

La música que espera

Una defensa de la música que no se escucha

Por Marcos Pablo Dalmacio

Preludio

Son varias las razones que me motivan a escribir estas líneas, la primera de las cuales, como no podría ser de otro modo es la música misma, el gran amor que siento por ella, y el placer que me proporciona hablar sobre ella y por ella en la medida que mis modestos medios me lo permitan. La segunda razón, y muy importante, es el deseo de provocar en mis lectores, un movimiento de los sentidos, de la razón o del espíritu a través de las ideas que intentaré transmitir seguidamente. Y no es por orgullosa pretensión de poder que esto deseo, si no por la esperanza de encontrar otros amantes del arte que quieran descubrir y escuchar esa música que espera, que nos espera... Si existen otras razones que sustenten estas líneas, ya las he olvidado o han pasado al mundo de lo subconsciente, por lo tanto, si más dilaciones explicaré la idea que el título intenta transmitir.

Introducción y tema

Nuestra situación actual en materia de difusión musical no ha tenido parangón en la historia, los conciertos, las grabaciones, las transmisiones de radio y televisión, internet y muchas otras posibilidades parecen encontrarse en un punto álgido; resulta difícil imaginar tener más de lo que tenemos en este campo, y sin embargo, puede demostrarse que en lo que a cultura musical se refiere, hemos llegado al punto más bajo de los últimos siglos. Tal vez esto parezca un absurdo y presuntuoso comentario, pero leamos lo que dice Arthur Honegger en su libro “Yo soy compositor” en la década del ’50: “(...) En 1919, Satie preconizaba la ‘Música de mueblaje’: una música que se tocaría sin que se escuche, comparable a un papel pintado pegado a la pared. Hoy, hemos rebajado a ese nivel la Misa en si o el Cuarteto op. 132. Los conciertos son más numerosos que nunca (los subrayados son míos). Pero se han transformado en perfomances de campeones del piano o de la batuta. El empresario exige el programa ortodoxo: festival Beethoven para el director de orquesta, recital Chopin para el pianista. El público se atropella en la boletería, hasta sin conocer los programas. Una vez más, no es la música que importa, es la virtuosidad de la ejecución. ¡Estamos en la época en que se

coloca una niñita de seis años delante de una orquesta para embobarse con sus gesticulaciones desordenadas!

Uno se pregunta para qué tantos grandes maestros del pasado han escrito tantas obras, ya que nunca provocan la curiosidad de los ejecutantes. Con más razón, ¿para qué jóvenes desconocidos van a pretender entrar en una lid ya colmada? (...)

Cincuenta años después, ¿esto ha cambiado? Mi respuesta es sí. Ha empeorado. Pero antes de exponer mis propias ideas citaré una vez más a Arthur Honegger, en un comentario que aparece unas páginas antes en el citado libro.

Pregunta Bernard Gavoty: -¿Nuestros padres tenían un oído más fino que el nuestro?

Responde Arthur Honegger: -En todo caso no pedían a la música el estrépito que nosotros exigimos. Al ruido, preferían el matiz, dándole mucho valor a pequeñas diferencias de timbres que hoy nos dejan indiferentes. El público de los melómanos era bastante restringido y más cultivado, capaz de seguir de cerca el desarrollo de una pieza, y de apreciar sus cualidades. En tiempos de J. S. Bach, un príncipe podía dar un tema de fuga: ¡pídale hoy eso al Rey de Inglaterra o a Stalin! Somos, actualmente, más glotones que catadores... Vaya al cine: algunas músicas de films, compuestas a la ligera por maestros baratos, tienen con qué hacerle baladrear; a tal punto la sonoridad es horrible, la armonización defectuosa, la orquestación inepta. Uno espera una pequeña protesta, ¡pero no: se las escucha, con el mismo oído impasible que a una partitura honorable! En el concierto, el oyente en general es sensible a la impresión que le da una obra en su conjunto; no repara en los detalles, que, por otra parte se le escapan.

Gavoty: -De momo que podríamos ser comparados a los borrachos cuyo esófago está a tal punto quemado por el alcohol...

