REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN EN LA MÚSICA

DISCURSO LEÍDO POR EL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. MANUEL CARRA

EL DÍA 13 DE DICIEMBRE DE 1998.
CON MOTIVO DE SU RECEPCIÓN

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO

MADRID
MCMXCVIII

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. MANUEL CARRA

Señores Académicos:

Mis primeras palabras han de ser, necesariamente, de sincero reconocimiento por el inmerecido honor que se me hace invitándome a ocupar un lugar entre tantas personalidades ilustres y admiradas como las que integran esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En estos momentos me siento profundamente emocionado, pero también orgulloso y feliz; feliz como cabe suponer en quien recibe una inesperada merced. Pondré de mi parte todo cuanto me sea posible para hacerme acreedor a ella, sumándome a las tareas que desempeña esta corporación con toda la buena voluntad y la entrega de que me sienta capaz. Permítaseme manifestar un particular agradecimiento a tres grandes amigos, los Sres. Académicos D. Antonio Iglesias, D. Carmelo Bernaola y D. Tomás Marco, por haber sido ellos los que promovieron mi acceso a esta Real Academia respaldando con sus nombres y su prestigio mi candidatura.

Quiero, en este día, dedicar un recuerdo a una persona, a un académico fallecido hace ya bastante tiempo, con quien me unió durante muchos años una relación casi, diría yo, paterno filial; esa persona era mi querido maestro D. José Cubiles, un grandísimo pianista y un ser desbordante de la más cálida y entrañable humanidad. Quiero, también, dedicar no ya un recuerdo, sino mi homenaje más sentido al académico cuya medalla voy a recibir hoy, en este acto solemne, como una preciada y honrosísima herencia: Narciso Yepes. Con el gran guitarrista lorquino me unió, desde muy antiguo, una cordial y sincera amistad, bien asentada, además, en los cimientos de una admiración de la que él era, sin duda, plenamente acreedor. Si el discurrir de nuestras respectivas peripecias vitales hi-

zo de nuestro trato algo menos frecuente de lo que yo hubiese deseado, eso no mermó en nada la hondura de mi afecto hacia la persona ni de mi admiración hacia el músico. En este momento mis sentimientos son una mezcla de tristeza por la pérdida del querido amigo e inolvidable artista, y de modesto orgullo por el hecho de ser yo ahora, tan inmerecidamente, sucesor suyo en esta Real Academia de Bellas Artes.

Y tras estas inexcusables palabras de reconocimiento y de recuerdo, paso a ocuparme de lo que constituye el tema de mi discurso: Acerca de la interpretación en la música.

Comenzaré por señalar algunos hechos perfectamente obvios: en las artes espaciales –pintura, escultura, por ejemplo– la obra sale completa de las manos de su autor, realizada y acabada en sus mínimos detalles. La cuestión se complica en el caso de la arquitectura, porque aquí resulta indispensable el concurso de un numerosísimo equipo de técnicos, de artesanos y de operarios que "realizan" la obra a partir de los planos en que se plasma y articula la concepción del arquitecto; planos para cuya realización también puede requerirse, en ciertos casos, el concurso de otros especialistas: dibujantes, delineantes... Algo semejante, aunque a una escala menor, puede ocurrir en la escultura, cuando, por ejemplo, se trata de vaciar una pieza en bronce. Pero en tales casos, el equipo, grande o pequeño, de colaboradores, no hace otra cosa que seguir fielmente las instrucciones, extremadamente precisas, del autor; éste es el responsable de la obra acabada y suyo es el mérito o demérito.

En el caso de las artes temporales, como la música, la danza o el drama, la situación es bien distinta. La obra no descansa sobre una realidad física tangible, estática, definitiva, sino que se realiza fugazmente en el tiempo, a lo largo de una ejecución, de una representación; terminada ésta, la obra desaparece, se esfuma. Su perennidad depende de algo por completo ajeno a ella misma, de una realidad extrínseca como es la escritura: el texto escrito, en el caso de la obra dramática, o la grafía específica plasmada en la partitura,

en el caso de la música. En lo que a la escritura se refiere, entre el drama y la música existen divergencias y paralelismos: el texto dramático está escrito en el lenguaje común, en el lenguaje de todos y de todos los días; por lo tanto puede ser leído por una inmensa multitud, de la que sólo cabría excluir a los analfabetos. La música, en cambio, ya lo he dicho, posee una grafía específica que, en principio, puede ser leída por cualquiera que se tome la molestia de aprenderla, pero que, de hecho, sólo dominan los profesionales. Por otra parte, leer la música sirve de bien poco si, complementariamente, no se posee la capacidad de escucharla internamente al tiempo que se la lee, y esta capacidad –que adolece, por lo demás, de grandes limitaciones– no se alcanza sino al precio de un largo entrenamiento como músico práctico, es decir, de nuevo, como profesional. Pero, en realidad –y aquí sí hay un estrecho paralelismo entre estas dos artes– la música ha sido concebida para convertirse en realidad sonora, no para ser leída, de la misma manera que el fin último de la obra teatral es la representación escénica, y no la simple lectura. Con esto llegamos a lo que constituye el tema de estas palabras: para ambas cosas –realización sonora de la partitura musical, representación escénica del drama o la comedia– se requiere la participación de unos mediadores entre el autor y el público, de unos especialistas, digámoslo así, a los que llamamos intérpretes. Aquí voy a tratar de esbozar, o mejor, de describir, con la precisión y la claridad que me sean posibles, algunos aspectos, los que me parecen fundamentales, de la complicada tarea con la que se enfrenta el intérprete musical. Hablo como instrumentista, puesto que instrumentista soy, pero creo que cuanto pueda decir es extrapolable a otras áreas de la interpretación musical: canto o dirección de orquesta, por ejemplo.

No es cosa de pararse ahora a describir con detenimiento el proceso que conduce a la posesión de unos medios técnicos suficientes para enfrentarse, con la solvencia deseable, a la tarea de la interpretación, esto es, en primer término, a la mera ejecución material de la música cifrada en la partitura. Si me refiero, aunque sólo sea de pasada, a esta labor, en apariencia puramente mecánica, de la adquisición del imprescindible grado de destreza, de alcanzar el má-

ximo dominio posible de la técnica instrumental, tantas veces luchando contra una materia rebelde y siempre tratando de superar las propias limitaciones, es porque a lo largo de ese recorrido, a través de esa lucha, el instrumentista está, simultáneamente, forjando y haciendo acopio de las herramientas, llamémoslas así, sensitivas, intelectuales, espirituales, que van a ser determinantes después de su calidad y de sus logros como intérprete: sensibilidad aural, capacidad de audición interna, sentido autocrítico, comprensión profunda del lenguaje musical y de sus leyes, desarrollo de su sensibilidad artística, conocimiento de los estilos, perspectiva histórica, etc. etc. Pero, en fin, todo esto, como el valor en el soldado, hay que darlo por supuesto en el intérprete, constituye su imprescindible bagaje.

Frente a él, pues, la página de música. La música vive en el tiempo, en el tiempo se desarrolla y en el tiempo se desvanece. Con palabras de Gisèle Brétet, "la forma musical, única entre las formas, pretende no ser más que el fruto de una actual creación". (Tal vez cabría decir "de una instantánea creación"). Para hacer posible la recreación de esta forma ha sido preciso poner a punto un sistema de notación, una grafía específica que no ha cesado de evolucionar a lo largo de los siglos, desde el momento germinal en el que el músico fue consciente de que no bastaba con la transmisión oral, y que sigue, hoy día, evolucionando incesantemente para hacer frente a necesidades siempre renovadas.

