

De la zona de *comfort* a la zona del placer

Pablo Espinosa



Glenn Gould



Tesis: el progreso del arte de la música recibe impulso o rechazo en el escenario. Antítesis: el arte sonoro crece o decae en el escritorio del compositor. Síntesis: la complejidad del problema conduce a un sistema de vasos comunicantes. Una dialéctica por lo menos divertida se asoma entonces.

Porque si se toma demasiado en serio el asunto, no tendría sentido hablar de música.

Los ensayos de Igor Stravinsky, los textos de Erik Satie, incluso los más sesudos análisis de Pierre Boulez o Nikolaus Harnoncourt están vigorizados por una saludable dosis de buen humor, producto natural del oficio de la música.

El principio axiológico entonces es sencillo: la música es una forma de conocimiento. El conocimiento incluye el placer, la reflexión, el análisis, el todo.

El ejemplo más reciente de cómo la música puede no solamente conmover, mover el espíritu, sino también causar furros varios, es el par de conciertos, de éstos que hacen historia, y que demuestran de qué manera la historia de la música también se mueve en función de lo que suceda en las salas de conciertos, que rindieron dos solistas fuera de serie: la violinista mol-

dava Patricia Kopatchinskaja y el pianista turco Fazil Say, con la Orquesta Filarmonica de la UNAM, la OFUNAM, el primer fin de semana de noviembre.

Lo primero que hay que decir es que se trata de dos personalidades de la escena mundial de la música de concierto.

Una vez establecido tal parámetro, deberá regir y reducir a condición de anécdota, eso sí con consecuencias que afectan el devenir, el progreso, el avance del arte sonoro, lo siguiente:

La mayoría de quienes llenaron a tope la Sala Nezahualcóyotl, en esas dos fechas consecutivas, respondían al llamado mágico de Mozart y Beethoven, los reyes de la taquilla en el planeta.

La minoría, esa necesidad cronopía que la hace omnipresente, sabía de la grandeza artística de los solistas visitantes.

Tan fue impactante el todo, que aún antes de emitir la primera nota, la violinista moldava causó un efecto formidable entre el público: la mayoría se volvió cronopía, mozartiana al fin, y sonreía complacida. La minoría —famas y esperanzas— levantaron cejas, abrieron bocas estupefactas, se indignaron. Una dama, como si hubiese sido ele-

gida para representar la incomodidad asombrada de esos unos cuantos, repetía como hipnotizada o presa de un *shock*: “¡está descalza!, ¡está descalza!, ¡está descalza!”.

Joven, hermosa, sonriente, mozartiana, Patricia Kopatchinskaja lucía vaporoso vestido de gala, un *flos campi* tan formal como desenfadado. Al caminar sostenía en la mano izquierda su bellissimo violín Pressenda, construido en 1834, y en la otra forma pliegues ondulados de la parte de su vestido untada al muslo derecho, levantando con gracia esa parte del vestido para propiciar el avance de sus pasos sin tropiezos.

La nivea desnudez de sus hombros, omóplatos y pies despertó la ternura propicia en los más y puso a temblar a los menos. La imagen era edénica.

Como hada, maga o Papagena, hizo aparecer de su mano izquierda un sobrecito cuasilacrado, hecho con papel de diseñador, que depositó en el atril del concertino, a manera de simbólico regalo y también surgió de esa mano un pañuelito campesino, bordado por manos que todos supimos, sin que nos dijera, que se trata de manos maternas, símbolo de compañía, cobijo y fuerza en la aventura de pararse frente a un públi-

La música es una forma de conocimiento que incluye el placer, la reflexión, el análisis, el todo.

co desconocido, descalza, armada tan sólo de un violín, que limpiaba de vez en vez con ese pañuelito que aventaba con gracia de princesa de cuento de hadas hacia el suelo y lo volvía a recoger, en los descansos que le concedía la partitura, para limpiar con fruición delicada la brea que danzaba como copos de nieve sobre las cuerdas de su instrumento, que salió de las manos de don Giovanni Francesco Pressenda (1777-1854), uno de los artífices de la gran escuela de lauderos de Turín.

La orquesta, que acababa de hacer sonar de una manera destanteada la *Obertura Leonora número 3* de Beethoven, habría de sufrir una metamorfosis merced a la magia mozartiana, pero sobre todo a la manera como la joven moldava enfrenta orquesta, público y partitura, para convertir a todos en cronopios instantáneos.

