

MIS ESCRITOS SOBRE MÚSICA

1.1 Mi infancia

Escribir sobre la propia niñez no es fácil. Después de tantos años resulta difícil explicar de forma precisa lo que uno recuerda con claridad. Explicaré tan solo las cosas que estoy seguro que sucedieron. Son recuerdos fragmentados, imágenes, impresiones más o menos precisas o fugaces, algunas de las cuales se me presentan con gran nitidez, como si hubieran sucedido recientemente. La verdad es que, a medida que uno se va haciendo mayor, parece como si el pasado más lejano se aproximara y la *película* de aquellos hechos lejanos se proyectara en nuestra memoria con una sorprendente proximidad. Me pregunto por qué recordamos unos hechos más que otros y por qué algunos recuerdos más o menos trascendentes o banales nos acompañan siempre, mientras que otros caen en el olvido para siempre. Así pues, desde esta memoria traviesa y selectiva empiezo el relato de mis primeros años.

Nací en 1935 en la calle Tavern de Barcelona, una calle pequeña paralela a Muntaner, cerca de la Vía Augusta. Al empezar la Guerra Civil nos fuimos a vivir a Alella, en una casa en la montaña desde la que se veía al mar. En esa casa vivimos hasta 1940 para trasladarnos de nuevo a Barcelona. De la casa de Alella conservo algunos recuerdos. Tengo una imagen mía de pequeño contemplando el mar y esperando al capitán Franco, un capitán italiano que tenía su barco anclado por la zona y que solía traerme chocolate. Mi madre me contaba que yo miraba por la ventana desde la que se veía el mar y esperaba con impaciencia la llegada del capitán Franco con el chocolate. ¡Qué irónica coincidencia de nombres!

También recuerdo los bombardeos, durante los cuales mis padres cerraban todas las ventanas y nos quedábamos dentro de casa hasta que había pasado el peligro. Yo me quedaba mudo contemplando los agujeros en la madera de las ventanas, que con el resplandor de fuera se veían muy rojos.

Al terminar la guerra volvimos a Barcelona. Nos fuimos a vivir al Paseo de la Bonanova, a un inmueble que todavía hoy existe, unos de los pocos que quedan de aquella época. El paseo ni siquiera estaba asfaltado.

Durante esos primeros años hubo una persona muy importante para mí. Elisa, mi abuela materna. Yo pasaba muchos ratos con ella. Era una mujer de carácter fuerte, con mal genio, pero a la vez muy simpática y abierta con la gente. De hecho, ella era quien se ocupaba de toda la intendencia doméstica: organizaba la cocina, recibía a los repartidores, cocinaba... era una excelente cocinera. Por aquel entonces muchos productos los llevaban directamente a casa: la leche, los huevos, el aceite etc. y ella recibía a los repartidores, charlaba un rato con ellos de las cosas de la vida, les pagaba y hasta otro día. Todo ello ocurría a un ritmo diferente al de ahora, más pausado. La atención hacia los demás formaba parte del comportamiento de las personas, como algo muy natural y que requería su tiempo. El fuerte carácter de mi abuela la había ayudado a superar las adversidades de su propia vida: la muerte de mi abuelo cuando ella aún era joven e incluso la muerte por apendicitis de un hijo de corta edad, el hermano menor de mi madre. Esos hechos la marcaron para siempre. Entre los años 1940 y 1953 se ocupó mucho de mí porque mi madre estaba más ocupada en ayudar y orientar a mi hermano mayor, Enric, en su emergente carrera pianística. Pero de eso hablaré más adelante. A veces

pienso que mi abuela Elisa me mimó demasiado, quizá por la añoranza de aquel hijo perdido o quizá también porque después de la Guerra existía una tendencia a sobreproteger a los niños pequeños. El miedo todavía permanecía en la gente.

Nos inscribieron en la escuela de Los Hermanos de la Bonanova (hoy La Salle). Recuerdo que en aquella época venían unos chicos mayores, a los que llamaban *els ganàpies*, que cursaban estudios elementales junto a otros que tenían tres o cuatro años menos. Evidentemente, la guerra había retrasado su formación.

Para ser sincero, la escuela fue un verdadero trauma para mí. Nunca estudiaba. Siempre tenía otras cosas en la cabeza. Pasé siete años en Los Hermanos y en el cuarto curso de bachiller abandoné el centro. Tenía quince años. A los seis años había comenzado el estudio del violín con Rosa García Faria, pero no había manera de compaginar la música y la escuela. Resultado: que en la escuela iba mal y tampoco estudiaba el violín con regularidad. Sólo quería escuchar música o contemplar libros de arte, en especial las ilustraciones de cuadros y los grabados de Gustav Dorée de *La Divina Comedia*.

Mi hermano Enric, cinco años mayor que yo, tocaba el piano desde los tres años y vivía de forma mucho más ordenada, bajo la vigilancia de mi madre que también era pianista -una muy buena aficionada que incluso tocaba obras difíciles. Enric estudiaba todos los días; era una especie de niño prodigio que ya desde muy joven daba conciertos. Como era un niño prometedor, que ya a sus once años empezaba a ser conocido, mis padres consiguieron para él un horario especial en la escuela: sólo iba por las mañanas, cosa infrecuente en aquella época, máxime teniendo en cuenta que la música era una materia que se apartaba de lo normal.

De mi Primera Comuni3n guardo un recuerdo muy especial. Tenía nueve años. Huelga decir que en aquella época la religi3n impregnaba nuestras vidas de manera omnipresente. En la escuela, un colegio de curas, nos obligaban a ir a misa y los sermones sobre los pecados y los castigos del infierno eran habituales. Era una religiosidad del miedo, de la amenaza constante a sufrir las penas más terribles si uno osaba desviarse del camino. A mí todo eso me angustiaba y me inquietaba a la vez. Además, entraba en contradicci3n con el tipo de religiosidad que se vivía en casa.

Mis padres eran creyentes, pero no de manera fanática. Nos hacían ir a misa y recuerdo haber visto a mi padre, más de una vez, rezando el rosario ante una imagen de Santa María de Cervell3 que tenía puesta en el pasillo que llevaba a las habitaciones. Pero de eso a aquella otra especie de religiosidad oscura y amenazadora había una gran distancia. Por eso, cuando llegó la hora de tomar mi Primera Comuni3n me fastidió bastante todo lo que ello suponía. Recuerdo que el cura que me confesaba me insistía en que le explicara mis pecados. Yo, como no comprendía bien lo que debía contestar, no hacía más que explicarle las cosas malas que me hacía a mí mi hermano. Entonces el pobre hombre, se impacientaba y me decía: «¡Chico, tienes que decirme lo que has hecho tú mal y no lo que te hace tu hermano!». Creo que no lo consiguió. Estaba claro que yo no había entendido el verdadero significado de la confesi3n. Recuerdo que justo el día antes de tomar la Comuni3n estaba con mi abuela en el Portal del Àngel cuando, de repente, vi un objeto en el escaparate de una librería que me llamó mucho la atenci3n. Se trataba de una calavera esculpida en yeso, del tamaño de una naranja. Estaba muy bien hecha, era muy realista. Supongo que era una especie de pisapapeles. Le dije a mi

abuela que la quería como regalo de Comunión y ella me la compró. Aún la conservo, la tengo encima del piano.

De la escuela conservo otro recuerdo imborrable. Me gustaba tan poco ir que los domingos solía pasar las tardes sentado en un sillón sin hacer nada. Contemplaba el jardín o un reloj de pared. Mi padre me preguntaba: «Jordi, ¿qué te pasa?» Y yo le respondía que quería que el tiempo transcurriera lo más lento posible y que así era la mejor manera. No quería que llegara el lunes.

Mi hermano era muy diferente a mí. Era un chico abierto y desinhibido. Parecía que todo se le daba bien: la escuela, la música, el deporte. Sólo pensaba en tocar el piano o en jugar al fútbol. Nuestra relación era muy buena. Nunca tuve sentimientos de celos hacia él, sino al contrario: le admiraba mucho. Él me hacía de hermano mayor y estuvo siempre a mi lado pero, en determinados momentos de nuestra niñez, su creciente dedicación al piano nos distanció forzosamente.

Durante un verano en Lloret de Mar -años 1944 o 1945- cogí una fuerte insolación que trajo consecuencias. Visitamos a un médico del sistema nervioso que nos dijo que era urgente un reposo total. El reposo consistió en pasar una temporada en Montserrat con mi abuela. Nos alojamos en el Hotel Marcet todo un invierno y parte del verano siguiente. Recuerdo que allí me aficioné a coleccionar una especie de flor herbácea muy bonita a la que llamaba *pinyes*. Tenía un color muy especial -entre dorado y marrón brillante- y cada vez que encontraba una la guardaba como un tesoro. Guardaba esas flores en mi habitación. Paseaba por el bosque y a veces me detenía en un lugar donde podía observar cómo el cremallera subía o bajaba. Me gustaba más cuando subía, ya que hacía un ruido diferente. Funcionaba con una máquina de vapor y hacía *tacatá, tacatá...* A veces nos acercábamos hasta el Monasterio que estaba a dos kilómetros del hotel para escuchar a la escolanía y cada tarde íbamos a merendar a la Font dels Monjos que estaba más cerca.

Al volver a Barcelona retomé los estudios. Como había perdido un año me encontré con nuevos compañeros. De nuevo la incertidumbre. Me sentía completamente desplazado. Mi padre se pasaba todo el día en la empresa y mi madre me hacía estudiar el violín, pero siempre tenía que estar más pendiente de mi hermano que ya había dado algunos pequeños recitales.

En este punto querría hacer una breve referencia a mi padre. Provenía de una familia más bien modesta de Barcelona. Eran cuatro hermanos y la situación familiar no le permitió realizar estudios superiores, de manera que, desde muy joven, junto a su hermano Lluís y su hermana Teresa, continuó el modesto negocio familiar. Crearon una pequeña empresa que, con el paso de los años, fue creciendo. Al principio, fabricaban piezas metálicas: cabezas de sifón, pulverizadores para perfumes y piezas de metal para maletas, entre otras cosas. Tenían las oficinas en la calle Aribau y también en el barrio de Les Corts. Con el paso de los años, como he dicho, la empresa fue creciendo y entró de lleno en el sector del plástico, dedicándose a la producción de recipientes de este material. Mi padre era un hombre muy entregado a su trabajo, aunque con gran diversidad de inquietudes. Fue un autodidacta que, movido por una gran curiosidad y mucha constancia, logró tener una cultura poco habitual en la época. Lo que más le apasionaba del proceso industrial era la creación de mecanismos nuevos destinados a las piezas que fabricaba. Patentó numerosos mecanismos y ganó varios premios. Si hubiera

conseguido estudiar una carrera estoy seguro de que se habría convertido en un gran ingeniero. Su dedicación a la empresa era absolutamente vocacional, a veces incluso, idealista. Paralelamente a la empresa, mi padre se pudo dedicar a otra de sus pasiones: la mineralogía. Pero de eso hablaré más adelante. Entre sus diversos intereses también se incluía la música. Y, aunque no era un experto en la materia, siempre nos apoyó en nuestras carreras musicales.

Volviendo a mis estudios de música, yo estudiaba en casa a nivel particular, como era costumbre en la época, con Rosa García Faria, y luego me examinaba de solfeo, teoría y violín en la Academia Marshall. La Academia era entonces el centro privado más prestigioso en los estudios de piano. Mi hermano estudiaba con Mercè Roldós, una excelente profesora. Con mi madre íbamos muy a menudo a escuchar los recitales de los alumnos, así como de los intérpretes de la época. Allí escuché por primera vez a Alicia de Larrocha y a Rosa Sabater entre otros. De este modo me familiaricé desde muy pequeño con buena parte del repertorio pianístico que, evidentemente, ya había empezado a conocer escuchando a mi hermano y a mi madre.

El Santuario de Núria fue uno de los lugares más importantes de mi infancia y principio de mi adolescencia. Íbamos todos los veranos, parte de julio y todo el mes de agosto. Allí me sentía libre... Me encantaban aquellas montañas que conocía muy bien a causa de las excursiones que hacíamos. Finestrelles, el pic de l'Eina, Nou Fonts, Noucreus -que ofrecía una panorámica que parecía trasportarnos a otro planeta-, el Torreneules, el Puigmal y, de manera especial, el pic de l'Infern. En este pico mi padre extraía un mineral llamado Wollastonita, de la familia de los silicatos. Bajábamos ejemplares cortados con mucho cuidado y los en la grupa de los mulos que llevábamos. Recuerdo que para realizar esas excursiones salíamos a las cuatro de la madrugada con linternas y a medida que amanecía las íbamos apagando. La primera luz era impactante. Era como un paraíso. Un tono rosado que se iba volviendo amarillo y rojo a la vez.

Siempre recuerdo que la vuelta a Barcelona –la víspera de San Gil, que es el uno de septiembre- mi madre lloraba mientras el tren cremallera iba descendiendo hacia la civilización. Yo me habría quedado allí para siempre.

El regreso a Barcelona suponía la vuelta a la rutina. No me sentía libre y me tenía que inventar cualquier cosa para estar bien. Eran los duros años del franquismo. El régimen se consolidaba en su línea de prohibir todo lo que significara pensar en libertad. Todo el mundo callaba y asumía la constante represión que se vivía. La clase media, muda. La clase alta haciendo ostentación, con coches de lujo y chófer incluido. La clase obrera, por supuesto, sufriendo.

Unos de los lugares de recreo y de cierta libertad, aunque sólo aparente, era el cine. Era una distracción para todos y daba la oportunidad de ver imágenes y rostros diferentes, pertenecientes a otro mundo muy diferente del nuestro. Sin embargo, la censura lo invadía todo. Se cortaban las escenas consideradas inmorales o, si convenía, se llegaba incluso a cambiar el guión. Lo peor es que nos acostumbraron incluso a eso.

La verdadera válvula de escape era cuando íbamos al campo de Les Corts para ver el Barça. Los que vivimos aquellos años de dictadura comprendemos muy bien el significado de las palabras: «el Barça es más que un club». Claro que lo era, ya que las emociones que despertaba iban mucho más allá del simple evento deportivo. Huelga decir que la rivalidad con el Real Madrid

tiene sus orígenes en aquellos años. En aquella época los arbitrajes favorecían al Madrid escandalosamente, lo que no hacía más que incentivar dicha rivalidad.

Ir a ver eventos deportivos era otra actividad frecuente. Me gustaban casi todos los deportes. Mi tío Lluís, el hermano de mi padre, nos llevaba a mis primos Mercè y Lluís, a mi hermano y a mí a cualquiera de esas manifestaciones deportivas. Mi tío Lluís, taciturno y tranquilo, era muy bueno. Aparte de ir al campo del Barca, asistíamos a los campeonatos de natación que se disputaban en Montjuïc, a los campeonatos de hockey sobre patines que tenían lugar en el nuevo pabellón deportivo (hoy ya desaparecido), a las carreras de motos que también se hacían en Montjuïc, a los partidos de baloncesto y, de manera muy especial, a todas las ediciones de las carreras de Fórmula I, que tenían lugar en el circuito de Pedralbes y en Montjuïc. El famoso Grand Prix llamado Peña Rhin. Participaban los mejores pilotos del mundo -en especial los italianos como Farina, Ascari, Villoresi y, sobre todo, Juan Manuel Fangio, un argentino de origen italiano que fue una verdadera estrella. Era realmente emocionante ver aquellos Maserati, Ferrari, Alfa Romeo y una marca inglesa que hizo furor y que se llamaba, si mal no recuerdo, BRM. Esos coches ya circulaban por la Diagonal a trescientos por hora! Hacían un ruido que parecía que llegaba el fin del mundo. Impresionaba a todo el mundo.

Otro recuerdo de aquellos años de infancia y primera juventud son las bromas que se hacía a la gente. Quizá es una impresión mía, pero creo que en aquella época la gente, en general, era más bromista que ahora. Se trataba de un sentido del humor seguramente más inocente, más naíf y también había más tiempo para expresarlo. Lo cierto es que mi padre era un maestro en el arte de hacer bromas. De entre sus muchas anécdotas, quiero explicar una que nunca olvidaré: mi padre era muy ingenioso, un manitas como se suele decir. Un día se le ocurrió construir un artefacto de madera que supuestamente servía para falsificar billetes de cien y de quinientas pesetas. Naturalmente, sólo hacía la demostración a gente conocida para luego explicarles que no era verdad. El aparato en cuestión era de madera y consistía en dos cilindros colocados de forma horizontal y forrados con un papel azul. Tomaba un papel blanco del tamaño del billete que quería falsificar, la introducía por uno de los cilindros y, por el otro lado, en un movimiento perfectamente sincronizado, aparecía un billete de verdad. Estaba tan bien hecho que casi siempre terminaba desmontando el aparato para enseñar el truco. La gente se quedaba boquiabierta.

La barbería también era un lugar habitual para gastar bromas. En aquellos años, muchos hombres acudían a ella simplemente para afeitarse. La mayoría eran individuos que trabajaban en alguna oficina por allí cerca. Recuerdo que una vez, un señor se quedó dormido en el sillón hasta que el barbero lo despertó. Entonces aquel hombre dijo que en su casa dormía mal y que, en cambio, sentado en el sillón del barbero se dormía a los pocos segundos. Mi padre le aconsejó que se comprara un sillón de barbero y que se lo llevara a casa para dormir. Pero al hombre no le hizo ninguna gracia el comentario de mi padre.

Otra anécdota que recuerdo de mi padre es que un día se presentó en casa un señor muy conocido dentro del ámbito musical. Se llamaba Josep Rodoreda, pero no recuerdo exactamente a qué se dedicaba. La cuestión es que en una revista había un artículo dedicado a él en el que aparecía una fotografía suya. Mientras mi padre y él conversaban, yo estaba en la sala de al lado cuando, de repente, oí la voz de mi padre que me llamaba con un tono

autoritario, infrecuente en él: «¡Jordi! ¡Ven ahora mismo! ». Pensé: «¿Qué pasa?» ... Entonces, mi padre, muy serio, me preguntó «¿Por qué has hecho esto?», mostrándome la revista en la que estaba la fotografía del señor Rodoreda: con lápiz le habían garabateado un bigote y una barba muy larga. Al momento me di cuenta que quien lo había hecho era mi padre y, obediente, admití mi culpa y pedí perdón al señor Rodoreda, el cual me regañó diciéndome que aquello era una falta de respeto. Cuando se marchó, mi padre me dio un beso y me dio las gracias por haberle salvado de aquella situación.

Bueno, con esto termino el relato de esos primeros años. Como he dicho al principio, no quería ni mucho menos hacer un explicación cronológica ni exhaustiva de mi infancia, sino más bien explicar aquellos hechos e impresiones que, por alguna razón, me han acompañado hasta ahora. En cuanto a la figura de mis padres, así como de mis estudios musicales, contaré más cosas en el próximo capítulo.

Creo que la infancia es un periodo muy importante de la vida y, a menudo, nuestro futuro viene marcado por la manera en que fuimos de niños.

Quizás aquel sentimiento de cierta inadaptación —y a veces de aislamiento- que experimenté en aquellos primeros años es lo que me llevó a emprender un camino personal que me haría descubrir, después de muchos obstáculos y contratiempos, mi verdadera vocación: la composición musical. Pero ya llegaremos a ese momento.

1.2 Mi adolescencia y juventud

Mi adolescencia y juventud transcurrieron bajo la dictadura franquista. Esta se prolongó unos treinta y cinco años, que no son pocos. Es evidente que vivir sometidos a un régimen totalitario nos afectó a todos de una u otra manera. Vivir en medio de la prohibición y bajo una constante vigilancia de nuestros actos truncó muchas ilusiones, así como muchas realizaciones tanto a nivel personal como colectivo. Aún mucho peor fue en Cataluña, donde nuestra cultura quedó eclipsada por el repugnante totalitarismo. El sistema la enterró. Cualquier manifestación - en especial en nuestra lengua- era perseguida y multada, muchas veces con penas de prisión.

También recuerdo las palizas que la policía daba en la Jefatura de Via Laietana. Recuerdo perfectamente a los Grises señalando con el dedo a los espectadores en el campo del Barça de Les Corts que, según ellos, alteraban el ambiente. Se los llevaban en una furgoneta de la policía e iban a la famosa Jefatura donde recibían una paliza sin más.

Pues bien, este ambiente de hostilidad duró hasta pocos años antes de la muerte de Franco; es decir, entre 1940 y 1970 más o menos. ¡Treinta años! Con la dictadura nuestra cultura perdió demasiado. Y decir demasiado todavía es poco. Muchos personajes importantes emigraron. Era imposible, en especial para los artistas y escritores, vivir en un ambiente donde el control era constante y sistemático. El exilio de Pau Casals supuso la pérdida más grande en lo que respecta a la música. Para nosotros y para los que íbamos creciendo era un verdadero martirio. Siempre debías llevar cuidado con lo que decías. ¡Te pueden detener! Te pueden detener! Recuerdo como si fuera hoy que todo funcionaba por influencias. Si eras simpatizante del franquismo tenías la vida mucho más sencilla, particularmente los industriales como mi padre.

Muchos amigos del gobierno hicieron fortuna fabricando material para el ejército o para otras instituciones estatales. Las materias primas eran escasas y los fabricantes las adquirían gracias a unos cupones que daba el gobierno. Los que pactaron con él disponían de todos los cupones que querían. Mi padre se negó siempre, él decía que sólo fabricaría lo que entraba en su línea de producción. Una vez le propusieron fabricar cascos metálicos para los soldados -era una muy buena operación- y declaró que fabricar cascos no estaba previsto en su línea empresarial. Recuerdo que un amigo suyo se molestó (y mucho) porque perdía una comisión. Por suerte, nunca obligaron a mi padre a fabricar productos para el Estado. Lo que sí recuerdo es que algunos de sus amigos obtuvieron coches de lujo estadounidenses –en aquella época imposibles de adquirir- que no sé aún por qué se matriculaban en Burgos.

Debo reconocer, sin embargo, que en muchos aspectos tuvimos una buena vida. Como ya he mencionado, después de la Guerra nos instalamos en Barcelona, en el Paseo de la Bonanova. La industria de mi padre y la música dominaban el ambiente familiar. Mi padre poseía una gran cultura, era buen conocedor de la historia, de las ciencias naturales, de la literatura en general, de la maquinaria y electricidad, de la geología y, en especial, de la mineralogía. Era un hombre curioso. Todo le interesaba. Su pasión por la montaña y la mineralogía le llevó a reunir una colección de minerales que llegó a ser muy conocida y que se encuentra hoy en el Museo de Geología de Barcelona. Se pasaba los domingos analizando minerales con el microscopio. Recuerdo también especialmente las estancias dominicales con un amigo suyo, Joaquim Folch Girona. Venía a nuestra casa casi todos los domingos. Yo le admiraba también por sus conocimientos. Era muy parecido a mi padre. Me quedaba casi siempre con ellos dos en el estudio donde mi padre guardaba la colección. Sus conversaciones eran para mí impresionantes, ya que no tenían nada que ver con las de otros colegas suyos del ramo de la industria. El señor Folch era propietario de la empresa Titan, la famosa fábrica de pintura industrial y también tenía, además, una colección de minerales todavía mejor que la de mi padre. Folch era muy rico y compraba lo que quería, viajaba mucho y su colección era la primera de todo el Estado español. La de mi padre estaba considerada la segunda en importancia científica. No eran colecciones de coleccionista habitual, sino piezas recopiladas con criterios científicos. Todo el material se clasificaba con un criterio muy escrupuloso y exhaustivo. Conocían las características de cada pieza, su cristalización, su constitución, el por qué de cada forma, en qué lugares se encontraban, etc. Mi padre elaboraba una etiqueta de cada mineral indicando todos esos rasgos. Era impactante contemplar las vitrinas llenas de minerales, muchos de ellos de una belleza única. Yo creía que era lo más bello que la tierra podía dar. Por casa había pasado mucha gente, tanto del extranjero como muchos alumnos de escuelas, para contemplar aquellas vitrinas y mi padre daba explicaciones como si fuera un profesor de geología. Cuando la empresa fue mal y pactamos con el Ayuntamiento de Barcelona el traslado de la colección en el Museo de Geología lo pasamos realmente mal. Se pasaron por lo menos una semana colocando las piezas en cajas especiales. Era una operación muy delicada que llevaron a cabo tres especialistas del museo. Mi padre lo observaba con una expresión muy triste. Me dio una pena enorme, era como si le robaran un hijo. A partir de entonces, se puso cada vez peor. Nunca llegó a asimilar ver vacío el lugar que había cobijado su máxima ilusión, aunque yo, para animarle, le decía: «Papá, tu colección está en el mejor lugar en el que podía estar: ¡En nuestro Museo! ».

Mi madre también era una mujer con muchas cualidades. Yo la quería mucho, aunque ella estaba siempre pendiente de la carrera pianística de mi hermano. Ella también tocaba el piano, como aficionada, pero muy bien. Se pasaba horas y horas sentada junto a mi hermano para darle indicaciones sobre lo que iba tocando. Era muy guapa. También conocía mucha literatura, era poeta y escribió un buen número de poesías en catalán. Estamos en deuda con ella, puesto que se deberían publicar. Era muy amiga del poeta de Sarrià Joan Vicenç Foix. Hablaban a menudo. Era también una experta en lenguas; dominaba el francés y el inglés, conocía el italiano y tenía nociones de alemán y de ruso. Tenía mucha facilidad. A mí me ayudó mucho, ya que me tradujo del inglés todos los libros sobre pedagogía violinística, que eran muchos y largos. Conservo todas sus traducciones. Lo hacía, además, con mucha ilusión, con voluntad de ser útil y, al mismo tiempo, de aprender. Al final casi conocía la técnica del violín como un profesor. Incluso llegó a escribir un diccionario musical, especialmente sobre términos violinísticos no siempre fáciles de entender.

Lógicamente, fue mi madre quien introdujo la música en casa. Ella fue la que se dio cuenta de que mi hermano tenía dotes especiales, ya que desde muy pequeño Enric se sentaba solo al piano y tocaba lo que le venía a la mente. A los tres años ya inventaba melodías, inocentes si se quiere, pero que denotaban un instinto fuera de lo común. La cuestión es que los ocho o nueve años ya daba pequeños recitales. Estudiaba en la Academia Marshall de Barcelona y era uno de sus discípulos más prometedores. Asistía a clase con Mercè Roldós, tanto en la Academia como en casa. El progreso fue muy rápido y los once años daba su primer concierto en la Sala de la Academia. Conservo todos sus programas. En ese primer concierto interpretó las *Variaciones sobre un tema de Paisiello* de Beethoven, *Las Escenas de niños* de Schumann, un Vals de Chopin y un Concierto para piano de Johann Christian Bach acompañado de un segundo piano por Mercè Roldós. Yo entonces tenía seis años. En 1945 se presentó en el Palau de la Música donde interpretó el *Concierto en Fa menor* de Bach dirigido por Enric Casals, el hermano de Pau. En 1947 se presentó en Madrid, con la que entonces era La Sinfónica de Madrid, interpretando el *Concierto para piano núm. 26 (de la coronación)* de Mozart y poco después -en 1948- se volvió a presentar en el Palau con el *Concierto núm. 4* de Beethoven. El éxito fue muy grande. Todo el mundo quedó maravillado de su interpretación y convencido de que estaban ante un futuro gran pianista.