Hay que plantearse una cuestión: la partitura, en tanto que realidad física, no tiene nada que ver con la música como entidad sonora. La partitura no es la obra, aunque la obra esté en ella representada, o, más bien, cifrada. No es sino una hoja de papel llena de signos convencionales y de indicaciones complementarias que, por lo pronto, viene a ser algo así como un manual de instrucciones; esos signos, esos símbolos, con el complemento de algunas palabras de significación más o menos estereotipada, nos remiten a una serie de acciones que tenemos que realizar y, hasta cierto punto, la forma en que han de realizarse tales acciones. Pero, cabe preguntarse, ¿puede, en realidad, la escritura, por muy prolija y precisa que quiera ser, apresar una realidad tan huidiza como es la música? ¿Puede

la escritura dar completa y suficiente representación de algo tan escurridizo, por incorpóreo, como es la organización y las relaciones de los sonidos en el tiempo? Habría que empezar por establecer qué datos concretos nos ofrece la notación musical. Para comenzar, están las notas, es decir, los símbolos que representan las alturas de los sonidos o, por decirlo de manera muy simplista, que nos indican las teclas que tenemos que pulsar, en el caso del piano. Este es, con toda probabilidad, el único dato fijo, incontrovertible, que nos ofrece la partitura: las notas son las que son y no pueden ser arbitrariamente cambiadas por otras. (Esto, en algunos casos, no reza para ciertas músicas contemporáneas o, en un contexto muy diferente, para ciertos aspectos de la música barroca, en los que ese parámetro, las alturas de sonido, es decir las notas, queda parcial o totalmente librado a la iniciativa y a la capacidad de improvisación del intérprete. Pero en ese terreno no vamos a entrar, al menos de momento, porque supondría complicar ahora innecesariamente esta exposición). En segundo lugar, tras las notas, están las figuras, es decir, los signos que determinan el valor, la duración de los sonidos, según unas relaciones aritméticas bastante sencillas pero aparentemente capaces de dar razón de la articulación rítmica de dichos sonidos, que puede, por su parte, llegar a ser bastante compleja. Aparentemente, digo: en realidad, aquí tropieza el intérprete con la primera y la más grave insuficiencia de que adolece la escritura musical. Porque el "tempo" musical, es decir, el tiempo en el que acontece el discurso sonoro, no es un tiempo que pueda ser fraccionado en unidades métricas convencionales, a su vez divisibles en otras unidades más pequeñas o susceptibles de ser sumadas para formar unidades mayores, y así sucesivamente. O, dicho de otro modo, es el propio discurso musical el que, salvo casos muy concretos, no se acomoda, no puede, por su propia naturaleza, acomodarse a una métrica rígidamente compartimentada. Es fácil comprenderlo, pero el hecho cierto es que esa métrica, digamos, elemental, es, justamente, la que nos brinda la partitura, en el mejor de los casos dulcificado su aritmético rigor por algunas indicaciones complementarias que sugieren alteraciones momentáneas del movimiento y que afectan, por consiguiente, al valor relativo de las figuras. Pero estas in-

dicaciones complementarias resultan por completo insuficientes; de una parte, por que los autores no las marcan tantas veces como podrían parecer necesarias –sería, por lo demás, tarea inacabable– sino solamente donde la indicación les parece indispensable, confiando las restantes y frecuentísimas leves alteraciones del movimiento al buen juicio y a la sensibilidad del intérprete; de otra parte, porque nada en esas indicaciones complementarias marca ni puede marcar cabalmente la magnitud de la alteración, la amplitud en la fluctuación del "tempo".

Y puesto que del "tempo" hablamos, en tanto que movimiento general de una obra o fragmento, ese "tempo" viene convencionalmente indicado mediante unas pocas palabras italianas cuyo uso se generalizó hace siglos, que todo el mundo entiende y acepta, pero que son también de una terrible imprecisión y ambigüedad. Decir "adagio", o sea, lento, es decir bien poco: ¿cómo de lento? Se puede precisar un poco más escribiendo "poco adagio" o "adagio molto", pero eso no resuelve el problema; más bien lo hace retroceder un poco. Con referencia a la ambigüedad de estos términos, que a veces pretenden definir no sólo la velocidad sino también el carácter de un fragmento, ya Beethoven señalaba la incongruencia que entrañaba encabezar con la palabra "allegro" un movimiento que podía tener un carácter más bien triste, sombrío, o, incluso, patético. Ni siquiera la invención del metrónomo sirvió para resolver el problema; cualquier músico experimentado, a empezar por los compositores, ha podido comprobar alguna vez cómo cambia de un momento a otro, de un día a otro, su íntima percepción del movimiento de un fragmento, con lo cual venimos a verificar que tampoco el número metronómico es una solución realmente válida en este aspecto; resulta ser tan solo una indicación aproximada, más precisa, desde luego, que el viejo término italiano a secas, pero siempre insuficiente, entre otras cosas porque, en el supuesto de que un valor metronómico concreto resultase adecuado para indicar el inicio de un movimiento, es impensable que pudiese regir, con igual adecuación, la totalidad de ese movimiento, a lo largo de lodos y cada uno de sus momentos, cada uno de ellos con su particular talante expresivo. Beethoven, que se manifestó en un principio muy favorable

cuando Mälzel le presentó su recién inventado artilugio, no tuvo más remedio que moderar su entusiasmo cuando la práctica le hizo ver lo que razonablemente cabía esperar del invento. Vemos, pues, que al contrario de lo que sucede con las notas, en todo lo referente a la medida, el movimiento y sus fluctuaciones posibles, el intérprete se encuentra frente a un cúmulo de problemas que debe resolver tomando decisiones enteramente subjetivas.

Quedan, por último, todas las indicaciones que se refieren a la intensidad del sonido y sus variaciones, y los distintos signos que marcan las diferentes formas de ataque, es decir, las diversas maneras de producir los sonidos, de unirlos, de separarlos, de acentuarlos, etc. Aquí, una vez más, nos hallamos en el reino de la indeterminación. La intensidad del sonido debe ser constantemente modulada de acuerdo con las indicaciones contenidas en la partitura, pero éstas, una vez más, no nos dan valores absolutos que pudieran servirnos para establecer unas líneas de referencia: "forte", sí, pero ¿cómo de fuerte? Las intensidades se traban en un juego de relaciones mutuas dentro de cada obra y en el interior de cada pasaje, pero no hay forma de fijar previamente la magnitud de las gradaciones o de los contrastes. Por lo demás, todo esto puede variar más o menos de una ejecución a otra por motivos muy diversos entre los cuales hay uno, como la acústica del local, que es por completo ajeno a la partitura y al intérprete. He aquí otra serie de datos frente a los que el intérprete debe tomar decisiones de acuerdo con su íntima percepción del carácter del fragmento. Y hablando de carácter, tendría que referirme también a las indicaciones mediante las cuales trata el compositor de orientar al intérprete acerca del sentido expresivo, de la esencia, diríase, de su obra, pero ese es un tema al que me referiré más adelante.

Por todo lo que hemos visto hasta ahora, una obra musical, tal como se nos presenta en la partitura y a causa de la relativa indeterminación en que la grafía deja a algunos importantísimos aspectos de su realización sonora, puede ser objeto de muchas interpretaciones, tantas como intérpretes la aborden, e incluso más o menos diferentes entre sí las de un mismo intérprete en ocasiones distintas.

La obra será siempre, por supuesto, reconocible en sí misma, pero la impresión que cada interpretación deje en el ánimo del oyente puede variar de manera muy considerable ¿Demuestra esto la radical insuficiencia de la notación musical para cumplir sus fines? Desde un cierto punto de vista, parece que sí; el ser de la música, su fugaz e incorpórea realización en el tiempo no puede ser enteramente apresada, de manera definitiva e inalterable, en la trama de un sistema de signos, por muy densa que esta trama sea. ¿Acaso una sinfonía puede ser explicada o descrita mediante la palabra? Conceptos, signos y sonidos son realidades de muy distinta naturaleza.