Honegger: -¡Que pueden beber petróleo sin reaccionar! El ruido atrofia nuestros oídos y es así como creo que, dentro de algunos años, sólo percibiremos diferencias entre los intervalos muy grandes. Perderemos de vista el medio tono, y llegaremos a diferenciar únicamente la tercera, luego, la cuarta, y por último la quinta... Lo que representa desde ya, un rol predominante, es la sacudida rítmica, y no la voluptuosidad melódica. Piense en la música de Eric Satie, considerada como genial para ciertos músicos, en la medida en que ella vuelve a una simplificación primitiva del lenguaje: ausencia de riqueza armónica, ausencia de riqueza contrapuntística... En el tren en que vamos, tendremos, antes de fin de siglo, una música muy sumaria,

bárbara, que acoplará una melodía rudimentaria a ritmos brutalmente medidos. ¡Esto convendrá maravillosamente a los oídos atrofiados de los melómanos del año 2000!

Variaciones caprichosas (o consideraciones generales)

I- Está claro que cuando Honegger habla de los oídos atrofiados del año 2000, y de la gradual dificultad para reconocer los intervalos, se refiere aún a la pregunta de Gavoty acerca del oído más fino de las gentes de la época de sus padres, como melómanos aficionados, y su respuesta es en base a los aficionados, porque por supuesto, el músico profesional jamás llegaría a estos límites descritos, aunque en muchos aspectos, la preparación que hoy reciben es deficiente e incluso decadente. Como Honegger comentaba anteriormente, hoy en día (puesto que sus opiniones aún están vigentes) el público asiste para “ver” a los concertistas de moda antes que a deleitarse con la increíble magia de un concierto en vivo. Un caso ya de larga data es el de los aficionados a la ópera: aplauden y vitorean cuando el o la cantante acaba su última frase, y siempre antes de que la orquesta termine la suya. ¿Cuántas veces hemos visto salir de la sala a numerosos espectadores después de la presentación “del prodigio” en el concierto con orquesta, en la primera parte, y no volver para la sinfonía que sigue?

II- Por otra parte, el mundo de la música se ha vuelto extremadamente competitivo, porque el nivel técnico en todos los instrumentos ha sido desenvuelto tal vez desde la faz pedagógica, cada con vez mayor claridad y precisión, con método científico. Esto hace que los concursos sean cada vez más exigentes, las grabaciones con grandes sellos discográficos más difíciles de obtener al igual que el acceso a los grandes teatros, para los músicos de excelente calidad, que no sean primeras figuras. La creciente habilidad técnica no es algo malo, muy por el contrario, pero ya hemos escuchado decir que hoy se privilegia esto antes que la interpretación propiamente dicha, y aunque parece una crítica emitida por despecho, hay bastante de cierto aquí. Hoy en día resulta casi imposible distinguir a un violinista virtuoso de otro. Son muchos los que tocan los veinticuatro caprichos de Paganini con perfecta técnica, aunque la interpretación, al ser en gran medida determinada por parámetros estándar, resulte bastante homogénea entre uno y otro, sin grandes rasgos personales, por lo que se torna casi como un ejercicio de rutina.

Tal vez Yehudi Menuhin no siempre resultaba impecable en su ejecución, pero no es difícil reconocerlo por su maravillosa musicalidad. Su

interpretación del concierto de Elgar, por ejemplo, cuando contaba tan sólo quince años de edad, y que grabó bajo la dirección del autor, no ha sido hasta hoy superada. También podemos distinguir por el sonido y la musicalidad a un Oistrach, un Milstein o un Heifetz, un Szeryng o un Stern, entre otros.

Lo mismo con pianistas como Rubinstein, Gould, Serkin, Richter, Horowitz, etcétera. Hoy tenemos aún algunos grandes, como Perlman, Minz, Barenboim, o Argerich.

Con todo esto quiero decir, que lentamente (o no tanto) se ha tendido a una uniformidad de parámetros de la interpretación musical y de la utilización de la técnica, excluyendo en lo posible las soluciones personales de carácter que el mundo musical de hoy tildaría de “extravagantes”. Y estas soluciones de las que hablo aquí, que representan algo natural en los consagrados maestros, llegan a ser caprichosas y sin profundo sentido en otros músicos, que quieren ser “únicos” a costa de forzar el lenguaje o la expresión.

