

Héctor Vasconcelos

PERFILES DEL SONIDO

Prólogo

Often the great musicians seem this: they are the orchids of culture, hot-house flowers of the European nineteenth century.

Stephen Spender

[Con frecuencia los grandes músicos aparecen así: son las orquídeas de la cultura, flores de invernadero del siglo diecinueve europeo.]

Si el significado de los acontecimientos musicales no se materializa en la ejecución, el oyente no merece ser culpado si no le encuentra sentido a la obra.

Theodor W. Adorno

Los melómanos, que somos una especie distinta de los compositores y de los intérpretes, sabemos que después de la escucha musical el supremo placer es hablar de música. Placer, como el cigarrillo en aquella greguería de Ramón Gómez de la Serna, que nunca sacia por completo. No son muchos quienes practican la conversación musical, saber situado a mitad de camino entre la galantería y la metafísica, arte que nos devuelve, cuando nos encontramos con alguien como Héctor Vasconcelos, al salón de la Ilustración o a las tertulias románticas, a un espacio acaso imaginario donde el gusto es la única medida de las cosas.

Tras ese libro entrañable que son las *Cuatro aproximaciones al arte de Arrau* (2002), Héctor Vasconcelos nos entrega estos *Perfiles del sonido*, que son, al mismo tiempo, una hermosa galería de retratos y una pequeña autobiografía espiritual. A lo largo de toda una vida dedicada, entre otras cosas, al estudio y a la divulgación de la música clásica, Héctor Vasconcelos ha gozado del envidiable privilegio de conocer a maestros como Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, Yehudi Menuhin, Herbert von Karajan, Henryk Szeryng, Leonard Bernstein, Plácido Domingo, Carlos Kleiber, Martha Argerich y Yo-Yo Ma. La sola lista es impresionante pues

incluye a buena parte del Armorial de la música del siglo XX, la única aristocracia ante la cual me inclinaría devotamente.

Pero Héctor Vasconcelos está lejos de ser -como yo lo sería de haber llevado sus zapatos- un admirador rendido y afortunado. *Connaisseur y causeur*, Héctor Vasconcelos retrata con algunas de las más punzantes habilidades prosísticas anglosajonas: la economía verbal, la estocada humorística que sabe herir y curar al mismo tiempo, y una flema melancólica que me recuerda (para cambiar de registro) a los *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez.

Perfiles del sonido es un libro al que sólo cabe reprochar su brevedad, cortesía moral no exenta de la proverbial reserva hispanoamericana. Pero lo que Héctor Vasconcelos nos ofrece es suficiente para excitar las ensoñaciones de cualquier melómano. Que Héctor Vasconcelos haya compartido con Martha Argerich algunos episodios de juventud ya es de suyo admirable; más lo es la manera en que retrata a esa joven belleza esquiva y desordenada cuyo Chopin y cuyo Brahms (ahora lo sé gracias a este libro) nació de la hipersensibilidad existencialista, acompañada de otras músicas (Juliette Greco y Edith Piaff) y de la lectura de Camus y de la olvidada Françoise Sagan.

Héctor Vasconcelos defiende una ortodoxia (y aquí comienza la charla entre melómanos) a la cual me es imposible oponerme: esa escuela alemana del piano que tuvo en el chileno Claudio Arrau a su sumo sacerdote. Pero al denunciar a las malas influencias que sufrió Martha Argerich y que la alejaron de la realización a la que estaba predestinada, acusando del desvarío a espíritus veleidosos como Benedetti Michelangeli y Vladimir Horowitz, Héctor Vasconcelos me convence de que no hay ortodoxia que valga sin la tentación de los caminos de la herejía.

Ejemplar es el retrato que en *Perfiles del sonido* leemos del violinista polaco-mexicano Henryk Szeryng. No es asunto de poca monta el enunciado por Héctor Vasconcelos en esas líneas: ¿cómo pudo ser uno de los intérpretes más sólidos del repertorio bachiano una persona tan trivial? ¿Qué dolor, qué muda tragedia, convirtieron a Szeryng en ese “mexicano profesional” más interesado en los saraos diplomáticos que en la música?