Pero cabe enfocar la cuestión desde otra perspectiva. Se impone de nuevo para ello un acercamiento al arte dramático. Si asistimos a diversas representaciones de una misma obra dramática, protagonizada por diferentes actores, percibiremos otras tantas distintas versiones de dicha obra, otras tantas interpretaciones que pueden diferir entre sí en mayor o menor grado. ¿Y por qué no habría de ser así? ¿Por qué habrían de ser idénticas? La obra, como tal, permanece inalterable, idénticos son los conflictos que en ella se anudan e idénticos los conceptos a través de los cuales se exteriorizan, pero esos conceptos que configuran el texto dramático llegan a nuestros oídos a través de una declamación que nos desvela la subjetiva percepción que del texto tiene el actor; el sentido, la expresión de ese texto nos alcanza a través del eco que despierta en el ánimo del intérprete. Sin contar con que las diferentes subjetivizaciones que llevan a cabo los intérpretes están, hasta cierto punto, unificadas en la visión global, igualmente subjetiva, que el director posee de la obra, visión que le lleva a subrayar ciertos contenidos latentes en el texto, tal vez en detrimento de otros, contando, además, para esa personalización, con otros medios auxiliares como pueden ser el movimiento en el ámbito de la escena, el amueblamiento de ese espacio escénico mediante unos decorados que proyectan su poderosa influencia sobre el conjunto, unos juegos de luces, sombras y colores que contribuyen a apuntalar y a fortalecer la unicidad de esa su personal visión. Pero estos son aspectos de la interpretación que a nosotros, intérpretes musicales, no nos afectan, ni siquiera en el caso del director de orquesta, cuya relación con sus músicos es bien

diferente de la del director teatral con sus actores. Lo que sí es cierto es que también la música llega a los oídos y al ánimo del oyente inevitablemente filtrada a través de la sensibilidad y la personalidad del intérprete. ¿Acaso podría ser de otra manera? La partitura musical es pura virtualidad de la que pueden hacerse múltiples lecturas.

Cuando el dramaturgo deposita sobre el papel su texto, sabe muy bien que éste va a ser objeto de diversas interpretaciones; es algo que da por supuesto. Cuando el compositor redacta su partitura ¿qué es lo que espera? ¿Tal vez fijar sobre los pentagramas una realización ideal, única, de su obra, tan inevitable como la sólida materialidad de la piedra esculpida o del lienzo coloreado? Porque sólo si esto fuese así cabría hablar, en sentido estricto, de una insuficiencia de la grafía musical que le haría imposible llevar a cabo su propósito. Si, por el contrario, el compositor sabe y acepta que su obra va a ser objeto de múltiples versiones porque, dada la naturaleza inmaterial del medio en que su imaginación trabaja –organización de sonidos en el tiempo– no existe esa versión única, ideal, entonces cabe pensar que la partitura cumple su cometido con parecida eficacia a la del texto escrito con relación al drama. El fenómeno de la interpretación es inherente tanto a la música como a la literatura dramática, porque la obra, en el uno como en el otro caso, posee solo una realidad virtual y necesita ser incesantemente recreada. Es esa naturaleza inmaterial del medio, a la que antes me he referido, la que abre una brecha entre la obra realizada y su representación escrita; de ello no hay que culpar solamente a la grafía. Parafraseando a Enrico Fubini podría decirse que "la partitura no es suficiente ni insuficiente porque no es la copia de la música, sino otro tipo de realidad". Pero, no lo olvidemos, es este otro tipo de realidad el que garantiza la perennidad de la obra musical haciendo posible esa permanente recreación que es consubstancial con el arte de los sonidos.

En vista de la dualidad que se da en la música entre la pura concepción de la obra y su fijación en la partitura mediante un sistema convencional de notación, por una parte, y el hecho de que la obra tiene como finalidad última la de convertirse en realidad sonora, por

otra, la intervención del intérprete, ya lo dije al principio, se revela como inevitable. Este papel de intérprete puede ser asumido, cómo no, por el propio compositor, y de hecho así ha sido en el pasado, durante siglos, al menos en aquellas áreas en las que el compositor, ya sea como instrumentista o como director, podía responsabilizarse enteramente de la interpretación. (Quedan en un segundo término los músicos que actúan más bien en calidad de meros ejecutantes que de auténticos intérpretes, como pueden ser los miembros de un coro o los componentes de un conjunto instrumental: estos actúan a las órdenes de un director, compositor o intérprete, que es el responsable de la interpretación). Diversas razones han hecho inevitable que, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, haya ido produciéndose una separación de papeles entre creador e intérprete. La creciente complejidad de las respectivas tareas ha conducido a que el compositor se concentre de manera exclusiva, o casi, en la labor de creación, en tanto que el intérprete se ha ido convirtiendo de forma gradual en un especialista que nutre su repertorio solo de la música producida por otros. Este es solamente un aspecto de la cuestión; otro, que ha ido asumiendo paulatinamente un papel cada vez más determinante, es la creciente difusión de la música, hasta alcanzar unas dimensiones planetarias. En tales condiciones el compositor-intérprete no podría, aunque quisiera, asegurar la plena difusión de sus obras. La situación actual reclama con creciente insistencia la actividad de intérpretes, cuyas versiones, además, multiplican su alcance merced al disco y a los actuales medios de difusión. Por lo demás, este masivo consumo de música se nutre, sobre todo, de un repertorio que se centra en la música del pasado, con predilección hacia la de los siglos XVIII y XIX, lo que convierte a esta situación en algo por completo insólito visto desde la perspectiva de un músico justamente del XVIII o el XIX, para quien lo normal era la interpretación y la audición, es decir, el consumo, de la música de su propia época. Pero esa transformación de los usos y costumbres en materia musical hay que contemplarla dentro del marco, mucho más amplio, de una serie de transformaciones socioeconómicas de las que no tenemos por qué ocuparnos aquí ya que nos alejarían de nuestro tema central. Quedémonos, pues, en la dua-

lidad compositor / intérprete como protagonistas del hecho musical. Cierto que, aún hoy, existen y seguirán existiendo en el futuro previsible, compositores que hacen compatible su labor creadora con la de intérprete, sobre todo en calidad de directores de orquesta, supeditando la una a la otra en variable medida, pero eso no invalida el hecho de que el intérprete es hoy un profesional independiente cuyo trabajo tiene como exclusivo objeto la recreación de la música escrita por otros.

Veamos ahora cuáles son los límites dentro de los que se desenvuelve el trabajo del intérprete, a cuánto le obliga la fidelidad al texto y cuáles son los márgenes de libertad de que dispone. Este planteamiento revela ya, en sí mismo, una cierta dosis de ambigüedad. La fidelidad al texto, en todo lo que este tiene de explícito, acabado definitivo, es una obligación que todo intérprete debe cumplir escrupulosamente. Pero, como hemos visto antes, en ese texto hay mucho de indefinido, de inacabado, de implícito, por lo que la hipotética libertad del intérprete se convierte, más bien, en un imperativo: el intérprete, cada intérprete, tiene la obligación de definir, acabar, explicitar en el plano de la realización sonora, todo aquello que en el plano de la grafía no podía estar más que insinuado, sobreentendido, abierto, en definitiva, a una pluralidad de realizaciones posibles, todas semejantes entre sí, pero todas animadas, al mismo tiempo, de una vida propia e irrepetible.

Conviene hacer un breve repaso histórico, tomando como punto de partida el siglo XVIII, no tanto para seguir más o menos de cerca la evolución del papel del intérprete a lo largo de estos tres últimos siglos como para resaltar algunas importantes diferencias que pueden observarse. La elección del siglo XVIII no es arbitraria; en el Barroco tardío, es decir, en la primera mitad del siglo, la separación entre compositores e intérpretes no aparece aún bien definida; ya en la segunda mitad, a lo largo del período que conocemos como "clasicismo vienés", esta diferenciación se va perfilando con mayor nitidez. En el XIX la figura del intérprete profesional se hace ya más y más presente. Por supuesto, los compositores que se manifiestan también como intérpretes no desaparecen: los nombres de Chopin y

Liszt bastarían para probarlo. Pero ambos fueron más compositores que pianistas, y no sólo porque hayan pasado a la posteridad por sus obras, sino porque en vida dedicaron lo mejor de su tiempo y de su esfuerzo a las tareas de creación. Lo mismo podría decirse de otras figuras cuyos nombres pudieran ser traídos a colación.

