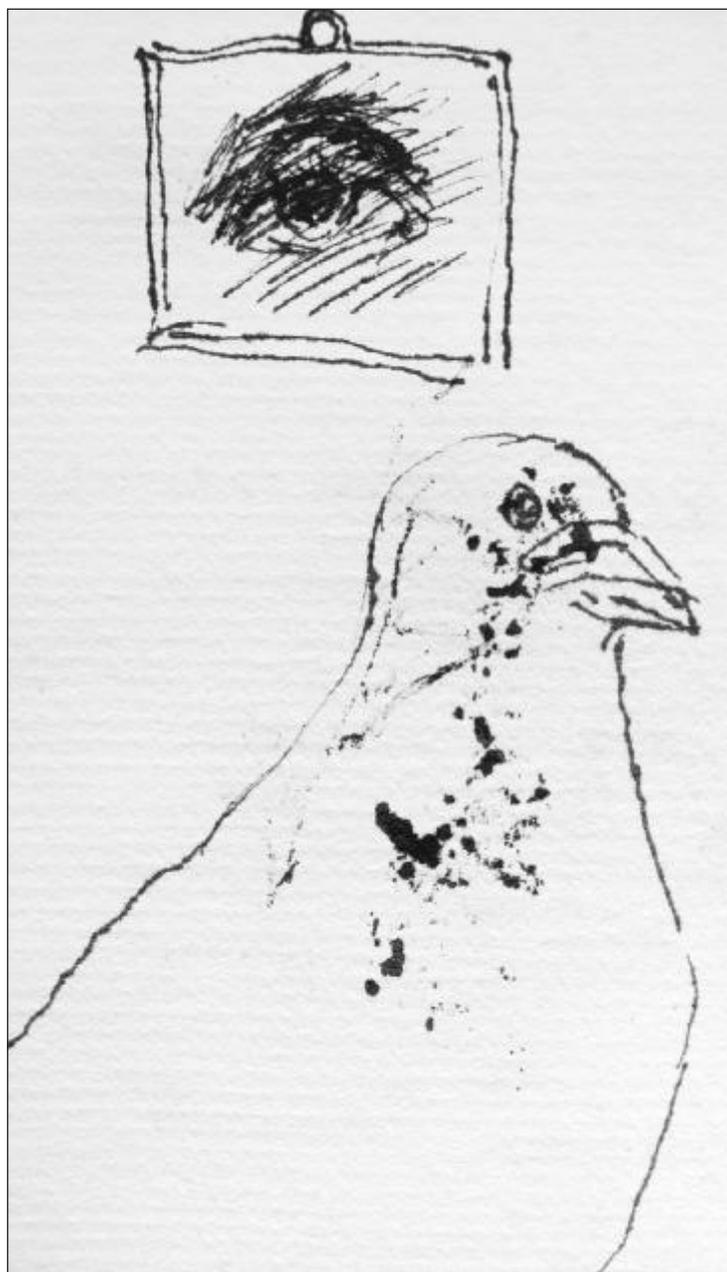
En el caso particular del arte musical, este renacimiento, apoyado por la tecnología y el rescate del conocimiento acumulado, nos lleva a querer revivir instrumentos y técnicas del pasado para tratar de devolverles en el presente las ideas, la estética y el espíritu musical del momento en que fueron creados. Buscamos el discurso hablado para entender el discurso musical, hacemos referencia a la filosofía, a la literatura, a la pintura, a la escultura y a la arquitectura para delimitar el marco estético de la música, para tratar de recuperar aunque sea una porción, no de lo que se perdió sino de lo que entraña. Tan sólo un cambio en la afinación matiza la densidad de una sensación, y un cambio en el volumen nos transporta del salón a la sala. Lo singular es que lo escrito, pintado, construido y esculpido no se ha modificado, no se ha “trastocado”, sólo se le trata de comprender y apreciar bajo criterios de “autenticidad” que se vuelven nuevos al ponerlos en el contexto del pasado. Estos criterios han servido a los intérpretes de instrumentos originales y técnicas antiguas para desentrañar el contenido de una obra musical, sujeta al paso inexorable del tiempo. Así, se establece conciencia de la deformación que ha sufrido la música con el transcurrir de los años y de cómo éstos nos han alejado de los preceptos estéticos y las interpretaciones dominantes en el momento de su creación. La dimensión de nuestras emociones está determinada hoy en día por agentes muy distintos que no existían antes, como imágenes en la prensa, la televisión y el cine. En particular, dramatizamos el hecho de la muerte y tendemos a perderla de vista como una parte indisoluble de la vida. Ciertamente, es imposible recuperar los preceptos conocidos en la mayoría de los casos como reglas no escritas, como también es imposible regresar a los grados de sensibilidad del pasado. Pero el fenómeno innegable ha sido un acercamiento al arte de los sonidos que ha cuestionado sus contenidos, valores estéticos e intenciones artísticas. ¿Qué le dijo Bach a sus contemporáneos que nos sigue diciendo a nosotros?, ¿qué tanta información debe conocer el escucha actual para acercarse convenientemente a las ejecuciones con instrumentos originales?, ¿basta simplemente oír para entender?, ¿podría hoy Farinelli ocasionar