Como ya he dicho, yo había iniciado el estudio del violín con Rosa Garcia Faria. Los estudios teóricos los daba con el maestro Josep Maria Roma, que posteriormente fue mi maestro de composición. Cuando Rosa Garcia Faria se fue a Málaga, donde le concedieron la cátedra de violín en el Conservatorio, me fui a estudiar con el maestro Joan Massià, uno de los mejores que había por entonces, o, mejor, el único que había en Barcelona en aquel momento. Gracias a mi hermano conocí el repertorio del piano mucho antes que el del violín. Nací, como quien dice, escuchando el piano. Yo admiraba a mi hermano, que tocaba con mucha facilidad. Me gustaba el sonido del piano hasta el punto de que cuando él tocaba me colocaba debajo del instrumento -era un media cola-, me tendía en el suelo y me pasaba un buen rato envuelto por aquel sonido, que parecía que proviniera de las tripas del instrumento. Mi hermano no decía nada y encontraba normal que yo estuviera allí debajo. En 1950, mi madre y mi hermano decidieron que él iría a Roma y se terminaría de formar con un maestro muy reconocido que se llamaba Tito Aprea. Recuerdo que se fueron en un gran barco que se llamaba Brasil. La despedida me entristeció, pero mi padre estaba siempre muy cerca de mí. La estancia en Roma

de mi hermano duró más o menos dos años, pero un buen día de pronto regresó y dijo que no quería saber nada más del piano. Se integró en el negocio familiar y abandonó el instrumento para siempre. ¡Yo me quedé asombrado! ¡Desconcertado! ¿Qué había pasado? Nunca dijo nada a nadie y nunca lo sabré porque murió hace ya varios años. Recuerdo, sin embargo, que me molestó mucho que alguna gente vinculada a la familia encontrara acertada la decisión de abandonar la carrera pianística para dedicarse al negocio familiar. No entendían que un joven se dedicara a una actividad artística cuando su familia tenía un negocio que prosperaba día a día. Siempre he pensado que esa misma historia en Italia o en otro país de tradición musical no habría terminado de aquella manera. En Italia mismo, ser músico -y aún más ser solista- resultaba un verdadero orgullo y cualquier familia, por más acomodada que fuera, habría encontrado lógico que un joven se dedicara plenamente a la música. El apoyo estaría garantizado, sencillamente porque Italia es un país de gran tradición musical y la música se considera una actividad profesional absolutamente seria, una profesión respetada. Por el contrario, en nuestro país, la música siempre tenía algo de bohemia y extraña, sobre todo en un caso como el de mi hermano, que venía de una familia acomodada. La dictadura franquista todavía hundió más todo lo que fuera cultura, aparte de que España y Cataluña carecían de un pasado musical como el que poseían otros países de Europa.

La renuncia al piano de mi hermano coincidió con mi abandono de la escuela. Tenía entre catorce y quince años, estaba absolutamente desorientado y no sabía qué hacer. Estudiaba el violín con intermitencia y en lo que más me ocupaba era en escuchar y escuchar música en nuestro tocadiscos. Entonces, mi padre me propuso que fuera a la empresa por las mañanas y por las tardes me dedicara a la música. Aún así, mi desorientación seguía siendo total. También debo decir que en la empresa lo pasé bastante bien, tenía buena relación con todo el mundo y cumplía con el trabajo que se me asignaba.

A los dieciocho años decidí hacer el servicio militar. Me alisté a la Aviación de Tierra, no para ser piloto ni nada parecido, sino todo lo contrario. La Aviación de Tierra, y en concreto la compañía de Zapadores -que eran los soldados destinados a realizar excavaciones-, consistía en sacar hierbas con una pala en la base militar de El Prat. Así estuve unos meses hasta que después me destinaron a unas oficinas en la calle Tuset. Allí hacíamos juergas constantes. De hecho, el servicio militar no me supuso un trauma, más bien al contrario, sirvió para deshinibirme. Bebíamos un poco en exceso e incluso compartíamos bromas con los tenientes y otros oficiales. A veces, cuando había alguna expedición que consistía en llevar material bélico a algún lugar de España, yo me apuntaba. Fui al menos dos veces: una a la base de Madrid Cuatro Vientos y otra a la base de Badajoz, Talavera del Real. Los escoltas éramos dos y nuestra responsabilidad consistía en vigilar una serie de vagones cargados de material de guerra. Nunca olvidaré que cuando íbamos a Badajoz el tren se detuvo en Madrid un buen número de horas. Ello nos permitió abandonar el tren, lo que no podíamos hacer de ninguna manera, y fuimos a dormir a una pensión de mala muerte donde unas mujeres muy viejas, una especie de brujas, nos hicieron bajar por una trampilla a donde estaba habitación de dormir. Daba un poco de miedo, pero al menos pudimos dormir cómodamente, ya que en el vagón en el que viajábamos teníamos que dormir en un saco y, además, olía a estiércol de ganado. La cuestión es que cuando volvimos a la estación el tren ya se había ido. A toda prisa cogimos un tren expreso y, afortunadamente, llegamos antes de que la peligrosa mercancía que llevábamos. De no haber sido así, teníamos asegurado un consejo de guerra. Cuando terminé

el servicio militar, me pregunté de nuevo: « ¿qué haré?». Retomé el violín. Estudiaba solo y, como siempre, escuchaba música a todas horas. Entonces decidí hacer lo mismo que había hecho mi hermano: ir a perfeccionar mi técnica a Italia. Conocía un muy buen violinista, llamado Cesare Ferraresi, que me había dado algunas lecciones de pequeño, aunque de manera esporádica. Me puse en contacto con él y me fui a Milán, donde estuve varios años. Allí trabajé con el maestro de Cesare, que era el mejor de la ciudad. Se llamaba Franco Tufari, un napolitano muy cordial y muy buen pedagogo. Con él trabajé mucho repertorio, pero tuve que hacer un gran esfuerzo para ponerme al día. Era demasiado tarde para pensar en convertirse en solista, pero no para ser un buen instrumentista. Tufari había sido amigo de Caruso y siempre cantaba. Me enseñaba cantando y eso no lo olvidaré nunca, ya que el violín es un instrumento melódico. Cantando un pasaje comprendes inmediatamente cómo se expresará. Pau Casals hacía lo mismo. Estuve con Franco Tufari hasta el año 1960, aunque con interrupciones, ya que de vez en cuando tenía que volver a casa. En Milán viví en varios sitios, pero tuve la suerte de poder realizar dos largas estancias en casa de VIngegnere Boschi, un importante directivo de la firma Pirelli, que era conocido de mi padre. Su mujer, Maried, era una ceramista de mérito y disponía de taller en la planta baja del domicilio. Por toda la casa se distribuía una importantísima colección de pintura del siglo XX que reunía centenares de cuadros que me despertaron una gran afición por la pintura abstracta. A su muerte, VIngegnere cedió esa colección al Ayuntamiento de Milán, acordando que quedara en el mismo domicilio de la vía Giorgio Jan en el que residían. Antonio Boschi, además de ingeniero, era un buen violinista amateur que también sentía pasión por los violines antiguos. Recuerdo con nostalgia que tenía un gran armario que contenía una colección de violines antiguos con ejemplares de las mejores firmas. A mí me prestó un extraordinario Gian Francesco Pressenda para mis estudios. El ambiente en casa de los Boschi era similar al de casa de mis padres, aún más dinámico. Eran continuas las idas y venidas de artistas de todo tipo: músicos, pintores o arquitectos. Algo que me sorprendió mucho fue el interés que en aquellos años sentían por la figura de Antoni Gaudí y recuerdo que se dedicaron dos sesiones al arquitecto, una en un centro cultural y otra en la misma casa de los Boschi con conferencias y proyecciones. De Barcelona se hizo venir expresamente a un especialista, como era Enric Casanelles, entonces secretario del Associació Amics de Gaudí.

En Milán conocí a Marcello Panni, que estudiaba dirección de orquesta. Él venía de Roma y su conocimiento me cambió la vida. Recuerdo una tarde en que ambos estábamos algo deprimidos. En aquella época Marcello no paraba de leer a Proust y yo otras cosas de algún escritor existencialista. A pesar de ello, éramos muy aplicados con los estudios. El caso es que aquella tarde, por las intermediaciones de San José, Marcello me dijo: «Oye, estos días en Roma hacen unos buñuelos de crema buenísimos. ¿Por qué no vamos? ». Le dije que sí inmediatamente. Tomamos un tren y ¡a Roma! Siempre recordaré que al bajar del tren, en la estación Termini, la primera persona que vi fue al actor Peter Ustinov ... Fuimos a casa de Marcello y allí nos dimos instalamos. Su madre, que era una mujer de carácter, dijo al verme: «Ma, a questo dove lo mettiamo?». A mí, lógicamente, me sorprendió aquel recibimiento, pero Marcello me dijo que su madre era así y que no lo decía con mala intención. Adriana Panni era muy conocida en Roma, era la presidenta de la Società Filarmonica Romana, la institución musical más antigua de Italia. Había sido fundada en 1821 y uno de sus primeros invitados fue, ni más ni menos, que Félix Mendelssohn. Durante aquellos días en Roma conocí

a un montón de gente: músicos, escritores, pintores, periodistas... Era un ambiente maravilloso comparado con lo que vivíamos en España. El arte y el cine estaban en la boca de todos. Las conversaciones eran ilustrativas y de alto nivel. La madre de Marcello era muy amiga de Stravinski, a quien acompañaba por toda Italia. Tuve ocasión de asistir a un concierto dirigido por el propio Stravinski en el que intervenía la pianista Clara Haskil, ya muy anciana.

Un día Marcello me dijo: «Mira, te presentaré a una prima mía a la que quiero mucho». Me pareció muy bien ir a conocer a su prima. Naturalmente, era Caterina, que vivía muy cerca de la Ciudad del Vaticano. Estaba con su hermanito. A ella no le gustaba demasiado ver a gente, pero una visita de su primo con un amigo era siempre bien recibida. Nos conocimos y después Marcello y yo volvimos a Milán, para seguir con los estudios. Meses después, cerca del verano, yo estaba de nuevo en Barcelona y Marcello me llamó para decirme que él y Caterina venían a pasar unos días en Barcelona con la intención de hacer unas vacaciones en la Costa Brava. Fuimos a un hotel cerca de Platja d'Aro y allí me enamoré de ella y ella también de mí. Siempre he pensado: «Buena suerte para mí y mala suerte para ella». La cuestión es que a los pocos meses, en el mes de diciembre de 1960, nos casamos en Roma. Antes, sin embargo, sufrí el accidente de coche que me inutilizó la mano. Ello supuso la imposibilidad seguir con mis estudios y terminar la carrera de violín.

Nos fuimos a vivir a Barcelona y no me quedó otra opción que trabajar en la empresa de mi padre. Eso duró algunos años, pero yo intuía que tarde o temprano la dejaría. Ya había iniciado los estudios de composición con el maestro Roma y entendía que la única salida de que disponía era dedicarme a la composición. Y así fue. Para ganarme la vida hice tanto de profesor de violín como de crítico musical. Enseñar el violín me pareció la salida lógica después de tantos años de estudio. La docencia me acercó al instrumento de otro modo: pasar de ser alumno a hacer de profesor significaba seguir vinculado con el violín desde otra perspectiva. Durante esos años seguía estudiando regularmente pero, sobre todo, para mantenerme en forma, sin la presión de convertirse en un instrumentista y con el fin de poder transmitir la técnica y la musicalidad a mis discípulos de la manera más clara posible. Esta ha sido también una experiencia enriquecedora ya que me ha servido para acercarme a los jóvenes instrumentistas que comienzan sus carreras y comprender más de cerca todas las dificultades que encuentran para abrirse camino en una profesión que todavía sigue siendo muy difícil en nuestro país. Por otro lado, creo que la docencia del violín también me ha servido para adentrarme en el instrumento y en la escritura violinística más a fondo, lo que me ha ayudado en mi tarea compositiva. Paralelamente, estuve diez años trabajando de crítico musical en El País y escribiendo sobre música para otras publicaciones, como la revista "Algo", "Jano-Medicina y Humanidades" y la importante colaboración con la Editorial Salvat.

Caterina

Haber conocido a Caterina no tiene precio. Culta, silenciosa, comprensiva... siempre me ha apoyado en mi aventura musical. Huelga decir que a nivel afectivo, pero también práctico. Desde que me convertí en crítico musical, su ayuda fue fundamental. Incluso ella también se convirtió en una experta en música a partir del trabajo que supuso traducir del francés al castellano los textos de las Cantatas de Bach para la editora Columbia. Más adelante surgiría otro trabajo de envergadura: realizar de manera conjunta los comentarios musicales para

Editorial Salvat en su magna obra que llevaba por título "Los grandes compositores". Entre ella y yo comentamos cientos de obras que cubren los 100 LP que publicó la editora Philips.

Caterina también colaboraba en la revista "Jano-Medicina y Humanidades", una publicación de prestigio dirigida a los médicos de toda España. Para esta revista realizó un buen número de artículos monográficos sobre compositores célebres, grandes intérpretes y sobre aniversarios de partituras del gran repertorio.

Conjuntamente fuimos autores del libro "Instrumentos musicales", que publicó de Editorial Parramon de Barcelona. Como también un largo artículo que apareció en "El País" titulado "El violín y sus falsificaciones", que se puede consultar siempre en la hemeroteca de este rotativo.

En cuanto a mi labor compositiva debo mencionar dos obras que no nunca habría compuesto si no me lo hubiera sugerido:

El poema sinfónico "Vers l'infinit" y la cantata "Vergine Madre". La primera surgió como resultado de la lectura del poema "El infinito" de Giacomo Leopardi. La segunda, por la lectura del canto XXXIII del Paradiso de Dante, texto en el que hacía años me iba insistiendo. Caterina provenía de una familia en la que la música era una parte muy importante, en especial por vía materna, en la que hubo dos célebres cantantes. Como detalle me gusta comentar que incluso su madre Adele, pese a no haber sido una profesional dentro del campo musical, tenía las partituras de los cuartetos de Beethoven y más de una vez observé cómo iba pasando las páginas mientras los escuchaba. También mencionar que su tío Giulio, un físico reconocido, tocaba el piano por afición de manera muy notable. Lo recuerdo interpretando una sonata de Beethoven. A los cuatro hijos que hemos tenido, Josep, Isabel, Susana y Silvia, les agradezco su comprensión en los momentos difíciles, que no han sido pocos, así como el interés y el respeto hacia mi tarea. Ellos están al corriente de mis estrenos y valoran mucho mi total dedicación en un arte de compensación económica tan escasa. Por tanto, ¡gracias familia!

SEGUNDA PARTE:

Mi aprendizaje compositivo

No fue hasta el año 1960 cuando pensé seriamente en la composición. El accidente automovilístico sufrido en Roma supuso el fin mi carrera como violinista, pero yo estaba tan inmerso en la música que de repente no podía dejar de realizar **una** actividad relacionada con ella y la composición me pareció la salida lógica y natural a aquel cambio repentino de mi fortuna. De hecho, no exageraré si digo que, en ese momento, la composición fue como una especie de salvación para mí.

Había estudiado armonía y contrapunto, pero de manera irregular. Sin embargo, conocía bastante bien el repertorio del violín, así como el de piano y el de orquesta, pero me faltaba una base sólida para emprender el nuevo camino. Pasé tres o cuatro años sumergido en estas materias y en el análisis musical de las obras más diversas. Tenía que trabajar mucho. De acuerdo con mi maestro, Josep Maria Roma, escogí una serie de obras para realizar un análisis cuidadoso y lo más profundo posible. Todo ello paralelamente a los ejercicios de armonía y contrapunto que él me iba indicando. Algunas obras incluso las llegué a copiar con todo detalle: obras de Tchaikovsky, Mendelssohn, Hindemith o Beethoven. Evidentemente, no se

trataba de una simple copia, sino de una autodisciplina que me había impuesto para llegar a conocer una partitura con todo detalle por dentro. Leer las partituras no era lo mismo. La copia te permitía adentrarte en la estructura de la obra hasta captar los mecanismos compositivos de cada autor, las posibilidades, los trucos –por así decirlo- y la técnica. Sabía que Wagner lo había hecho con las sinfonías de Beethoven. Copiar me sirvió para situarme más. Un ejemplo similar lo tenemos en los pintores que encontramos en las pinacotecas copiando a Velázquez o a Rembrandt. Aunque su trabajo es mucho más comprometido, porque requiere poseer de buen principio una técnica ya asumida. Las copias que yo hacía me servían para aprender y me sentía un poco como un espía, dispuesto para descubrir todos los entresijos de la obra.

Otra estrategia de aprendizaje fue la de instrumentar un buen número de obras originales para piano y órgano. Una importante cantidad de partituras, desde Bach (en especial la Passacaglia y la Fuga en Do menor) al organista y compositor alemán Josef Rheinberger, desde bellas sonatinas de Mozart en movimientos breves de Déodat de Séverac, Ravel, Debussy o Intermezzi de Brahms; así como el Tercer Coral para órgano de César Franck, entre otras obras que ahora no recuerdo. Esos arreglos no tienen para mí más valor que el de haber sido otra vía de aprendizaje, unos ejercicios de composición útiles para adiestrarse en la escritura orquestal. De todos modos, me doy cuenta que todo este trabajo no me significó, en realidad, un gran esfuerzo porque en aquel momento ya tenía mucha música acumulada en mi cabeza. Ello se debía, por un lado, el estudio de mi instrumento que era el violín, y por el otro a mi acercamiento al repertorio de piano que conocía de memoria gracias a mi hermano mayor, Enric -que era pianista-, y a las continuas sesiones de música que se llevaban a cabo en la Academia Marshall. Recuerdo que en mi casa siempre se escuchaba mucha música en aquellos aparatos tan antiguos y aquellos discos tan estridentes de setenta y ocho revoluciones. A mis padres les gustaba mucho escuchar las obras importantes del gran repertorio, en especial el ruso, que los fascinaba. Desde que tenía entre diez y once años asistía regularmente con mis padres a los conciertos de la Orquesta Municipal que dirigía Eduard Toldrà. Además, conocía buena parte de la plantilla, debido a los conciertos que mi hermano había interpretado con ellos. La orquesta, sin embargo, era irregular en cuanto a la calidad, tenía altibajos y recuerdo que todo el mundo sufría en el momento que entraban las trompas, que a veces desafinaban hasta tal punto que había que taparse los oídos. El pobre Toldrà sufría mucho con los trompas, sobre todo cuando venía un solista de renombre.

A principios de los años cincuenta coincidieron dos acontecimientos muy importantes: la aparición de los discos de vinilo y el Festival de Prades, fundado por Pau Casals. Con los discos de vinilo se podía escuchar música sin ruido y sin tener que cambiar continuamente. Para escuchar una sinfonía entera se necesitaban entre ocho y diez discos de setenta y ocho revoluciones, mientras que un solo disco de vinilo la contenía toda. Además, los discos de setenta y ocho se rompían con facilidad. La cuestión es que con los nuevos de treinta y tres revoluciones las discográficas no paraban de grabar y en pocos años el mercado discográfico contaba con una cantidad enorme de repertorio. Esto también facilitó mucho el trabajo a los músicos, ya que podíamos escuchar con calidad la música interpretada por los mejores solistas y orquestas. Fue un verdadero boom. El otro acontecimiento, muy diferente pero importantísimo, fue la inauguración, por parte de Pau Casals, del Festival de Prades en 1950,

coincidiendo con el bicentenario de la muerte de Bach. Las suites de Bach, que tuve la suerte de escuchar en directo por el mismo Casals, también las podía tener en microsurco y escucharlas en casa tranquilamente, aunque no fuera lo mismo. En directo Casals impresionaba, y mucho. Creo que haberlo escuchado fue definitivo para entender que la música era mi camino.

Antes de empezar a comentar algunos de los autores que más me han impresionado -y posiblemente influido- debo decir que mi estancia en Italia de 1957 a 1960 fue fundamental. Así como aquí el ambiente musical era muy precario, Italia estaba en plena euforia cultural y musical. Me pareció un país extraordinario. El nivel de los instrumentistas era muy alto y por todas partes había grupos de cámara excelentes, con un sonido realmente envidiable. Además, casi todos tocaban con los grandes instrumentos del pasado. La calidad era muy alta. Encontré a los milaneses muy preparados culturalmente.

2.1 Obras y autores que me han atraído e influido

No tengo compositores favoritos. Son muchos los que me gustan, pero también son muchas las obras que me gustan de compositores menos conocidos. Creo que el filtro histórico que se ha hecho en la música ha sido demasiado riguroso y muy poco amable hacia autores no tan geniales ni conocidos, pero asimismo de primera fila. En mi opinión, sólo por el hecho de que una obra esté bien escrita ya tiene todo el derecho de ser divulgada.

En el momento de escuchar una partitura, sea en un concierto o en una grabación, no pienso más que en ella y en su autor. En un breve tiempo es fácil adivinar si el discurso musical tiene coherencia, interés y si la relación tiempo-música es proporcionada. Hay autores (incluso grandes compositores) que lo dilatan demasiado, sobre todo en ciertas obras sinfónicas. Las sinfonías de Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tchaikovsky o Dvorak tienen una duración justa y los cuatro movimientos quedan bien hermanados. Por el contrario, las de Brückner, Mahler o Strauss, a pesar de tratarse de grandes sinfonistas, resultan demasiado largas. Detecto pasajes prescindibles, algunas reiteraciones que a mi parecer sobran y unos tutti excesivamente exagerados. De ninguna manera niego su valía, que es mucha, pero me atrevo a expresar mi crítica hacia obras de unos autores que, aunque ocupen la primera fila del llamado gran repertorio, a mí no me gustan tanto.

A pesar de haber dicho que no tengo un compositor preferido, desde siempre he considerado a Bach como el padre. Es el Patriarca. Ya mucho antes de escuchar sus Suites interpretadas por Casals, recibía la música de Bach como una construcción perfecta, serena y de una inteligencia total. De su sabiduría polifónica, construida con una lógica casi matemática, surge una expresión profunda, llena de sentimiento. Bach sabía siempre qué nota era la siguiente. Después de una, la otra y la otra... Me produce especial ilusión el hecho de que mi padre se llamara Bach de segundo apellido. Iré mencionando autores, pero sin seguir un orden determinado. A mí, eso del orden nunca me ha gustado demasiado.

Empezaré por Chopin. De este autor me gusta todo. Es una especie de Mozart. Ambos tienen la varita mágica de la inspiración natural. Podría decirse que componen desde el primer toque; es decir, el discurso emerge con toda naturalidad y con sólo dos o tres compases te introducen dentro de la obra. Y atención, porque eso únicamente puede conseguirlo un superdotado.

Chopin hizo cantar al piano como nadie; incluso en los pasajes rápidos consigue que el espíritu melódico nunca se pierda. Inventó una nueva técnica que el propio Liszt reconoció interpretando los veinticuatro Estudios en varias ocasiones. Además, compuso únicamente para piano - básicamente solo- y de ninguna manera se echa de menos en él ninguna obra sinfónica ni de cámara. Por qué? Pues porque para él el piano lo era todo y con él pudo expresar todas sus inquietudes y emociones. El piano era como una prolongación del propio Chopin.

Continúo, como he dicho antes, con desorden, siguiendo un hilo emotivo más que cronológico o argumental. A veces mencionaré alguna obra, otras no será necesario y sólo me referiré al artista de manera general. Sigo con Beethoven que, al contrario de Chopin, se esforzaba, luchaba, se enfadaba, escribía borradores frenéticos, tiraba las partituras al suelo ... Vivió en Viena en muchos domicilios –repartidas por toda Viena hay placas que dicen «aquí vivió Beethoven ». El piano de Beethoven es muy diferente, es mucho más ambicioso en cuanto a profundidad, pero no quiere decir que sea más inspirado que el de Chopin; es otro mundo. Ya desde pequeño conocía muy bien la *Appassionata*, el *Claro de luna*, la *Patética*, la *Aurora*, etc, pero de mayor descubrí la Sonata núm. 31 en la bemol, op. 110, que Beethoven concluyó precisamente por Navidad del año 1821. Era su penúltima sonata y debo decir que cuando la escuché por primera vez recibí una impresión muy profunda. Era diferente de sus otras sonatas. Me sorprendió su tono de resignación, su melodismo sereno pero penetrante, su ternura. La entendí como una historia íntima. La forma es muy libre y sorprende la fuga que Beethoven introduce en el tercer movimiento y que inicia con la idea principal, pero simplificada. Poco a poco va construyendo todo un mundo de sensaciones intercalando los más diversos estados de ánimo, todos de una emoción conmovedora. Es una obra definitiva. Creo que en su obra para piano, junto con sus cuartetos de cuerda, es donde encontramos al Beethoven más grande. Una introspección milagrosa, a la que, a buen seguro, influyó su sordera en una concentración que va más allá de la vida humana.

Ahora, dando un giro de noventa grados, hablaré de Vivaldi. De hecho, este gran maestro italiano fue quien dio forma definitiva al concierto con solista, principalmente de violín. Las Cuatro Estaciones es un modelo perfecto. La técnica de los instrumentos de arco se despliega con una sabiduría y espontaneidad únicas, con todas las descripciones que hace de la naturaleza. La obra es una joya y no es de extrañar que esos cuatro conciertos sean objeto de las más diversas y variadas interpretaciones. Bach lo admiraba hasta el punto de transcribir algunas de sus obras. Pero ¡atención!, porque junto a Vivaldi hay una serie de autores italianos que han sido fundamentales en el desarrollo del violín: Tartini, Locatelli, Viotti y, naturalmente, Paganini que llegó a donde parecía imposible.

Mendelssohn fue otro milagro. Una música sin peso, formalmente perfecta, cristalina como la de Mozart. Su famoso *Octeto para cuerdas op. 20*, escrito cuando contaba con sólo dieciséis años, es la mejor muestra de un talento prodigioso. Sólo Mozart o Schubert podían haber hecho una obra de semejante perfección a la misma edad. Su *Concierto para violín y orquesta* es una verdadera joya. Fue una de las obras que más trabajé como violinista. Beethoven tiene su *Concierto para violín en re mayor* -considerado el padre de los conciertos para violín-, pero para mí el de Mendelssohn es un caso aparte. Es la naturaleza que canta, la inspiración continuada y, en definitiva, el concierto en el que el sonido del violín alcanza su mayor

identidad. Para mí, es el "concierto" de Violín. El de Beethoven, en todo caso, es el concierto del alma, en especial por su primer movimiento, que inicia con la genial idea de cuatro golpes suaves de tambor que se transforman luego en un leitmotiv rítmico.