Por más que se nos diga que los intérpretes no son necesariamente intelectuales (y cualquier persona que haya sorprendido a una orquesta en un intermedio podrá corroborarlo) persiste un misterio que tiene que ver, se me ocurre, con la elusiva posición del concertista como mediador entre las formas artísticas, artista cuya personalidad puede o no manifestarse de manera autónoma en el camino que va de la partitura a la expresión sonora.

De la chabacanería de Szeryng al voluminoso espectáculo de tenores como Plácido Domingo, Héctor Vasconcelos nos recuerda que la música, en su humana, demasiado humana abstracción, exige a veces una lectura moral. En un extremo -y aquí intento dilucidar una pequeña sociología de lo expuesto en *Perfiles del sonido*- el melómano debe enfrentar la incógnita de una centuria (la que acaba de terminar) donde la composición le dio la espalda a la multitud (¿o fue al revés?) y, al mismo tiempo, hizo de la ópera (ante la cual yo prefiero la intimidad de la música de cámara) una curiosa obsolescencia escénica que la sociedad del espectáculo trivializó hasta niveles difícilmente aceptables para quienes creemos en la música como el más estricto de los órdenes del espíritu. Esa contradicción no es nueva en la historia y acaso su postulación sea otra de las herencias románticas que el siglo XX tornó críticas.

No es extraño así que el temple intelectual de Leonard Bernstein, incluyendo todas sus debilidades tan neoyorkinas, sea para Héctor Vasconcelos más atractivo que la estatura humanitaria de Arthur Rubinstein y de Yehudi Menuhin o la aplastante personalidad de *impresario* a la Haendel que representó Herbert von Karajan.

Yo mido la oportunidad de un libro sobre música en la rapidez con la que interrumpe el cotidiano ajetreo y convierte la consulta y la escucha de la propia colección discográfica en un meticuloso placer que vuelve irrelevante o pesarosa cualquier otra actividad. En ese sentido *Perfiles del sonido*, de Héctor Vasconcelos, ha cumplido su misión y la seguirá cumpliendo, pues esta clase de oráculos musicales se convierten en libros de consulta. Así, he pasado estas tardes escuchando otra vez, en compañía de Héctor Vasconcelos (con él y a veces contra él), el debut de Martha Argerich, mi nunca suficientemente completa colección de la enciclopedia pianística de Arrau, la sinfonía núm. 4 de Brahms en la versión mefistofélica de Carlos Kleiber, los inagotables Chopin de Rubinstein, las partitas para violín solo con Szeryng o las sugerentes variaciones con las que Yo-Yo Ma enfrenta a Bach... Pero es sabido que entre melómanos la conversación nunca termina y yo debo finalizar este prólogo, que me ha sido encomendado inmerecidamente y que entrego al lector con gratitud.

Christopher Domínguez Michael

Coyoacán, México, primavera de 2004



Introducción

La música llamada “clásica” está en una encrucijada. Tal vez sea una crisis irreversible que la convertirá algún día -¿en 50, 100 años?- en un arte sólo apreciado y practicado por unos cuantos: aquellos que sigan encontrando en ella algo que ni las otras artes escénicas o plásticas, ni la poesía, logran dar plenamente. Es decir, la expresión de estados anímicos, ¿ideas?, anhelos e impulsos, éxtasis y epifanías, que no son adecuadamente traducibles al lenguaje hablado o escrito. Es cierto que entender o participar de este arte metaverbal ha sido siempre el dominio de los menos, pero desde que la música occidental se consolidó a partir del alto Renacimiento, y pasó por una extraña e inigualada cúspide entre principios del siglo XVIII y principios del XX, no había descendido su popularidad, ni se había reducido el papel que ocupa en la cultura en general, como ha ocurrido en las últimas décadas.