locura emocional en un teatro de ópera, como lo hizo en su tiempo?

La aparición del sonido grabado como industria a principios del siglo pasado perpetuó un arte que hasta entonces se había perdido: el de la interpretación, “cuerpo efímero intangible” pero irremplazable para escuchar la música. Esto nos ha llevado —erróneamente— a considerar al intérprete musical, ya sea solista, orquesta o director, a la par del compositor, quedando de esta manera encubrada e indisolublemente unida la interpretación a la obra y al autor. Una interpretación es una relectura.

A medida que nos internamos en el conocimiento del pasado, los datos, las tradiciones, los documentos y las formas de escritura se hacen más dudosos o escasos y por ende la imaginación creadora se vuelve una tentación. Así, a mayor cantidad de datos interpretados con base en su origen y con la suficiente inteligencia creativa, mayores serán las posibilidades de reconstruir un contexto artístico del pasado. Claro está que la interpretación de toda obra antigua supone una dosis de improvisación, y ésta en cualquier caso pone en riesgo la obra original, pues la improvisación es siempre fruto del presente. Sabemos, por ejemplo, que en el barroco la improvisación era un recurso inseparable de la interpretación, pero no estamos seguros de cómo se ejercía, sólo podemos intuirlo. Cualquier improvisación que hagamos hoy es de hoy.

También con el sonido grabado, la música adquirió una condición estática semejante a la de la pintura, la escultura o la literatura, de tal manera que el melómano dejó de hablar de la sonata opus tal de Beethoven, como un referente estrictamente ceñido a la pieza, para referirse ahora a la versión de Gulda o de Gieseking. Así, la obra se immortaliza en cierta interpretación, grabada en cierto disco. Pueden revisarse numerosas críticas en medios especializados que recomiendan versiones “insuperables”. De pronto se perdió la naturaleza esencial de la música que la dota de cuerpo sonoro: la ejecución. Esta sacralización de versiones discográficas inhibió en algún momento la



diversidad y abundancia de grabaciones. Durante años, por ejemplo, apenas algunos cantantes se atrevieron, tímidamente, a grabar *lieder*, pues vivían bajo la percepción errónea de que todo lo que se podía decir acerca de este género musical lo había expresado ya Dietrich Fischer-Dieskau. Contrario a este dogmatismo, del que existen numerosos ejemplos en otros géneros musicales, aparece uno de los patriarcas de la interpretación con instrumentos originales que ha sido a la vez un promotor y provocador de debates sobre la interpretación de la música, Nikolaus Harnoncourt, artista permanentemente cues-