En el período barroco las atribuciones del intérprete –no lo olvidemos, compositor-intérprete o a la inversa– eran muy grandes, infinitamente mayores de lo que lo son hoy. De entrada, la partitura no era, en ciertos aspectos, algo completo y acabado en todos sus extremos. Pensemos, por ejemplo, en el bajo cifrado, algo consubstancial con toda la música para conjunto de la época: el compositor dejaba la realización de ese cifrado, es decir, la materialización de esa música no escrita sino simplemente indicada mediante unos pocos signos, a la iniciativa y a la capacidad de improvisación del intérprete, en el momento mismo de la ejecución. En lo referente a la ornamentación, un factor relevante, típico del estilo barroco, la autonomía del intérprete abarcaba desde improvisar enteramente los ornamentos allí donde no estaban expresamente prescritos hasta añadir los adornos que fuesen de su gusto a los ya existentes sobre el papel. Sobre todo en las repeticiones, de las cuales se esperaba que fuesen variadas en alguna medida. Estos ejemplos, y otros muchos posibles, nos muestran que el intérprete de la época era, necesariamente, un experto improvisador. Este arte de la improvisación ha ido desapareciendo de la música llamada culta a medida que se ha ido convirtiendo en algo innecesario. (Lo que hoy se exige del intérprete es una extremada fidelidad al texto).

Desde entonces hasta el día de hoy ha venido tomando incremento, por parte de los compositores, la tendencia a precisar más y mejor sus intenciones a través de textos cada vez más completos y minuciosos. Pero ese ha sido un proceso largo. En Mozart, en los finales de ese siglo XVIII, las cadencias de los conciertos para piano y orquesta, por ejemplo, eran todavía improvisadas por el solista, y aunque el propio Mozart dejó escritas algunas cadencias no era, en absoluto, indispensable tocarlas sino que el intérprete podía libremente tocar la suya propia, más o menos improvisada. (Hoy se si-

gue el saludable criterio de tocar las cadencias mozartianas existentes; sería difícil mejorarlas). En algunos pasajes de ciertos movimientos lentos de esos mismos conciertos, la escritura es casi estenográfica, meras referencias para que el intérprete –el propio Mozart, para el caso– improvisara un diseño melódico o completara un acompañamiento. Esos relativos vacíos que se producen en la escritura deberían ser hoy rellenados, ciñéndose al estilo lo mejor posible, por todo intérprete escrupuloso. En algunos movimientos de sus sonatas para piano, especialmente en los lentos, la matización, es decir, las indicaciones referidas a la intensidad, aparecen minuciosamente anotadas. Pero en otros casos, tales indicaciones son demasiado parcas o faltan por completo. Es, por lo tanto, competencia del intérprete completar o introducir esos matices que faltan siguiendo su libre albedrío, todo lo más apoyándose en algunas convenciones al uso en la época.

En la obra de Beethoven se acentúa mucho más esta tendencia a indicar con mayor precisión en la partitura las intenciones del compositor. En sus obras pianísticas llega incluso a anotar con gran precisión las indicaciones referentes al empleo del pedal, algo insólito en la época, y aún después, ya que la mayoría de los compositores renuncian casi siempre a indicar algo tan difícilmente precisable en algunos casos como excesivamente obvio en otros, y prefieren confiar esta competencia al buen juicio del ejecutante. (Claro que Beethoven se limitó a especificar el uso del pedal solo en aquellos pasajes en los que buscaba un especial efecto de resonancia y no quería ser en modo alguno malinterpretado). Señalaré igualmente que también en lo que se refiere a las cadencias de los conciertos para solista y orquesta introduce Beethoven una novedad de importancia: en sus cuatro primeros conciertos para piano, la "fermata", la pausa introductoria de la cadencia, se produce en el momento de rigor (al final del primer movimiento), pero en el quinto y último concierto, llegado ese momento Beethoven escribe "non si fa cadenza", y ataca de inmediato el pasaje que conduce a la imponente "coda" de ese movimiento. Conviene recordar que la función de la cadencia en el concierto clásico para solista y orquesta era la de ofrecer al solista una oportunidad, un espacio en el que desplegar

toda su habilidad técnica y su capacidad improvisatoria. Beethoven, en su quinto concierto, parece considerar esta licencia como un cuerpo extraño incrustado en la simetría formal del movimiento; en todo caso, como algo innecesario, y, por consiguiente, la omite. Las consecuencias de esta decisión, en lo que hace a los compositores posteriores, difieren: Chopin y Liszt, por ejemplo, suprimen también la cadencia en sus conciertos, claro que, en este caso, cabe explicarlo porque dichos conciertos son una permanente exhibición de virtuosismo. Schumann y Brahms, por su parte, incluyen grandes cadencias, pero en estos otros casos aparecen como integradas en la forma misma del movimiento, e incluso en algún caso –pienso en Schumann, y esto es opinión estrictamente personal– como la culminación misma del movimiento. Para sus cuatro primeros conciertos Beethoven escribió cadencias, pero ahí todavía cabe imaginar que el intérprete pueda sustituirla por alguna de su propia cosecha, cosa que, en cambio, no cabe esperar en los conciertos de Schumann y Brahms, y a partir de ahí, en ningún otro compositor: el intérprete, por decisión del autor, no es ya un improvisador que pueda, en ningún momento, añadir nada de su invención; todo está previsto.

Otra innovación beethoveniana en la escritura reside en la introducción de la lengua propia para las indicaciones complementarias; eso lo hace, por ejemplo, en sus seis últimas sonatas para piano. Al compositor no le bastan ya los vocablos italianos convencionalmente adoptados por todo el mundo, sino que recurre a su lengua para orientar al intérprete con palabras más reveladoras de sus intenciones expresivas. En esa dirección le sigue Schumann, y podría citar bastantes nombres más de autores que a las palabras italianas consolidadas en el uso añaden indicaciones complementarias en alguna otra lengua –es el caso de Debussy, y también el de las insólitas indicaciones en francés del ruso Scriabin- pero otros muchos autores se siguen contentando con la terminología italiana en el convencimiento de que la intuición del intérprete debe bastarle, sin más ayudas, para penetrar en la entraña de una música y recrearla con su verdadero carácter y expresión, esos que están implícitos en las notas y hay que leer entre líneas, como decía Steuermann.

De cualquiera de las maneras, es un hecho que la escritura musical se ha ido haciendo progresivamente más precisa, más prolija en sus indicaciones, en su afán de clarificar las intenciones del creador, aunque ese proceso no sea enteramente uniforme. ¿Supone esto que el compositor impone límites cada vez más estrechos a la libertad del intérprete? Sí, por supuesto, pero siempre hay algo más. Desde luego, el intérprete de obras escritas en el siglo XIX y primera mitad del XX no tiene nada que improvisar, nada que añadir, no es eso lo que se espera de él, no entra dentro de sus competencias. Ahora bien, el intérprete no puede ser nunca un mero ejecutante que se limita a tocar sumisamente transformando en sonidos con la mayor precisión, con la más grande exactitud posible, los signos e indicaciones impresos en la página de música, porque, ya lo he dicho antes, lo que la escritura musical hace inalcanzable es, justamente, esa pretendida exactitud, o, diciéndolo en sentido inverso, es la veracidad musical la que resulta incompatible con la lectura absolutamente literal de lo que la grafía alcanza a mostrar. Las dudas surgen numerosas, las posibilidades se multiplican, y el intérprete tiene que involucrarse adoptando sus propias decisiones en base a una visión inevitablemente subjetiva. Y es que todo esto nos remite a un nivel superior al de la mera ejecución; nos remite, ineluctablemente, al problema verdadero de la interpretación, que es el de la expresión, el de la significación expresiva o el de la significación, sin más, de la obra musical.

La cuestión de si la música es o no un lenguaje, si posee algún significado que la trascienda, si es capaz o no de transmitir o despertar emociones en el oyente, ha sido ampliamente debatida desde el siglo XVIII, por lo menos, hasta nuestros días. Y es algo que no parece estar aún suficientemente claro: todo induce a pensar que el debate proseguirá en el futuro.