Todo esto, posee una estrecha relación con la vida eminentemente comercial de esta época. El ganador de un concurso Tchaikovsky, o Chopin, o Sibelius o cuantos haya por el mundo, obtiene importantes contratos de grabación, y casi en el cien por ciento de los casos lanzarán al mercado discográfico una versión más del concierto para violín de Beethoven, o los conciertos para piano de Chopin.

¿Esto está bien o no? Sí, lo está desde el punto de vista de que todos tienen derecho a tocar las grandes obras maestras, pero no la obligación. Entonces, por cada concierto en re menor de Bruch, se graba cien veces el en sol menor, y lo que se denomina el “gran público” (que siempre debe ser tenido en cuenta en nuestras consideraciones), pierde oportunidades magníficas de escuchar joyas de la música que yacen bajo la sombra de las más famosas.

Y ya veremos en qué repercute esto.

III- Pero volvamos a Honegger y releamos las frases subrayadas; obtenemos lo siguiente:

1) Que hay más conciertos que nunca antes en la historia.

2) Que los maestros han escrito muchas obras, aunque el interés de los músicos por ellas se reduce a unas pocas.

Durante la primera mitad del siglo XX se produjo una tendencia reduccionista del repertorio, de alguna manera se fue decidiendo lo que era bueno seguir estudiando y lo que “definitivamente” debía ser erradicado del repertorio. Incluso dentro de la obra de los más grandes maestros se estableció paulatinamente una rigurosa selección. A partir de la segunda

mitad del siglo, surgió un interés por las joyas ocultas de la música, aunque se dio tan solo en el ambiente especializado. Por hermosos que resultaran los conciertos para violoncello de Carl Philip Emanuel Bach por ejemplo, pocos solistas de renombre se arriesgarían a incluirlos en su repertorio estándar.

El deseo enciclopedista fue el motivo de que numerosos músicos de distintas especialidades se dedicaran a lo que se dio en llamar “versiones integrales”. Y es así como aparecieron las más de cincuenta sonatas para piano de Haydn, sus más de treinta tríos con piano, o todas las sinfonías de Mozart, por ejemplo. Y si bien el disco representa una gran ventaja para la difusión de esta música, al no verse secundada por un interés real de sus ejecuciones en vivo, el conocimiento de estas joyas por parte del público, se reduce a encuentros casuales de poca profundidad.

Actualmente parece haber mejorado esta situación, pero es más aparente que real, porque en proporción, también crece el número de grabaciones de la música de mayor aceptación, ocultando un poco con soberbia a sus bellas hermanas menores.

Hasta comienzos del siglo XX, la vida musical estaba muy atenta a las últimas producciones de los compositores de todas las tendencias, a la vez que se iba estableciendo cada vez con mayor fuerza un repertorio “modelo”. Y es de destacar que hasta poco antes de mediados del siglo XIX, cada época vivía principalmente de las producciones contemporáneas. A partir de allí, se hizo más fuerte la tendencia a rescatar los valores del pasado, con el punto de partida que representó la ejecución de La Pasión de San Mateo de J.S. Bach bajo la dirección del joven Mendelssohn en 1829. Esta ansiedad romántica por el conocimiento del pasado, es muy loable, aunque lamentablemente hubo de perdurar menos de un siglo, cuando debiera haber sido un camino abierto para toda la posteridad.

A mediados del siglo XX comenzó a remediarse la situación, en lo que parecía prometer un oasis de conocimientos a todo el mundo accesibles, principalmente gracias al trabajo de la musicología. Infelizmente, la mayoría de los músicos consideraron esta ciencia, como una pieza de museo, sin fines prácticos. Los que se acogieron a ella fueron quienes sembraron el campo para las controvertidas interpretaciones históricas, sobre todo de música antigua. Surgieron numerosos grupos con dedicación exclusiva a determinados períodos históricos, utilizando instrumentos de época.

La primera crítica que se efectuó es la de que estos músicos parecían atenerse estrictamente a lo que ellos consideraban veracidad histórica en la interpretación, sin sentir escrúpulos de tomar luego un avión para realizar el próximo concierto. Esta crítica no pasa de ser un comentario producido con

fina ironía, pero hay quienes la tomaron como una refutación suficientemente contundente de las “vanas” (siempre según ellos) prácticas historicistas. Como comentario cabe decir, que agruparse a uno u otro bando es una pérdida lamentable, de tiempo y de conocimientos. Si el resultado es o no el que se obtenía en la época a la cual parecen pretender emular, no debe incomodarnos mucho tiempo, ya que de por sí la música posee una fuerza que trasciende los medios con la que es vertida. Y puede escucharse con igual disfrute una interpretación de obras de Vivaldi por I Musici, o por Capriccio Stravagante, o un concierto de Bach por Menuhin o por The English Consort.