Naturalmente hay que hablar de Brahms y de su contemporáneo Tchaikovsky, tan diferentes entre sí, pero a los que amo por igual. Brahms es posiblemente más profundo, pero Tchaikovsky tiene una altura similar a la de Mendelssohn o Mozart. De Brahms hago referencia al *Doble Concierto para violín y violonchelo*, la última obra concertante que escribió. Este doble concierto fue estrenado en 1887, un 18 de octubre, el mismo día que nací yo. Lo escribió especialmente para su amigo Joachim y para el violonchelista Haussman. La encuentro una obra maravillosa, única en su género y muy musical. Presenta un diálogo entre solistas de una calidad inmensa. El violonchelo inicia su discurso con una "cadenza" seria, muy musical y plagada de acordes. Poco después aparece el violín, como un milagro, al que se une de nuevo el violonchelo. Ambos, de la mano, preparan la exposición orquestal. ¡Conmovedor! Los solistas que tienen la suerte de interpretarlo se encuentran inmersos en un mundo mágico, casi celestial.

De Tchaikovsky me gustan muchas de sus obras, si bien tengo preferencia por dos de ellas que profundicé tanto en el aspecto musical como técnico. La primera no podía ser otra que la *Sinfonía "Patética"* y la segunda, la Suite Orquestal del "*Cascanueces*". Esta suite la conozco desde que tenía seis o siete años. Tchaikovsky escribió este ballet poco antes de morir. Para mí, una maravilla de escritura, tanto en lo que respecta a inspiración como por el uso de los instrumentos. Una orquesta reducida y total sabiduría en su limpieza y claridad. ¡Un cuento de hadas tan bien explicado con notas musicales!...

Ya que he unido los nombres de Brahms y Chaikovsky, me gustaría hablar de su *Concierto para violín y orquesta* dada la coincidencia de la fecha de composición como de algún otro aspecto también coincidente. Los "Conciertos para violín y orquesta" de Brahms y de Tchaikovsky fueron escritos ambos el mismo año: 1878. Ambos están en la tonalidad de Re mayor y utilizan la misma plantilla. Pero, como es de suponer, su lenguaje es diametralmente opuesto. El de Brahms es casi una sinfonía que se inicia con un largo "Tutti" orquestal. El de Tchaikovsky, lírico y apasionado, da entrada al solista después de pocos compases. El de Brahms es sólido, polifónico y de un clima en el que predominan sus característicos tonos grises. El de Tchaikovsky en cambio, es ágil, transparente y muy virtuoso. Dos obras totalmente opuestas pero que ocupan, ambas, un lugar preferente en el repertorio de este instrumento. Pienso en Schumann, buen amigo de Brahms. ¡Pobre Schumann! Sufrir y enloquecer, pero con una obra pianística única. Casi resulta innecesario mencionar el *Carnaval*, las *Escenas de Niños* o los *Estudios Sinfónicos*. Ya de muy joven descubrí su *Fantasia* op. 17, escrita en 1836, una obra muy especial, no demasiado interpretada y sin embargo una partitura conmovedora. Su discurso brota con una emoción y una lógica totales. Es como si Schumann se desnudara del todo y explicara con el corazón en la mano todos sus sentimientos, incluso los más ocultos. Però su *Concierto para violonchelo y orquesta* es la obra que más me impresiona aunque ni la orquesta era lo suyo ni el vilonchelo su instrumento. La magia tímbrica que desprende el tema principal y que utiliza como "leit motiv" de la obra, hace que me turbe cada vez que la escucho, especialmente en la grabación a cargo del violonchelista Pierre Fournier, que la explica con una profundidad única.

No olvido a Schubert, otro autor único. Precisamente de él tenemos una fantasía excepcional como es la *Wanderer*. Obra también de una fuerza y una interioridad similar. También es de Schubert la *Sonata en la mayor* op. 120, dividida en tres movimientos y que inicia con un delicioso tema de Lied. Es una obra única, fresca, fluida y de un lirismo elegantísimo. No es necesario mencionar la aportación de este genio en cuanto a los cuartetos de cuerda, los dos quintetos y, naturalmente, los Lieders.

Por lo que respecta a los cuartetos de cuerda, debo decir que últimamente he realizado una profunda inmersión de las 15 obras. Se trataba de un encargo de Joventuts Musicals y se me pidió un extenso comentario de todos ellos para el Festival Internacional de Vilabertran. Estuve más de tres meses escuchando y analizando este corpus único. Me acerqué tanto a Schubert, a su peculiar manera de tratar la cuerda, que una vez terminados los comentarios compuse la obra *Ofrenda a Franz Schubert* inspirada en los temas principales del primer movimiento de la *Inacabada*, así como esbozando alusiones a varios de sus cuartetos.

Vuelvo a dar un giro de noventa grados y voy a mi Pergolesi, el autor de *La Serva Padrona* y de un espléndido *Stabat Mater*, pero yo me referiré a sus *Sei Concerti armonica*, que los considero una verdadera maravilla. Durante los años sesenta los escuchaba a cada momento y para mí han sido uno de los ejemplos barrocos más importantes. Son inspirados, originales, perfectos en su forma, etc. y debo confesar la rabia que me da cuando pretenden negarles su autoría en favor de un compositor holandés llamado Wassenaer. Es incomprensible.

¿Como puede haber escrito una obra como esta un autor considerado casi un diletante? ¿Un holandés escribiendo una música absolutamente meridional?

Doy un salto me y voy a Camille Saint-Saëns, también uno de mis favoritos. Saint-Saëns era un gran pianista y organista. Era un hombre completísimo, conocedor de muchas materias. Además de música, sabía de filosofía, de teatro, de arqueología, etc. y era también un buen caricaturista. Fue gran defensor de la joven música francesa. Cuando yo era un jovencito me gustaba mucho su *Concierto para piano en sol menor*. Más de una vez lo escuchaba siguiéndolo con las manos sobre la mesa, como si yo fuera el propio pianista. Me gustaba mucho la introducción que lleva a una cadencia al comienzo del concierto, me recordaba mucho a Bach. Sobre su escritura, es importante observar que utiliza un mínimo de notas. Sus partituras son muy limpias y sólo está escrito lo imprescindible. Su *Carnaval de los Animales* es una de las obras que más me han gustado. Todo un ejemplo.

Debussy y Ravel son otros dos de los autores que más admiro. Fuera de la órbita germana, optan por un sistema basado en la escala de tonos que les permite obtener un nuevo color, tanto en el piano como en las obras sinfónicas. En ellos, todo es pulcro, limpio, etéreo, misterioso... otro mundo. He aprendido mucho de ellos, de su refinamiento y de su sabiduría, que abrió otra dimensión en la música. Como muchos jóvenes compositores, el estudio de los *Cuadros de una exposición* en la versión orquestal de Ravel me fue de enorme utilidad. Aún a día de hoy hago alguna consulta a esta obra, que se puede considerar un tratado de instrumentación. De ellos me gusta casi todo. Una obra especial es el *Cuarteto* de Debussy. Y volviendo al concierto en sol menor de Saint-Saëns termino este apartado explicando algo que desconocía y que me ha causado una fuerte impresión. Recientemente he descubierto por internet una larga entrevista que se le hace al pianista Arthur Rubinstein cuando ya estaba

retirado. En un cierto momento aparece el nombre de Maurice Ravel, gran amigo de Rubinstein. El pianista explica que una vez le preguntó al compositor cómo había logrado unas orquestaciones tan maravillosas, a lo que Ravel le respondió: "Con el concierto en sol menor de Saint-Saëns". Al oír esta anécdota me quedé entre conmovido y sorprendido por la agradable coincidencia. Siempre he conservado cuidadosamente la partitura de esta obra editada por la casa Durand de París, que, con el paso de los años y el correspondiente envejecimiento, ha ido adquiriendo una tonalidad especia, entre pálida y cremosa.

Hasta ahora he mencionado unos cuantos nombres, pero es evidente que hay muchos más. Pero como ejemplo, creo que es suficiente para subrayar de algunas de mis preferencias.

2.1.1 Siglo XX

Ya de pequeño conocía tres obras básicas de Igor Stravinski: *El pájaro de fuego*, *Petrouchka* y la *Sinfonía de los salmos*. Las tres se escuchaban en mi casa en los viejos discos de setenta y ocho revoluciones. Nunca he sabido por qué, pero a mis padres les gustaba mucho la música rusa: Glinka, Borodin, Rimsky Korsakov, Tchaikovsky, Mussorgsky, Glière, etc. También Stravinski y Prokofiev tenían algún parecido. Su melodismo era distinto y en sus obras dominaba más el ritmo, a veces casi salvaje, aunque de gran fuerza. El *Sacro* de Stravinski fue otra obra fundamental y de Prokofiev me impresionó mucho -aparte de su *Sinfonía clásica* y *Pedro y el lobo*- la música que compuso para las películas de Eisenstein, *Iván el Terrible* y *Alexander Nevsky*. Con esas dos aportaciones descubrí su vena dramática.

Bela Bartók sería también un gran descubrimiento. Bartók era un gran pianista que amaba a su país hasta el fondo de su corazón. Asimiló la música popular de Hungría hasta el extremo de inventar él mismo melodías folclóricas. Las incorporaba a sus obras, pero, a diferencia de Falla, por ejemplo, les confería un aire más universal (aunque Falla también fue un autor de gran talla). Lo primero que conocí de Bartók fue su *Divertimento para cuerdas*, el *Mandarín maravilloso* y su *Concierto para orquesta*. Después vendrían otras obras suyas como la serie de los *Seis cuartetos de cuerda*, obra personalísima y de muy difícil ejecución. Su *Concierto para violín* es una obra fantástica, así como el tercero de piano, que admiro por su serenidad y su transparencia casi irreal. Precisamente de Bartók como intérprete tengo una versión discográfica de su Segunda Sonata y de la Sonata a Kreutzer con el violinista Joseph Szigeti, grabación que obtuvo el Premio de la Academia Charles Cros en 1967.

Quisiera ahora hablar de Shostakovich, por quien también tengo una devoción muy especial. He ido varias veces a San Petersburgo para grabar obras mías. Cada vez que voy hago una visita al Conservatorio donde Shostakóvich fue profesor de composición. He estado varias veces en su aula. La primera obra que oí de Shostakóvich fue su *Quinta Sinfonía*. Fue en 1959 en Salzburgo, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Bernstein. Me gustó mucho. No esperaba una obra de tanta calidad y, además, fácil de entender. Pero no han sido precisamente las sinfonías lo que más me ha interesado de Shostakóvich, sino sus Cuartetos de Cuerda, que también son quince. Creo que en los Cuartetos de Cuerda Shostakovich era más auténtico. Últimamente no me interesan tanto sus sinfonías o sus conciertos, sino mucho más los cuartetos de cuerda, en los que aparecen los verdaderos secretos de su interior. Pues bien, ya hace años que conozco los quince cuartetos casi nota por nota. En los veranos tengo por costumbre llevarme las quince partituras con la grabación del

Fitzwilliam Quartet y escucharlo en mi estudio de Les Escaules. Si me ciño a Shostakóvich no es porque lo considere mejor que otros, sino porque me provoca una especial proximidad, musical si se quiere, aunque creo que es más bien debido al qué y al cómo lo hizo. De ninguna manera lo imitaré, pero sí he aprendido mucho de él en cuanto a la escritura para cuarteto. Hay un factor decisivo que explica mi interés hacia sus cuartetos: fue cuando me di cuenta de la gran similitud entre su *Cuarteto núm. 9* y mi «Allegro-Studio» de los *Dos movimientos para cuarteto de cuerda*. Curiosamente, son dos obras escritas al mismo tiempo, en 1964. Me quedé muy sorprendido al ver que ambos movimientos tenían el mismo carácter de estudio con la repetición de corcheas a modo de ejercicio. Esta casualidad me llevó a adentrarme en su obra. Shostakóvich escribió su primer cuarteto cuando ya había compuesto dos o tres sinfonías. Sabía, naturalmente, que la escritura para cuarteto obligaba a una introspección mucho más cuidadosa que cualquier obra sinfónica. Cuatro voces, cuatro personajes. He dicho lo mismo en relación a Beethoven. En los cuartetos no se puede ocultar nada, en cambio en una obra sinfónica se puede jugar con elementos de efectos sonoros impresionantes o con bloques sonoros que por ellos mismos pueden impresionar al auditorio. Un cuarteto está literalmente desnudo y cada nota es cada nota; o dice algo o no dice nada. Es como una familia de cuatro miembros que conversan y, por tanto, el diálogo debe ser muy claro. Sin duda, Shostakóvich se refugiaba en los cuartetos para poder expresar lo que quería sin ser recriminado por utilizar una estética burguesa, como les sucedió a muchos autores rusos durante la época de Stalin.

Hablaré ahora de su escritura, diferente en los quince cuartetos, pero con parámetros iguales, como a continuación comentaré.

A diferencia de Stravinski y Prokófiev, Shostakóvich entiende la cuerda de otra manera. Le gusta la cuerda amplia y mantenida, el misterio que provoca la arcada larga y, en particular, los pedales. Sabe que una nota mantenida en cualquier instrumento de cuerda provoca un misterio especial, lo que no se puede conseguir con ningún otro instrumento. Por otra parte, utiliza pocas notas, las precisas -en eso es como Prokófiev- y no es muy amante del contrapunto. A veces deja a uno de los cuatro miembros del cuarteto tocando algunas notas que pueden parecer insignificantes, pero que a la hora de la verdad, y a medida que se van integrando los otros tres, no lo son en absoluto. Un ejemplo curioso de ello lo podemos observar en el *Cuarteto núm. 11*, en el que parece que quiera tomar el pelo en el auditorio. Tal como suena. Posiblemente es así porque opta por una escritura que parece la de un mal estudiante, aunque resulta que las notas están tan bien colocadas que producen un efecto muy curioso. El segundo movimiento, «Scherzo», y el quinto, «Humoreske», son la mejor muestra de este efecto: corcheas en picado, siempre repetidas, generan un ambiente inocente, casi ingenuo. Estoy seguro de que su intención era precisamente esa, hacer el payaso. Algo similar, pero con una atmósfera totalmente opuesta, encontramos en el *Cuarteto núm. 15*, el último. Aquí utiliza también poquísimas notas, pero el cuarteto es, por el contrario, de una gran profundidad. Se inicia con una elegía casi esquemática, los primeros compases, lentísimos, los comienza el segundo violín con notas blancas, negras y redondas. Todo calmado. En el compás ocho entra el primer violín con los mismos valores, luego la viola y el violonchelo, que interpreta una notas larguísimas con un pedal del do grave. Se llega al epílogo. A partir de ahí, arranca el primer violín con rápidas fusas, solo. Vuelve la quietud y las fusas entran de nuevo a cargo del violonchelo. Vuelve la calma y ahora son los cuatro

instrumentos los que tocan las fusas, siempre dentro de un pianísimo sin el más mínimo peso. La obra concluye, muy lentamente, en la tonalidad de mi bemol menor.

Para conocer qué tipo de persona era Shostakóvich, como vivió en su tiempo marcado por la dictadura estalinista y el constante sufrimiento que día tras día le infligía, recomiendo un libro excepcional que lleva por título *Stalin y Shostakóvich*, escrito por Solomon Volkov, musicólogo muy reconocido y amigo personal del compositor. La reciente edición que yo tengo está publicada por la editorial Garzanti en la «Collezione Storica Garzanti». Un libro que explica toda una época de terror que, a pesar de estar centrada en la vida del músico, explica la desesperación que vivieron todos los intelectuales: músicos, poetas, escritores, cineastas, artistas plásticos, etc. Es sabido que Shostakovich vivió en una tensión constante. Escribía música de manera casi compulsiva, era su refugio. Su carácter era introvertido y muy nervioso, con algunos tics: no paraba de fumar y, al final de su vida, también de beber. Murió de cáncer de pulmón. Tenía una maleta preparada para cualquier eventualidad. Stalin daba órdenes repentinas, que se debían cumplir al momento, fuera contra quien fuera. Stalin seguía la trayectoria de todos los intelectuales muy de cerca. Asistía a todos los estrenos de sinfonías y óperas y después daba su valoración... Shostakóvich, aunque fue considerado un compositor único, lo que el pueblo más quería, vivió con una angustia constante. Murió, literalmente, destrozado. El libro de Volkov explica toda esa época, unos treinta años de terror estalinista. Stalin murió el 5 de marzo de 1953, precisamente el mismo día que Prokófiev.

2.1.2 Algunos autores de vanguardia

Durante los años setenta también me interesé por algunos autores de vanguardia. Los seguí en conciertos en directo, en grabaciones y, sobre todo, adquiriendo varias partituras. El compositor que más me interesó fue Penderecki, aunque en 1980 -poco antes del *Concierto para violín*- abandonó su característico estilo expresionista desenfrenado para volver a considerar los autores del pasado. Imagino que se cansó de investigar nuevos sonidos y nuevas técnicas. Lo mismo les sucedió a Arvo Part y Henrik Gorecki, serialistas convencidos, que después volvieron a considerar el pasado. Yo conocía bien algunas obras de David Bedford, Günther Becker, Morton Feldman, Bruno Maderna, Luciano Berio (este mucho más abierto) y, naturalmente, de Ligeti (de quien tengo varias partituras, entre ellas los estudios para piano). Lutoslawski también me interesó mucho, sobre todo su *Concierto de orquesta*; no tanto su Cuarteto y otras obras, aunque no cabe duda de que es un gran compositor. En fin, me detendré aquí porque la lista de nombres y obras no terminaría nunca. Está claro que los estímulos que he recibido han venido de todas partes. No negaré que algunos autores me han influenciado más que otros, pero he procurado siempre que no interfirieran en una voz y un discurso que considero propios. Todos los compositores han tenido influencias de uno o de otro autor. El propio Stravinski, de Tchaikovsky; Beethoven, de Mozart; y Wagner influenció a muchos autores que después encontraron su lenguaje propio.

Todo esto me lleva a realizar ahora algunas consideraciones sobre la mal llamada música contemporánea. La música actual, en definitiva. Todo comienza con el movimiento dodecafónico, con Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern. A partir de este último aparece el dodecafonismo más severo, llamado serialismo integral, que dominó las tendencias de vanguardia desde los años cincuenta. Surge en la ciudad alemana de Darmstadt,

hacia los años 1946-1947, con el fin de desintegrar los rasgos tradicionalmente más importantes de la música escrita hasta el momento. Se trataba de hacer tabula rasa y partir de cero. Esta nueva manera de componer se inspiraba, básicamente, en la obra de Anton Webern y la adoptaron compositores como Boulez, Stockhausen, Varese, Xenakis, Nono, Maderna, etc. Olivier Messiaen también integraba el grupo, pero para mí se trata de un caso muy diferente porque, a pesar de respetar las ideas del grupo, seguía su propio camino.

Este querer partir de cero no era, de entrada, negativo. Se trataba de una ruptura comprensible y necesaria en unos momentos en los que la extenuación del tonalismo había desembocado en una situación de rebeldía y de ruptura con el pasado. Era un movimiento inquieto, con ansias de renovación. Lo que a mí me parece inaceptable es la tiranía con la que estos autores quisieron imponer sus criterios de técnica compositiva como única y válida vía posible, descalificando y dejando de lado a todos aquellos que no se adhirieran a la nueva corriente. Hacia los años sesenta la ya famosa Escuela de Darmstadt dominaba el panorama compositivo hasta el punto de despreciar a todo compositor que considerara como válidas las influencias del pasado o que no quisiera renunciar a las músicas que desde siempre había llevado dentro y que, en definitiva, constituían su propia tradición musical. Lo criticaban todo: los sinfonistas ingleses, tipo Elgar, Delius, Arnold Bax y el propio Britten eran compositores que no merecían el más mínimo respeto; tampoco Shostakovich. Por no hablar de Rachmaninov, cuya obra era, para ellos, uno de los pecados más imperdonables (aunque su obra para piano y sus conciertos eran interpretados por todo el mundo). Criticaban prácticamente todo lo que se había compuesto durante la primera mitad del siglo XX, con la obra de Prokófiev incluida. También la de Hindemith, a la que acusaban de estar demasiado relacionada con el sistema tonal; algunas obras de Bartók e incluso algunas de Stravinsky - "El pájaro de fuego" -aunque fue uno de los autores más revolucionarios del siglo XX. Otros grandes compositores de este periodo, como los que integraban el Groupe des Six (Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Durey y Tailleferre) también fueron víctimas del rechazo del poderoso grupo de intransigentes.

En mi opinión, el camino que habían escogido estos autores de la llamada «nueva música» era completamente lícito, pero no lo era en absoluto la marginación de los autores que no pensaban como ellos. El espíritu innovador y la necesidad de ruptura con el pasado son comprensibles y, en ciertos momentos, necesarios. Pero de ahí a establecer una dictadura musical como ellos hicieron hay una gran diferencia.

Este tipo de dictadura musical dominó hasta las inmediaciones de los años ochenta. A partir de ese momento empieza a perder fuerza y quedan en evidencia los propósitos iniciales. Uno de los protagonistas de la derrota fue el compositor polaco Krzysztof Penderecki, que había sido uno de los líderes de la vanguardia. En 1977 compone un concierto para violín y orquesta en el que se aprecia un cambio importante, pero es en 1980 cuando se produce el cambio que más sorpresa causó: Penderecki escribe su *Segunda Sinfonía*, «Navidad», en la que hace uso de los recursos armónicos y melódicos cercanos al propio Bruckner. Otro compositor, el húngaro Ligeti -muy reconocido en aquellos años- también da un giro y en 1983 compone un trío para violín, trompa y piano en el que emplea técnicas más tradicionales, alejándose de la experimentación por la experimentación.

Hacia los años noventa desapareció este tipo de imposición y los compositores, que tanta alergia parecían haber tenido a vocablos como sinfonía, sonata o concierto, los vuelven a emplear como si nada hubiera pasado. Ahora todo parece normalizado, aunque estoy convencido de que el divorcio entre compositor y público, así como entre compositor e intérprete, que se produjo durante estas dos largas décadas -de 1960 a 1980-, hizo un daño casi irreparable a la música actual. Las orquestas y los solistas no querían saber nada de la nueva música. Asimismo, las grandes discográficas y los conjuntos sinfónicos más importantes grababan e interpretaban sólo el repertorio del pasado, aunque con alguna excepción. Posiblemente Shostakóvich sea uno de los últimos autores que forma parte del considerado gran repertorio.

La mala fama de la nueva música dio pie a que a partir del año 2000 imperara el criterio de los expertos en marketing, los cuales sólo creen en lo que está reconocido históricamente. Dicho criterio es sencillo: el público debe ir a los conciertos y también debe haber compradores de discos; por lo tanto, no valen los riesgos. Sólo se programan los compositores de siempre, los reconocidos, los que garantizan una clientela segura: «Los grandes compositores». Me hastía esta expresión que ha hecho un daño enorme y ha evitado la entrada a cualquier desconocido o intruso, aunque fuera un gran compositor. De este modo, mucho repertorio, tanto del pasado como de ahora, no incluido en esa categoría, no se escuchará más.

Así pues, con respecto a las programaciones o las grabaciones, hemos entrado en una nueva dictadura musical. Sólo un director de orquesta receptivo o algún solista de prestigio podrán convencer a los responsables de un conjunto sinfónico o de una casa discográfica sobre el interés y la calidad de una obra nueva que valga la pena programar o grabar. Sin embargo, el acento en el programa irá siempre dirigido hacia la obra histórica. Por lo tanto, como dice mi primo y director de orquesta, Marcello Panni, sólo tiene y tendrá posibilidades la «música museística»; pero esta es otra historia.

Quisiera cerrar este apartado sobre compositores dedicando un amplio espacio al compositor de origen suizo Arthur Honegger. De él conservamos un valioso testimonio en su libro *Yo soy compositor*, escrito en forma de diálogo entre él y el prestigioso musicólogo y crítico musical Bernard Gavoty. Releyendo este libro me he dado cuenta de que lo que sucedía en su época se puede aplicar perfectamente a la creación musical de nuestros días. Honegger se explica de manera contundente, precisa y con total sinceridad.

Para empezar, una breve presentación del personaje: Arthur Honegger formaba parte del «Grupo de los Seis» junto con Darius Milhaud, Georges Auric y Francis Poulenc. Honegger nació en Le Havre y murió en París. Sus padres eran oriundos de Suiza y él conservó la nacionalidad helvética, aunque se considera un compositor francés. En 1921 ya había escrito el oratorio *El rey David*, pero su nombre comenzó a tener eco a partir del año 1924, cuando compone *Pacífico 231*, un movimiento sinfónico que evoca el proceso progresivo del ritmo de una locomotora en marcha. En 1928 compone otra obra curiosa que lleva por título *Rugby*, en la que imita el sonido de un partido de este deporte. A los treinta y dos años realizó giras como director de orquesta y acompañante de piano por las dos Américas, Europa y Rusia. La *Sinfonía núm. 1*, escrita en 1930, fue un encargo del director Serge Koussevitzki para celebrar el cincuenta aniversario de la Sinfónica de Boston. Después vendría *Juana de Arco en la hoguera*

(1935). Escribió un total de cinco sinfonías, además de tres cuartetos de cuerda, sonatas y bellas sonatinas para varios instrumentos.

En el libro mencionado aparecen reflexiones de todo tipo, pero especialmente sobre la labor compositiva, en las que queda bien clara la posición de Honegger. En el libro, Gavoty se queja continuamente del pesimismo del compositor, pero al final le da la razón en su posicionamiento. Para mí, a pesar de que han pasado sesenta años de su publicación, *Yo soy compositor* es vigente a día de hoy en todo lo que declaraba Arthur Honegger. De entrada, establece una comparación con el mundo literario (similar a la que hacemos mi amigo Lluís Cánovas y yo en nuestro escrito «El corpus del delicto»). Honegger afirma que la gente se interesa por las novedades literarias y que un libro se vende fácilmente, mientras que una partitura va destinada sólo a los expertos, que su edición es costosa y que su ejecución, si se trata de una obra sinfónica, es toda una aventura porque hay que añadir el coste del alquiler del material de orquesta, una traba más que puede frenar la programación de la obra. El compositor también hace una justa queja sobre la restricción del repertorio, que ya se estableció en su tiempo, en una selección de las sinfonías de Beethoven. Esta selección también se llevó a cabo con otros autores del pasado y del presente sólo debido a que no eran de primera fila. Eran excelentes autores, pero fueron descartados. Honegger dice: «El repertorio no se renueva». Pienso yo... hoy tampoco, hoy todavía peor. En sus clases de la Escuela Normal de Música de París decía a menudo a los estudiantes de composición: «Señores, ¿quieren ustedes ser realmente compositores? ¿Han reflexionado bien sobre todo lo que les espera? »Gavoty le dice: « ¡Es desalentador! ». Honegger le responde que la composición no es ningún oficio, que es como «una locura pacífica». Habla también de las dificultades que supone la composición de una obra sinfónica (una sinfonía o también un oratorio): «Primero me pregunto: ¿se interpretará algún día? ¿Se editará? ¿Se estrenará? ¿Se volverá a ejecutar? Seguro que no. ¿Trabajar durante unos tres meses, cinco meses más para la orquestación, todo sin descanso, a la espera de que un comité apruebe su estreno? Todo para que después del esfuerzo que supone te digan que no es posible ».