El consenso es prácticamente total entre los músicos y musicógrafos del XVIII; todos o casi todos se muestran adeptos convencidos de las "doctrina de los afectos", de las pasiones, de las emociones, o como quiera decirse. Permítanseme algunas citas que pondrán en claro el pensamiento de los autores de la época. Todos

toman como premisa la doctrina aristotélica de que la finalidad de las artes es la imitación de la naturaleza. Si la capacidad de las artes plásticas en ese sentido está fuera de toda duda, la cuestión, cuando de la música se trata, se vuelve más complicada, porque las virtudes imitativas de la música son infinitamente más convencionales y hay que trazar algunos meandros para aproximar la argumentación a la doctrina de la que se parte. Por ejemplo, el abate Jean Du Bos, en sus "Reflexiones sobre la pintura y la poesía", considera el arte capaz de avivar las pasiones en el espíritu mediante la imitación. En la música esto es posible con la ayuda de descripciones o pinturas con sonidos. En un nivel más elevado, se trataría de reflejar las íntimas pasiones de la naturaleza humana, para lo cual la imitación es un medio. ¿Cómo opera este medio? Dejemos la palabra a Du Bos: "Del mismo modo que el pintor imita los rasgos y los colores de la naturaleza, el músico imita los tonos, los acentos y los suspiros, las inflexiones de la voz y, en fin, todos aquellos sonidos con cuya ayuda la propia naturaleza expresa sus sentimientos y sus pasiones". (Obviamente se está refiriendo al melodrama, desdeñando la música puramente instrumental). Más adelante hace una observación de importancia: los sonidos "son los verdaderos signos de la pasión, instituidos por la naturaleza, de la que han recibido su fuerza". En un sentido muy próximo a la afirmación de Du Bos se manifiesta Batteux cuando dice que la poesía "es el lenguaje del espíritu", en tanto que la música "es el lenguaje del corazón". Y añade: "Basta sentir, no es necesario nombrar", y aún más: "El corazón tiene su propia inteligencia, independiente de la de las palabras", algo que recuerda inevitablemente la célebre sentencia de Pascal: "El corazón tiene sus razones, que la razón no conoce". Más allá de la ingenuidad del lenguaje con que se nos presenta, a veces, esta línea de pensamiento, lo que se va definiendo en ella con creciente claridad es que el reino de la música es el de las emociones y los sentimientos. Tajantemente lo afirma un compositor como Quantz en su célebre "Ensayo sobre cómo tocar la flauta travesera", un libro que, más allá del objetivo confesado en su título, resulta ser una fuente riquísima de información acerca de toda suerte de cuestiones musicales en la época: "El fin último de la música –dice Quantz– es sus-

citar pasiones y emociones en el oyente". Y Carlos Felipe Emanuel Bach, el más ilustre de los hijos del gran Juan Sebastian, en un tratado que hizo época, –"Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado"– escribe: "El objetivo último que debe perseguir el intérprete es el de revelar al oyente *el verdadero contenido y el sentimiento de la composición*, lo que sólo puede darse mediante una identificación emotiva entre los sentimientos del intérprete y los expresados a través de la música".

Poco a poco la idea de la imitación de la naturaleza va perdiendo terreno y es precisamente en el ámbito de la naciente estética musical donde la doctrina aristotélica se estrella contra la imposibilidad real del arte de los sonidos para imitar de verdad cualquier cosa, para pintar realísticamente cualquier emoción. El pensador inglés Charles Avison, por ejemplo, opina que la perfección de una música surge de la melodía, de la armonía y la expresión, las cuales, combinadas, "poseen el Poder de excitar las más agradables Pasiones del Alma". La imitación de la naturaleza ya no es contemplada como la finalidad del arte de la música. Remachando este clavo, James Beattie afirma que el placer derivado de la música nace de su poder de afectar al oyente. "Si se compara –escribe Beattie– Imitación con Expresión la superioridad de esta última es evidente". En esa misma línea, William Jones reafirma la superioridad de la expresión sobre la imitación y opina que la música es capaz de expresar directamente las pasiones, despertando en el ánimo del oyente un efecto de simpatía. Todavía dentro del siglo XVIII, Michel de Chabanon, en un tratado que titula "De la música considerada en sí misma y en sus relaciones con la palabra, las lenguas, la poesía y el teatro", publicado en 1785, expone ideas bastante más radicales cuando niega no solo la capacidad de la música para imitar a la naturaleza, sino que niega también que la música sea el lenguaje de las emociones, y concluye que la música es un lenguaje en sí misma, independiente de cualquier otro. Admite, y argumenta con sutileza, que pueden establecerse analogías entre ciertos sentimientos y la expresión que se desprende de ciertas músicas. Es decir, viene a distinguir, aún poniéndolos en relación, los sentimientos estéticos de los sentimientos emocionales, de las emociones propia-

mente dichas; hay, entre unos y otras, analogía pero no equivalencia. Podría concluirse que, para Chabanon, la emoción estética es una sensación mucho más amplia y ambigua que los sentimientos comunes de los hombres. Con semejante planteamiento Chabanon salta por encima de casi todo un siglo para enlazar, "mutatis mutandis", con el pensamiento de un Hanslick.

Pero, entre tanto, los músicos románticos se instalan en la convicción, heredada, como acabamos de ver, de los pensadores de la Ilustración, de que la música es, por antonomasia, el lenguaje idóneo para la expresión de sentimientos y emociones. Como afirma Riemann en pleno siglo XIX: "La música comunica de manera más directa y perfecta que cualquier otro arte los sentimientos más íntimos". Esto, aparentemente es así, y no hay mayores dificultades para estar de acuerdo en que hay músicas alegres o tristes, serenamente plácidas o furiosamente agitadas ... ... y así sucesivamente. Pero todo esto, sin dejar de ser cierto, o de tener algo de cierto, es muy vago. Todas esas afirmaciones pueden parecemos válidas mientras nos limitemos a la caracterización de talantes muy generales, pero en cuanto intentemos precisar qué emoción o qué sentimiento concretos traducen este o aquel pasaje de esta o aquella música, la ambigüedad esencial del lenguaje musical hace difícil, por no decir imposible, toda definición, y el problema se nos escurre entre los dedos. De manera menos taxativa que Riemann, y también más cauta, ya había dicho Goethe que "la música es el lenguaje de lo inefable". Eso es poner el dedo en la llaga, porque el problema, al menos en parte, es que cuando se habla del significado expresivo de la música nos estamos remitiendo, más o menos inconscientemente, al lenguaje verbal, y queremos ponerle nombre y apellido a los sentimiento expresados, pero eso es algo que, como en parte se adivina, parece estar más allá de los poderes de la música. Esto podría ser verificable incluso en los casos de las músicas descriptivas, puramente instrumentales, o de aquellas otras que se prenden de un texto o un argumento, como el "lied" o la ópera: la música puede apoyar y subrayar el sentido descriptivo o emocional del programa, argumento o texto poético de una manera aparentemente adecuada y convincente, pero, en el fondo, siempre bastante ambi-