IV- Analizar cada uno de estos aspectos por separado resultaría excesivamente largo para el objetivo que nos proponemos aquí, que es el de desenmascarar la falacia de que la música que ha permanecido es porque es la mejor.

Cuando hablamos de lo “mejor” en música, siempre medimos todo respecto a los tres grandes, Bach, Mozart y Beethoven.

Y no hay duda de que son los más grandes, pero, ¡cuánto perdemos haciendo exclusiones inútiles!

Bach y Vivaldi, dos figuras enormes del barroco; cada uno caracteriza aspectos diferentes de la música. Lo que tiene Bach en profundidad lo tiene Vivaldi en energía exuberante y agilidad. Lo que tiene Bach en dominio contrapuntístico, lo tiene Vivaldi como inventor de sonoridades, y muchas cosas más. Si excluimos a uno, por no poseer la calidad del otro, entonces, de exclusión en exclusión tendríamos un puñado muy reducido de obras que valdría la pena escuchar.

Claro que esto no funciona así, pero es una tendencia enfermiza de casi todos los músicos, y eso repercute en el público.

El público siempre amará las Cuatro Estaciones de Vivaldi aunque le digan que el compositor no es un gran contrapuntista, o la sinfonía en do menor de Beethoven aunque le digan que el autor no inventa melodías tan hermosas cuanto Schubert.

Esto está muy claro. Sin embargo, en el plano subsiguiente sucede que el público piensa más o menos así: “Las Cuatro Estaciones de Vivaldi, puesto que es lo más conocido y ejecutado de él, representan lo mejor de su obra, y aunque además debe poseer otras composiciones interesantes, por algo no serán tan famosas”. Así es que se pierden ciclos bellísimos como La Stravaganza Opus 4, o la mayoría de los conciertos de L’estro Armónico opus 3, que permanecen prácticamente desconocidos para la mayor parte del público. Ni hablar ya de sus opus 7 o 9.

Y todo el mundo escucha el Adagio de Albinoni como su obra maestra, sin saber que él no la escribió. Y qué hay del resto de su producción, o mejor dicho, de su verdadera producción. No es que ese adagio no sea una hermosa obra, pero ¿por qué no se ejecutan sus bellísimos conciertos de violín para variar un poco?

¿Acaso era un compositor inferior a Vivaldi? Y nuevamente el juicio de valor. No está mal hacerlos, al contrario, como decía Honegger, hoy en día ya nadie distingue entre una barata música de filme y una sinfonía a causa de la pérdida del poder de discernimiento. El problema radica en que el músico no se detiene mucho tiempo a analizar estas cuestiones, y así es como se lo presenta luego al público. Los juicios de valor son necesarios, pero deben estar bien hechos. ¿Y qué lo garantiza? El conocimiento profundo y libre de prejuicios. Disfrutar música ignorando el nombre del autor es una buena práctica para comenzar.

V- El violinista toca las Cuatro Estaciones porque tendrá un éxito asegurado, aunque también hay conciertos de Albinoni de admirable belleza. El pianista tocará un concierto de Rachmaninoff porque nadie conoce el igualmente hermoso concierto de Skriabin, que tal vez atraería menos personas si el solista no fuese de las primeras figuras mundiales.

Un análisis más detallado arrojará datos muy interesantes. Por ejemplo: ¿Por qué la música de Geminiani, Locatelli, Veracini, Tartini y tantos otros es prácticamente desconocida? La respuesta rápida: “Porque si Vivaldi es el mejor compositor del barroco italiano, ¿para qué perder tiempo entonces escuchando música de compositores de menor calidad?”. Seguramente, Vivaldi es el más grande compositor del barroco italiano, pero el saber el por qué, debiera inquietarnos, crear dudas, debiera movernos a buscar la explicación correcta. Y en esa búsqueda, encontraremos, que hemos dejado muchísima música de primera calidad en el camino.

