**JAIME DONOSO**

**INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA EN 20 LECTURAS**

**EDICIONES UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE**

**CUARTA EDICIÓN. 2020**

**CAPÍTULO 6**

**EL INTÉRPRETE**

¿Qué es un intérprete musical? Haremos un intento breve y no técnico para que cualquier aficionado pueda asomarse a considerar el problema.

Nos hemos acostumbrado en nuestra historia musical, a que en casi toda interpretación haya una proposición objetiva que es la obra en sí y una especial e individual manera de abordarla.

La obra de arte es un dechado, un resumen que puede ser trascendente, una quintaesencia. Cuando un arqueólogo, sumergiéndose en la tierra, estrato por estrato, logra desenterrar un modesto cacharro de cerámica que reposaba en el fondo de esa excavación, ayudándose de ciencias afines puede llegar a reconstruir las características esenciales de una cultura olvidada. Ese fragmento u objeto cobra el valor de una esencia y es capaz de resumir en sí una variedad infinita de relaciones y claves de las que el arqueólogo desprenderá teorías y explicaciones.

Una sinfonía, por ejemplo, además de composición, es también un resumen de un espíritu de época y donde está plasmado un conglomerado de vida personal o colectiva; contiene una especialísima manera de relacionarse con el mundo y de interrogarlo. En esa obra, hay un “estilo” tal vez compartido por los integrantes de una generación, dentro del cual emerge la propuesta individual y surge una obra objetivada que se desprende del autor y queda entregada al juicio contemporáneo o al de la posteridad. A partir de ahí, nace el desafío para el intérprete de hacerla realidad sonora con los medios que posea.

La proposición, desde el momento en que se inventó la escritura musical en nuestra cultura, ha quedado recogida en una hoja de papel llena de líneas y puntos. Es la partitura, una mera convención escrita, un código a descifrar. Pero como ya se ha dicho, la Quinta Sinfonía de Beethoven sólo “estará” cuando comience a ser realidad sonora. Para que ello ocurra, se necesita del intérprete, un intermediario, un hermeneuta.

Quien descifra los signos, es un traductor que aspira a la condición de intérprete musical. El traslado de los símbolos a la voz o al instrumento, es sólo una primerísima etapa (“leer” música) y, con cierto entrenamiento, muchos podrían hacerlo. Pero si pensamos que la partitura se presenta como un cuarto vacío, el primer deber es amueblarlo con lo que se tenga disponible y luego, habitarlo. Si no tengo nada más, lo llenaré con lo indispensable para una elemental subsistencia; si tengo otros elementos, hasta trataré de decorarlo, crearé rincones, distribuiré armoniosamente los elementos y me instalaré a vivir en él, con plenitud. Si la partitura musical se presenta como un cuarto vacío y el deber es habitarlo, el niño que balbucea una sonata de Mozart poco podrá agregar a lo que el papel propone. En cambio, el intérprete maduro entrará a habitar la misma sonata, pleno de resonancias, pues los años y la experiencia le habrán proporcionado nuevos elementos que lo van aproximando a una relación de “complicidad” con el autor.

(A propósito de complicidades y resonancias, en la cátedra ocurre, a veces, algo semejante. El profesor, para aclarar un concepto recuerda una novela de adolescencia que lo marcó para siempre. El curso escucha con respeto, pero sin resonar. Uno, dos estudiantes tal vez, leyeron esa novela y entran en secreta sintonía con el maestro, y con la mirada y una sonrisa tímida, parecen decirle: “Yo sé perfectamente de qué está Ud. hablando”. El compartir el secreto causa alegría y en el marco de esa alegría, el concepto que el maestro trataba de explicar quedará indeleblemente impreso en la memoria del joven estudiante).

En general, a los intermediarios-intérpretes no les queda otro recurso que utilizar el mapa-partitura para acercarse a la Idea del compositor. Las posibilidades de un acercamiento físico al creador, para solucionar dudas, es muy escasa y, la mayor parte de las veces, imposible.

Puesto que la obra sólo está cuando suena, experimenta un continuo volver a nacer. Nace y renace cuantas veces se interprete. Por tanto, el intérprete se transforma, en cada nuevo nacimiento, en un co-creador. No es creador de las ideaspero sí es responsable de la realización de ellas.Las ideas están previamente formuladasy la labor del intérprete es una reformulaciónsonora. Antes de esa realización, las ideas están fijadas en un papel –casi como ayuda memoria– pero inertes. Cuando ellas suenan, es como si fuera la primera vez, y en la medida en que van transcurriendo en la dimensión temporal, el intérprete las va plasmando como si fuera el autor de ellas.

El intérprete musical, al igual que un actor teatral, desempeña un rol. El actor transmite, con las palabras que el dramaturgo puso en sus labios, los pensamientos originales del autor con una convicción tal que parecen propios. El actor “es” Hamlet (aunque sus capacidades intelectuales personales pudieran ser realmente muy inferiores a las del torturado príncipe) y es, por tanto, Shakespeare. El intérprete musical, cuando interpreta a Beethoven, debe serBeethoven, aun cuando jamás haya tenido dotes de compositor o sus conocimientos de armonía y contrapunto sean completamente insuficientes. De aquí, además, se desprende la enorme responsabilidad del actor o del intérprete musical pues ellos se ven enfrentados al manejo de ideas ajenas de tan alta belleza o trascendencia que podría nacer el imperativo –deseable– de que la propia vida personal esté a la altura intelectual o moral de los roles que deben representarse. El intérprete es auditor de sí mismo y entrega su lectura a otros auditores que podrán ser más o menos ilustrados. También existe el auditor ideal, el “auditor profesional” y con él se completa el círculo. Del auditor nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

Si ya tengo la obra y los elementos para habitarla según las reglas aprendidas del estilo, si ya pareciera que hablo el idioma del compositor, ¿soy ya un buen intérprete? No aún, si no tengo “musicalidad”.