gua. En el caso de la música con pretensiones descriptivas, la eficacia del poder de descripción de la música reposa siempre sobre la previa o sobreentendida complicidad del oyente, afablemente dispuesto a admitir que determinadas combinaciones sonoras puedan parecerse al canto de un pájaro, al murmullo de un arroyuelo o al estruendo de una tormenta. (En cualquier caso, lo que tendrá validez será el efecto musical obtenido y no el logro imitativo). Por lo que se refiere al refuerzo emocional que la música puede aportar a un texto dramático o lírico, hay que pensar que la adecuación de la música al sentido de dicho texto, sin dejar de ser real, puede ser bastante polivalente; no hay expresiones musicales que, salvo incongruencias chocantes, no puedan ser adecuadas en contextos diversos. En un sentido más general, diríamos, usando palabras de Fubini, que la música posee "una semanticidad "a posteriori", que no existe de antemano como cualidad inherente a la música". Se diría que esta cualidad significante "a posteriori" de la que habla Fubini, es la que permite que admitamos, a título de pura convención, los supuestos poderes imitativos, representativos o expresivos de la música. No deja de ser un hecho, pese a las reservas apuntadas, que los compositores románticos se adhieren con plena convicción a esta doctrina que define al arte de los sonidos como el lenguaje más apto, por no decir el único, para transmitir de manera inmediata emociones y sentimientos. Schumann, por ejemplo, es uno de los compositores románticos que más han escrito sobre música y, también, uno de los que han formulado de manera más clara, aunque no sistemática, una estética de la música romántica, según él la concebía. Para Schumann, la música refleja íntegramente la personalidad de su creador y es el vehículo idóneo para transmitir con máxima fidelidad sus sentimientos y emociones más íntimos. "La música –escribe– sería un arte bien pequeño si solo resonara y no dispusiera de un lenguaje y de unos signos para denotar los estados de ánimo". Y en otro lugar: "Los hombres poco refinados no suelen captar de la música carente de texto más que dolor, alegría o dulce melancolía, más no son capaces de percibir los matices más finos, las pasiones, como son la cólera, el arrepentimiento, los instantes de intimidad familiar, el bienestar, etc.; por ello, les resulta

difícil también comprender a maestros como Beethoven o Schubert, que contaron con el don de traducir a la lengua de los sonidos cada momento vital" Como se desprende de este texto, Schumann creía firmemente que la música era capaz de expresar con entera fidelidad cualquier sentimiento individual, en toda la riqueza posible de sus matices, y esto incluso en la música puramente instrumental, carente de un texto que pudiera servir de guía. Una idea que puede resultar complementaria de lo que acabo de decir es la que manifiesta Mendelssohn, en una carta, cuando escribe: "Los pensamientos que expresa la música que yo amo no son tan indefinidos como para no poderse expresar mediante palabras, sino que son, a la inversa, demasiado definidos". Es a la palabra, por lo tanto, a la que Mendelssohn niega la sutileza necesaria para poder trasladar a la esfera conceptual los pensamientos o sentimientos que en la música encuentran cabal definición.

En pleno ensueño romántico, en plena efervescencia de sus valores y de sus insaciables pretensiones, con un Liszt como abanderado de la música programática, es decir, de la música capaz de abarcar y representar todo tipo de realidades extramusicales, y un Wagner persiguiendo la quimera de su "obra de arte total", la reacción antirromántica, antisentimental, antiexpresionista, se produce bruscamente causando no poco estrépito. El desencadenante de esta reacción fue el ensayo "De lo bello en la música", que el crítico y profesor austríaco, nacido en Praga, Eduard Hanslick, publicó en 1854. En ese breve ensayo (que debe mucho a las ideas estéticas de Herbart) Hanslick afirma que la música carece de toda finalidad más allá de si misma y que el valor de la obra musical reside en el logro del equilibrio en sus relaciones formales internas, y no en su expresividad: es más, Hanslick niega que la música tenga la capacidad de transmitir cualesquiera sentimientos; todo lo más, admite que en la música pueda reflejarse la dinámica de los sentimientos, digamos variaciones en la intensidad de esos sentimientos, pero no el sentimiento en sí. Como lo describe Eric Sams: "El amor puede ser tierno o impetuoso, triste o alegre; y la música, según Hanslick, podrá representar esos atributos, pero no el sentimiento como tal". Resumiendo, en cualquier contexto –música instrumental pura, mu-

sica programática, música vocal dramática o lírica– la música es para Hanslick un fin en sí misma. A través de su argumentación, Hanslick derriba los fundamentos no sólo de la estética romántica sino de la propia idea de la música que se hacían los músicos de la era barroca, adeptos de la "doctrina de las emociones". La polémica que provocó el ensayo "De lo bello en la música" de Hanslick fue muy viva y su proyección en el tiempo bastante duradera. El pensamiento formalista, tan grávido de consecuencias en la música del siglo XX tiene ahí una de sus fuentes. Si releemos a Strawinsky nos encontraremos con afirmaciones tan tajantes como ésta: "Considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna; un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música".

A pesar de su actitud denegadora de la capacidad semántica de la música, los formalistas, con Hanslick a la cabeza, acaban por convenir, según señala Fubini, que la música "no puede y no sabe expresar conceptos ni sentimientos individuales, pero, en compensación, puede expresar o, mejor dicho, *encarnar*, justamente en virtud de su carácter abstracto, las regiones más profundas de nuestro ser ..." Una cita del propio Hanslick puede servir para corroborar la opinión de Fubini: "Creación de un espíritu que piensa y siente, una composición musical posee por ello en alto grado la aptitud de interesar al pensamiento y al sentimiento ..." Y más adelante: "... pensamientos y sentimientos fluyen como sangre en las venas del bello y bien proporcionado cuerpo sonoro".

La cuestión está en decidir si la música, con independencia de cual sea la actitud y la voluntad del propio compositor, transmite algún tipo de mensaje, más o menos vago, imprecisable, indefinible a través de conceptos. De nuevo con palabras de Fubini: "...el discurso musical, en el caso de no tener *significado*, es, no obstante, *significativo* para cuantos lo escuchamos". Pero esta afirmación, en lugar de cerrar la cuestión, abre de nuevo el interrogante inicial, a saber: ¿trasciende la obra musical esa realidad formal, única que le reconocen los formalistas tipo Hanslick, para remitirnos a otras esferas de la sensación

o el conocimiento? Este problema del significado, o, como gustan decir algunos, de la "semanticidad" de la música, es algo que preocupa a numerosos pensadores y musicólogos contemporáneos. Susanne Langer, por ejemplo, dice: "La música es una forma *significante* aunque sin un significado convencional". Lévy-Strauss hace una brillante observación cuando dice que "la música es, entre todos los lenguajes el único que reúne los rasgos contradictorios de ser a un tiempo inteligible e intraducible". Desde una perspectiva más general, pero que engloba también a la música, Adorno asevera: "En materia de arte no se puede establecer jamás de manera rigurosa qué es lo que el arte expresa, aún cuando, no obstante, exprese".

Y volvamos ahora al intérprete. Con respuestas o sin ellas, (sin duda, en su fuero interno, verdadera o falsa, consistente o ilusoria, él tiene una respuesta) el intérprete es el recreador de la obra musical, el que convierte en realidad sonora esa virtualidad que duerme en la partitura y de esta manera nos hace partícipes a todos del mensaje que la obra guarda.

En la partitura tenemos un documento que puede ser contemplado desde dos ángulos que difieren entre sí. Por una parte se trataría de un documento insuficiente, aproximativo, porque no puede encerrar en sí, por las razones que al principio se adujeron, toda la potencial riqueza de la obra tal como el autor la concibió. Seria el punto de vista de Alfredo Casella –un compositor, no lo olvidemos– cuando dice: "Los signos que el compositor nos ofrece, representan sólo aproximadamente la intuición original del artista creador". El otro punto de vista sería el de considerar la grafía musical como un medio perfectamente idóneo de aprehender y simbolizar sobre el papel pautado ese instante fugitivo en que consiste esencialmente la música. Es la opinión que expone el musicólogo Giorgio Graziosi en el capítulo titulado "Revalorización de la partitura", dentro de un ensayo sobre la interpretación, cuando define a la partitura como "un maravilloso instrumento simplificador y compendioso, que detiene sin inmovilizar, circunscribe sin cerrar ... ... perfecto compromiso entre la absolutez de la forma estética y la relatividad cambiante y móvil de la sustancia física".

El hecho de que la grafía, por ser una realidad de naturaleza diferente de la música misma, padezca de evidentes limitaciones a la hora de representar y cifrar ésta, no le resta ni un ápice de su importancia y su veracidad como documento único que contiene en su integridad el acto creativo del compositor. Esa integridad no queda menoscabada por las limitaciones a las que he aludido repetidas veces, porque, en tanto que referidas a una realidad distinta, están sobrentendidas y asumidas por el creador en el acto mismo de redactar la partitura, cuyo aspecto final parece resultar suficientemente eficaz a todos los efectos; difícilmente mejorable, diríase, si lo que se persigue es "detener sin inmovilizar, circunscribir sin cerrar", como con afortunada expresión afirma Graziosi. La partitura queda así constituida como un documento abierto: su contenido es uno, sus realizaciones, plurales.