Varios son los indicios de esta profunda crisis. Aunque los conciertos importantes y las grandes casas de ópera están con frecuencia llenos, el conjunto de públicos que asisten a esos eventos, como proporción de la población total, es cada vez más pequeño. Basta considerar que ningún concierto clásico –ni siquiera los “tres tenores”- puede ni remotamente provocar la afluencia de público que ocasiona un buen concierto de música pop. Es cierto que han proliferado los festivales musicales, con frecuencia especializados. Pero excepción hecha de Salzburgo y quizá Edinburgo, se trata de sitios que convocan a pequeñas minorías de iniciados, a la vez que echan mano de turistas casuales. La venta de discos de música clásica se ha reducido en todo el mundo hasta el punto en que todas las compañías que tienen una división de música culta han tenido que disminuir su producción, y es cada vez más difícil publicar discos de compositores nuevos o de nuevos intérpretes. También resulta casi imposible que una de tales compañías se persuada de realizar una nueva grabación de, digamos, la sinfonía pastoral de Beethoven o de una sinfonía de Tchaikovsky, dada la cantidad de versiones prácticamente insuperables que ya existen y el limitadísimo número de personas que se interesarían en la nueva versión. Las pequeñas tiendas especializadas que hacían la alegría de los melómanos en cualquier ciudad tienden a desaparecer aun en Europa. El único sitio en que previsiblemente podrán obtenerse estos discos en el futuro son las secciones, cada vez más reducidas, que las grandes cadenas transnacionales expendedoras de discos dedican a la música clásica. Cuando en una de las principales tiendas de discos de Berlín la sección de “clásica” pasa de un espacio prominente en el frente del local a otro más reducido en el pasillo, y esto

ocurre en el lapso de unos cuantos años, es evidente que existe un serio problema. Tales cambios se observan en cualquier parte.

Pero la música culta enfrenta hoy en día otro problema que quizá sea aún más grave. A lo largo de las últimas décadas, los grandes públicos se han divorciado, en términos generales, de la música seria contemporánea. Este es un fenómeno nuevo y sin antecedentes conocidos en la historia. En la época de Beethoven y de Mozart -y ciertamente en la de Bach y Haendel, y Rameau y Lully-, los públicos de aquellos días disfrutaban la música de esos compositores y asistían con entusiasmo al estreno de obras que con frecuencia habían sido terminadas el día anterior. No preferían oír la música de tiempos pasados. El público de un concierto en Viena en 1808 quería oír la última obra de Beethoven o de Haydn o Salieri, y no necesariamente hubiese preferido oír una obra de Monteverdi o Palestrina, menos aún de Machaut o de William Byrd. El interés estaba centrado en la producción musical del momento. No es el caso de los públicos actuales.

Por alguna extraña razón, los compositores de la segunda mitad del siglo XX -y podría argumentarse que aun los inmediatamente anteriores- no han podido o querido producir obras que hayan encontrado un alto grado de aceptación entre los grandes públicos, es decir, que se hayan impuesto como partes torales del repertorio internacional. Podría afirmarse que ninguna obra compuesta después de la segunda Guerra Mundial se ha establecido en las preferencias del público de conciertos (o de discos) en el sentido en que lo han hecho las sinfonías de Brahms o de Tchaikovsky. Aun si consideramos el conjunto del siglo XX veremos que sólo unas cuantas obras -*La consagración de la primavera*, *Carmina Burana*, el *Concierto para orquesta* de Bartok, algún ballet de Prokofieff, algunas obras de Ravel, y, desde luego, los poemas sinfónicos de Richard Strauss, algunas más- han sido consagradas por los públicos como partes del repertorio *standard*. El gusto del público parece haberse detenido en un periodo particular. Hay un arco que va de Bach y Haendel a Wagner, Mahler y Puccini (en fechas burdas, de 1720 a 1920) que claramente ocupa las preferencias de los públicos de música clásica en cualquier parte del mundo. Nada escrito antes ni después parece suscitar el mismo grado de entusiasmo. ¿Qué ocurre? Nadie parece tener una respuesta satisfactoria. ¿En su búsqueda de nuevos horizontes -y porque consideraban que la armonía clásica había sido llevada hasta sus últimas consecuencias y estaba exhausta-, los compositores modernos se divorciaron del público? ¿La música "clásica" se tornó demasiado intelectual y sofisticada? ¿La búsqueda implacable de originalidad sustituyó a la sustancia musical? ¿Habrá algo, como argumentan algunos, en las relaciones tonales de la armonía clásica que es particularmente afín al oído humano o, en todo caso, al oído occidental? ¿La verdadera

música “clásica” de hoy está en los *musicals* de Broadway y la escriben compositores como Andrew Lloyd Weber?