Tratando de hacer simple algo muy complejo, diremos que musicalidad es el “buen decir”: el decir la palabra justa en el tiempo justo, la inflexión, la entonación precisa que da color y relieve a determinada expresión, el suspenso, el silencio oportuno y su justa duración, la interrogación, la exclamación estentórea, el ademán, la flexibilidad, la plasticidad. En una palabra, la elocuencia. Un mismo texto puede ser leído en forma simplemente correcta o declamado con un histrionismo que produce una impresión profunda a quien lo escucha, es decir, como es básico en la elocuencia, convence a quien lo oye. Un buen intérprete musical, en el efímero momento en que la música “se hace” a través de su canto o su instrumento, nos provoca la ilusión de que la obra recién está naciendo ante nuestros ojos y oídos. Parece una primicia y aunque se trate de una historia conocida, nos damos el placer de que un narrador excepcional nos la cuente una vez más.

Objetividad frente al código, rica subjetividad para poblar de fantasía la partitura, familiaridad con el estilo, elocuencia. Ahí, posiblemente, tengamos por fin a un buen intérprete.

Apliquemos lo anterior a un tipo particular de intérprete musical: el director de orquesta. Lo elegimos porque así como nadie tiene dudas respecto del quehacer de un cantante o instrumentista, pocas preguntas son más reiteradas que ésta: ¿Qué hace y para qué sirve el director de orquesta?

Curiosamente, a pesar de la perplejidad que despierta su rol verdadero, es fácil comprobar que muchas personas han declarado el deseo insatisfecho y la aspiración máxima de dirigir una gran orquesta sinfónica. Dicha actividad aparece relacionada fuertemente con la idea del poder absoluto, omnímodo: el pararse con aplomo delante de un conglomerado humano –compuesto de cien o más subjetividades diferentes– y, mediante la gestualidad apropiada, organizar, dirigir y plasmar el curso de una música con todas sus cambiantes peripecias. Es indudable que la historia musical está llena de ejemplos de directores cuyo nombre aparece indisolublemente unido a la idea del poder ejercido sin restricciones. Y, la verdad sea dicha, cualquiera sea la actitud personal del director en cuanto al ejercicio de sus facultades más o menos dictatoriales, para el logro del funcionamiento mínimo de un ensayo o concierto, ese poder debeser ejercido sin cortapisas.

Dicho simplemente: así como en el caso de un pianista o violinista debe existir un dominio total del instrumento piano o del instrumento violín, en el caso del director debe ejercerse el dominio sobre el instrumento orquesta. Obviamente, el primer problema reside en el hecho de que este instrumento está constituido por personas, cuyo número puede ir desde unos doce hasta una cifra superior a cien músicos. Ello, sin considerar que en las grandes obras sinfónico-corales, la suma total puede exceder a los doscientos participantes.

La actividad del director abarca al menos tres aspectos: conocimiento exhaustivo de la partitura, concertar (poner de acuerdo elementos disímiles) con técnicas de movimientos claros y adecuados y, por último, interpretar. Cada una de ellas, es una tarea compleja en la que se encuentran los siguientes elementos:

* Dibujar en el aire los gestos necesarios para conducir el discurso musical sobre la base de un pulso temporal (Tempo) normalmente indicado por el compositor en la partitura. Dicha gestualidad, para la música que utiliza compases, es relativamente convencional e internacional y puede aprenderse y usarse muy ortodoxamente, sin perjuicio de la flexibilidad personal con que cada director pueda manejarla procurando siempre la claridad para darse a entender frente a orquestas de cualquier parte del mundo. Ejemplo: si bien existe una manera tipo de dirigir un compás de 4/4, será corriente que un director adopte una forma más flexible de marcarlo, siendo lo fundamental el que la orquesta lo perciba con claridad en todo momento.

-Ayudar a los diferentes grupos orquestales y vocales a “entrar” oportunamente cuando les corresponde, teniendo en cuenta que en cualquier obra orquestal no siempre se da la situación del tutti, es decir, que todos los integrantes de la agrupación estén tocando al mismo tiempo durante toda la obra.

-Graduar y equilibrar las masas de sonido en juego, a fin de producir la debida “eufonía”, de acuerdo a la estructura y estilo de la obra e indicaciones que pueden estar en la partitura. Un forte de las violas no es comparable a un forte de los bronces en pleno. Hay que graduar esas intensidades relativas para lograr la amalgama y el equilibrio.

-Corregir en los ensayos los errores de escritura en las partes, velar por la afinación, ataques, cortes, articulaciones, fraseos, etc.

- Superada la etapa de la obra gruesa, que es la concertación de todos los múltiples elementos en juego, la etapa de la interpretación es el particular enfoque personal –ojalá no arbitrario– con que se manejan los elementos objetivos plasmados con mayor o menor precisión en la partitura. Es la etapa de la elocuencia. Las notas son las mismas, pero la elocuencia especial de un director no es exactamente equivalente a la de otro. Todos los elementos en juego admiten márgenes y siempre habrá una interpretación que concite mayor cantidad de adhesión por parte de ,,,,,los auditores. En una palabra, es el ejecutante frente a su instrumento. Todo lo que podríamos decir de un pianista frente a su piano –y que hará que prefiramos una versión en vez de otra– es aplicable aquí, al director frente a su orquesta, su complejísimo instrumento.