¿Cuál deberá ser la actitud del intérprete frente a este documento que reclama de él que lo convierta en la realidad sonora que está destinado a ser, que es en su íntima esencia? Ahí caben infinitas posturas, tantas como intérpretes, pero que se agrupan en torno a dos principios, a dos actitudes básicas, más o menos matizadas: la que defiende ante todo la estricta fidelidad al texto y la que postula la libertad del intérprete. Me apresuraré a decir que estos principios no se excluyen entre sí necesariamente; sólo ponen de relieve la actitud preponderante en el espíritu del intérprete. En el horizonte de todo verdadero intérprete debería estar siempre presente como objetivo la necesidad de unificar estos dos principios que, más que antagónicos, habrían de considerarse imprescindiblemente complementarios.

Personalmente, me resulta difícil admitir que el intérprete, movido por una encomiable voluntad de ser fiel al texto, pueda convertirse en un mero ejecutante, –una especie de "máquina obediente", como pretendía Gatti– empeñado en no salirse de los raíles de lo que está escrito, es decir, en no ir más allá de lo que puede realmente escribirse. Es preciso no confundir la deseable fidelidad al texto con la estricta *literalidad*, la cual nos deja, por así decir, del lado de acá de la obra, nos impide penetrar en su meollo. Por otra parte, convendría, tal vez, tener en cuenta un factor que los profesionales con frecuencia olvidamos. Cuando se juzga la mayor o menor

fidelidad al texto en una determinada interpretación se está incurriendo, de hecho, en una apreciación errónea; todas las interpretaciones dignas de ese nombre son fieles al texto en todo lo que este tiene de inmodificable. El oyente –y no hablo del profesional ni del crítico, que también es un profesional, sino del gran público que, en definitiva, es el destinatario real, en nuestra sociedad, de la obra de arte– juzga una interpretación no con referencia a un texto que desconoce y que no sería capaz de descifrar, sino con referencia a una imagen que él posee de la obra, en la medida en que ésta le sea familiar, es decir, juzga con respecto a una cierta vaga tradición interpretativa, si queremos decirlo así; si desconoce la obra pero el lenguaje le sigue resultando familiar, carecerá de términos de comparación, pero ciertas cualidades de la ejecución –belleza o refinamiento del sonido, sentimiento, brillo técnico, o cualesquiera otras– le permitirán apreciar más o menos esa interpretación, aún faltándole un modelo interior previo. Pero todo esto tiene poco que ver con la cuestión de la fidelidad, porque el texto no es más que el remoto origen de estas sensaciones del oyente. Una interpretación fantasiosa, e incluso arbitraria, podría suscitar en el oyente idénticas emociones de placer o disgusto.

En el extremo opuesto del intérprete obsesionado por respetar la literalidad del texto –cuando lo que cualquier texto exige no es tanto respeto cuanto comprensión– se halla aquel otro que toma la obra como coartada para el ejercicio de una libertad interpretativa que le parece no ya imprescindible sino consubstancial con el hecho musical. La musicóloga Gisèle Brélet compara la relación entre obra escrita e interpretación con la existente entre un tema y sus variaciones. Esta comparación parece conferir a la interpretación un valor *creativo* que seguramente resulta exagerado. De manera expresa algo así viene a decir Gatti cuando considera que interpretación es "... recreación de la obra de arte ..... que quiere ser juzgada con el mismo patrón con que se juzga lo que comúnmente se conoce con el nombre de creación artística". La pretensión es obviamente exagerada. El compositor crea de la nada; el intérprete indaga en la obra creada y traslada al oyente su visión subjetiva –y por tanto en alguna medida creativa– de lo que piensa o siente haber hallado en la obra.

En la traslación de eso que podríamos llamar el *mensaje* de la obra (que puede ser infinitamente matizado por infinitos intérpretes) reside lo que tendremos que considerar como recreación de esa obra musical, que, en ningún caso, creo, puede ser alzada al rango de la creación propiamente dicha. Ni, por supuesto, autoriza al intérprete, presa de un cierto delirio creativo, a traspasar los límites que puedan convertir su recreación en un juego exhibicionista y arbitrario.

La interpretación musical es un ejercicio de rigor y de libertad, de fidelidad al texto y de fantasía, de respeto y de intuición. No es solamente el hecho de que la grafía tenga lagunas en ciertos aspectos verdaderamente importantes lo que obliga al intérprete a asumir una actitud y a desarrollar una actividad *recreadora*; es algo más profundo que eso: es su percepción subjetiva del *sentido*, de la *expresión*, o como se quiera decir, de la obra, lo que le conduce a una exteriorización, a una realización sonora igualmente subjetiva de aquello que está más allá de la escritura y sus límites, de aquello que está *implícito* y no explícito en la página impresa, aquello que, como ya se ha dicho, *hay que leer entre líneas.*

Por lo demás, parece inevitable que la propia personalidad del intérprete –la que se asienta en su idiosincrasia, su experiencia vital, su cultura, su sensibilidad– se refleje en la ejecución de cualquier obra impregnando toda su interpretación, valiéndose para ello de la permeabilidad que le brindan todos aquellos elementos textuales no enteramente determinados y que dejan, por tanto, abiertos unos poros a través de los cuales el propio gusto, el propio estilo del intérprete, pueden encarnarse en el cuerpo de la obra interpretada. (Por la misma vía, es decir, valiéndose de esa permeabilidad que caracteriza a ciertos aspectos de la grafía, la obra musical quedará incesantemente marcada, a través de múltiples intervenciones de intérpretes diversos, por la inevitable mutación en el tiempo de los gustos y de los estilos, y esto es algo que pone muy seriamente en tela de juicio el valor que quepa atribuir a determinadas –y supuestas– tradiciones interpretativas que presumen de remontar sus orígenes a los propios autores y a su entorno).

Señores Académicos:

Me cabe la satisfacción y el honor de contestar, en nombre de esta Real Academia, al discurso de recepción del nuevo Académico de Número por la Sección de Música D. Manuel Carra Fernández. Honor responsable por cuanto tengo que personificar en mis palabras la bienvenida de esta docta casa, satisfacción por cuanto lo hago con alguien a quien no sólo profeso una antigua amistad sino también una larga admiración.

Manuel Carra, malagueño, nacido en 1931, estudió el piano en su ciudad natal y luego en Madrid con José Cubiles ampliando estudios en Siena y en París. Ha desarrollado una amplia carrera internacional como solista, ha sido Catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música de Madrid y como intérprete ha destacado tanto en recital como en música de cámara junto a otros artistas. Pero además, su talante profundamente intelectual le ha llevado a trascender las labores pedagógicas habituales para desarrollar una amplia actividad como conferenciante, como profesional de la música radiofónica así como en calidad de articulista. Ha compuesto varias obras musicales cuya extraordinaria calidad nos hacen añorar el que hubiera podido dedicar más tiempo a esa actividad y no podemos olvidar que, como compositor, estuvo presente en la formación del Grupo Nueva Música vital para el desarrollo de la vanguardia musical española y que, como intérprete, ha puesto su arte en muchas ocasiones al servicio de obras nuevas. Sucede en la medalla n. 18 al admirado Narciso Yepes con una ilustre estirpe anterior de intérpretes y compositores que comprende también a Andrés Segovia, Óscar Esplá, Conrado del Campo, Pedro Fontanilla, Felipe Pedrell o Mariano Vázquez.

Manuel Carra pertenece a esa raza de intérpretes, que para bien de la Música empieza a ser nutrida, que no sólo son excelentes artistas sino que reflexionan sobre su arte y son verdaderos intelectuales, algo que si se reivindicó para los compositores y estos acabaron por cumplir el reto, no es menos importante en la interpretación y se hace cada día más acuciante. De la profundidad de su pensamiento y de la altura de sus reflexiones sobre la interpretación da buena muestra el magnífico discurso de ingreso que acabamos de escuchar. Y como su materia es algo tan amplio y complejo como el arte de la interpretación intentaré una pequeña glosa, no tanto sobre lo que él ha tratado con maestría, sino sobre parte de lo mucho que sugiere su reflexión.