Honegger considera trágica la situación de los jóvenes compositores. Afirma que, si por suerte se interpreta alguna obra sinfónica de alguno de ellos, la mayoría deberán ceder el material de orquesta gratuitamente. Si no tienen editor es la ruina y si se estrena la obra deberán pasar treinta años hasta que se vuelva a interpretar. Considero que no es nada exagerado lo que dice. Hoy es normal ver cómo una obra desaparece después de su estreno. A veces para siempre.

«Cómo trabajo»

Este es el título del capítulo donde explica el misterio de componer, cómo trabaja en su estudio. De entrada comenta que la composición musical es, de entre todas las artes, la más misteriosa: «Cuando estoy concibiendo una sinfonía, al instante que la estoy escribiendo, evidentemente estoy solo, en las tinieblas. Debo concentrarme mucho para poder escuchar interiormente. El resultado definitivo no será hasta el momento del ensayo con la orquesta, que ya no se puede rectificar, es demasiado tarde ». Como la mayoría de compositores, trabaja a puerta cerrada. Dice que es como «una operación secreta, misteriosa e intransferible», que muchas veces, cuando escribe, se sienta en un sillón y reflexiona intentando escuchar lo que

ha escrito hasta el momento. Y siempre se formula una pregunta que yo también me hago a menudo: «Después de haber escuchado lo que he escrito hasta ahora, como querría que fuera la continuación?».

«No podría trabajar pensando que alguien me observa. Sólo pensar que me miran o que me escuchan se me hiela la sangre, la imaginación se agota ».

Dice también, y refiriéndose a una sinfonía, que: «debe dar la impresión de un relato donde todo se encadena, la imagen de una construcción determinada que es como una geometría en el tiempo». Y los tiempos cambiaron. La Nueva Música se escribía diferente, se rompía la tradición. Se quiso hacer tabula rasa y empezar de cero. Honegger explica cómo muchos «temían caer en la banalidad y tenían miedo de escribir de manera demasiado simple», querían una revolución permanente. Recuerda también una frase de Gabriel Fauré que decía: «No hay que pretender tener genio en cada compás».

«Cómo me juzgo»

En este capítulo Bernard Gavoty hace un elogio a Honegger y le dice: «Usted está ligado al pasado y sin embargo es un hombre libre. Su lenguaje es nuevo, pero no arbitrario. Usted es atonal, tonal, politonal según el momento. A usted le interesa emocionar al alma del pueblo ». Honegger le respondió: "Esa declaración es personal de usted. Yo soy el último en poder contestar ».

Sobre el presente y el futuro de la música, tanto Gavoty como Honegger coinciden en que existen dos tipos de compositores: los que buscan la novedad de la idea y no del lenguaje y los que buscan a cualquier precio palabras nuevas para expresar sus ideas. Honegger explica muy bien lo que él piensa: «Lo que más me impresiona es la rapidez de las reacciones, el desgaste prematuro de los procedimientos... Estamos ante una pared hecha de materiales amontonados, que poco a poco se levanta ante nosotros y cada uno de nosotros se esfuerza en encontrar una salida que busquemos a través de nuestra intuición personal ». Sigue, haciendo alusión a la técnica dodecafónica y dice que no hay que olvidar que la música se escucha verticalmente y que las combinaciones contrapuntísticas más complejas pierden todo el interés, que el sistema dodecafónico es la supresión de la modulación que ofrece tantas posibilidades ... el mismo Alban Berg no aplicó el dogma de la serie en todo su rigor, Berg no era dodecafonista sino atonalista. Estas palabras coinciden exactamente con lo que siempre he pensado yo sobre la técnica dodecafónica. Por ese motivo me ha interesado mucho reproducirlas.

Honegger sentía mucho aprecio y admiración por Olivier Messiaen. Le gustaba su escritura y en especial «las cascadas de acordes que sobreponen cuartas justas y cuartas aumentadas, su complejidad rítmica y los modos exóticos».

Tanto Honegger como Gavoty se quejan de que otros autores franceses no estén suficientemente valorados, como pueden ser Duruflé, Gallois-Montbrun, Landovski, Jolivet, etc. Opinan que existen compositores muy dotados, pero que, desgraciadamente, tienen muy poco lugar en las manifestaciones públicas.

Bernard Gavoty le dice a Honegger que, en definitiva, su impresión sobre la música de su tiempo es sombría. Honegger responde que cree que estamos en el final de una civilización y pide a los jóvenes compositores que deben convencerse de que el oficio de compositor les dejará muy pocos medios materiales: «Si su música es apreciada por algunos amigos o contemporáneos, eso debería ser suficiente para recompensarlos, así como para su felicidad interior ».

«Optimismo y verdades»

Este último capítulo es una extensa carta que Bernard Gavoty le escribe a Arthur Honegger. La carta es larga, unas cuatro páginas, pero sólo mencionaré lo que creo más significativo. Gavoty comienza con un «Mi estimado Maestro». Sigue: "... tengo grandes motivos para alarmarme del pesimismo irónico de sus palabras. Me sorprende -y el público se sorprenderá también- oír a un compositor glorioso, justamente festejado, pronunciar palabras amargas y describir como peligrosa la carrera con la que triunfa. Esto es en usted, lo sé, una convicción profunda y no una visión vanidosa. Cuando sistemáticamente desanima a sus discípulos que desean seguir el camino que para usted ha sido tan favorable, posiblemente usted siente miles de temores por ellos... ¿Por qué estas palabras melancólicas, estas confidencias desencantadas cuando es usted uno de los compositores más grandes de nuestro tiempo? ». Sin embargo, Gavoty da la razón a Honegger y hacia el final le dice: «Es un oficio duro, azaroso, fértil en decepciones, menos seguro que muchos otros, que ofrece a sus adeptos" salidas "inseguras, con más penas que beneficios. Usted ha tenido razón en decirlo a los lectores y los músicos le aprobarán. Los profanos, en cambio, se asustarán al saber que la composición musical es una rosa impregnada de sólidas espinas... ¡Pero la rosa existe! ».

Gavoty termina la carta con la que concluye el libro diciendo: «Es reconfortante encontrar en la primera línea de los artistas contemporáneos a un hombre como los demás, un hombre que, a pesar de ser profundamente humano, ¡a veces tiene las alas y la sonrisa de un ángel! ».

Como apunte final quisiera recoger unas palabras de Arthur Honegger sobre su obra *Pacífico 231*, que es una de las más populares. Dijo: «Las locomotoras me han gustado siempre con gran pasión, para mí son seres vivos y los quiero como otros aman a las mujeres o a los caballos. No he tratado en el *Pacífico* de imitar el ruido de una locomotora, sino de transmitir la impresión visual y un placer lírico a través de una construcción musical ». Sin duda es una descripción conmovedora.

2.2 Un amigo especial: Ernest Xancó (1917-1993)

Este violonchelista catalán era todo un personaje. Tuve una estrecha relación con él, aunque intermitente. Lo conocí en los años cincuenta, ya que él tenía una casa en El Papiol donde pasaba largas temporadas. Nosotros también teníamos allí una vieja y muy bonita masía, pero la vendimos hacia 1954. En El Papiol, y durante algunos veranos, se dejaba caer el ya famoso violinista polaco Henryk Szeryng, que tocaba a menudo en Barcelona tanto con orquesta como en recital.

Fue Xancó quien me sugirió ir a visitarlo a París, donde él tenía su residencia. Se trataba de que me escuchara y me diera consejo. Szeryng me dijo que lo mejor que podía hacer era volver con

el maestro Tufari, a quien consideraba un gran maestro, y así lo hice. Como es sabido, Xancó fue discípulo de Pau Casals y ya desde muy joven daba conciertos por toda Europa. Fue también buen director de orquesta y fue él quien fundó la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en 1956.

Xancó estaba muy vinculado al Conservatorio del Liceo y también al Gran Teatro del Liceo, donde había sido director titular entre los años 1959 y 1961. Pero mi relación más intensa con él la tuve cuando fundó un festival de música en El Papiol que tenía lugar dentro del castillo medieval. Entonces nos veíamos a menudo porque él me pidió formar parte de la comisión artística. Recuerdo que nos encontrábamos en su bar preferido, que era Los Cónsules del Hotel Majestic. Allí nos veíamos y me contaba un montón de cosas. Le gustaba mucho hablar y la verdad es que lo pasábamos muy bien. Era muy exagerado y muy fantasioso; explicaba muchas anécdotas aunque a veces yo no me las creía del todo y le decía: « ¿Seguro Ernest? ». Él respondía con un: « Sí! Sí! Sí! » de tono grave y muy serio. En los festivales de El Papiol él tocaba siempre y una de las cosas que me hacía más gracia eran sus minutos de silencio. Es decir, cuando quería dedicar el clásico minuto de silencio a una persona que había muerto, aquel minuto se reducía a veinte segundos como mucho y con un « ya está » se daba por terminado. Al público le hacía mucha gracia. Otro hecho gracioso que recuerdo de él tuvo lugar en un ensayo con la Orquesta del Gran Teatro del Liceo. En un momento dado se dirigió a la sección de violines para indicarles que debían comenzar "arco arriba" y su expresión espontánea fue: "empezad arco amundoüü". Las risas no se hicieron esperar.

Ernest Xancó era un músico completo y como persona se hacía querer. Cuando compuse *Un canto a Pau Casals* quiso hacer un ensayo en su casa de El Papiol con tres violonchelistas más del Liceo para ver cómo sonaba. Él no tenía que interpretar porque era Lluís Claret quien la había estrenado en Montjuïc, pero Xancó quiso ayudarme y recuerdo que me dio algunos consejos muy valiosos en cuanto al cruce de las cuatro voces. La obra era para un conjunto de violonchelos.

Creo que la figura de Ernest Xancó es otra deuda que tenemos todos. Ignoro el material que existe de él, pero imagino que tiene que haberlo. Su hijo Tristan puede saberlo.

2.3 Tardes musicales de Barcelona

A finales de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta en Barcelona había dos sociedades de conciertos que, de vez en cuando, invitaban a intérpretes valiosos. Tardes musicales la fundó Maria Solanich, una mujer alta y gruesa que estaba casada con el violonchelista Ricard Boadella (nacido en 1912, discípulo de Cassadó, que se perfeccionó en Berlín). Solanich, que ofrecía los conciertos tanto en el Palau de la Música como el Casal del Metge o en la Sala de Windsor Palace, dio a conocer a nuestro público intérpretes realmente importantes. La mayoría eran jóvenes que prometían y que más tarde, como el caso de Arthur Grumiaux, se convirtieron en grandes solistas. Grumiaux tenía entonces entre veintinueve y treinta años. En 1950 dio dos conciertos en Barcelona. Solanich estaba casi loca por él y no es de extrañar porque fue un verdadero descubrimiento. También impresionó la rumana Lola Bobesco, de quien conservo una cariñosa dedicatoria. Su recital con piano en el Palau de la Música en 1949, cuando aún no tenía treinta años, causó también una gran impresión. Lo mismo ocurriría con el violinista portugués Vasco Barbosa, entonces muy joven -no creo que

tuviera más de veinte años. Este violinista estudió primero con su padre y más tarde con Ivonne Astruc y Georges Enesco en París.

Asociación de Cultura Musical

Mi relación con esta asociación se inicia más o menos entre 1951 y hasta 1952. Durante aquellos años la dirigía Alfonso Sanz Estarrona, que había nacido en Madrid en 1906. Tenía tres hijos: Alfonso (aún vivo), Amalia y Adolfo (desaparecidos desde hace años). Yo tenía una amistad personal con Adolfo, el más pequeño.

La Asociación de Cultura Musical, fundada en 1931, fue sin duda la entidad que más contribuyó a presentar a los mejores intérpretes del momento. Su actividad se inicia el 8 de noviembre de 1931, para concluir en 1979. Realizó un total de 641 conciertos y el número de nombres ilustres a los que invitó es realmente impactante, teniendo en cuenta la precariedad cultural que vivía nuestro país, sobre todo a partir del año 1940. Barcelona era un verdadero desierto musical. Mencionaré algunos nombres que, a buen seguro, sorprenderán al lector. Durante los años 1933 y 34 actuaron los violinistas Nathan Milstein y Mischa Elmann. En 1935, otros tres grandes nombres: Serge Rachmaninov, Alfred Cortot y Serge Prokofiev en calidad de pianista. Entre 1940 y 42, cuatro grandes pianistas: Alexander Uninsky, Arturo Benedetti Michelangeli, Wilhem Backhaus y nuestro Ricard Vinyes. Henrik Szeryng haría su presentación el mes de mayo de 1940, así como el violonchellista Antonio Janigro. Gaspar Cassadó se presenta en 1943 junto a otros dos grandísimos pianistas: Walter Gieseking y Nikita Magaloff. Mi proximidad a la familia Sanz me permitió oír y conocer a muchos grandes intérpretes y, en muchas ocasiones, después del concierto el señor Sanz me invitaba a cenar con Adolfo y el artista o los artistas en cuestión. Íbamos a un restaurante casero del Eixample donde se comía muy bien. Durante los conciertos, sobre todo cuando se trataba de pianistas, tenía por costumbre quedarme entre bastidores. Es decir, me situaba detrás de la puerta derecha del escenario del Palau para poder observar desde la pequeña ventanilla las muecas de los pianistas, que hacen muchas. Los veía de frente y de verdad que era todo un espectáculo la cantidad de tics y movimientos extraños que hacían con la cara. Recuerdo perfectamente la mueca de Abbey Simon, Rudolf Firkusny y Shura Cherkasski.

Tengo un gran recuerdo del violinista italiano Alfredo Campolo cuando vino en el año 1957. El programa que adjunto es del Teatro Fortuny de Reus. Antes, sin embargo, tocó en el Palau de Barcelona. Alfredo Campolo, nacido en Roma en 1906, tenía una fama enorme a finales de los años cincuenta. Tenía una gran técnica, un sonido muy cálido y, aunque a veces sus interpretaciones no eran muy serias, impactaba mucho. En Barcelona interpretó dos veces el *Concierto para violín* de Tchaikovsky con un éxito muy grande. Cuando Campolo y su simpática pianista acompañante Daphne Ibbott vinieron a La Cultural, Adolfo y yo nos hicimos cargo de ambos. El día antes de Reus, Campolo y la pianista ensayaron toda una tarde en mi casa; es decir, en casa de mis padres, que tenían un buen piano. Al día siguiente mi padre me dejó el coche para ir a Reus los cuatro. Nos reímos mucho porque Campolo no paraba de contar chistes. En el Teatro Fortuny era esperado como un héroe y el concierto fue, como era previsto, un éxito total. Recuerdo que estaba en el camerino haciendo compañía al violinista cuando, en el momento en que se quitó los pantalones para ponerse el frac, observé que llevaba unos calzoncillos muy largos con un puntillo muy artístico. Campolo era alto y gordo y

pienso que esa prenda era debida a un problema de sudor más que a una extravagancia. Recuerdo también que me tocó a mí girar las páginas de la pianista. La grabación que Campolo realizó en Londres del concierto de Mendelssohn para Decca hizo historia. Nunca antes se habían vendido tantas copias de esta obra.

2.4 CUATRO MOMENTOS DECISIVOS

2.4.1 Pau Casals y Prada

Ir a Prada para escuchar Pau Casals y sus maravillosos conciertos de música de cámara era una experiencia musical única, inolvidable.

Incluyo programas de los años 1958 y 1959, aunque dos años más tarde volví con Catalina, cuando ya estábamos casados. De 1961 no conservo el programa.

Ir a Prada era toda una peregrinación. La iglesia de Saint-Pierre estaba siempre llena y era habitual encontrarse con personajes tan liustres como el doctor organista Albert Schweitzer o la Reina Madre de Bélgica sentados en una de las primeras filas. Yo tenía entonces veintitrés años y a Barcelona aún no venían los grandes nombres de la interpretación; y si venían, era con cuentagotas. Que de repente en un lugar tan cercano como era Prada se pudieran escuchar a algunos de los más grandes intérpretes tocando música de cámara era un verdadero regalo. En Prada siempre me encontraba a amigos de Barcelona; iba gente de toda Cataluña, de Europa e, incluso, de los Estados Unidos. Recuerdo que en una ocasión no tenía entrada y se lo comenté al hermano de Pau Casals, Enric, quien, muy amablemente, me dio una (y además buena). Enric Casals se ocupaba del Festival y cuidaba de su hermano como si se tratara de un hijo. Enric, que había sido un buen violinista, fue quien instrumentó *El pessebre*.

Es más que admirable la decisión de Pau Casals de quedarse a vivir en el pequeño pueblo de Prada, en la Cataluña francesa y cerca del Canigó. Tenía propuestas de todo el mundo, especialmente de Estados Unidos, que le ofrecían contratos millonarios; pero él de ninguna manera se quería marchar de las montañas catalanas. Si alguien lo quería ver, tenía que ir a Prada.

La ausencia de Casals en Cataluña, además de comprensible, significó un duro golpe para nuestra cultura musical. Casals se fue y ya no volvió. Cataluña se quedó huérfana. También se exiliaron otros músicos catalanes y no catalanes, pero Casals era una pieza clave. Lo era casi todo como solista y sobre todo por su labor con la orquesta que llevaba su nombre y con la Asociación Obrera de Conciertos. Su labor fue inmensa. Iban a verlo los más grandes solistas, así como también los más grandes compositores. Incluso aquellos que hacían una música que no estaba escrita a su gusto, pero que entendía que estaba elaborada en serio. Su marcha y una dictadura de cuarenta años fue mortal para todos nosotros. Nunca más se repetirá una época musical como aquella.

Casals ha sido un violonchelista fundamental. Él revolucionó la técnica y la interpretación del violonchelo. Insufló naturalidad en la manera de tocar a la vez que inyectaba seriedad, en contra de ciertas concesiones al mal gusto que se permitían muchos intérpretes. Uno de sus logros más importantes fue el descubrimiento de las *Seis suites* de Johann Sebastian Bach para

violonchelo solo, obras que hasta ese momento prácticamente no se interpretaban. Pues bien, Casals rescata y centra la gran composición de Bach, encuentra su exactitud expresiva, una lógica rítmica, un fraseo espontáneo, el equilibrio en los matices y un vibrato que varía según el discurso. No olvido la impresión que daban las notas en blanco, es decir, sin vibrato. Lo hacía a menudo y con notas largas, lo que aún producía más efecto. Yo creo que el ritmo y la elegancia en el fraseo era lo que más le preocupaba.

En las tres o cuatro veces que fui a Prada, siempre me pareció emocionante cuando, poco a poco, Casals aparecía en el altar de la iglesia para empezar a tocar. Tenía ya ochenta años y siempre salía apoyado por alguna otra persona; a veces, si tocaban música de cámara, uno de los mismos componentes le llevaba el violonchelo. Casals llegaba en su lugar mientras era aplaudido sin parar. Él, sin embargo, nunca sonreía. Se le veía emocionado, al tiempo que concentrado. En esos instantes previos al concierto, y cuando ya quedaban pocos segundos para empezar, los aplausos cesaban de golpe. Se creaba un silencio que, debido al contraste, incluso daba un poco de miedo. Ni el más mínimo carraspeo, ni el menor ruido. Casi todo el mundo contenía la respiración. Con ese ambiente, no hace falta decir que las primeras notas que aparecían se tornaban más mágicas de lo habitual.

En el último concierto -creo que era el año 1961- asistí con Catalina. Estábamos ya casados. Ella, que no lo había oído nunca, se quedó boquiabierta cuando Casals comenzó su interpretación, que según palabras de ella: «después de un momento de distracción, vi a un hombre joven que tocaba con energía y con el más bonito de los sonidos». Por suerte, muchos momentos históricos del famoso Festival han quedado recogidos en grabaciones de la casa Columbia, que cada año se desplazaba de Nueva York a Prada con todo el equipo técnico. Existen grabaciones memorables de Casals junto con otros grandes intérpretes. Personalmente, recomiendo uno que siempre me ha producido una enorme impresión; se trata del *Trío núm. 1* de Brahms que Casals toca con el violinista Isaac Stern y la pianista inglesa Myra Hess.

En Prada, convertido en lugar de peregrinación, se concentraban los mayores intérpretes, todos unidos y escuchando las indicaciones musicales de Casals. Entre ellos: Clara Haskil, Joseph Szegeti, David Oistrakh, Rudolf Serkin, Yehudi Menuhin, Wilhelm Kempff ...

Escuchar a Pau Casals en directo ha sido una de las experiencias musicales más grandes que he tenido. Fue en 1977 cuando compuse la primera de las dos obras dedicadas a él, la *Sonata a la memoria de Pau Casals* para violonchelo solo y, años más tarde, en 1992, compuse la segunda: *Un canto a Pau Casals* para orquesta de violonchelos. Sobre Pau Casals se ha escrito mucho. Pero poco sobre su faceta como director de orquesta o sobre las observaciones que hacía en sus clases magistrales. Por ello, recomiendo un libro muy importante que apareció en 1980 en Estados Unidos y que llegó a nuestro país en traducción castellana en el 2000. Se trata del libro "Casals y el arte de la interpretación", escrito por el músico y escritor norteamericano David Blum, nacido en 1935 y que también destacó como director de orquesta. Blum era seguidor de Pau Casals y su libro recoge los comentarios que el maestro realizó tanto en los ensayos de orquesta sinfónica o de música de cámara, como en sus clases magistrales y, incluso, en conversaciones privadas y ensayos de música de cámara en la propia casa del maestro. Los lugares donde Blum le siguió fueron Prades, San Juan de Puerto Rico, Marlboro y Zermatt. El

prólogo del violoncelista francés Paul Tortelier añade más interés a esta publicación. El propósito de Blum fue ofrecer un retrato de Casals como músico de manera amplia. Es decir, no sólo como intérprete de su instrumento sino como el músico total que fue. Por ello, en el libro encontramos una gran diversidad de observaciones sobre la interpretación musical que culminan en un último capítulo dedicado a la *Sinfonía nº 6* de Beethoven, *La Pastoral*. Ese capítulo titulado "Un ensayo de Casals: la Sinfonía Pastoral " lleva como "subtítulo" una frase del maestro:

iMolto espressivo! Qué hermoso es - qué hermoso- la iluminación de la naturaleza...

2.4.2 Israel

Conservo buena parte de cartas de amigos y de instituciones de Israel. Tuve, como es sabido, una relación muy estrecha con este país entre los años 1969 y 1973; en aquella época todavía era un estado no reconocido por España, por lo que no había relaciones diplomáticas.

Fueron unos años inolvidables en los que aprendí mucho y en muchos aspectos. Fui allí por una razón muy sencilla: Barcelona era un verdadero aburrimiento; en la época franquista nuestro ambiente musical era pobre y la música no significaba gran cosa. Sabía que en aquellos años, después de la Guerra de los Seis Días en Israel, había un ambiente extraordinario. Pau Casals ya había estado allí en 1961 para inaugurar el Festival de Israel y para asistir a la celebración del Concurso Internacional de Violonchelo, que llevaba su nombre. En el verano de 1969 volvió a visitar ese país para dirigir su *Pessegre* en el Teatro Romano de Cesarea; fue poco después cuando yo realicé mi primer viaje.

Pues bien, para mí ha sido uno de los episodios más emocionantes de mi vida. Cuando llegué la gente se preguntaba por qué iba. Hay que recordar que Israel siempre había sido muy vigilado, cualquier persona desconocida resultaba sospechosa. Más tarde supe que al principio estuve sometido a una vigilancia que yo, naturalmente, no capté. La cuestión es que yo iba para aprender, con la idea de hacer intercambio cultural-musical, para ver cómo era un país que cada vez era más importante musicalmente y poder tomar ideas para luego aplicarlas en Cataluña. Como he dicho, no existían relaciones diplomáticas con España y por eso era observado todavía con más recelo. Pero había un cónsul en Jerusalén que estaba en Tierra Santa. Me puse en contacto con él y luego me invitó a comer en su sede de Jerusalén. De apellido se llamaba Cervino y era una persona realmente simpática. A través de él conocí judíos y no judíos y como era una persona que el Estado de Israel respetaba, me sirvió de gran ayuda como carta de presentación. Recuerdo que fue en 1986 cuando se establecieron relaciones entre España e Israel y, por tanto, se aceptó el intercambio de embajadores.

Ya durante el primer viaje me hicieron conocer todas las instituciones más importantes y empecé a establecer amistad con compositores, intérpretes, periodistas, editores, directivos, etc.

Al principio era lógico que fuera observado con cierta precaución, pero ya a partir del segundo viaje era recibido sin reserva. Me hacían muchas preguntas y se dieron cuenta de que conocía el tema musical de manera amplia. Además, por el hecho de ir solo y con una cartera llena de información vieron que no iba ni para espiar ni para perder el tiempo. Cada vez que volvía a

Barcelona notaba una diferencia abismal. Aquí estaba casi todo como paralizado y este hecho provocó que decidiera regresar a menudo. Llegué a ir como ocho veces hasta el año 1973.

Israel no tenía música propia. Era un estado nuevo que se tenía que defender y donde inmigraron judíos de toda Europa: los que pudieron escapar del holocausto, los que pudieron sobrevivir. Todavía recuerdo que en las piscinas había mucha gente con el número de identificación marcado en el brazo. También noté la desconfianza hacia alguien que no fuera judío, como yo mismo. Pero prácticamente no tuve problemas. Quienes me conocieron ya sabían cómo era y quién era, que mis intenciones eran de colaborar con ellos y, sobre todo, de aprender de ellos. He dicho que Israel no tenía música propia. Era normal, ya que era un país nuevo, pero la fuerte inmigración de compositores de toda Europa -aunque algunos ya vivían allí desde antes de la proclamación del Estado de Israel- hizo que se formara un abanico de músicas enormemente heterogéneo. Había compositores de las más diversas tendencias: influencias impresionistas, postrománticas, neofolkloricas; otros, afiliados a las doctrinas de Hindemith, Schoenberg y del mimetismo stravinskiano, así como otras de las más diversas tendencias vanguardistas. En definitiva, un verdadero mosaico estilístico. Esta enorme diversidad era lógica teniendo en cuenta que Israel estaba formado por emigrados de sesenta pueblos diferentes. Por lo tanto, no había una característica nacional propiamente israelita, pero sí un corpus global absolutamente enriquecedor y variado. Muchos de ellos utilizaban tonadas orientales de la tradición, así como oraciones de origen más o menos religioso combinadas con procedimientos y formas habituales europeas. Una amalgama entre lo viejo y lo nuevo, lo oriental y lo occidental.