tionado y quien a su vez ha cuestionado todo, dejando en claro primero que la escuela de interpretación musical antigua no tiene escuela y que dentro de ciertos valores estéticos y técnicos todo es propositivo. Su experiencia en el campo de la música sinfónica desde 1953, cuando se desempeñaba como cellista de la Orquesta Sinfónica de Viena, y en el campo de las ideas históricas y filosóficas, gracias a la interpretación de música del siglo XIII hasta obras de Luciano Berio, lo califican como el más sólido intérprete de nuestro tiempo, no tanto por la amplitud de su repertorio como por el profundo sentido crítico y analítico con que se acerca a las obras. Se parte entonces de una nueva base desde la cual lo auténtico no es “recuperar el pasado sonoro” sino eliminar el “presente corruptor”, de tal forma que, según el periodo al que la obra pertenece, se suprimirán ciertas prácticas y, en cambio, se emplearán determinadas técnicas. Para ello, habrá que acudir a las fuentes originales y soplar sobre las hojas de las viejas partituras, a fin de quitarles el polvo que los años han depositado sobre ellas.

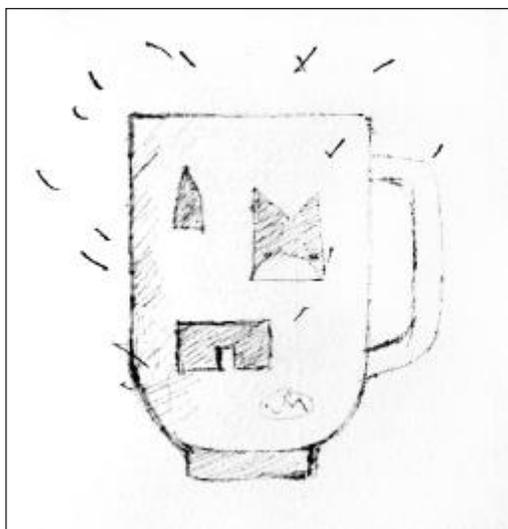
Ahora bien, para desentrañar su contenido se tiene el instrumento original, o una copia, que debe ser utilizado y comprendido bajo la óptica de medio reproductor, no como un fin en sí mismo, pues un uso inadecuado del instrumento original sería el elemento destructor del concepto de autenticidad. La pieza no alcanzará su estética más adecuada por el solo uso del instrumento; la técnica, afinación, color y articulación permitirán una aproximación mayor que el instrumento por sí mismo. Los conjuntos que iniciaron la corriente de la interpretación de la música con instrumentos originales comprendían relativamente estas ideas de ejecución, pero las aplicaban con recato, por lo que sus versiones planteaban fuertes dudas al mismo tiempo que presentaban nuevas propuestas. Obligar a un intérprete que había estudiado y tocado, durante años, música renacentista y barroca con técnicas derivadas del romanticismo y con instrumentos modernos, a tocar de pronto un instrumento antiguo con técnicas “antiguas” pero en cualquier caso novedosas para él, significó primero

el hallazgo de un nuevo sonido, luego el inicio de un aprendizaje —reto difícil de aceptar por los músicos y sobre todo por un público acostumbrado a una música antigua muy romantizada—, y finalmente el descubrimiento de una nueva lógica que encontraba mayor congruencia entre lo escrito (las ideas), el instrumento y su sonido. De esta manera, surgió una divergencia entre conjuntos ya famosos y consolidados, que empezaron a ser cuestionados, y los nuevos grupos, que involuntariamente los acusaban de anacrónicos y deformadores; se abrió, en medio de la desconfianza, un proceso lento pero irreversible de aceptación, por parte del público y las compañías discográficas, de la nueva corriente musical con instrumentos originales.

Es desde luego explicable la reacción del público, en particular la renuencia que en un principio manifestaron la crítica y el auditorio de mayor edad, pues comprensiblemente se negaban a aceptar que todo lo escuchado hasta entonces había sido como ver un cuadro con lentes oscuros —aunque acaso sólo ha cambiado la opacidad de los lentes. Pueden leerse como referencia de esto las opiniones de críticos e historiadores de la música

tan calificados como Paul Henry Lang o Alan Blyth. Público, lo mismo que intérpretes y directores, se preguntaron si el camino recorrido hasta entonces había sido el correcto o si sólo se había logrado adaptar una música del pasado a los gustos imperantes de la época, duda que cobró fuerza al mezclarse lo vano, utilitario y efímero del “arte” que empezó a ponerse de moda con las nuevas y verdaderas propuestas de los años cincuenta del siglo pasado.