Si la creación musical es, y así lo pienso, un proceso de comunicación, resulta obvio que la comunicación no se produce –y por tanto no existe creación– sin tres etapas que la completan. La primera, la composición que cobra signo sensible en una partitura; la segunda, la interpretación cuando un intérprete cualificado desentraña esa partitura en un acto irrepetible en el tiempo; la tercera, cuando el resultado de los esfuerzos de compositor e intérprete son escuchados por un auditor que completa la obra con su recepción activa.

Un gran intérprete no sólo es necesario sino también deseable para realizar la música ya que así se encarna probablemente el pensamiento que queda más vivo de la estética hegeliana y que no es otro que aquél que afirma que lo bello es la *manifestación sensible de la idea*. Y esa idea no se hace sensible sino por la interpretación. Interpretación que, salvo en el caso de la voz, se hace a través del manejo sensible de una máquina pues no otra cosa es un instrumento como extensión musical directamente manejada por el hombre. Y entre todas esas máquinas, ninguna tan sofisticada y compleja como el piano moderno.

Hay muchas ocasiones en que un cambio de estética exige una nueva tecnología aunque hay quien sostiene que es la nueva tecnología la que exige una nueva estética. En realidad, ambas cosas son verdad pues obedecen a ideas y cambios sociales más generales y

han ocurrido muchas veces a lo largo de la Historia. Quizá la aparición del piano se encuentre entre las más ilustrativas ya que su necesidad se deja sentir por dos carencias que tenía el instrumento de teclado que le precedió, el clavecín. Las carencias son la incapacidad para sostener el sonido y la de hacer sonidos pianos y fuertes. De hecho, pianoforte será el nombre del nuevo artilugio que desde más o menos 1750, con los inventos de Cristofori y Silbermann, se va imponiendo.

Se ha dicho que Johann Sebastian Bach conoció el incipiente piano y no se interesó por él. De ser esto cierto, sólo sería una muestra más de inteligencia y sensibilidad por parte del Cantor de Santo Tomás. Y es que el piano en ese momento era una máquina rudimentaria que no tenía ventajas sobre el clavecín. Pero desde entonces hasta más o menos 1915, o hasta la actualidad si se quiere, se ha desarrollado una de las máquinas más sensibles, complejas y poderosas que la mecánica occidental haya inventado nunca. Ya la carrera no tan larga de Mozart indica una evolución pues sus primeras obras se conciben para el clavecín y, tras un período intermedio ambivalente, los últimos conciertos se decantan claramente por el piano.

En Beethoven resulta claro que la ideación estética va por delante de la evolución de la maquinaria y hay divertidas descripciones de sus conciertos durante los que tenía que parar para apartar la maraña de cuerdas que se iban rompiendo. El pensamiento genial del compositor plasmaba obras que excedían bastante lo que el piano de su tiempo podía dar y que, sin embargo, hoy día pueden escucharse con una rara perfección gracias a la evolución tecnológica de la máquina para la que fueron compuestas. Y probablemente nada ilustra mejor la evolución estética en función de la evolución tecnológica del piano que la carrera de Liszt. A lo largo de la misma se va configurando un piano muy parecido al actual por la acción de los Erard, los Pleyel, los Broadwood y, sobre todo, tras la emigración a Estados Unidos de uno de los primeros Steinway hamburgueses en 1855. El piano conquista el clavijero metálico, los entorchados de los bordones, el armazón metálico interior, la sensible tapa armónica, el perfeccionamiento del sistema de pedales y el añorado meca-

nismo de doble escape que será su auténtico y deseado huevo de Colón. Todo ello podría seguirse con puntualidad a través de las partituras que Listz va produciendo en esos años.

Pero si el instrumento es una extensión musical en forma de máquina y el piano lo encarna en grado sumo, no es menos cierto que, pegado a él, hay un hombre que debe transmitir su sensibilidad a través de una técnica de manejo muy compleja. De igual manera que evoluciona el instrumento, lo hacen las técnicas para tocarlo hasta llegar a nuestros días en donde un deslumbrante mecanismo empieza a no ser ya una cualidad excepcional en cualquier pianista. Y ahí está la grandeza de la interpretación pues interpretar no consiste en poseer la técnica de un instrumento, aunque eso sea imprescindible, sino una serie de cosas añadidas de muy diferente orden. Quizá ha costado tiempo comprender eso, aunque, como dice el verso de Hölderlin: *largo es el tiempo pero lo verdadero llega*.

Decía el gran poeta Auden que *un arte verbal es reflexivo y desemboca en el pensamiento mientras la música es inmediata y sigue realizándose*. Efectivamente, arte temporal por excelencia, la música desaparece con su realización y siempre habrá que hacerla surgir ex novo. *La música sois vosotros mientras la música suena*, afirmaba otro poeta también de lengua inglesa, T. S. Eliot. Esa temporalidad impide también que la interpretación quede fijada como un valor unívoco para siempre. Independientemente de que los nuevos públicos pueden no conocer la obra y enfrentarse a ella con oídos nuevos, los públicos avezados nunca son los mismos porque las circunstancias jamás podrán reproducirse con total exactitud. Incluso aunque teóricamente así fuera, el hecho de ser una segunda audición la haría muy distinta.

Una interpretación es única en sí misma, está magnífica y terriblemente sola frente a cualquier otra posible incluidas las del mismo intérprete en el mismo piano. Qué decir de otro piano, otra sala, otro público y hasta otros intérpretes. No, afortunadamente no existen interpretaciones canónicas y esa es la tremenda grandeza de la interpretación.

Hoy día se va abriendo camino la idea de que incluso en las artes no directamente temporales, el tiempo influye notoriamente sobre su percepción. Un cuadro varía físicamente como el paso del tiempo, pero aunque fuera inmutable, no lo son los ojos ni las ideas conque se mira. Se ha dicho que cada nueva obra importante de arte no sólo influye en las futuras sino que reinterpreta y reordena las existentes de la misma manera que una teoría científica cambia a la luz de otras posteriores. No es lo mismo Newton visto a la luz de Einstein ni Velázquez a la de Picasso. Y si eso es así, con más razón lo es para la música y el arte de la interpretación. La partitura también cambia con el tiempo porque cambiará la actitud y la idea conque nos acercamos a ella y por eso cambian hasta las supuestas versiones auténticas que no son sino un notable esfuerzo de elucubración arqueológica. Y no hay nada que cambie tanto como la propia arqueología. Por eso en mi opinión lo que el intérprete debe hacer es poner su dominio técnico para manejar esa máquina sensible que es el piano al servicio de lo que la partitura significa para él en su momento y también en su irrepetible personalidad que es lo que da interés a un intérprete individualizado. No al servicio de lo que la partitura es, porque su esencia va cambiando, sino de lo que la partitura supone. En resumen, lo que verdaderamente le da el intérprete a la partitura es precisamente su credibilidad. Nada más y nada menos. Una credibilidad tan temporal como la que tiene la propia creación.

De esta manera, si el compositor se enfrenta a lo desconocido cuando se apresta a componer una obra, la labor del intérprete es también indagar sobre ese mundo nuevo, aterrador y fascinante que es lo desconocido. Cierto, ambos lo hacen con la mejor de las preparaciones, con su sensibilidad y con su talento pero abordan siempre un terreno ignoto. Y es que, como decía el poema de René Char: *¿Cómo vivir sin lo desconocido por delante?*.

Ese riesgo y esa fascinación es lo que hoy saludamos en la persona de Manuel Carra. Bienvenido sea al seno de esta Academia.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 4 DE DICIEMBRE DE 1998,
FESTIVIDAD DE SANTA BÁRBARA,
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICAS ARABÍ, SA.
DAGANZO (MADRID)
CON EL PATROCINIO DE LA

FUNDACIÓN HAZEN HOSSESCHRUEDERS

LAUS DEO