Ahora, después de tantos años, ignoro qué músicas se hacen allí. Además, el país ha cambiado mucho. Ya no es el mismo. Yo viví, posiblemente, una parte de su mejor periodo. Conservo, naturalmente, los artículos que escribía cuando volvía a casa. Tres aparecieron en el entonces Diario de Barcelona, dentro del espacio «Música Viva». Los tres a página completa y en los tres expresaba mi descontento de nuestro ambiente, mal estructurado de poca calidad.

Se me informó de todo. Yo era ya conocido, se fiaban de mí y me daban todo tipo de información. Uno de los temas que más me preocupaba era el de los compositores, cómo eran tratados y qué ayudas recibían. De entrada, existía la Liga de Compositores, formada únicamente por compositores que discutían cualquier aspecto de promoción, encargos, conciertos monográficos, relaciones con otros países, etc. Entonces el presidente era Paul Ben Haim, un compositor muy reconocido que nació en Munich en 1897, pero que emigró a Israel en 1933. Pues bien, la Liga de Compositores estaba muy apoyada por el Ministerio de Educación y Cultura. Un amigo mío, un compositor polaco llamado Edmund Halpern, que era jefe de sección de Radio Israel, aprovechó una reunión de la Liga para presentarme, antes de empezar, a todos los compositores que la formaban. La amabilidad fue absoluta y fue cuando me entregaron una copia de sus estatutos, que después servirían como base para fundar la Associació Catalana de Compositors.

Otra institución en la que tuve muy buena entrada fue la Sociedad de Autores y Editores (ACUM), cuyo presidente en aquellos años era el compositor Menahem Avidom. Era un hombre que de entrada daba mucho respeto, pero a medida que lo ibas conociendo era muy receptivo y amable. Avidom vino a Barcelona y estuvo un día entero en nuestro país. Recuerdo

que le presenté a Xavier Montsalvatge y también que después fuimos los tres a cenar al Agut d'Avignon. Hablamos de muchos temas y después de la cena llevé a Avidom a la Barcelona nocturna - el barrio chino- a tomar unas copas y visitar algún local, entre ellos el Gambrinus y la Bodega Bohemia. Avidom era descendiente de Polonia. Nuestra amabilidad en Barcelona tuvo su correspondencia con la suya en Israel, en un viaje en el que fui con Caterina y Gonçal Comellas, que dio un concierto con la Orquesta de Radio Israel. Avidom nos invitó a comer a su casa de Ramat-Gan, donde su mujer -que era egipcia- nos hizo una comida espléndida. Recuerdo que a aquella comida también asistió un amigo de Avidom, un hombre -que no era músico- de una gran simpatía.

Visité y conocí la Biblioteca Central de Música (Åmli) que dirigía el compositor, de tendencia experimental, Tzivi Avni. Esta Biblioteca contenía un extraordinario número de partituras y libros que entonces, en 1971, superaba los cuarenta mil ejemplares. La Biblioteca fue fundada en 1951 por el Ministerio de Educación y Cultura. Otra visita de excepción fue la que realicé al Conservatorio de Música de Tel Aviv, que entonces dirigía Menahen Meir, que había sido discípulo de Pau Casals.

Otra institución con la que tuve relación fue el Instituto de Música de Israel, fundado en 1961 por el Consejo Nacional de Arte y Cultura. Era la editorial de partituras a la que tenían acceso todos los compositores de Israel. Tengo muchas partituras de esa editorial. En aquel momento su director era Willi Elias, con quien mantuve correspondencia durante un tiempo.

También mantuve una larga correspondencia con Jacob Bistrizky, entonces director del Festival de Israel. Bistrizky fue quien organizó el concurso Internacional de Piano dedicado a Arthur Rubinstein, cuya primera edición ganó Emmanuel Ax. Bistrizky, que también fue quien me encargó una obra para Arthur Rubinstein, para incluirla en un álbum que se entregaría al gran pianista y en el que también figuraban obras de Henri Dutilleux, Carlos Chávez, Henri Gagnebin, Alexander Tansmann, Josef Tal y Menahem Avidom. Mi obra era *Balada*, por la que recibí un agradecimiento del propio Rubinstein en una carta que me escribió en 1974.

Mi *Anna Frank, un símbolo* se estrenó primero en Barcelona en 1972 con la Young Israel Strings dirigida por Shalom Ronli-Rikliss. Nunca olvidaremos, ni Catalina ni yo, que durante los días que estuvieron en Barcelona en mi casa teníamos a media orquesta viviendo con nosotros -guardaespaldas inclusive, que dormía en la habitación de al lado de la cocina. Fueron unos días muy emotivos. Rikliss venía con su esposa, Sara. Ahora Rikliss ya ha muerto, como muchos de los que he mencionado. Después, con toda la orquesta, recorrí diferentes ciudades españolas, donde se programó Anna Frank. Madrid fue la última y, precisamente, se interpretó dentro del primer ciclo de Ibermúsica que había inaugurado Alfonso Aijón.

Toda esa "movida" con Israel me motivó mucho, pero a la vez también contribuyó a desmotivarme más, porque me hizo ver que las cosas en nuestro país eran muy diferentes. Aquí no existía la inercia ni las ganas de mejorar. Siempre comparaba la estima y el respeto que tenían los compositores en Israel. Allí estaban protegidos, eran personajes importantes y ampliamente conocidos por la gente en general. Formaban una parte importantísima de su cultura.

Jorge Wagensberg y Gonçal Comellas

Fue raíz de mis viajes a Israel y, poco tiempo después, con el estreno en Barcelona de *Anna Frank, un símbolo* (1972) cuando conocí Jorge Wagensberg, con quien nos uniría una amistad duradera y enriquecedora. Jorge era entonces profesor de física en la Universidad de Barcelona". Venía a casa continuamente y era como un miembro más de la familia. Poco tiempo antes ya había trabado amistad también con el entonces ya gran violinista Gonçal Comellas, que ya en 1969 había ido en Israel para interpretar la *Sinfonía Española* de Lalo además de grabar mi *Fantasia concertante* para violín y orquesta. La cuestión es que entre los tres formamos un "trío" de amistad imborrable. Hablábamos de todo, pero el centro de nuestras sesiones consistía casi siempre en escuchar a los violinistas de la época dorada. A las frecuentes reuniones asistían Caterina, Gloria, esposa de Gonçal, y las cuatro "niñas". Las niñas eran mis hijas, Susana y Silvia, y las de Gonzalo, Alba y Anna. Fueron años felices los de estos encuentros. Además, los tres amigos habíamos ido a Londres y a París, además de las frecuentes estancias en Avinyonet de Puigventós (el pueblo de Goncal) y en Llançà.

En cuanto a Jorge, mi relación con él fue más que fructífera. Jorge, siempre inquieto con su pensamiento científico, me hizo entender tantas cosas sobre la naturaleza, sobre procesos químicos y físicos, sobre el universo ... y mi respuesta fue componer primero dos obras como *Catálisis* y *Biogénesis* (después de *Lux et umbra*) y en 1999 la más ambiciosa, *Formas para una exposición*, escrita sobre las formas más frecuentes en la naturaleza. Esta, grabada en San Petersburgo. Musicalmente hablando, le debo mucho a Jorge por el hecho de haberme introducido en un nuevo campo expresivo que no hubiera contemplado sin su inquietud.

Para terminar este apartado, debo mencionar también a otra persona que fue crucial para las relaciones con Israel: Jaime Vandor, ex profesor de hebreo en la Universidad de Barcelona. Él fue quien me propuso ser el primer presidente de la entonces "Asociación de Relaciones Culturales Espana-Israel" - hoy "Cataluña-Israel". Vandor es, además de poeta, una persona de extremada sensibilidad y un verdadero amigo.

2.4.3 Los Luthiers Leandro Bisiach Jr y Jacques François

Este luthier de Milán fue para mí un verdadero hallazgo. Conocerlo y tratarlo supuso para mí un cúmulo de sorpresas y estímulos. Cuando murió me quedé igual de afectado que cuando murió el maestro Josep M. Roma o el maestro Franco Tufari, mi profesor de violín en Milán. Los tres me marcaron mucho. Con el maestro Roma y con Tufari conviví muchas horas. Muchas menos con Leandro Bisiach, pero suficientes para que hubiera penetrado en mi interior como una de las personas más interesantes.

Antes de seguir con Bisiach y los violines como instrumento, quiero comentar un paralelismo entre este constructor y el maestro Roma. Un paralelismo de carácter humano, aunque también de oficio. Ambos daban la impresión de provenir de otra época. Tenían la mirada viva, maliciosa y a la vez infantil. Reían a menudo. Conocían su oficio con absoluta maestría. Todo era fácil y natural para ellos. Bisiach, en los dos largos encuentros que tuvimos, me dejó pasmado por la cantidad de información que me transmitió y, sobre todo, por la belleza y calidad de sus instrumentos, perfectamente comparable con los de las mejores épocas. Al maestro Roma, por otra parte, lo recuerdo sentado tranquilamente al piano, leyendo a vista cualquier obra que interpretaba con el tempo correspondiente. Recuerdo que para cualquier emergencia para sustituir a un pianista acompañante o a un organista, el maestro Roma era

siempre la solución. Podía imitar a cualquier autor con el piano, me escribía los ejercicios de contrapunto con una rapidez sorprendente y siempre recordaré su insistencia en que fuera valiente y libre a la hora de componer. No le gustaban nada los procedimientos seriales o dodecafónicos. Admiraba a Bartók y sobre todo a Stravinski, a quien precisamente conoció en Barcelona cuando se estrenó la *Sinfonía de los Salmos* en nuestra ciudad. El maestro Roma era uno de los dos pianistas. Triste, sin embargo, es que mi querido maestro no fuera valorado como merecía en nuestra tierra y estoy seguro de que si hubiera vivido en Alemania, por ejemplo, se le hubiera aprovechado seriamente, hubiera creado escuela y su música sería interpretada. En cambio, Leandro Bisiach -que provenía de la tradición italiana de luthiers- fue objeto de una gran consideración durante toda su vida.

Bueno, terminado el paralelismo entre Bisiach y el maestro Roma, entro ya en el tema violín-construcción-Bisiach. Ya desde pequeño me gustaba el violín, no sólo por su sonido sino también como objeto artístico. Me gustaba contemplar las maderas, aunque el primer violín que tuve no era especialmente bonito. Fue hacia los nueve o diez años cuando mis padres me compraron el primer violín digno de ser contemplado. Era un Tomasso Eberle del siglo XVIII que adquirieron en la Casa Parramon. El trabajo y las maderas eran admirables y creo que fue a partir de este momento cuando fui consciente de que, además de la belleza de su sonido, el violín era también un objeto artístico. Un objeto artístico que encontró su forma definitiva ya a finales del siglo XVI y comienzos del XVII con Andrea y Niccola Amati.

Poco después aparece Antonio Stradivari (1644-1737) imitando a su maestro Niccola Amati, pero en los alrededores de 1700 creó un modelo propio considerado como el más perfecto de todos. También creó modelo propio Giuseppe Guarneri del Gesù (1698-1744), que junto con Stradivari son los constructores de más renombre. Creo necesario recordar otros nombres de las principales escuelas italianas de Cremona, Brescia, Milán, Nápoles, Turín y Venecia; todos ellos de los siglos XVII y XVIII: Cario Bergonzi, Giambattista Guadagnini, Andrea y Pietro Guarneri, Francesco Ruggieri, Domenico Montagnana, Santo Seraphina; las familias Gagliano, Grancino, Testore y -la última de ellas ya entre los siglos XIX y XX- la familia Bisiach. Muchos de los violines de estos constructores sobrepasan los trescientos años y algunos, como en el caso de los Amati, llegan incluso a los cuatrocientos. Sin duda un trabajo muy bien hecho. Hoy cualquier violín de la gran escuela italiana vale una fortuna. Los Stradivari o Guarneri del Gesù pueden llegar a varios millones de euros y los violines de cualquiera de los otros luthiers que he mencionado pueden valer de entre seiscientos mil a un millón de euros. Buena parte de ellos se encuentran en Estados Unidos, pero últimamente los japoneses también han adquirido la costumbre de adquirir violines antiguos italianos, a veces sólo como inversión.

El violín es un elemento inseparable para el violinista. Siempre con él y bien cogido. Si se trata de un instrumento valioso lo vigila como si se tratara de un policía. Día y noche debe saber dónde está. Lo limpia y controla en todo momento. Sabe que cada mes o dos meses debe hacerlo revisar por un experto para controlar especialmente el alma, el pequeño cilindro de abeto colocado en el interior y que sirve para poner en vibración las dos tapas. También para controlar el batidor, el puente -donde se apoyan las cuatro cuerdas- y los aros laterales, que a veces se desencolan como consecuencia de la humedad o los cambios de temperatura.

Queda claro que el violín, por su trabajo tan cuidadoso como objeto además de sus cualidades sonoras, llega a las más altas cotas de belleza artística. Como he dicho anteriormente, yo era muy jovencito cuando empecé a apreciar las virtudes artesanales de los viejos constructores. También entendía que el buen sonido iba acompañado de un buen trabajo de luthier y sabía que los buenos violinistas tocaban sólo con violines del pasado. Estos instrumentos -al contrario de los de viento o incluso del piano, que tienen caducidad- mejoran con el paso del tiempo. Esta vida tan larga -a día de hoy estos violines siguen en pleno rendimiento-, no ha hecho más que reafirmarme en opinar que el trabajo de los constructores, en especial los de los siglos XVII y XVIII, es casi un milagro; un milagro que une la habilísima manipulación de la madera con el sonido.

Fue en 1951 cuando empecé a adquirir libros sobre el arte de la *lutiería*. El primero fue el *Dictionnaire Universel des luthiers* de René Vannes, en una edición del mismo año. Después el de Henri Poidras, en una edición de 1930. Quería saber la historia de cada constructor y las diferentes escuelas que tuvieron lugar en Europa. Recuerdo que en 1953, aproximadamente, hice un viaje a Madrid para ver el cuarteto que Stradivari hizo especialmente para la capilla de la Corte de Madrid. El encargado de su custodia era el violonchelista Ruiz Casaux, que entonces tocaba en la Orquesta Nacional de España. Nos hicimos amigos de inmediato y nos vimos más veces. Su hija Mary era una buena pianista.

Más adelante -cuando fui a estudiar a Milán (años 1957-58) -, iba a menudo a la tienda-taller de Andrea Bisiach -hermano del que hablaré a continuación- sólo para ver y probar violines antiguos. Era un verdadero placer, porque en aquella época todavía había muchos violines históricos en Italia. Poco después fueron desapareciendo y dispersándose por otros países, en especial los que tenían las mejores orquestas. En aquellos años también frecuenté el taller de Giuseppe Ornato (1887-1965) gran experto en reparaciones además de extraordinario constructor.

Pues bien, entro por fin en mi relación con Leandro Bisiach, que conocí un poco por casualidad. Leandro Bisiach tenía tres hermanos, que también se dedicaban al mismo oficio. La dinastía comienza, sin embargo, con el padre. Este -Leandro Bisiach senior (1864-1945) - fue uno de los constructores y restauradores más importantes de su época. Hoy día sus violines están muy cotizados. Se le puede considerar como heredero de la escuela de Cremona porque Leandro Bisiach fue discípulo de Enrico Ceruti (1808-1883), el último representante de la famosa escuela. Leandro Bisiach transmitió el arte de la reproducción de los viejos violines a sus cuatro hijos, enseñándoles cómo conseguir una sonoridad mórbida y equilibrada así como también un barniz elástico y resistente inspirado en fórmulas cremonesas y también venecianas.

El mayor de los cuatro hermanos se llamaba Andrea, nacido en 1890; después venía Carlo, de 1892, Giacomo, de 1900, y por último Leandro, que nació en 1904. Por lo tanto, conocer a Leandro Bisiach ya suponía conocer a un personaje que había aglutinado tres siglos de historia *luthierística*. Leandro Bisiach hablaba de los grandes luthiers del pasado como si los viera, como si los hubiera conocido. Vivía el presente, pero su pensamiento estaba inmerso en el pasado. Conocí a Leandro Bisiach en noviembre de 1980. El motivo fue el siguiente: cuando adquirí el violín de Joseph Rocca al Ingegnere Boschi, aunque el instrumento era extraordinario, quise conseguir un certificado de autenticidad. Se me ocurrió ir a Cremona y

visitar a un luthier bastante conocido que se llamaba Giobattista Morassi. Éste, después de estudiar el instrumento con detalle, me dijo que lo mejor que podría hacer era ir a ver Leandro Bisiach, que según él era el único en toda Italia que podía extender un certificado para asegurar la autenticidad del instrumento. A continuación hicimos llamar a Leandro Bisiach que vivía en el Venegono Superiore, un lugar más bien montañoso, muy bonito, en la provincia de Varese, no demasiado lejos de Milán. Me presenté en su casa a las pocas horas y con tan solo verlo entendí que se trataba de un personaje diferente, muy particular. Bisiach miró y remiró el instrumento y en cuestión de pocos minutos me dijo que casi seguro que se trataba de un Rocca auténtico, pero que todavía debía hacer unas cuantas comprobaciones de orden técnico. Mientras tanto, yo iba contemplando su taller -por cierto, muy ordenado- donde destacaba el banco de trabajo con numerosos utensilios y herramientas, botellitas de los más diferentes líquidos y especies, pinceles, violines a medias, bloques de maderas, etc. Y, sobre todo, un armario -del que tengo una fotografía- en el que había dispuestos en fila unos sesenta violines y alguna viola construidos por él o con la colaboración de su hermano Giacomo, que a veces firmaban juntos. En ese momento me pareció estar en la vieja Cremona, en uno de aquellos talleres artísticos de los que saldrían verdaderas joyas sonoras.

Después de un buen rato de utilizar plantillas y unos dibujos en los que aparecían diferentes *ff* y diferentes modelos de cabezas, Bisiach reafirmó que era auténtico y que a continuación me haría la declaración de autenticidad. Era el 23 de noviembre de 1980. Me fui de noche hacia Milán, muy contento con el certificado. Al cabo de unos meses volví, pero esta vez con Catalina, para que lo conociera. Bisiach estaba bien preparado para darnos una buena acogida y así lo hizo. Fuimos por la mañana desde Milán. Bisiach no paraba de contarnos cosas, naturalmente siempre relacionadas con la luthiería: sobre constructores de antes y de ahora, sobre su familia y la relación entre los cuatro hermanos, el porqué de la decadencia en la construcción de violines, sobre personajes que había conocido y también sobre concursos internacionales de instrumentos de arco en los que él había participado como miembro o presidente de jurados nacionales o internacionales.

Recuerdo como si fuera ahora que, hacia la una del mediodía, cogió una botella de vino tinto sin marca, lo envolvió con papel de periódico, se la colocó bajo el brazo y los tres fuimos a comer a casa de su hijo Massimo, que tenía una casa con jardín muy cerca de su padre. Hicimos una comida familiar, con nietos incluidos. Bisiach estaba muy contento y, tanto Catalina como yo nos sentíamos como en casa. Fue una jornada de simple amistad inolvidable para nosotros. De las dos estancias tengo algunas fotos, una de ellas con Bisiach contemplando un violín. Me dejó también un catálogo titulado *Giuseppe y Leandro Bisiach liutai* de cuando trabajaban en Milán. Se lo tenía que devolver, porque era el último ejemplar que tenía, pero cuando quise hacerlo me enteré de que había muerto poco después de su última carta, con fecha del 10 de febrero de 1982.

Mi relación con la Casa Parramon de Barcelona -y en especial con Ramon Pinto- viene de hace muchos años. Como Leandro Bisiach tenía un armario lleno de instrumentos, se me ocurrió llamar a su hijo y preguntarle si dichos instrumentos, si todavía tenía, estaban en venta. Me dijo que le quedaban tres o cuatro y que el resto los habían vendido por miedo a posibles robos. Se lo dije a mi amigo Ramón Pinto y decidimos ir al Venegono Superiore para una

posible adquisición. Ramón Pinto adquirió tres. De nuevo, la amabilidad de siempre: Massimo nos invitó a comer en su casa, familia incluida. Era en 1985.

Con la desaparición de los Bisiach se pone punto final a una tradición que venía de lejos. Tras ellos, no queda ningún descendiente de luthiers directamente relacionados con la Escuela de Cremona.

Jacques Français (1923-2004)

Jacques Français es otra de las personas que más he admirado. El buen recuerdo que tengo de él es y será siempre permanente. Jacques era un prestigioso luthier y comerciante de violines antiguos que tenía un establecimiento en Nueva York. Con él tuve relación desde 1972 hasta 1993.

Jacques era hijo de Émile Français (1894-1984), éste era uno de los luthiers más importantes de París y fue Presidente del Groupe des Luthiers et Archetiers de Arte de France. En su época era considerado el mejor reparador y restaurador de violines antiguos de París. Él salvó muchos violines en proceso de deterioro gracias a su maestría en este campo. También construyó réplicas de instrumentos históricos como el Stradivarius de Menuhin y el Guarnerius del Gesù de Eugène Ysaÿe. Dicen que las copias estaban tan bien hechas que era difícil distinguir cuál era el original del que él había construido.

Su hijo Jacques nació en París en 1924 y también se dedicó al mismo oficio. Aprendió en el taller de su padre y más tarde se perfeccionó en el taller de Rudolf Wurlitzer en Nueva York. En pocos años se convirtió en un experto reconocido y en 1947 decide establecerse en Nueva York. Allí abre un establecimiento bajo el nombre de Jacques Français - Rare Violins. En 1964 se asoció con él otro experto que venía de París: René A. Morel, que también conocía a fondo el arte de la restauración y reparación.

Conocí a Jacques Français en 1972, desde que le vendí un Antonio Girolamo Amati del año 1686. Una joya que tuve que vender por cuestiones económicas y que a veces contemplo en fotos que conservo. Contacté con Jacques Français a través de un intermediario, un violinista de la Filarmónica de Nueva York que venía a pasar los veranos, primero a Begur y luego a Aiguablava, donde tenía una torre de lujo con una panorámica espectacular. Se llamaba Gabriel Banat, tenía mucha amistad con Français y a menudo iba a su establecimiento para hacer de probador de violines. Iba cuando un comprador no muy experimentado quería un violín histórico y oír el sonido real del instrumento en manos de un profesional. La venta del Amati provocó que mi relación con Jacques fuera continuada. Jacques Français, como otros expertos de su ramo, tenía controlados los grandes violines que había por toda Europa, sabía quién era el propietario de cada uno de ellos. Eran los violines construidos a comienzos del 1600 (Andrea Amati, Giovan Paolo Maggini, etc.) hasta los construidos a finales del siglo XVIII, todos italianos. Uno de las veces que Jacques vino a Barcelona recuerdo que se presentó en casa con un violín que había adquirido en Ginebra. Me dijo: «Abre el estuche». Lo abro y veo un violín precioso que era nada menos que un Guarneri del Gesù conocido como el ex Bazzini, un famoso violinista italiano del siglo XIX. Tenerlo todo un día en casa fue para mí una de las satisfacciones más grandes que he tenido. Mi tendencia a ver violines de alta escuela ya me venía de tiempo atrás. Siempre que iba al concierto de cualquier violinista le pedía que me

enseñara el violín. De esta manera he visto muchos Stradivari y Guarneri, pero tener todo un día en casa un Guarneri histórico es diferente.

Jacques Français era un tipo alto y muy agraciado, parecía un actor. Sin embargo iba vestido con toda la comodidad del mundo. Llevaba siempre chirucas y a veces aparecía con vaqueros, pero su presencia hacía olvidar la sencillez de su vestimenta. Hablábamos mucho y me contaba tantas historias, tantas anécdotas... Por su establecimiento de Nueva York pasaba la mayor parte de los grandes violinistas y violonchelistas, ya fuera para controlar el instrumento o para pasar el rato.

Recuerdo dos episodios que me gusta contar y que ambos tuvieron lugar en Barcelona. Una vez le envié unas fotografías de violines que pertenecían a un coleccionista de Barcelona, un tal Paulís, que también era compositor. La cuestión fue que Jacques quería ver los instrumentos en vivo, así que se presentó en Barcelona y fuimos al barrio de Gracia donde vivía Paulís. Estuvimos más de dos horas abriendo y cerrando estuches, muchos de cuero. Había una veintena de violines y el señor Paulís estaba convencido de que eran auténticos. ¡Vaya! Yo, naturalmente, sospechaba que algo podía no estar yendo bien y, efectivamente, a medida que se abrían los estuches y aparecían los violines, Jacques hacía la señal de que se podían cerrar. Otro y otro. Después de cada violín, Jacques me miraba... Yo lo miraba y entendía perfectamente que no era auténtico. Cuando faltaban ya pocos violines el señor Paulís estaba entre intrigado y enfadado. Decía: «¿Qué pasa, que son falsos?» Jacques no decía nada. Vimos los últimos violines y pasó lo mismo. Nos despedimos y basta. Jacques ya estaba acostumbrado a ver violines falsos.

El otro episodio fue similar. Se trataba de la colección que tenía un buen amigo mío y, por tanto, no diré su nombre (aunque ahora ya ha fallecido). Esta colección tenía un aspecto mucho mejor. El Señor X iba por toda España adquiriendo muchos violines y cuando Jacques fue de nuevo a Barcelona y vio la colección sucedió lo mismo: se abrían y se cerraban los estuches y Jacques me miraba cada vez. La verdad, me quedé un poco sorprendido de que no hubiera ninguno que le pudiera interesar, ya que algunos de ellos parecían realmente auténticos ... Pero no, no fue así. Y estoy seguro de ello, ya que, de haber habido uno que lo fuera, Jacques le habría hecho una oferta.

También fuimos a ver el violín que había sido del maestro Joan Massià. Era un Goffriller fabricado en Venecia. Fuimos a casa de su hija y con sólo verlo ya me hizo una mueca... Tampoco lo era. Me quedé sorprendido de nuevo, ya que el maestro Massià lo adquirió de un comerciante muy conocido de Ginebra, pero nada.