Suenan las primeras notas del Allegro y las diferencias se vuelven radicales: mientras en esos instantes de supuesto ocio, en los que todavía no les corresponde tocar, los violinistas solistas acostumbra peinar se discretamente, arreglarse el traje de pingüino, disparar con ese dispositivo manual que consiste en juntar la uña del índice con la yema del pulgar, apuntar a la rebabita de

algodón que pinta un punto blanco sobre la negrura del frac y ¡pum! tal bolita de algodón vuela con destino abismal, o bien realizan labores de pantomima: se montan el violín en el hombro, lo desmontan, limpian la cadera del violín con un pañuelo blanco, en fin, toda esa falsa etiqueta establecida quedó en un instante derrumbada en cuanto sonaron las primeras notas del *Concierto para violín y orquesta número 4* de Wolfgang Amadeus Mozart y ella se volvió ave en vuelo, flor que se despetala, ciclón de carne humana, pues cada una de las notas que sonaban tenían una correspondencia corporal en sus gestos. Sonaba sin todavía hacer sonar su instrumento, lo cual aumentó el desconcierto de unos muchos y el júbilo y empatía de los unos cuantos, aritmética de frutos inmediatos que, en cuanto hizo sonar su violín Pressenda la moldava, el cien por ciento de los circunstantes se hizo a su vez ave, flor, ciclón. Concierto.

Y en cuanto sus movimientos sin violín en el hombro se volvieron ataques desenfadados y al mismo tiempo rigurosos, frases espléndidos, disertación solista, todo se volvió entonces orden y concierto.

Pero estaba todavía por llegar otro momento sorprendente: la *cadenza*, ese espacio dentro del formato concierto para instrumento solista y orquesta donde el autor deja en la partitura un espacio para la libre improvisación del solista. La costumbre consiste en que el solista interpreta las notas que dejó puestas ahí el compositor y si acaso alguna levisísima variante se atreve a hacer, a menos que se trate de algún gigante del instrumento, de esos seres legendarios y que ya pasaron a la historia y que hicieron su propia *cadenza* y la patentaron inclusive y está escrita en algunas *particelas*.

Fiel al espíritu de la obra original y a las intenciones del compositor, Patricia Kopatchinskaja sorprendió a propios y a extraños con una *cadenza* elaborada por ella misma: una sucesión de notas, frases, giros, gestos absolutamente mozartianos pero todo con la expresión de nuestra contemporaneidad, es decir, que lo que hizo esta vio-

linista fue una composición instantánea de un autor que hoy vive entre nosotros: ella.

Las bromas de Mozart, sus inconfundibles caireles que suenan, sus minúsculos detalles estaban entonces a la vista y al oído, incluidas las bromas mozartianas y las citas apenas dibujadas con trazos de dibujante minimalista, por ejemplo, las notas inconfundibles del aria de *La reina de la noche*, de la ópera *La flauta mágica*.

Algo similar hizo Kopatchinskaja en las *cadenze* de los siguientes movimientos. Cuando terminó, se le vino encima el público con toneladas de aplausos, gritos de júbilo, sonrisas en los rostros, incluida la señora que no regresaba de su efecto traumático y mientras aplaudía, sonreía y celebraba complacida, seguía repitiendo, cual autómatas: ¡está descalza!, ¡está descalza!

Intermedio. El tema entre corrillos era el mismo con muchas variantes. Las mejores coincidían en un anhelo: ¡así debería de ser la música y los músicos!, ¡libres, creativos, progresistas!

Lo interesante es que así es la música y así son los músicos. La cuestión es que la fuerza de la costumbre, las actitudes burocráticas, la presión social, los prejuicios, la falta de una educación musical generalizada en la población desde la infancia, entre otros muchos factores, han hecho de los conciertos una suerte de mito, pues ni es cierto que sean exclusivos para ricos y entendidos ni tampoco es cierto que la música y los músicos sean aburridos. Lo demostraron Patricia Kopatchinskaja y Fazil Say, como lo han demostrado Glenn Gould, Uri Cane, Les Luthiers y tantos otros enormísimos cronopios.

Luego del intermedio, una vez terminada de afinar la orquesta, el silencio de costumbre, la expectación cultivada se llenó con una presencia deslumbrante: el pianista turco Fazil Say: camina cual cargara una joroba, como si todo el tiempo estuviese frente al teclado de un piano, la vista sobre los marfiles invisibles, se dirige entonces hacia el piso y cuando levanta la mirada pareciera no estar aquí y quienes le aplaudimos



Fazil Say

a su paso fuésemos seres fantásticos que animan las sonrisas instantáneas, intermitentes, que se suceden en su rostro concentrado en su destino: el teclado real que está a mitad de proscenio.