La respuesta meditada, necesita tiempo de lectura, de búsqueda de partituras, de discografía difícil de conseguir, etcétera.

VI- Quien tenga la oportunidad de escuchar los Concerti Grossi del Opus V de Francesco Geminiani, puede comenzar a desconfiar acerca del desconocimiento que rodea a este compositor. En este opus, Geminiani utiliza una estructura diferente para cada uno de los seis conciertos que lo componen. Su empleo del contrapunto es magistral; la variedad de formas, sorprendente; la sobriedad del discurso, admirable. Este compositor es el italiano que hace el mayor empleo del contrapunto en el período barroco.

Quien conozca los conciertos para violín del opus 3 de Locatelli se preguntará por qué razón este maestro antecesor de Paganini puede haber sido olvidado. “Su virtuosismo murió con él” dirán muchos. Pero si tantos violinistas pueden tocar Paganini ¿por qué no interpretar estos difíciles pero bellísimos conciertos?

También es Locatelli autor de doce Concerti Grossos opus 1, de un empleo hermoso del contrapunto, y donde utiliza como solistas un cuarteto de arcos, acrecentado a veces con una viola. ¡Un quinteto solista!

¿Proseguimos? Boccherini, a quien todo el mundo conoce por un elegante menuetto, parece no haber escrito más que eso en su vida. ¿Y sus cuartetos y quintetos precursores del género? ¿Y sus sinfonías que contienen guitarra en la orquesta como soñara Andrés Segovia y materializara torpemente Waldo de los Ríos con fines de lucro? Boccherini, gran desconocido del siglo XVIII.

La lista de injusticias es inmensa, y créanme, perdemos obras de enorme calidad, aunque no todas sean de compositores de primera línea.

Incluso con los grandes acontecen estas cosas.

Tchaikovsky por ejemplo, compuso tres conciertos para piano, de los cuales el primero alcanzó la popularidad más grande entre los conciertos para piano. El segundo es igualmente hermoso pero no suena igual que el anterior, lógicamente. Por una reacción que consideran reparadora de injusticias, muchos que lo conozcan seguramente opinarán que el segundo concierto es mejor aún que el primero. Tal vez sea exagerar, pero tanto de una forma como de otra, nada queda reparado y una obra de una belleza increíble se pierde fácilmente en el olvido general.

¿Y el concierto para piano de Dvôrák? Antonin Dvôrák es un compositor que canta en todo lo que escribe, recordando en esto a Schubert, sin embargo, nadie parece saber de la existencia de ese maravilloso concierto. Mejor suerte recibió su concierto para violín, aunque a pesar de su gran melodiosidad y frescura de expresión, nunca figuró entre los favoritos del repertorio.

Los directores de orquesta gustan de incluir en su repertorio la Sinfonía en Do mayor del joven Bizet. Es realmente exquisita. También sería buena idea hacer conocer la hermosa sinfonía en re menor (también juvenil) de Juan Crisóstomo Arriaga (conocido como el Mozart español, fallecido a los 19 años) o la sinfonía en Re mayor de Cherubini, el único músico italiano que era admirado por Beethoven y tantas otras de las que pueden sacar provecho intelectual y espiritual tanto profesionales como aficionados.

Entre los compositores rusos existen grandes injusticias. ¿Qué decir por ejemplo de Alexander Glazunov?

Quedó oscurecido entre las sinfonías y conciertos de Tchaikovsky y Rachmaninoff. ¿Por qué? ¿Le falta consistencia? Tal vez sea porque no expresa la melancolía de estos. Y claro, estamos hablando ahora de Glazunov, que no tiene que decir algo igual a Rachmaninoff ni otros. Y lo que dice lo dice con altura. Con tanta altura, que pocos (entre ellos principal y lamentablemente los músicos profesionales) llegan a entender por qué escribe siempre a medio metro de caer en expresiones ultrarománticas de un Tchaikovsky o un Rachmaninoff sin tentarse a sumergirse en ellas. Sus sinfonías son de gran proporción de formas, belleza melódica, inspiración armónica y maestría absoluta en el dominio de la orquestación. Y sus cuartetos, ¿quién los toca? ¿Estarán mal escritos? “Tal vez no digan nada interesante” (¿Puede un compositor de talento superior escribir trescientas obras en las que no diga nada en absoluto?).