El último episodio con Jacques fue en 1993 cuando le vendí un violín de Giuseppe Rocca, uno de los dos mejores luthiers italianos del siglo XIX. Este era auténtico y tuve un disgusto por tener que venderlo (por cuestiones económicas, como se puede entender). Este violín aparece en un libro muy importante titulado *Liuto italiana -dall Ottocento al novecento*. Aparece en la lámina nº 34 en una foto en color y con una explicación de las características del instrumento. Era del año 1858. A Jacques le tengo que agradecer que antes de vender mi Rocca, mucho antes, me hizo un certificado de autenticidad que recibí por sorpresa dentro de un sobre especial. No me cobró nada, mientras que cualquier experto me hubiera cobrado el porcentaje correspondiente del valor del instrumento. Jacques era así, un amigo.

2.4.4 San Petersburgo

Tenía noticias de San Petersburgo desde que era muy joven. Mi maestra de violín, Rosa Garcia Faria, a menudo me hablaba de un famoso profesor de violín que había creado escuela en esta ciudad. La ciudad que fundó Pedro El Grande en 1703 y que desde 1924 -año de la muerte de Lenin- hasta 1991 se llamaba Leningrado. Después recuperó el nombre de San Petersburgo, la ciudad que Dostoievski definió como «la ciudad inventada, la más fantástica del mundo».

Pues bien, el famoso maestro era Leopold Auer, creador de la moderna escuela rusa de violín y de la que surgieron unos discípulos que se hicieron famosos por todo el mundo. Auer nació en Hungría en 1845 y murió en 1930 en Dresde. Fue el maestro de Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist, Mischa Elman, Toschi Seidel, Samuel Dushkin (colaborador de Stravinski); y durante un tiempo también de Nathan Milstein, otro de mis ídolos. La nueva manera de Auer de tocar el violín partía de una gran libertad de movimientos y encontraba -sobre todo desde el principio- una posición lo más natural posible, especialmente del brazo derecho, el que coge el arco. Esta nueva manera de Auer considera el índice como el conductor del arco, lo que provoca una mayor rotación del antebrazo. Esta técnica permite un sonido más natural, más puro y da más estabilidad a la varilla. Auer fue profesor en el Conservatorio de San Petersburgo desde 1868 hasta el 1918. Poco después, casi todos ellos -maestro y discípulos- emigraron a Estados Unidos. Los discípulos dieron conciertos por todas partes y Auer continuó con la enseñanza en la Juilliard School y en el Curtis Institut de Filadelfia. Conservo como un tesoro un libro que me regaló mi maestra, Rosa Garcia Faria, titulado *Violin playing -as I teach it* de Leopold Auer, publicado en Nueva York en 1921.

El nombre de San Petersburgo lo tenía ya grabado en mi mente como referencia. Sabía que Rimsky-Korsakov había sido profesor en el Conservatorio de esta ciudad y había formado a discípulos ilustres. De pequeño ya conocía la maravillosa *Shéhérazade* porque mis padres la escuchaban a menudo en los discos de setenta y ocho revoluciones.

Una casualidad fue el origen de una larga relación con San Petersburgo. Era 1985 cuando Alfonso Aijón (conocido empresario madrileño y fundador de Ibermúsica) me llamó una tarde para decirme que al día siguiente los Virtuosos de Moscú, dirigidos por Vladimir Spivakov, irían al Conservatorio de Badalona -donde entonces yo era profesor de violín- para interpretar mis *Dos Movimientos* con motivo de mi cincuenta aniversario. La sorpresa fue mayúscula. Un autocar con la orquesta apareció de madrugada y los músicos, con Vladimir Spivakov al frente, entraron al Conservatorio e interpretan los *Dos Movimientos*. A continuación, se hizo una recepción en el Ayuntamiento de Badalona con alcalde incluido. Por la noche, los Virtuosos actuaron en el Palau de la Música dentro del ciclo de Ibercàmera. Interpretaron la misma obra poco tiempo después dentro del ciclo de Ibermúsica en el Teatro Real de Madrid.

Trabé una buena amistad con Vladimir Spivakov, quien en el año 1988 me invitó al III Festival de Música Contemporánea de Leningrado. Interpretó, de nuevo, los *Dos Movimientos* en la Sala Glinka. La impresión que tuve del ambiente musical fue muy fuerte, puesto que la asistencia a los conciertos, con obras de todas las tendencias, era masiva y particularmente receptiva. Me sorprendió observar entre el público a muchos niños entre seis y diez años, vestidos muy cuidadosamente y escuchando con mucha atención la música que se iba interpretando. La impresión que me quedó fue la de «tengo que volver a esta ciudad»... y así

fue. Unos años más tarde, mi discípulo Albert Barbeta, después de cursar conmigo el grado medio en Badalona, decidió seguir el grado superior en San Petersburgo en el Conservatorio mencionado y con un profesor muy exigente. Albert permaneció, si mal no recuerdo, unos seis años trabajando duro. Pues bien, Albert, que ya apreciaba mi música, al poco tiempo de establecerse en San Petersburgo me hizo la propuesta de grabar obras mías con la Camerata de San Petersburgo. Me puso en contacto con el Alexis Soriano, entonces director titular de la orquesta. En aquellos años, Alexis ya organizaba un festival llamado Tardes de España, donde básicamente se interpretaba música española de todas las épocas. Así, en 2001 se concertó la grabación, además de un concierto con cuatro obras mías en el Teatro del Ermitage, sede de la orquesta. No lo dudé ni un momento porque se trataba de un conjunto cuyo grupo de violines provenían de la escuela de Auer; por tanto, los problemas de orden técnico estaban más que resueltos. Conseguí una subvención de la Generalitat y el día quince de abril de 2001 se interpretaba el concierto en el Teatro mencionado. Durante los días siguientes nos dedicamos a la grabación, que posteriormente editó la discográfica Ensayo.

En esta primera grabación tuvimos solistas de mucho prestigio en San Petersburgo, como el joven violinista Sergei Malov, el también violinista Ilya Ioff y el violonchelista Alexei Massarsky.

Llegó la segunda grabación con obra sinfónica. En marzo de 2003 se grabaron dos obras de envergadura en la Sala Grande de la Filarmónica con la orquesta Sinfónica Académica dirigida, de nuevo, por el Alexis. Grabamos *Formas para una exposición y Antagonismo*, a la cual le cambié el título posteriormente. Teníamos un ingeniero de sonido muy conocido, Gerhard Tses. La Fundación Autor se hizo cargo de los gastos y publicó el CD junto con otras dos obras para cuerda: *Madrid 11 de marzo* y *Lux et umbra*, interpretadas de nuevo con la Camerata de San Petersburgo.

Un tercer CD con obras para violín, dos violines y violonchelo lo publicó Columna Música bajo el título de *Divertimento*. Contaba de nuevo con el Ilya Ioff para la *Sonatina* y los *4 Capricci*, con el también violinista Ilya Teplyakov por *Divertimenti* y con el violonchelista Sergei Slovachevski para *Homenaje*. La grabación se llevó a cabo el mismo 2003.

En diciembre de 2009 vendría el cuarto CD con obras para cuarteto de cuerda. Para ello contratamos a uno de los mejores cuartetos de Rusia, el Atrium String Quartet, y grabamos las siguientes obras: *Remembrances*, *Dos Movimientos*, *Études nach Kreutzer* y *A Bach*. Los Atrium hicieron un verdadero esfuerzo y en cuatro sesiones pudimos terminar la grabación. Esta vez se hizo en la iglesia de Santa Catalina, donde tiene el estudio de grabación la discográfica Melody. El técnico de sonido era el mismo que grabó la Camerata de San Petersburgo y los solistas del CD titulado *Divertimento*. Era Alexei Barashkin, que estuvo muy contento de verme de nuevo y considero una gran suerte haber dispuesto también de él para esta grabación. Se trataba de grabar para cuarteto de cuerda, sin duda la formación más delicada, ya que en un cuarteto las imperfecciones se notan mucho y se requiere mucha precisión. Aunque los Atrium son muy buenos, considero que la tarea del Alexei fue primordial. Generalmente, en una grabación está el técnico de sonido -también ingeniero de sonido- y un músico a su lado, que es quien controla la partitura. Pues bien, Barashkin lo hace todo. No es un profesional de la música, pero conoce y lee cualquier partitura advirtiendo las imperfecciones con una rapidez

sorprendente. Es como un profesor de música de cámara, que corrige cuestiones de matices de ritmo, fraseo e incluso de intención musical... Todo un profesional.

Al margen de las grabaciones, me gustaba visitar de manera especial el Conservatorio: un edificio enorme, muy bello arquitectónicamente, fundado en 1862 (el más antiguo de Rusia). Su primer director fue Anton Rubinstein, famoso como pianista. Después vendría Rimsky Korsakov, quien creó verdadera escuela y hoy día el Conservatorio lleva su nombre. Entre otros nombres legendarios figuran compositores como: Anatoly Lyadov, Alexander Glazunov, Sergei Prokofiev, Dimitri Shostakovich y también Tchaikovsky, que fue uno de sus primeros frutos. Pues bien, en el Conservatorio trabé amistad con el catedrático de composición Boris Tischenko, quien me invitó toda una tarde a su aula, la treinta y seis, que era también la de Shostakovich cuando era profesor en el Conservatorio. La tarde consistió en la presentación y comentarios de mi obra a un grupo de discípulos suyos. Tischenko fue extremadamente amable y me regaló dos partituras suyas, una de ellas vocal-instrumental con una dedicatoria muy bonita.

En el Conservatorio pasé horas en la biblioteca donde creo que está todo. Cuando pregunté qué conciertos para violín tenían, me trajeron un fichero que no se terminaba nunca. No olvidaré las horas pasadas en el aula donde había impartido las clases Leopold Auer. Un gran retrato suyo ocupa una de las paredes. Retrato que iba observando mientras yo, sentado al piano, escribía pasajes precisamente de mi *Concierto para violín* y orquesta que aún estaba componiendo. ¿El espíritu de Auer me ayudó? Que me motivó, seguro.

En el último viaje tuve la oportunidad de pasar un buen rato acompañando a Albert en el taller de Alexander Rabinovich, uno de los mejores luthiers de Rusia y el mejor de San Petersburgo. Un hombre de unos sesenta y cinco años, muy simpático, que, entre cigarrillo y cigarrillo, iba dando sorbitos de whisky. Yo también, por cierto. Nos mostró todos los violines fabricados recientemente y realmente son de muy buena calidad. Precisamente, la viola de los Atrium estaba construida por él y son muchos los instrumentistas que tocan con violines suyos. En internet tiene una web muy bonita.

En uno de los viajes visitamos la Casa de los Compositores, un edificio del siglo XVIII, tipo palacete. Allí presentaban sus obras tanto Prokófiev como Shostakovich y a menudo se dan conciertos. Está lleno de retratos de época, tanto de compositores como de intérpretes. Organizar un concierto en esta sede es muy fácil. También tuve ocasión de visitar la escuela de talentos donde hay niños y niñas de condiciones excepcionales para la música. Escuchamos una *Quinta* de Tchaikovsky, interpretada por niños de entre diez y quince años, realmente sobrecogedora. Creo que el gran secreto de este nivel es que esta escuela especial para talentos tiene un profesorado integrado por profesores de la más alta categoría. En Rusia se considera que el profesorado de la escuela de los años que siguen al aprendizaje inicial debe ser excepcionalmente bueno.

En conclusión, en estos últimos años San Petersburgo ha sido un lugar vital para mí. He grabado diecisiete obras de mi catálogo y espero que la relación tenga todavía continuidad. Me encuentro como pez en el agua y mi música es aceptada y respetada. La música, para los rusos, es una necesidad y no me extraña, porque tanto por sus excepcionales compositores

como por los no menos excepcionales intérpretes, toda la sociedad rusa considera el fenómeno musical como algo tan próximo como la vida misma.

TERCERA PARTE: El violín

3-1 Origen de las escuelas violinísticas

Prácticamente las mejores escuelas violinísticas europeas provienen de Giovan Battista Viotti (1755-1824), considerado como el restaurador de la escuela violinística. Después aparece Niccolò Paganini (1782-1840) que aún revolucionó mucho más la técnica de este instrumento, pero a nivel personalizado. Sus *24 Capricci* marcaron un antes y un después, pero sólo en cuanto al campo interpretativo. Viotti sentó las bases de una nueva pedagogía, de cómo utilizar el instrumento de una manera más nueva y práctica, en contraposición a las posturas y maneras inadecuadas hasta el momento.

Pues bien, Viotti tuvo tres discípulos que serían fundamentales para la continuación de este nuevo enfoque. Se trata de los franceses Pierre Rode (1774-1830) y Pierre Baillot (1771-1842) y del bohemio Friedrich Wilhelm Pixis (1786-1842), precursores de las principales escuelas europeas. Rode y Pixis dentro de la Europa central y del este, mientras que Baillot -y posteriormente Charles de Beriot (1802-1870) - de la Escuela franco-belga y la italiana. La escuela de Mannheim, de la que deriva también la austríaca, fue fundada por Rodolphe Kreutzer (1766-1831) quien, junto con Rode y Baillot, escribió importantes métodos en forma de estudios para reorganizar el Conservatorio de París. A día de hoy, los cuarenta y dos estudios de Kreutzer y los veinticuatro caprichos de Rode constituyen la base del aprendizaje de todos los violinistas. Se debe recordar que Kreutzer fue el dedicatario de la famosa *Sonata núm. 9* de Beethoven.

Las escuelas de la Europa central y del este tuvieron sus filiaciones, como la escuela húngara, la escuela de San Petersburgo, la escuela de Praga y la escuela de Moscú. De la escuela franco-belga y de la italiana apareció la escuela francesa y, por extensión, la escuela judeo-americana -fundada por Louis Persinger (discípulo de Ysaye) - y la escuela de la Julliard School -fundada por Ivan Galamian.

Los violinistas a quien dedico un escrito pertenecen a estas escuelas. Por ejemplo: Fritz Kreisler provenía de la escuela de Mannheim; Jascha Heifetz y Nathan Milstein, de la de San Petersburgo; David Oistrakh, de la escuela de Moscú; Yehudi Menuhin, Isaac Stern y Ginette Neveu, de la franco-belga. Zino Francescatti fue un caso aparte; aunque se considera de la escuela franco-belga, estudió con su padre que había sido discípulo de Camillo Sivori (discípulo de Paganini). Itzhak Perlman, nacido en 1945, es actualmente el mejor representante de la escuela de la Julliard School.

Todas estas escuelas tenían características propias; de manera especial por lo que respecta a la técnica del arco, que en definitiva es lo que produce el sonido. Estas características, sin embargo, se han ido perdiendo y su esencia cada vez está más lejos, se imitan entre ellas y se llega a una especie de internacionalización. Hoy se toca de manera muy homogénea y se ha perdido el sello personal de otros tiempos. Imagino que a la generación de los violinistas que comento y que representó la época dorada de la interpretación violinística, además de una

enseñanza a cargo de pedagogos excepcionales, también la habría influido el hecho de vivir dos Guerras Mundiales. Creo que hechos tan terribles los motivó a extraer sus inquietudes expresivas con todo su ímpetu.

Para terminar, quisiera mencionar tres libros sobre la técnica de violín escritos por tres de los más grandes pedagogos y que considero indispensables. El primero es el libro de Leopold Auer que lleva por título *Violin Playing as I teach it*, publicado en Nueva York en 1921 y editado por Frederick A. Stokes Company. El segundo, más completo y que en su momento fue recibido como un documento de un valor enorme, es los dos volúmenes, que escribió Carl Flesch bajo el título *The Art of Violin Playing*, de 1923 (el primer volumen está centrado en la técnica y el segundo en cuestiones artísticas y de interpretación). El tercero es de Ivan Galamian y lleva por título *Principles of Violin Playing and Teaching*, editado por Faber and Faber en Londres en 1962.

3.2 La complejidad de la técnica violinística

La técnica violinística es muy compleja y llena de detalles que parecen interminables. De entrada, la posición. Esta debe ser lo más natural posible y, por tanto, la relación entre el cuerpo, los brazos, las manos y dedos debe ser lo más cómoda posible. Esa naturalidad es extensible también a las piernas y los pies para conferir equilibrio, estabilidad y, de paso, un balanceo obligado para proporcionar flexibilidad.

El violín se estudia siempre de pie, nunca sentado en una silla. Otra cosa será cuando la técnica está ya asimilada y se forma parte de una orquesta o de un grupo camerístico. Hay que pensar que el estudio de este instrumento tiene, de entrada, una dificultad que los otros no tienen. Cada brazo tiene una misión completamente diferente. El izquierdo sostiene el violín y serán los dedos que producirán las notas y el vibrato. Ese mismo brazo debe usar el codo, que irá variando su posición según la cuerda que se toca. Para las cuerdas bajas (III y IV), el codo queda hacia la derecha; para las cuerdas altas (II y I) el codo queda más natural, más recto. El brazo derecho es el que sujeta el arco que, de hecho, es el que produce el sonido y, posiblemente, es en la conducción del arco donde encontramos más claramente las diferencias entre las escuelas. El arco se puede conducir más o menos inclinado, con mayor o menor cantidad de crines y con más o menos presión (las crines son pelos de cola de caballo). Por otra parte, hay que pensar que el peso del arco es completamente desigual. En el talón tiene mucho más de peso que en la punta y, por tanto, el sonido se debe equilibrar constantemente para que sea homogéneo. Un problema muy importante lo tenemos en el cambio de arcada y especialmente en el talón. El sonido se debe interrumpir lo menos posible y es el talón donde requiere más cuidado. Recuerdo cuando vino por primera vez a Barcelona el violinista ruso David Oistrakh hacia la mitad de los años 50, que nos dejó boquiabiertos con su técnica del arco.

Muy diferente es la técnica del violonchelo. El brazo izquierdo actúa de toda otra forma. No digo que sea más fácil, pero sí que su posición es mucho más natural. También tengo que decir que la evolución técnica de este instrumento ha sido, posiblemente, más espectacular que la del violín gracias a Rostropovich, quien consiguió un virtuosismo inimaginable hasta el momento. Dio un salto enorme en cuanto a la velocidad y la ejecución de las dobles cuerdas, todo ello junto a una expresividad y tensión emocional cautivadoras. Cabe destacar que

gracias a Rostropovich el repertorio para violonchelo -hasta ese momento bastante reducido- se enriqueció enormemente. El listado de grandes autores contemporáneos que le dedicaron obras es extraordinario: Shostakovich, Prokofiev, Dutilleux, Britten, Lutoslavski, Piston, Schnittke, Bliss, Titchenko, etc.

3.3 Los violinistas: Niccolò Paganini

Antes de dedicar un capítulo a algunos de los más grandes violinistas de la historia moderna, es evidente que tengo que dedicar un amplio espacio a la figura de Niccolò Paganini (1782-1840).

Este violinista y compositor fue un revulsivo sin precedentes. Paganini venía de la tradición italiana, pero de ninguna escuela en concreto. Su manera de tocar era absolutamente personal y, en cuanto a la vertiente compositiva, dejó un patrimonio de valor único. De manera muy especial cabe destacar sus *24 Capricci*, una obra de la que hablaré extensamente. Estos caprichos están relacionados con otros trabajos -también muy importantes- anteriores a Paganini, realizados por Geminiani y, especialmente, por Locatelli, los cuales eran los continuadores de la gran tradición italiana de violinistas-compositores que inició Arcangelo Corelli (1653-1713) .

Gracias a los *24 Capricci*, la técnica violinística dio un salto enorme en pocos años y a partir de la segunda mitad del siglo XIX los grandes violinistas del momento profundizaron en ella y crearon nuevos materiales compositivos, tanto en lo que respecta a la técnica como a la música de programa. Entre el grupo de inquietos figuraban nombres como el de Heinrich W. Ernst (1814-1865), Henry Vieuxtemps (1826-1881) y Henrik Wieniawski (1835-1880). Los tres eran grandes violinistas - entre los mejores del momento- y crearon estudios, caprichos y conciertos para violín y orquesta de gran valor técnico-musical. Sus conciertos eran netamente virtuosísticos, pero escritos con un pensamiento práctico para facilitar su estudio, lo que Paganini no hacía en sus *Capricci*. A día de hoy, los conciertos de Vieuxtemps (núm. 415) y los dos que escribió Wieniawski -todos ellos de un toque romántico muy atractivo- son piedra de toque en cualquier conservatorio, pero también como repertorio de solista. Es frecuente que un violinista programe el *Quinto concierto* de Vieuxtemps y sobre todo el nº2 de Wieniawski, del que existen muchas grabaciones.

La irrupción de Niccolò Paganini en el panorama musical europeo provocó un verdadero terremoto. Nunca antes se había visto nada parecido. Tanta maestría, tanta personalidad e invención y un despliegue de recursos que parecía que no tenían fin. El violín en sus manos era como otro instrumento. Apareció en un momento en que el violinismo italiano, que había dominado Europa desde sus inicios, atravesaba un período de estancamiento. En las primeras décadas del siglo XIX, Paganini se centró en París, ciudad que Giovan Battista Viotti (otro italiano) junto con Pierre Baillot y Pierre Rode convirtieron en la capital del violinismo.

Pero la aparición de Paganini dio un aire completamente nuevo al ambiente violinístico y musical en general. La primacía de París continuó, pero la influencia de Paganini lo afectó prácticamente todo. Sus actuaciones como solista ya eran un revulsivo y todo el mundo hablaba de Paganini. En cuanto a la vertiente pedagógica, la consternación se produjo cuando compuso los *24 Capricci*, obra escrita en dos períodos (de entre 1802 y 1817) y que en 1820

fue editada por la editorial Ricordi en Milán. Esta gran obra debe su inspiración a la de su predecesor Pietro Locatelli (1693-1764), que había escrito sus *24 capricci op. 3* dedicados especialmente a la técnica del arco. Locatelli nació en Bérgamo y murió en Amsterdam, donde en 1733 se publicó esta obra junto con un tratado suyo titulado *El Arte del violino*.

Como decía, hay que esperar a la aparición de los *Capricci* de Paganini para observar un cambio total en la técnica violinística. De hecho, Paganini no venía de ninguna escuela en concreto, aunque sus primeros estudios los realizó con Maestros de Génova, que es donde él había nacido. El único profesor de cierto nombre que se le conoce es Alessandro Rolla, que era solista en la Corte de Parma. Con este profesor sólo trabajó dos años (1796-97); por tanto, a Paganini se le debe considerar un autodidacta absoluto. Todo lo que hizo responde a una voluntad propia, tanto en la manera de tocar como en sus composiciones.

Paganini era un tipo diferente a todos. Su aspecto físico era tan particular que producía un poco de miedo, de respeto y de extrañeza. Era muy delgado, pálido de cara y con la nariz aguileña. Sus cabellos eran negros, muy largos y casi nunca se peinaba. Movía las manos con una flexibilidad que parecía no tener ni hombros ni huesos. Se cree que era hiperlaxo, lo que le permitía realizar unas extensiones en el violín fuera de lo normal. Para él tocar décimas era como tocar octavas.

La gran invención de Paganini en el plano compositivo fueron, como he dicho, sus *24 Capricci*, en los que considera el diapason del violín como un todo posible. Todo es sorpresa en esta obra en cuanto a la técnica, pero también resulta interesantísima en el plano musical. Contiene referencias barrocas, neoclásicas y, naturalmente, románticas. Se puede decir que esta supone una especie de síntesis avanzada de las precedentes innovaciones de Geminiani y Locatelli; es como una culminación de la escuela violinística italiana.

Las innovaciones absolutamente geniales que se encuentran, aparecen desde el primer momento. Por ejemplo, en el Capriccio núm. 1 utiliza un golpe de arco conocido como *balzato* (cuatro notas rebotando arriba y abajo), ya utilizado anteriormente, pero que en su caso abarca un ámbito mucho más amplio. Hay alteraciones rítmicas, además de incluir inesperados grupos de tresillos en terceras lo que confiere una inestabilidad rítmica extraña y diabólica. En el *Capriccio núm. 2*, uno de los más temidos, indica «Moderato» cuando en realidad crea unos problemas de arco muy difíciles de superar. Este se inicia de manera inocente, pero poco a poco esa inocencia queda eclipsada por unas combinaciones de arcadas entre la cuerda baja (sol) y la cuerda aguda (mi) que hacen hervir la cabeza de cualquier violinista. Es un capricho que admite tanto una interpretación pausada que conserve un toque musical, como una interpretación completamente loca, como la que hace el violinista italoamericano Ruggiero Ricci. El núm. 4, «Maestoso», está escrito en do menor y es uno de los mejores tanto en lo que respecta a innovación técnica como por su atractivo musical. Empieza de manera sencilla, con una melodía de carácter popular, para, a continuación, llevar el capricho a un clima de absoluta libertad empleando la técnica de la variación. Aparecen todas las posibles combinaciones de doble cuerda, sobre todo en terceras y décimas. Todo él tiene un aire muy musical.

¿Cómo se puede describir el clima onomatopéyico del núm. 9 con dobles cuerdas, que evocan las fanfarrias, las burdas imitaciones naturalísticas y la atmósfera de caza? Dentro de este

clima, Paganini dedica la parte central a una especie de variación muy humorística en forma de diálogo entre cuatro rápidas notas picadas a las que responden, de manera grotesca, dos tranquilas corcheas.

El núm. 13, conocido como «La risata del diavolo», es uno de los más famosos. Comienza con terceras cromáticas descendientes imitando la risa del diablo y sigue con un rápido estallido de octavas también descendientes. El tono general es totalmente burlón. Precisamente este es el capricho a partir del cual yo he escrito mi *Il Diavolo*, que es como una réplica para violín y piano en el que respeto sus rasgos principales.

Otra invención de Paganini la tenemos en el Capriccio núm. 5, «Agitato». El inicio de este capricho es a base de arpeggios y escalas, pero ¡cuidado! Su atrevimiento llega hasta la última nota de la cuerda mi, el la 7. Después sigue con agitato a gran velocidad y es aquí donde utiliza un golpe de arco absolutamente original y de gran dificultad. Las rapidísimas semicorcheas en un 4/4 y en grupos de cuatro notas, según la versión original, se deben hacer con una distribución insólita, como es: dos primeros grupos de tres picadas arco abajo y una arco arriba; y los dos otros grupos uno con cuatro notas picadas arco abajo y el otro grupo cuatro picadas arco arriba. La dificultad es enorme si se quiere hacer a la velocidad que Paganini establece y por este motivo muchos violinistas, la mayoría, lo tocan sin las ligaduras señaladas. El efecto sigue siendo muy espectacular, pero pierde el carácter diabólico que quiere el compositor.

El *Capriccio núm. 6* es conocido por «Tremolo». Es un procedimiento utilizado por varios compositores y violinistas italianos, pero que en manos de Paganini adquiere una dimensión mucho más amplia. Este consiste en que una voz realiza el tremolo y la otra hace una melodía simple, pero muy expresiva. Los tremolos están escritos con dos notas que forman intervalos de tercera, cuarta, quinta y sexta y que junto con la melodía acompañante producen un resultado armónico muy amplio dentro de un clima muy poético y misterioso. Está escrito en sol menor.