Al igual que Patricia Kopatchinskaja, mientras suena la introducción del *Tercer concierto* de Beethoven, no se pone a papar moscas o a hacer mímica de concentración, como acostumbra la mayoría de los solistas: se avienta de cabeza a las profundidades de la música: cada pasaje de intimismo hace contraer su rostro en una expresión de ternura, que cambia al gesto heroico en coherencia con la música que suena.

En cuanto ataca el teclado todo se vuelve fantasía y realidad al mismo tiempo, una atmósfera propiciatoria donde todo está en su sitio y al mismo tiempo vuela por los aires, en una lógica semejante a la que creó Lewis Carroll para *Alicia en el país de las maravillas*.

Cada vez que termina un remate, una frase contundente, y de igual manera que un escritor pone un punto y aparte luego de una frase lograda, Fazil Say da el teclazo —un colibrí que liba girasoles— y gira todo el tronco, piernas, pies, cabeza, hacia la sección de violines a su espalda y les da indicaciones como si fuera él el director de orquesta en turno y no el que está ocupando el podio.

Y también, al igual que Patricia Kopatchinskaja, en el momento de la *cadenza* arma toda una composición de dimensiones colosales, fascinación y contundencia. En el momento lento, se escucha claramente su musitar, sus cantos a la manera de Glenn Gould, de quien también imita el hacer danzar sus manos mientras no están percutiendo, acariciando, danzando sobre las teclas.

En los pasajes de descanso, el turco sigue la música como si estuviera en una butaca de la sala y no frente al piano solista: se estremece, dirige los fragmentos de mayor intensidad, se golpea a puñetazos los muslos. Y vuelve a acariciar las teclas.

Fueron dos conciertos inolvidables. El del sábado 6 de noviembre fue una combinación cuasicapicúa: Beethoven-Mozart Beethoven, que se repitió el domingo, con distintas obras. El *Concierto 21* de Mozart en las manos y la pasión infinita de Fazil Say queda para la historia, así como los *encores*, o piezas de regalo que ofreció: la noche del sábado un encantamiento a piano solo, una música milenaria, turca, que completó con la técnica de accionar una tecla con la mano izquierda mientras la derecha hace sordina en la cuerda correspondiente dentro de la caja, o arpa, del piano. El *Rondó alla turca* y el *Summertime* del domingo se pueden escuchar en YouTube. Sin embargo en vivo fue atronador, impactante. Histórico.

El comportamiento de este músico genial y de su compañera Patricia Kopatchinskaja, decíamos, son un ejemplo de cómo es en realidad la música pero por causa del destino manifiesto son pocos ahora los músicos que transmiten al público las partituras con esta alegría de vivir, con este entusiasmo, pasión, verosimilitud. Son músicos que se salen de la zona de *comfort* para instalarse, instalarnos con ellos, en la zona del placer.

Pero así es la vida. Hay quienes dijeron que este pianista turco “está loco pero es genial”, así como hay quienes dicen que Glenn Gould era “excéntrico pero genial”, así como hay quienes dicen que Les Luthiers son “cómicos” cuando en realidad son músicos extraordinarios, capaces de hacer ver como fácil lo difícil.

Pero no solamente el factor lúdico ha abandonado las salas de concierto, también la virtud del riesgo, la apertura a lo nuevo.

Aunque esto no es nuevo, válgase el juego de palabras porque lo que ha nublado siempre el avance de la música ha sido esta fuerza retrógrada que persiste en el tejido social sin que se trate de algo malo. Porque sería un error denostar a quienes manifiestan una actitud conservadora en todo este



Patricia Kopatchinskaja

asunto de la música de concierto. Se trata de los factores que propician el equilibrio. Ni bueno ni malo, simplemente equilibrio.

En todo caso declarar viejo a alguien no debe estribar en cuestiones de edad cronológica sino de espíritu. Uno puede ser joven toda la vida, por la actitud. De esa manera podría resolverse lo que en Europa ya consideran un problema cultural: que las salas de concierto están saturadas de personas de edad avanzada y hay muy pocos jóvenes.

El avance de la historia de la música está hecha de actos heroicos, de valentía y entrega. El ejemplo del escándalo que desató entre las buenas conciencias Igor Stravinsky cuando estrenó *La consagración de la primavera* es bastante ilustrativo.

Lo que es cierto entonces resulta evidente: una vida de conciertos puede ser lo más divertido del mundo, si se tiene en primer lugar la actitud, la mente y el corazón abiertos.

¡Cuánta sabiduría la de Cortázar en dividir a las personas en famas, cronopios y esperanzas!

Entre todos podemos poner en marcha el mundo. ■

Una vida de conciertos puede ser lo más divertido del mundo si se tiene la mente y el corazón abiertos.