También están los compositores que nadie oyó nombrar siquiera, pero que han escrito obras de gran calidad. Tan solo con una buena obra merecen ser escuchados. El compositor sueco Berwald escribió una música muy personal que es realmente exquisita, en el mejor sentido del término. Su Sinfonía Singular, no lo es tanto por contener un scherzo dentro del movimiento lento si no por ejemplo por el fabuloso inicio de la obra, imposible de describir con la emoción que se siente al escucharlo, cuando un intervalo de cuarta ascendente se sucede a partir de todos los grados de la escala hasta completarla, creando un motivo de extraña sonoridad nunca antes escuchado en la historia de la música. Su octeto, aunque pueda tomar como modelo el Septimino de Beethoven (cosa que por otra parte también lo hizo Schubert para su propio octeto sin que nadie deje de escucharlo por ello) tiene una belleza tan grande en las ideas y claridad de construcción que ciertamente podemos sentirnos incompletos si no lo hemos escuchado. Y otro sueco Hugo Alfvén, que nació en 1872 y falleció en 1960 es creador entre otras cosas, de cinco sinfonías, de las cuales la cuarta, para tenor y soprano, extensos solos de violín y violoncello, acompañados todos de una gran orquesta, sobresale entre su producción. Es una obra cantada, aunque con vocalizaciones; no posee texto. Y es absolutamente maravillosa. El argumento para no interpretarla es su anacronismo, con su lenguaje de armonías wagnerianas aunque personal en la expresión. Y sin embargo, nació tan solo un año antes que Rachmaninoff quien fue criticado por su romanticismo exacerbado, aunque tanto ayer como hoy, amado universalmente.

Los pianistas, por ejemplo, utilizan a veces, algunas obras de Franz Liszt para lucimiento, obras que podrían ser olvidadas con justa razón, en lugar de suplantarse con ellas al gran músico que es Carl María von Weber, del que también se dijo que su virtuosismo moriría con él. Pero su virtuosismo está casi siempre al servicio de la música; cuando no lo está, es un placer momentáneo que no es ajeno a la música, la cual no tiene por qué ser siempre grave o profunda, y si no encaja en nada de esto, puede desecharse la pieza, aunque no serán muchas las que de él se pierdan.

Los directores son los músicos que tal vez mayor poder tengan para remediar estas cosas. Sin embargo, ninguno quiere renunciar a hacer todos los años durante veinte consecutivos, el ciclo de las sinfonías de Beethoven, Brahms, Bruckner y Mahler. Es su derecho también, puesto que todo músico debe conocer e interpretar las obras maestras, pero no sólo ellas.

Todos quieren interpretar la integral de Bruckner porque parece un músico muy profundo, y lo es, pero en realidad encontró una fórmula de profundidad, que aplicó de igual forma a todas sus sinfonías. Cada una por separado es una obra maestra, aunque en su conjunto hay que reconocer que son bastante uniformes, (y ya se puede anticipar a quienes en su defensa acudan al ejemplo de Bach, sin embargo la discusión no vale el espacio utilizado para efectuarla).

Pero el mito ya fue establecido.

Lo mismo con Mahler, que parece ser que por decir que una sinfonía debía contener al mundo su profundidad debe ser gigantesca. Aunque con esa idea, una sola sinfonía de cuatro horas hubiese bastado. O tal vez de veinte minutos.

Y en el mundo de la ópera, lamentablemente perdemos siempre las producciones de los músicos que no han escrito en alemán, italiano o francés. Es difícil escuchar una gran ópera checa por cantantes que no sean de esa nacionalidad, y nos perdemos de escuchar la generosidad melódica de un Dvôrák, la candidez de un Smétana o la calidad de un Jánacek. Otro tanto acontece con la ópera rusa, aunque tradicionalmente ellos cuentan con cantantes formados especialmente para su repertorio. De todas formas es difícil que se represente una ópera de Rachmaninoff por ejemplo.