Otro capricho realmente interesante es el núm. 17 en mi bemol. Se inicia con un andante enormemente simpático. Un grupo de rápidas fusas con ligado concluyen con tres corcheas de carácter gracioso. La parte central de este capricho entra en el terreno preferido de Paganini: unos pasajes sorprendentes a cargo de octavas digitadas que producen un contraste chocante.

También el núm. 19 es de gran originalidad. Como en el anterior, Paganini parte de una estructura humorística y picaresca para, de pronto, hacer una inversión con un rapidísimo y frenético pasaje sobre la cuerda sol. Aquí llega hasta la nota máxima del diapason: un si bemol, que rompe bruscamente para alcanzar el si bemol grave. El efecto es espectacular y de una gran belleza técnica.

El núm. 21, «Amoroso», está distribuido en sextas muy expresivas a un ritmo muy calmado y elástico intercalando, además, grupos de semifusas como si se tratara de un rosario de notas en tres lugares estratégicos. Es como una declaración de amor con un toque teatral.

El último, el núm. 24, debe su gran fama al tema inicial, que es, a la vez, el tema principal. Este

ha sido utilizado por grandes compositores como Liszt, Brahms y Rachmaninov en obras de gran importancia. La forma es insólita, ya que aquí Paganini se decanta por la técnica de la variación, que explota de manera magistral. En este caso, son once en total y el capricho es como un compendio de técnica violinística. Prácticamente se encuentra lo más esencial, tanto para la mano izquierda como para la técnica de arco. Desde siempre ha sido considerado como un modelo único, que remata de forma genial toda la colección.

La influencia de Paganini en los grandes compositores:

Paganini, con su abrumadora personalidad, influyó en muchos grandes compositores e intérpretes.

El primero de ellos: Franz Liszt. El gran pianista, que tenía treinta años menos que Paganini, ya mostraba inquietud y sentido de investigación en sus primeras obras de juventud; pero fue en el año 1831 cuando, a raíz de un concierto de Paganini, quedó tan asombrado que vio claramente cómo debía ser su camino. A partir de ese momento, Liszt realiza una búsqueda incesante de nuevas posibilidades en el piano. La exploración de este instrumento y encontrar nuevas fórmulas se convirtió en el principal objetivo. Uno de los primeros frutos se vio en 1838 cuando compone una obra importantísima pensando en Paganini: los *Seis Estudios trascendentales según Paganini*. Antes, sin embargo, ya Schumann se sintió fascinado por Paganini, a consecuencia también de un concierto del violinista. El gran compositor compuso los *Estudios de concierto* sobre caprichos de Paganini op. 3 y op. 10. Tenía entonces veintidós años. Hay que decir que la fascinación de Schumann por los *24 Capricci* le llevó también a escribir un acompañamiento pianístico de toda la obra. Hoy día, esta versión para violín y piano se puede encontrar, pero se interpreta en casos muy puntuales. Bajo el punto de vista musicológico, sin embargo, es de gran interés.

También Brahms, fascinado por el violinista, escribió otra obra importantísima: las *28 Variaciones sobre un tema de Paganini*, obra que se halla en repertorio de todos los pianistas. Se inspira completamente en los *Capricci*, pero contiene una gran parte de la personalidad de Brahms. Tanto esta obra como los mencionados *Seis Estudios trascendentales según Paganini* son obras típicas en los concursos de interpretación.

Huelga decir que, ya en el siglo XX, la obra máxima fue la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* op. 43 de Sergei Rachmaninov. Se trata de una obra para piano y orquesta muy conocida y que está basada en un solo tema: la idea principal del *Capriccio 24*. Rakhmàninov transforma esta idea de muchas maneras con un acompañamiento orquestal magnífico por su sutileza y claridad.

Hector Berlioz:

Es muy importante dejar constancia de la relación que Paganini tuvo con Berlioz, el más importante compositor romántico de Francia. Paganini sentía una gran admiración por Berlioz que, según él, era un digno sucesor de Beethoven. Cuando se estrenó la ópera de Berlioz *Benvenuto Cellini* en la Ópera de París, el público la acogió muy mal, con fuertes silbidos al final de la representación. Ni que decir tiene que Berlioz se quedó totalmente desmoralizado. Dos días después, un 16 de diciembre de 1838, se interpretó otra obra de Berlioz en el

Conservatorio. Era su sinfonía *Harold en Italia*. Paganini estaba presente y al final del concierto fue rápidamente al encuentro de Berlioz (que estaba en su palco) y cuando lo vio, se arrodilló y le besó las manos... Paganini, conmovido por la calidad musical de Berlioz, hizo un gesto muy poco frecuente, que demostraba que la pretendida avaricia de Paganini era muy relativa. Dos días después y mediante un mensajero, envió un cheque de veinte mil francos a Berlioz sólo para que con esa cantidad pudiera trabajar en su próxima ópera.

Consideraciones finales:

Paganini, más que un compositor era un virtuoso que necesitaba crear. Crear con su instrumento y transformarlo en un medio en el que nada fuera imposible. Con su originalidad introdujo un nuevo aire en el que la inventiva da vueltas continuamente. No fue un compositor en sentido estricto, pero yo creo que, como mínimo, fue un creador único, un seductor excepcional y un animador de masas.

Sus diabluras, que eran originales como nunca antes se habían visto, marcaron un antes y un después en lo que técnica violinística se refiere. La sensación de sorpresa, que aparecía en él como algo natural, era un revivir constante y como una propuesta a la aventura.

3.3.1 Pablo Sarasate (1844-1908)

Pablo Sarasate fue un violinista importantísimo que hizo historia. Un referente de primer nivel, que en cualquier diccionario o enciclopedia musical aparece como uno de los más grandes violinistas de toda la historia. Pero además, fue un compositor excepcional por su originalidad y por su aportación al repertorio de este instrumento.

Recuerdo la conversación que mi amigo Jorge Wagensberg y yo tuvimos con Yehudi Menuhin en el Palau de la Música (donde él daba un concierto). Era en 1978. Menuhin, que tocaba obras de Sarasate desde que era niño, nos dijo que no entendía cómo no existía un concurso de interpretación en España dedicado a Sarasate. Sus palabras las tengo reproducidas en un artículo de la revista *Algo*, donde Menuhin dijo textualmente: «En los concursos internacionales interpretan siempre obras de Bach, Beethoven, Brahms y pocos más. Yo creo que se debería de organizar un concurso diferente de los demás en el que la música folclórica estuviera presente. Autores como Wieniawski, Granados y, sobre todo, Sarasate ». Cinco años después de sus palabras se fundó lo que él quería.

Como se ha dicho, Sarasate fue un violinista de excepción. Tuvo éxitos fulminantes en toda Europa y América. Su personalidad era tal que varios de los más grandes compositores del momento le dedicaron obras para violín y orquesta (hoy consideradas entre lo mejor del repertorio de violín). Así, Max Bruch le dedicó su *Concierto para violín y orquesta núm. 2* y la famosa *Fantasía Escocesa*; Camille Saint-Saëns, los conciertos núm. 1 y 3 y, especialmente, la gran obra maestra que es la *Introducción y Rondo caprichoso*; Edouard Lalo ni más ni menos que la famosísima *Sinfonía Española*, además del *Concierto en fa menor*; Joseph Joachim (otro gran violinista) las *Variaciones para violín y orquesta*; Henryk Wieniawski (también gran violinista y compositor) su conocido *Segundo Concierto para violín y orquesta ...* Así pues, sin duda Sarasate es un caso insólito y el intérprete al que más obras de repertorio le han sido dedicadas, lo que muestra que era un violinista incomparable.

Como compositor, Sarasate se centró en su instrumento, el violín, y creó composiciones absolutamente geniales. Gran parte de ellas contenían raíces folclóricas, pero todas ellas extraordinarias. Un caso parecido al de Fritz Kreisler, pero con una aportación mucho más ambiciosa, ya que el navarro dio un giro completamente nuevo a la manera de explotar las posibilidades del instrumento. Hoy día no hay violinista que en su repertorio no incluya obras de Sarasate. Como no hay Conservatorio en todo el mundo donde no figure su nombre. Su catálogo comprende más de cincuenta títulos, que escribió entre 1862 y 1908, año de su muerte. Este se puede dividir, a grandes rasgos, en tres bloques: fantasías en el primero, piezas de salón en el segundo y composiciones sobre el folclore hispano en el tercero. Ya a partir de 1915 su música era interpretada por los más grandes solistas. Heifetz fue uno de los primeros y luego vinieron todos los demás (de manera especial, Yehudi Menuhin que ya tocaba obras de él desde pequeño).

Sus piezas más emblemáticas son: *Zapateado*, *Malagueña*, *Romanza andaluza*, *Habanera*, *Capricho vasco*, *Playera*, *Introducción y Tarantela* y *Navarra* (escrita para dos violines y orquesta). De sus obras con acompañamiento orquestal destacan los *Aires bohemios*, la *Fantasia de Carmen* y -menos conocidas, pero de mucha calidad- los *Aires escoceses* y las *Canciones rusas*, que dedicó a Eugène Ysaye.

Sarasate llegó a grabar algunas de sus obras, aunque con procedimientos muy precarios y, por tanto, no sería justo valorar cómo tocaba a partir de esas grabaciones, ya que el sonido llega distorsionado y sin la calidad que realmente tenía. Se debe considerar como documento. Interpreta los *Aires bohemios*, el *Capricho Vasco* -grabados en 1904- y la *Introducción y tarantela* -en 1905.

Para terminar, una anécdota que es del todo cierta. Sarasate tocaba el repertorio romántico de manera espectacular, pero nunca, nunca interpretó el *Concierto para violín* de Brahms. No soportaba la idea de tener que esperar tanto tiempo aguantando el largo tutti orquestal antes de su entrada. Era un hombre muy inquieto.

3-3-2 Otakar Sevcik (1852-1934)

Me siento obligado a dedicar una parte al que fue gran violinista y pedagogo checo, Otakar Sevcik (1852-1934), creador de una impresionante aportación didáctica que desde hace muchos años se considera fundamental en todos los conservatorios del mundo. A Sevcik se le considera el padre de la Escuela de Praga, aunque fue fundada por el mencionado F. W. Pixis.

Sevcik, además de concertista, era un reconocido maestro de violín y enseñó en el Conservatorio de Kiev, el de Praga y en la Academia de Viena. Su trabajo no tiene nada que ver con el de Kreutzer y Rode. Estos escribieron estudios para hacer evolucionar la técnica y a la vez el gusto artístico, mientras que Sevcik se dedicó a lo que podemos llamar «técnica fría»: los ejercicios. Ejercicios hay muchos en el ámbito de cualquier instrumento, pero estoy seguro de que no existe una aportación tan ingente como la de Sevcik. Tiene docenas de tratados que contemplan todo lo posible sobre la técnica básica del violín con todas las fórmulas posibles dentro de un sistema gradual que comienza con un método titulado *El pequeño Sevcik*. A partir de ahí, entramos en un corpus progresivo donde encontramos un material que lo aglutina todo. El nombre de Sevcik dice poco si lo comparamos con Kreutzer o Rode, ya que estos -

además de sus estudios- escribieron una serie de conciertos de tipo romántico, asequibles para los estudiantes y que todavía hoy se ejecutan dentro de los planes de estudios de cualquier conservatorio.

Sevcik queda sólo como teórico y es conocido únicamente por los que se dedican al estudio del violín, pero gracias a sus miles de fórmulas, que contemplan hasta los rincones más recónditos de la técnica violinística se convierte en un personaje único. Fue como una especie de científico y artesano a la vez. Los días y las horas de esfuerzo empleados tienen un valor incalculable.

Lo previó todo. En sus métodos, numerados por opus, encontramos: ejercicios de mecanismo, de articulación, de cambios de posición, trinos en simples y dobles notas, escalas en terceras, sextas y octavas, dobles cuerdas, armónicos naturales y artificiales, ejercicios con posiciones fijas, estudios con cientos de variaciones en cuanto a ligaduras de todo tipo y con golpes de arco fundamentales (*spiccato, staccato, martellato, saltellato*) que con seis volúmenes -que forman el opus 2 y 3- hay cuatro mil golpes de arco diferentes.

Ante tanta información siempre es el profesor quien aconseja al discípulo, y de manera muy precisa, lo que tiene que estudiar. No todos los estudiantes son iguales y por ello el material debe estar muy bien seleccionado. Muchas veces sirven como remedios medicinales; es decir, si un discípulo tiene un problema técnico en una obra determinada el buen profesor le aconsejará alguno de los ejercicios de Sevcik para ayudarle a resolver el problema.

Debo decir también que es muy habitual que los grandes solistas realicen un precalentamiento con los ejercicios de mecanismo de Sevcik. Sobre todo los que tienen que ligar un buen grupo de semicorcheas. En diez o quince minutos deja los dedos de la mano izquierda en plena forma para empezar con el repertorio.

Para un estudiante, trabajar Sevcik puede suponer un martirio. Depende del profesor. Este le debe hacer entender que en la aparente frialdad o aburrimiento que puede encontrar en los ejercicios, hay también belleza si piensa que la precisión rítmica debe ir acompañada de un buen sonido y que no se debe abusar de la repetición.

Yo me harté de estudiar Sevcik. Cada día. Cuando sufrí el accidente en Roma que me truncó mis estudios sentí una nostalgia especial con Sevcik. La primera obra válida que compuse fue *Dos movimientos*, inspirada precisamente en él. El segundo movimiento de esta obra lleva por título «Allegro-Studio», en el que hago constantes referencias al maestro checo. Ya desde el principio se adivina la intención. Naturalmente, sólo para los que estamos en el tema.

Y no soy el único autor que utiliza los ejercicios en una obra musical. En otro capítulo ya hago referencia a la coincidencia entre mi «Allegro-Studio» y el *Cuarteto núm. 9* de Shostakovich y que las dos obras fueron escritas en el mismo año! Un ejemplo sobre un cierto carácter pedagógico de una obra importantísima lo tenemos en el *Concierto para violín* de Beethoven. Qué hace Beethoven? Especialmente en el maravilloso primer movimiento se sirve de un material a base de escalas, arpeggios, escalas en terceras y, para empezar, unas simples octavas. Un material escolástico transformado en uno de los movimientos más bellos de toda la música.

3.3.3 Eugène Ysaye (1858-1931)

Este violinista belga procedía, al igual que Sarasate, de la rama de la escuela franco-belga. Sarasate provenía de Alard, mientras que Ysaye provenía de Vieuxtemps. Ysaye, como Sarasate, era uno de los grandes como solista. Catorce años más joven que Sarasate, era un tipo de mucha envergadura física que impresionaba en cualquier escenario. Ysaye era muy diferente a Sarasate como violinista. Sarasate brillaba con una técnica endiablada y llena de continuas sorpresas, mientras que Ysaye era más sólido y con un sentido musical más serio, si se quiere, aunque es imposible afirmar cuál de los dos era mejor. Eran dos grandes muy diferentes.

Como Sarasate, Ysaye también fue compositor y tampoco se apartó de su instrumento. Compuso seis sonatas para violín solo, dedicadas cada una de ellas a un violinista diferente. Hoy son obras muy divulgadas. También escribió el *Poème Elégiaque* y *Rève d'enfant*, dos obras para violín y piano que se interpretan en la mayoría de conservatorios, pero menos en conciertos. Sarasate no se dedicó a la enseñanza, mientras que posiblemente Ysaye fue el maestro más importante de su época. De él salieron un gran número de discípulos importantísimos que hicieron carrera de solista o se convirtieron en seguidores suyos como pedagogos. Este es el caso de Josef Gingold y de Louis Persinger; ambos emigraron a Estados Unidos de América. Menuhin, Stern y Ricci, estudiaron los tres con Persinger. Otros discípulos famosos fueron el violista William Primrose y el violinista Jacques Thibaud, este último básicamente como concertista.

Ysaye fue profesor en el Conservatorio de Bruselas desde el año 1886 al 1898, aunque con intermitencias a causa de sus compromisos como solista. Fundó el Cuarteto Ysaye, que se distinguía por dar a conocer mucha música francesa: el *Cuarteto* de Debussy, los cuartetos de Saint-Saëns, de Indy, Lekeu, Chausson, etc. Ysaye estrenó sonatas para violín y piano. Él fue el dedicatario de la incomparable sonata de César Franck, pero también de otras como las de Guillaume Lekeu, Albéric Magnard, Guy Ropartz ... y especialmente del célebre *Poème* de Ernest Chausson, una de las obras más emotivas del repertorio violinístico.

Como solista Ysaye daba conciertos por todo el mundo. Con Pau Casals se conocieron ya de jóvenes. Entre ellos había una admiración mutua. Casals decía de él: «Quel grand artiste était Ysaye!. Quand il apparaissait sur l'estrade, c'était comme l'apparition d'un roi. Beau et fier, avec sa taille de colosse et son visage de jeune lion...» Ysaye y Casals interpretaron varias veces el *Doble Concierto* para violín y violonchelo de Brahms. En Rusia, Viena, París...

En 1894 Ysaye realizó la primera gira de conciertos en Estados Unidos y al volver a Europa, fundó en Bruselas, en 1895, la Orchestre des Concerts Ysaye, que reanimó la vida musical de Bélgica. En 1904 regresó a los Estados Unidos para otra gira de conciertos. Primero con la Orquesta de Filadelfia, con la que interpretó el Concierto de Beethoven, y después -el 8 de diciembre- se presentó en el Carnegie Hall con la Orquesta Sinfónica de Boston; además de ofrecer varios recitales con piano acompañado por el pianista Eugène d'Albert. Gracias a esta estancia, pocos años más tarde, aceptó la titularidad en la Orquesta Sinfónica de Cincinnati, que dirigió desde 1918 al 1922.

A los sesenta y cuatro años decidió volver a Bélgica a instancias de la reina Elisabeth, que era una gran melómana. Ella tocaba el violín por afición y recibió algunas clases del propio Ysaye. La relación entre ambos era muy estrecha: Ysaye era el consejero musical de la reina y ésta, además, le propuso el cargo de maestro de capilla. En aquella época, sin embargo, su salud ya no era la misma. Los médicos le recomendaron más descanso, aunque todavía dio varios conciertos por Europa. Fue en 1927, estando Ysaye prácticamente retirado, cuando Casals le pidió interpretar el Concierto de Beethoven con la Orquesta Pau Casals (se cumplía el centenario de la muerte de Beethoven) y Ysaye se quedó medio asustado. Ya no pensaba realizar más conciertos con orquesta. Tenía entonces sesenta y nueve años. Al principio la respuesta fue negativa. Casals, sin embargo, insistía y le decía que estaba seguro de que podía hacerlo... Finalmente Ysaye, y de manera muy emocionada, le dijo que sí. Fue un concierto histórico. El 23 de abril, entre la Segunda y la Quinta Sinfonías, Ysaye interpretó el *Concierto en re mayor* de Beethoven. El éxito fue clamoroso. Al finalizar el concierto, Ysaye fue rápidamente a ver a Casals, se arrodilló ante él y le cogió las manos fuertemente gritando: «¡Resurrección! ¡Resurrección! ». Son palabras del propio Pau Casals que explica en el libro *Conversaciones con Pau Casals* de Josep M. Corredor.

Dos años más tarde llegó la tragedia. En 1929 Ysaye sufre una grave enfermedad: una gangrena se declara en el pie derecho y se lo tienen que amputar. Le colocan una prótesis que le permite caminar y volver al trabajo, pero ya sólo como profesor (y de manera especial, de su real discípula Elisabeth). Murió dos años después, la noche del 12 de mayo, a los setenta y tres años.

De Eugène Ysaye hay varias grabaciones mejores que las de Sarasate, aunque de ninguna manera escuchamos cómo tocaba en realidad. Con aquellos sistemas de grabación era imposible recoger su verdadera calidad. Al igual que en el caso de Sarasate, se considerarán como documentos, ya que tanto el uno como el otro tocaban incomparablemente mejor de lo que oímos. De Ysaye tenemos una grabación de 1915 con el *Caprice vienés* de Fritz Kreisler, del mismo año tenemos otra grabación con una *Danza húngara* de Brahms, de 1914 tenemos *Ave María* de Schubert, de 1912 una *Mazurka* de Wieniawski y, del mismo año, el tercer movimiento del Concierto de Mendelssohn, acompañado por un pianista que toca a una velocidad extrema.

3-3-4 Fritz Kreisler (1875-1962)

Nacido en Viena en 1875, ha sido uno de los grandes de su generación. Kreisler, al igual que Georges Enesco (nacido seis años después), provenía de la escuela de Mannheim -establecida en Viena por Joseph Hellmesberger Jr. El primer gran concierto que ofreció Fritz Kreisler fue en 1898 con la Filarmónica de Viena. Al año siguiente, con la de Berlín dirigida por Arthur Nikisch. La guerra de 1914 lo lleva a alistarse en el ejército austríaco y en 1919 se presenta en el Carnegie Hall de Nueva York. Después vendrían Londres (1921) y París (1924). En los primeros años de la década de los cuarenta se instaló definitivamente en Nueva York y se convirtió en ciudadano estadounidense. Su última aparición en público tuvo lugar en 1947. Durante más de dos decenios fue el violinista más solicitado. Fritz Kreisler fue el primer representante de un grupo de intérpretes que precedieron la llegada de los Heifetz, Milstein y Francescatti. Kreisler

no tocaba perfecto, pero tenía una manera tan personal como podía tener Pau Casals, nacido el año siguiente.

Kreisler y Casals eran muy amigos, además de haber colaborado juntos. Tocaron música para trío de violín, violonchelo y piano con el pianista británico Harold Bauer. Sobre todo hay que destacar una memorable interpretación del *Doble Concierto* de Brahms que interpretaron en Londres en 1927. Kreisler explica que Casals hizo una introducción tan emotiva que cuando le tocó a él seguir el discurso, apenas osaba hacer su entrada. Kreisler definía a Pau Casals como «el rey de los ejecutantes de los instrumentos de arco». Kreisler hizo dúo de piano con dos grandes personalidades: Ferruccio Busoni y Serge Rachmaninov. Fue entre las dos guerras. Busoni -nacido en 1866 y muerto el 1924- era un pianista innovador, además de un excelente compositor. Busoni había formado dúo con el gran violinista Eugène Ysaÿe y luego lo haría con Kreisler, con quien interpretaría a menudo su segunda *Sonata para violín y piano*. Es sabido que Rachmaninov, además de compositor, era un pianista excepcional que interpretaba sus difícilísimos conciertos para piano con gran maestría. Tenía una gran estima por Kreisler, a quien consideraba un violinista casi único. En una carta de 1936, dirigida a su amigo también pianista Vladimir Vilshan, le decía textualmente: «el mejor violinista es Fritz Kreisler y quien más se le acerca, o ya está a su nivel, es Jascha Heifetz».

¿Cómo tocaba Kreisler? Pues Kreisler tocaba con una peculiar alegría, diría yo... jugaba con el ritmo; es decir, lo adelantaba o retrasaba, pero sin perder nunca la pulsación. Obtenía toda una gama de acentos que daban vida a la obra y le conferían una especial gracia vienesa. Administraba la longitud del arco y en los pasajes líricos utilizaba poca cantidad, pero muy adherido a las cuerdas con el fin de conseguir un sonido penetrante. Yo conocía sus grabaciones de los conciertos de Beethoven y de Brahms de los años treinta, así como las pequeñas piezas escritas por él. En aquellas viejas grabaciones -desgraciadamente de poca calidad- se vislumbra, sin embargo, que sus interpretaciones eran de una absoluta espontaneidad y que no obedecían a ningún plan establecido. Incluso el mencionado Jascha Heifetz, que era el más perfecto de todos y que despreciaba a casi todos los violinistas, sentía un gran respeto por Kreisler.

Kreisler compositor

Kreisler es un caso parecido al del navarro Pablo de Sarasate. Ambos escribieron numerosas obras para violín y piano con una gracia muy particular y enriquecieron el repertorio de esse instrumento de manera notable.

La aportación compositiva de Fritz Kreisler se puede dividir en tres apartados: piezas originales, piezas atribuidas y arregladas de autores del pasado y transcripciones. *Liebesleid* (Tristeza de amor), *Liebesfreud* (Alegria de amor), *Tambourin chinois*, *Caprice Viennois* y *Schón Rosmarin* pertenecen al primer grupo. El segundo -y muy amplio- eran piezas «arregladas según Kreisler» de autores del pasado como Vivaldi, Pugnani, Couperin, Padre Martini, Francoeur, Dittersdorf, Porpora, Stamitz, etc. En realidad se trataban de piezas del propio Kreisler, tal como él mismo admitió en 1935. El hecho se consideró como un engaño inocente sin más consecuencias. De hecho, eran también piezas originales aunque «dentro del estilo» - como decía Kreisler- del autor arreglado. El tercer grupo, también muy abundante, está

formado por transcripciones de obras de autores como Dvorak, Tartini, Corelli, Granados, Albéniz, Falla, Rimsky-Korsakov, Rachmaninov, Ravel, etc.

Por último, mencionar que Kreisler es autor de las cadencias de los conciertos para violín y orquesta de Beethoven y de Brahms, dos ejemplos magistrales de dos obras también magistrales.

Fritz Kreisler fue el dedicatario del famoso *Concierto para violín y orquesta* de Elgar, de la *Cuarta Sonata para violín solo* de Eugen Ysaye y de las *Variaciones sobre un tema de Corelli* de Rachmaninov. Tocaba con un Stradivari de 1733.

3-3-5 Jacques Thibaud (1880 a 1953)

Jacques Thibaud fue el representante de la escuela francesa mejor considerado desde los primeros años del siglo XX hasta la década de los cuarenta. Junto con Fritz Kreisler y Bronislaw Hubermann (1882-1947) y Misha Elman (1891-1967) formaba parte del excelso grupo de violinistas predecesores de los Heifetz, Milstein o Oistrakh, que vendrían poco después.

Es muy dramática la coincidencia de que los tres violinistas franceses, posiblemente los más grandes del siglo XX, hayan perdido la vida en trágicas circunstancias. Jacques Thibaud y Ginette Neveu (1919-1949) en accidente aéreo y Chistian Ferras (1933-1982) se suicidó cuando aún no tenía cincuenta años. Realmente muy triste y sobrecogedor.

Pues bien, Jacques Thibaud pertenece a la escuela franco-belga y ya en 1905 formaba parte del famoso trío que formaría con Pau Casals y el pianista Alfred Cortot. Durante unas tres décadas fue considerado el mejor trío del mundo. Hay grabaciones históricas de tríos de Haydn, Schubert y Beethoven que siguen como grandes ejemplos. Durante años recibió consejos de Eugen Ysaye y fue un maravilloso transmisor de la música francesa. El programa que incluyo -y que está firmado por él- de su concierto de Barcelona en 1948 es un buen ejemplo de ello: Fauré, Debussy y Saint-Saëns. La verdad es que recuerdo poco este concierto, pero sí recuerdo mucha distinción y un sonido muy comunicativo.