No cabe la menor duda de que la calidad de la música que se produjo en el siglo XX es tan alta como la de cualquier periodo anterior. Tomemos el caso de la ópera. Obras como *Woyzeck*, *Moisés y Arón* y ciertamente *Pélléas et Melisande*, son tan importantes como cualquiera escrita con anterioridad. Pero, ¿los públicos acuden a oírlas con la misma asiduidad con la que asisten a una ópera de Puccini o a alguna de las óperas más accesibles de Wagner? Es evidente que no. Entre todas las óperas escritas por compositores posteriores a Puccini, tal vez sólo *El caballero de la rosa* logró imponerse en el repertorio básico de cualquier casa de ópera.

La música “clásica”, pues, está en crisis. Pero no siempre fue así. Hasta la segunda Guerra Mundial, este tipo de música ocupó un lugar central en la cultura, particularmente en Europa. Durante los siglos XVIII y XIX la música era parte integral de la educación de hombres y mujeres en las familias de la aristocracia y la burguesía. En cada casa era normal que se hiciese *Hausmusik*. Antes de la televisión, la gente asistía a los conciertos y a la ópera rutinariamente. La política musical solía ser parte de los asuntos públicos al punto que determinar quién dirigía la Filarmónica de Berlín o la Ópera de Viena era una cuestión de alta política, que con frecuencia traslucía el *Zeitgeist* del momento.

La mayoría de los músicos cuyos perfiles se esbozan en este libro vivieron ese mundo. Ejercieron su arte en una época en que la música culta era aún parte central de la vida de las ciudades. Todos ellos forman parte de lo que quizá resulte ser el último gran florecimiento de la música clásica occidental, y de la institución social que ésta generó a partir del siglo XIX: el concierto público.

En los años treinta o cuarenta del siglo pasado, artistas como Rubinstein o Menuhin podían ofrecer, año tras año, tres o cuatro recitales en Carnegie Hall, durante la misma temporada, y agotaban los boletos. Ningún instrumentista de hoy podría hacer lo mismo. En sus actitudes hacia su arte y hacia la vida, en su manera de hacer música, estos artistas revelaban que se sabían portadores de una tradición y de una visión. Eran la encarnación de un arte sagrado que comunica lo más hondo de la experiencia humana, trascendiendo culturas, lenguajes, religiones, filosofías de la vida.

Otros de los músicos aquí discutidos -Yo-Yo Ma, Martha Argerich, Plácido Domingo- reflejan más bien la transición en que se encuentra este arte. Cada uno a su manera -consciente o inconscientemente- representa una forma de adecuarse al papel que juega la música culta en nuestros días. Están activos en un mundo que muy poco tiene que ver con el de sus ancestros musicales del siglo XIX.

¿Por qué habría yo de escribir sobre estos personajes? En primer término, porque recibí una educación musical profesional a partir de los cuatro años de edad, que prosiguió paralelamente a mi formación universitaria. Más tarde, la vida me puso en contacto –de manera sorpresiva- con actividades musicales en el curso de mis tareas en el ámbito de las instituciones culturales de México. Pero, además, las circunstancias familiares hicieron posible que tuviese el privilegio de conocer a algunos de estos artistas desde mi más temprana edad. A otros los conocí en la adolescencia o en la edad adulta, y nos hicimos amigos por elección necesariamente mutua.

En algún momento, varios amigos me sugirieron que escribiese algo sobre al menos algunos de los grandes músicos que he conocido, por tratarse de figuras legendarias del mundo musical. De ahí surgió una serie de semblanzas que aparecieron en *La Jornada Cultural*, y que ahora, expandidas y adicionadas, ven la luz en forma de libro. Como cualquier interpretación musical, estos textos no pretenden, no pueden ser más que una visión subjetiva de estos seres de excepción.

Héctor Vasconcelos

Klosters, Suiza, febrero de 2004