La lista de los inquietos intelectuales del arte musical que iniciaron en el siglo XX la recuperación de partituras y luego de ideas, técnicas e instrumentos es numerosa, y cada día va en aumento, lo que a su vez divide y genera nuevas opiniones, enriqueciendo el panorama para todos los oyentes. Es imposible en este breve texto mencionar a todos esos precursores que se ocuparon de rescatar primero las técnicas y luego los instrumentos, para recuperar así la música del pasado en una dimensión más acorde con la partitura y con la época en que fue escrita. Nombres como



Arnold Dolmetsch, Paul Hindemith, Nadia Boulanger, Safford Cape, Edwin Loehrer, Wanda Landowska y su contraparte Isolde Ahlgrimm; Alfred Deller, Otto Steinkopf, August Wenzinger, Thomas Binkley, David Munrow, Fritz Neumeyer, Gustav Leonhardt, etc., así como los de Wilhelm Ehmann —fundamental por su trabajo como editor y por sus notables grabaciones— y el productor Seymour Solomon son, todos ellos, pilares de lo que hoy nos ofrecen los expertos.

La actividad intelectual que se desplegó en Europa hacia finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX sentó las bases para la nueva cultura europea, cuyos resultados fueron desastrosos en unos casos y edificantes en otros. Pero de todos los países del continente, y a pesar de los cambios en la geografía derivados de las dos guerras, el crisol intelectual fue el desaparecido Imperio Austro-húngaro, cuyas aportaciones en los más variados terrenos de la cultura universal son todavía en algunos aspectos base de los movimientos futuristas. La sola mención de los personajes que lograron ese esplendor pone de manifiesto toda la fuerza intelectual y espiritual de la que hablamos: Freud en la psicología; Klimt en la pintura; Kelsen en el derecho; Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg en la música; Otto Wagner en la arquitectura; Rilke, Kafka y Hofmannsthal en la literatura; Ehrlich en la escultura, y la Premio Nobel de la Paz Berta Von Suttner. No debe por ello extrañarnos que la formación intelectual de los artistas que nacían y se educaban en dicho imperio dentro de este período lograra proyectarse sin fronteras. Tampoco debe llamarnos la atención que sea en Viena donde



nace el conjunto instrumental Concentus Musicus (1953) y que Harnoncourt, su fundador y director, nacido en Berlín e instalado en la capital austriaca desde 1948, haya recibido influencias de la posguerra que lo afectaron directamente.

Con el tiempo perdimos la interpretación, pero no la música. Nunca sabremos cómo sonó Mozart en su tiempo ni conoceremos el sonido característico de la orquesta de Mannheim, ¿y qué ha pasado? Hoy también perdemos la manera de escuchar. Aunque haya numerosas grabaciones de I Musici, de los Solistas de Zagreb o de los Virtuosi di Roma, ¿quién las escucha hoy?, ¿quién compra sus discos? La recuperación de la música del pasado con instrumentos originales es la recuperación de nuestro presente, la manera de enfrentar con inteligencia un camino que no tiene ruta segura o verdad absoluta, un camino que siempre será por naturaleza incierto. En ello radica su virtud fundamental. Los músicos que emprenden esta aventura lo saben, todos escalan la misma montaña —como lo ha explicado Harnoncourt— pero por caminos diferentes, y entre todos aportan un conocimiento valioso que contribuye a fortalecer nuestra percepción artística del pasado cercano. Estos intérpretes saben que su trabajo tendrá valor por la interpretación misma, no por su cercanía con la época; saben que esta cercanía es imposible, y que por ello la obra de Harnoncourt es la gran propuesta artística: viene del pasado por su repertorio, experiencia y conocimiento, por su comprensión del pensamiento musical y por convertir el presente en una propuesta para el futuro. ~