Variación ‘ad libitum’

El caso particular de la música argentina es lamentable; existe un desconocimiento de proporciones devastadoras para nuestra cultura. Sólo los compositores (si es que llegan a ese rango) que escriben como subsidiarios de Piazzolla alcanzan un cierto éxito, en detrimento de los grandes maestros que ha tenido el país y que merecen ser rescatados en función de una identidad cultural que todavía no se ha encontrado. Músicos como Gaito, Panizza, Williams, Ugarte, Ginastera y Guastavino debieran figurar más a menudo en nuestros programas. Nunca se escucha una sinfonía argentina, o una ópera. Siempre los lamentables aires de zambas, gatos, escondidos y toda suerte de pequeñas piezas que no pasan de sumaria música de salón, interpretadas según la escuela armónica del arreglador de turno.

Final

Es difícil establecer cuales son las causas y cuales los efectos, pero mucha de esta responsabilidad le cabe a los maestros.

Los planes de estudio contemplan un determinado número de obras, y raramente se reemplaza una composición con otra de idéntica dificultad. Así, todos los violinistas, cuando van a estudiar su primer concierto tocan el mismo concierto de Vivaldi. Es principalmente por causa del profesor que esto acontece. Porque entre más de trescientos conciertos para violín que hay, sumando los de Vivaldi, Telemann, Albinoni, Torelli y otros ¿no existirá algún otro que se pueda estudiar con el mismo provecho que el consabido op 3 n° 6 de Vivaldi, y obtener un cambio de aires para el estudio? También el alumno, sabiendo estas cosas, debe buscar “nuevas” entre las bellezas olvidadas. ¡Y tendrá carácter de descubrimiento!

Créanme que si esto no se hace no es porque ya descubrió que no vale la pena. Es porque somos regidos fuertemente por las costumbres, y estas llevan más de un siglo de afincamiento.

Experimentemos sin prejuicios la calidad de obras que no han llegado a ser populares, y si nunca llegaran a serlo, al menos debemos luchar por revivirlas después de un serio análisis las consideramos buenas.

Afortunadamente, y sobre todo a causa de los cada vez más numerosos grupos especialistas en música antigua, una buena parte del trabajo de los compositores barrocos, se está dando a conocer, y se aprecian sus cualidades. Si bien siguen escuchándose como meras curiosidades, un paso importante representa el hecho de presentarlas al público.

Distinto es el caso de música del período romántico o posterior, cuando depende de un director de orquesta o de un cuarteto de cuerda con un repertorio ya prefijado..

A continuación sigue una lista de compositores, que no pretende ser exhaustiva, pero que dará una idea de la cantidad de música de gran calidad que no se escucha, música que ha sido escrita entre los siglos XVIII y XX. Piensen en cuantas obras de cada uno de estos autores se tocan.

Torelli, Albinoni, Geminiani, Marcello, Locatelli, Veracini, Bomporti, Tartini, Nardini, Telemann, Zelenka, Häendel (de quien se habla más de lo que se toca), Leclair, Couperin (músico extraordinario tan solo conocido por unas pocas piezas para clave), Soler (alumno de Scarlati, autor de sonatas tan hermosas y personales cuanto las de su maestro, sin contar seis exquisitos quintetos (!) para clave y arcos que bastarían para dejarle un sitio en la historia de la música), J.C Bach, C.P.E. Bach, W.F Bach, Haydn (¿Se interpretan sus sinfonías?), Gossec, Boccherini, Cherubini, Spohr, Lachner, Berwald, Bruch, Glazunov, Kalinnikov, y muchos otros.

Cuando reconozcamos que estos y otros tantos compositores relegados a un décimo plano sufrieron y vivieron y estudiaron y trabajaron al igual que los “grandes”, y cuando aprendamos a conocerlos y sentir afinidad por ellos en lugar de condenarlos por no llegar al sitio más alto, habremos ganado placer para nuestros sentidos, conocimiento para nuestra razón y satisfacción para nuestro espíritu. Y tal vez, otra vez para nuestros sentidos, un poco de sed...

Con que uno solo de mis lectores sienta todo esto que se ha dicho aquí y comience por sus propios medios a indagar las causas, y buscar soluciones, me daré por satisfecho.

Para comenzar, leamos una vez más las palabras de Arthur Honegger.

Brasil, entre el 11 y el 13 de diciembre de 2005.

Marcos Pablo Dalmacio:

E-mail: marcospablodalmacio@gmail.com