En 1943 creó, con la pianista Marguerite Long, un concurso de interpretación para violín y piano que lleva su nombre y que hoy todavía existe.

Muchos compositores de primer orden le dedicaron obras, entre ellos: Georges Enesco, Enrique Granados, Eugen Ysaye, Albert Roussel ...

Tocaba con un Stradivari de 1709 que, naturalmente, quedó destruido en el fatal accidente aéreo.

3.3.6 Jascha Heifetz (1901/87)

Con Jascha Heifetz debo hacer un punto y aparte, ya que a partir de él se inicia un cambio sustancial en cuanto a la interpretación violinista. Los mencionados hasta ahora, como Kreisler, Thibaud, así como Huberman y Elman, aunque fueron grandes músicos y grandes violinistas, aún tenían puntos débiles en sus interpretaciones. La afinación no era del todo precisa, los

pasajes difíciles influían en la exactitud del ritmo; utilizaban unos "portamenti" de un gusto musical a veces dudoso (no en el caso de Kreisler, que fue el más interesante de los cuatro), y aún no se había llegado a una sonoridad equilibrada en toda la extensión del arco. Con la llegada de Jascha Heifetz y poco después de Nathan Milstein, ambos discípulos de Leopold Auer, entramos en una nueva dimensión. Las carencias mencionadas desaparecen y entramos en un periodo que poco a poco se va haciendo más glorioso. Heifetz y Milstein tenían la técnica conseguida en tan sólo 15 años. Y los dos violinistas, siguen siendo un referente en sus interpretaciones. Si Heifetz fue único en su época, a día de hoy todavía sigue siendo único. Sus interpretaciones, en especial del repertorio romántico, son realmente impresionantes, Heifetz, al igual que Milstein y otros colegas como el pianista Vladimir Horowitz y el violonchelista Gregor Piatigorsky estuvieron influenciados por el director de orquesta Arturo Toscanini en varios aspectos: un ritmo más ágil, eliminaron la arbitrariedad post-romántica con sus características fluctuaciones, muchas de ellas de mal gusto, consiguieron la máxima precisión en los ataques y, sobre todo, un fraseo elegante sin exageraciones gratuitas.

Erróneamente se ha considerado a Heifetz como un violinista más virtuoso que musical. Más técnico que músico. Tanto yo como tantos otros lo vemos de una forma muy diferente.

Heifetz era un gran virtuoso y tenía una técnica infalible, pero además cantaba como nadie. Su sonido es inconfundible y sólo se necesitan dos o tres notas para adivinar que es él quien toca. Y como ejemplo menciono su versión de la *Fantasia Escocesa* de Max Bruch. La introducción del inicio llega al corazón debido a su belleza tímbrica. Además de las versiones antológicas de los conciertos de Mendelssohn, Tchaikowsky o Glazounov recomiendo la interpretación del concierto de Brahms con Fritz Reiner y la orquesta de Chicago. ¡Insuperable! Lo interpreta con especialísima pasión y con una tensión muy alta, como impregnada de electricidad.

Una característica de Heifetz era el forte-piano o el piano-forte; pasar de una dinámica a la otra con un contraste tan grande y tan natural. Por ejemplo, en las escalas o arpeggios ejecuta el paso del forte al pianísimo o del pianísimo al forte en un instante brevísimo.

Heifetz fue dedicatario de conciertos importantísimos a día de hoy. Menciono el de William Walton, Miklos Rozsa, Louis Gruenberg y el núm. 2 de Mario Castellnuovo-Tedesco. Heifetz tenía dos grandes instrumentos: un Guarneri del Gesù del 1742 (ex Ferdinand David) y un Stradivari de 1731.

Conservo como un tesoro el programa de mano del concierto que dio en el Palais Chaillot de Paris en 1954. Iba acompañado de mis padres e interpretó los conciertos de Beethoven y Brahms. Aquel concierto fue todo un acontecimiento.

3.3 «Zino Francescati (1902/91)»

Este violinista, nacido en Marsella en 1902 y desaparecido en 1991, se llamaba en realidad René Charles. Su padre era, sin embargo, de origen italiano y también fue violinista. Se formó, ni más ni menos, que con Camillo Sivori, discípulo predilecto de Paganini; o sea que Zino Francescatti proviene directamente de las formas paganinianas.

Escuché a Francescatti una vez en Roma (1962-1963), interpretando el concierto de Brahms con la Orquesta de Santa Cecilia. Fantástico. Un violinista personalísimo, de esos que oyendo

unas pocas notas ya sabes que es él. Se trata de un caso completamente aislado, porque no pertenece a ninguna escuela en concreto, aunque su padre hubiera estudiado con Sivori. Todos los otros violinistas que he comentado proceden de la escuela de San Petersburgo, de la de Odessa o bien de la franco-belga.

Yo lo conocí a través de las grabaciones. La primera de todas (años 1952-1953) era un disco de vinilo que contenía el *Concierto núm. 3* de Saint-Saëns y el *Concierto núm. 1* de Paganini. Era un disco grabado con la orquesta de Filadelfia dirigida por Ormandy y había obtenido el Grand Prix de la Académie du Disque Français. Tanto yo como otros amigos músicos, y no músicos, quedamos maravillados de la interpretación de Francescatti. No exagero si digo que nunca se habían escuchado estas dos obras como las interpretaba Francescatti. Era un sonido completamente nuevo. Una cantinela fresca y embriagadora, un vibrato muy vivo y un dominio casi total de las dificultades técnicas de ambas obras. Sin duda nos encontrábamos ante una nueva etapa de violinistas que habían llegado a unas cotas de perfección nunca vistas hasta entonces. Francescatti triunfó especialmente en los EEUU de América, donde grabó la mayoría de los conciertos con orquesta. Existe, además de los Tchaikovsky, Mendelssohn, Sibelius, Chausson, etc. una memorable interpretación del concierto de Beethoven -también con Ormandy- absolutamente diferente de todas las demás.

Francescatti formaba dúo con Robert Casadesus, un gran pianista francés con el que grabó obras importantes de repertorio, sonatas de Beethoven, Mozart, Debussy ...

Tocaba con un Stradivari del 1727.

3-3-8 Nathan Milstein (1903-1992)

Escuché a Nathan Milstein por primera vez en la ciudad de Milán en un concierto organizado por la Società del Quartetto el Teatro alla Scala. Era un doce de octubre de 1957. En la misma ciudad, también le escuché un concierto de Beethoven, que tocaba perfecto.

Milstein sólo era dos años más joven que Heifetz. Ambos eran discípulos de Leopold Auer en San Petersburgo, aunque Milstein era de Odessa. También trabajó hasta los doce o trece años con Piotr Stoliarski, el maestro de David Oistrakh. Todos estos grandes violinistas - incluidos los Menuhin, Elman, Stern, etc.- eran de origen judío; hecho que no sucede, por ejemplo, con el piano. Creo que la razón es simple: el pueblo judío siempre ha ido de aquí para allá huyendo de todo tipo de prohibiciones. El violín, por su formato más bien pequeño -aparte de ser el instrumento más expresivo-, es fácil de transportar. Yo creo que es el instrumento del pueblo judío; al menos en tiempo pasado.

Ya de jovencito conocía muy bien el sonido de Milstein. Entre los años 1952 y 1954 tenía seis o siete discos de vinilo de muy buena calidad, entre ellos: el *Concierto para violín* de Glazunov (que Milstein estrenó -con sólo diez años- en un concierto dirigido por el mismo Glazunov), los conciertos de Mendelssohn y Bruch y, sobre todo, el concierto de Beethoven, del que realizó una primera versión con la orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Recuerdo como si fuera ahora que una Nochebuena, entre 1952 o 1953, me encontraba en casa solo con mi abuela Elisa. Después de cenar escuchamos el concierto de Beethoven en esta nueva interpretación. Recuerdo que me impresionó tanto que le repetía la palabra « ¡Milagro! ¡Milagro! ¡Milagro!» a mi abuela.

Nunca había oído un sonido tan claro y penetrante. También era diferente de todos los demás. Quiero apuntar que todos estos grandes violinistas de los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta - la época dorada de la interpretación- tenían un sonido muy personal y se podían identificar con tan solo dos o tres compases. Todos tocaban muy diferente.

Efectivamente, tal como decía refiriéndome al concierto de Beethoven, Milstein tenía un sonido claro y penetrante que también resultaba perfecto para el concierto de Mendelssohn, del que también hacía una verdadera creación. Las dos mejores interpretaciones discográficas de este concierto fueron las de Heifetz y Milstein. Milstein conseguía su peculiar claridad porque para él era un objetivo primordial, hacía mucho uso de las posiciones bajas y no presionaba el arco sobre las cuerdas más de lo necesario. No recuerdo quién, pero me dijo que durante un tiempo Milstein practicaba con el violín algunos de los estudios de Chopin, los que tenían la voz superior más adecuada. ¿Será verdad?

Durante mis estancias en Milán tuve la suerte de conocerlo. Cesare Ferraresi, un gran violinista italiano, me invitó a pasar toda una tarde en casa de unos melómanos ricos de esa ciudad, ya que se iba a ofrecer una sesión de música de cámara de carácter informal con la presencia de Milstein. Se tocó música para cuarteto y quinteto con un clarinetista. Milstein era el primer violín y mi amigo Ferraresi el segundo. Fue muy emocionante, sobre todo porque hablé un rato con Milstein. Él se expresaba muy bien en castellano y me hizo algunas recomendaciones, aparte de dedicarme una foto. Era muy elegante y sencillo. Tenía un toque de distinción que nunca olvidaré.

Milstein había hecho dúo con Vladimir Horowitz y de ellos dos ha quedado una maravillosa grabación de la Tercera Sonata de Brahms.

Tocaba con un Stradivari de 1716.

3.3.9 David Oistrakh (1908-1974)

Este gran violinista ruso fue presentado en Barcelona en la década de los 50; pero tan sólo dos o tres años antes nadie sabía que existía, salvo algunos melómanos y músicos profesionales. Yo sabía de su existencia porque este violinista ganó el premio Ysaye del año 1937 en Bélgica y, sobre todo, porque en 1951 conseguí un disco de vinilo editado por La Chante du Monde (discográfica francesa que había firmado un acuerdo con la editora rusa Melodía con el fin de dar a conocer en occidente a los intérpretes soviéticos). No era fácil en aquellos momentos conseguir esa grabación. David Oistrakh fue el primer intérprete que la Unión Soviética consintió que actuara fuera del país, lo que se produjo hacia 1954 cuando Oistrakh se presentó en Estados Unidos. De aquella primera gira, la editora Columbia grabó una memorable interpretación del *Concierto para violín y orquesta* de Shostakovich con la Filarmónica de Nueva York dirigida por Dimitri Mitropoulos.

Volviendo al disco de vinilo del año 1951, se trataba del *Concierto para violín y orquesta* de Glazunov. Mi primera profesora de violín, Rosa Garcia Faria, me advirtió que este desconocido gran violinista tocaba con una elasticidad increíble. Ella decía que tenía un brazo derecho (el del arco) que parecía de caucho. Cuando escuché la grabación quedé casi petrificado. Era, sin

duda, diferente de todos los demás. No digo mejor, pero sí diferente. Una nueva idea, un nuevo sonido y por eso ha quedado el concepto del «sonido Oistrakh».

La escuela rusa de violín se puede dividir en dos ramas. La que creó Leopold Auer en San Petersburgo y la que creó Piotr Stoliarski en Odessa. De las dos han surgido los mejores violinistas rusos. Oistrakh pertenece a la de Stoliarski.

La presentación de David Oistrakh en Barcelona fue todo un acontecimiento. Las entradas estaban agotadas semanas antes para los dos conciertos. Yo, como siempre, con una buena entrada de platea. Lo quería ver de muy cerca. Interpretó dos conciertos con orquesta, dirigida por Eduard Toldrà. Un cuatro y un seis de junio. Se incluyeron cinco conciertos para violín y orquesta. Ninguna obra sinfónica. Un verdadero festival Oistrakh y un verdadero *tour de force* para el solista. El día cuatro interpretó el *Concierto núm. 5* de Mozart, el *Concierto núm. 1* de Prokofiev y el de Tchaikovsky. El día seis, el de Beethoven y el de Brahms. Recuerdo que hacía un calor de pleno verano y que el pobre Oistrakh sudó de lo lindo. Un Palau lleno hasta la bandera y aparece Oistrakh con su Stradivari acompañado por Eduard Toldrà, que también sudó, pero porque su preocupación era que la orquesta fuera una digna acompañante del gran solista. Oistrakh saluda y queda plantado de cara al público, firme y con las piernas separadas. Se inicia el concierto de Mozart y Oistrakh sigue imperturbable en la misma posición durante el tutti orquestal. En el momento de iniciar su intervención, se gira ya para ver el director. En los tutti de los otros conciertos hacía lo mismo. No era ninguna pose, sino una manera de conectar con el público. Oistrakh era muy humilde y buena persona. Huelga decir que el éxito obtenido en los dos conciertos fue clamoroso. El sonido que extraía de su violín era de una belleza sobrecogedora. No recuerdo una versión del concierto de Tchaikovsky tan evocadora y perfecta. Recomendando encarecidamente un DVD de EMI donde David Oistrakh interpreta este concierto, junto con los de Brahms y Sibelius, con la Orquesta Filarmónica de Moscú. Es, sin duda, uno de los placeres más grandes que se pueden vivir.

Oistrakh fue dedicatario de conciertos y sonatas de grandes compositores rusos: los dos conciertos y la *Sonata para violín y piano* de Shostakovich, los conciertos de Miaskovski, Katxaturian y Kabalevski la *Sonata núm. 1* para violín y piano de Prokofiev y el *Concierto para violín* de Ernst Hermann.

Tenía dos Stradivari: uno de 1702 y otro del 1710.

3.3-10 Yehudi Menuhin (1917 a 1999)

Otro grande. Junto con Jascha Heifetz son los violinistas que, posiblemente, me han impresionado más. En el escrito de Heifetz he explicado la anécdota de Bernard Shaw que, ante tanta perfección, le aconsejaba hacer una nota falsa antes de ir a dormir.

Sobre Menuhin, que también fue un caso único, hay otra anécdota -esta de orden casi filosófico- aún más sobrecogedora. Sucedió en Berlín cuando Menuhin -con tan sólo diecisiete años (1934) - interpretó, bajo la dirección de Bruno Walter, el concierto de Beethoven con la Filarmónica. Albert Einstein, que se encontraba entre el público, una vez acabado el concierto no pudo resistir el impulso de ir a donde estaba Menuhin para decirle que tras esa actuación

«creía en una fuerza superior", que "creía en el existencia de Dios ». Quiero recordar que Einstein era violinista aficionado.

Pues bien, Menuhin ha sido todo un caso, para mí, bastante triste. Conozco bien su historia. Estudió en San Francisco con el maestro Louis Persinger (el mismo profesor de Isaac Stern y Ruggiero Ricci). A los seis o siete años se exhibía como prodigio sin precedentes. Su debut en Nueva York fue en 1926, acompañado al piano por su maestro Persinger. Su nombre se difundió por toda América muy rápidamente. En este momento, Persinger ya quería que Menuhin fuera a estudiar a Europa con su maestro Eugene Ysaye, el mejor violinista de aquellos años. Pues bien, Menuhin y su madre fueron a Europa y se presentaron en casa del veterano violinista. Ysaye le pidió que interpretara la *Sinfonía Española* de Lalo -una obra de repertorio muy brillante. A Ysaye le gustó la interpretación, pero, sin más, le pidió a continuación que tocara un arpegio ordinario de tres octavas. Menuhin, según se dice, un poco desconcertado, realizó el arpegio. Entonces, Ysaye le aconsejó que trabajara mucho las escalas y los arpegios. El mismo Menuhin explica este encuentro en su autobiografía y dice que, una vez finalizada la visita, él y su madre se marcharon disgustados. Entonces Menuhin le pidió a su madre que fueran rápidamente a visitar a Georges Enesco, que era el otro grande del violín además de un compositor notable. Recuerdo que Enesco fue un maestro importantísimo que tuvo discípulos de fama, como: Arthur Grumiaux, Christian Ferras, Yvry Gitlis, etc. La audición con Enesco fue muy diferente. Este lo aceptó rápidamente como discípulo, aunque Menuhin tuvo que esperar tres meses, ya que Enesco tenía conciertos programados en ese momento. Musicalmente, Enesco fue importantísimo para Menuhin. Enesco era, además, un pianista espléndido y tenía una cultura musical extraordinaria; pero, más adelante, el propio Menuhin reconoció que un tiempo con Ysaye le hubiera sido necesario, sobre todo para reforzar el aspecto técnico. Bueno, la cuestión es que Menuhin, entre 1928 y 1932, estaba en posesión de un repertorio muy amplio que iba explotando por todo el mundo. En 1935 -precisamente el mismo año que nació yo- vino a nuestro Palau e interpretó un extenso recital con piano. Mi maestro, Josep Maria Roma, asistió al concierto y un día me hizo un verdadero regalo: me dio el programa de este concierto.

Menuhin tenía dos hermanas -Hepzibah y Yaltaj- y los tres vivían en casa con sus padres, sometidos a una disciplina estricta en la que el estudio era primordial. Prácticamente no tuvieron ni una infancia ni una juventud como los demás. Todo era estudio y estudio, instrumento e instrumento. La madre, que se llamaba Marutha, asumió la responsabilidad de su carrera, mientras que el padre, Moshe, firmaba los contratos.

Menuhin era ya muy famoso por todos los Estados Unidos y no paraba de dar conciertos. En el mencionado 1935 dio ciento diez y durante la Segunda Guerra Mundial nada menos que quinientos, para las fuerzas aliadas de la Cruz Roja (conciertos de menos responsabilidad, si se quiere, pero que por fuerza tenían que agotar al joven violinista). Es curioso como Menuhin era todo un símbolo para toda América, mientras que Isaac Stern -sólo tres años más joven (nació en 1920) - era prácticamente desconocido. El nombre de Stern, uno de los más grandes, no apareció de manera regular hasta la primera década de los años cincuenta.

Menuhin tocaba por todo el mundo tanto con orquesta como en recital y hay que destacar los conciertos que daba con su hermana Hepzibah, otra superdotada que si no hubiera sido por la

fama de su hermano hoy sería mucho más conocida, porque habría hecho carrera de solista y por tanto, hoy tendríamos grabaciones de ella. De todos modos, cabe destacar que de Heppiah hay versiones discográficas de sonatas con su hermano que son del todo excepcionales. A los veintiún años Menuhin dejó de dar conciertos e hizo un período de descanso. El exceso de actividad y los continuos viajes le obligaron a un período de tranquilidad. Este, sin embargo, no duró demasiado y en poco tiempo volvió a la actividad concertística.

Durante los primeros años de la década de los cincuenta se produjeron dos hechos importantísimos para Menuhin: el Festival de Prada que Pau Casals inauguró en 1950 -con motivo del bicentenario de la muerte de Bach- y su visita a la India, invitado en 1952 por Nehru. Menuhin había cambiado, no era el Menuhin seguro de sí mismo. Sufrió fuertes crisis psicológicas que repercutieron en su instrumento. Conciertos irregulares, poca confianza en sí mismo, inseguridad... Era como si se hubiera quemado, como se suele decir. Cuando visitó la India en 1952 se le abrió un nuevo mundo. Practicó el yoga y buscó la relajación mediante la postura del loto, que ya no abandonaría jamás. También se convirtió en vegetariano. La cuestión es que desapareció la espontaneidad natural que poseía, tenía inseguridad en el arco, que repercutía en un sonido vacilante, los ataques de las notas resultaban imprecisos y a veces como desgarrados... Sin embargo, consiguió un cierto equilibrio y llegó a tocar con cierta comodidad. Pero el violinista había cambiado. Se volvió más espiritual, conservando la pureza del sonido. La diferencia del Menuhin jovencito y del Menuhin adulto se hace perfectamente patente escuchando alguno de sus innumerables grabaciones. Basta oír, por ejemplo, las grabaciones de cuando tenía entre quince y diecisiete años con las que realizó cuando pasó de los cuarenta. De los primeros existen grabaciones increíbles, como el del primer concierto de Max Bruch, el *Scherzo y Tarantella* de Wieniavski, la *Sinfonía Española* de Lalo o la *Sonata Kreutzer* con su hermana. De los segundos hay las grabaciones de los conciertos de Beethoven y Brahms con Furtwängler o las sonatas de Beethoven con Kempff. Sin duda una lección de musicalidad, pero ya diferente, más profundo si se quiere, pero menos chocante.

El contacto con Pau Casals -sobre todo en Prada, donde se hacía el Festival- fue muy importante, importantísimo para él. Menuhin adoraba a Casals y Casals también sentía un gran aprecio por él. Los sentí ejecutando tríos con piano. ¡Fantástico! ¡Inolvidable! Menuhin se encontraba muy a gusto dentro de la música de cámara, sin los riesgos que conlleva interpretar un concierto de solista. En Prada todo era puro y tranquilo. El público aplaudía mucho, pero con respeto y contención. Nunca más hubo un período como aquel.

Por último, Menuhin era una gran persona. Ayudar a los demás era habitual en él. Fue un defensor muy activo de los Derechos Humanos y logró que se hiciera justicia en muchas situaciones. En muchas ocasiones difundió la tolerancia y la cooperación entre diferentes pueblos y culturas. En fin, fue, además de un gran músico, una persona buena y comprensiva.

Menuhin fue destinatario de numerosas obras: *Sonata para violín solo* de Bela Bartók, *Sonata para violín y piano* de William Walton, dos suites para violín solo de Ernest Bloch, *Concierto para violín y orquesta* de Andrzej Panufnik, *Concierto para violín y cuerdas* de Lennox Berkeley ... Menuhin tenía un Stradivari de 1733 y un Guarneri del Gesù de 1742.

3.3-H Henryk Szeryng (1918-1988)

Szeryng fue uno de los grandes de su generación. Era uno de los mejores discípulos de Karl Flesch, junto con Ricardo Odnoposoff e Ida Haendel.

Cuando Szeryng se presentó en Barcelona, aproximadamente entre los años 1952-1954, produjo un profundo impacto, porque fue el violinista que mostró mejor sonido y una técnica impecable. El público barcelonés descubría un intérprete que en pocos años llegaría a la cima entre los de su especialidad. No conservo ningún programa de él, pero sí las postales que, años después, me mandó; así como una foto dedicada que aparece haciendo dúo con su colega polaco Arthur Rubinstein. Como digo en el escrito de Ernest Xancó, conocí a Szeryng en París, aunque ya le había visto antes paseando por el pueblo de El Papiol donde tenía la casa su amigo Xancó. Siempre recordaré un concierto de Brahms que interpretó en el Palau en condiciones más que desfavorables. Me explico: resulta que pocos días antes del concierto Szeryng se rompió una pierna en El Papiol. ¿Motivo? Pues uno que me conmovió: se rompió la pierna al caer de un tejado mientras acariciaba a un gatito. El tejado no resistió el peso del violinista, cedió y el violinista cayó abajo, donde, por suerte, había una terraza. Szeryng no canceló el concierto, que hubiera sido lo más normal, y quiso tocar. Apareció el violinista con la pierna escayolada de arriba abajo, que no le permitía ni el más mínimo movimiento oscilatorio. El público lo recibió como un héroe, máxime cuando tenía que interpretar uno de los conciertos más difíciles del repertorio para violín. El éxito fue total. Lo interpretó maravillosamente bien a pesar de las circunstancias tan poco favorables.

Una peculiaridad de Szeryng, que nada tiene que ver con cuestiones artísticas, es la siguiente: yo sabía (a través de Xancó) que a Szeryng le gustaban mucho las locomotoras, las máquinas de tren. Tanto es así que, muchos de los días que pasaba en El Papiol, el violinista bajaba desde casa de Xancó hasta la estación y se pasaba horas contemplando una locomotora que, por el motivo que fuera, estaba aparcada en una vía muerta. Cuando fui a París para tocar el violín para Szeryng, Xancó ya me advirtió que Szeryng vivía en un piso situado junto a una de las grandes estaciones de trenes y así lo pude comprobar yo mismo. Desde las ventanas de su piso se veían sólo raíles con trenes que llegaban o se iban. Ignoro los motivos de esta pasión, pero sin duda todavía lo convertían en un personaje más singular.

Szeryng fue uno de los primeros violinistas que grabó en vinilo las tres sonatas y tres partitas para violín solo de Bach. La ejecución era casi perfecta -posiblemente la mejor hasta el momento- por lo que respecta a los acordes de tres y cuatro notas. Los realizaba con una limpieza y fluidez extraordinaria. Otra cuestión era la interpretación en general, que con el paso de los años la encuentro falta de espontaneidad. Este es, quizás, el punto flaco de Henryk Szeryng. Tocaba con un sonido extraordinariamente bello, que en directo era posiblemente el más aterciopelado y el que más impresionaba por su calidad, pero no todo es el sonido en la interpretación. Le faltaba el ingenio de violinistas como Heifetz o Kreisler. Hay grabaciones de todos los conciertos más importantes y del repertorio de cámara de violín y piano.

Agradezco a Henryk Szeryng que haya conservado dos partituras mías que le entregué en 1993. En su archivo -que lleva el nombre de Henryk Szeryng Collection y que se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Washington- se encuentran mis partituras *Anna Frank, un símbolo* y

Concerto grosso, dentro del apartado «Músico» con las referencias OV-GT y 574, respectivamente.

A Henryk Szeryng le dedicaron obras compositores como Martinon, Chávez, Ponce, Maderna y R. Halffter.

Tocaba con un Guarneri del Gesù de 1743.

3.3.12 Ruggiero Ricci (1918 - 2012)

Violinista estadounidense de origen italiano. Nació en San Francisco en 1918 y era discípulo de Louis Persinger, el mismo maestro de Yehudi Menuhin y de Isaac Stern. Ricci fue, como la mayoría de los grandes violinistas, un niño prodigio. A los once años se presentaba en el Carnegie Hall de Nueva York con el concierto de Mendelssohn. Ricci era de muy baja estatura y poseía una técnica increíble. Como a casi todos, a este violinista también lo conocí a partir de las grabaciones; pero sobre todo con la primera que apareció, que fue la integral de los *Capricci op. 1* de Paganini, la obra más diabólica y compleja para violín solo. En total son veinticuatro. Pues bien, Ricci realizó la primera edición de estas obras que nunca nadie antes de él había atrevido a grabar. El sello discográfico era DECCA. Todos los violinistas hablábamos de esta edición discográfica porque Ricci daba, literalmente, miedo de cómo las interpretaba. La velocidad era lo que más impactaba. Nunca antes se había oído a un violinista tocando a aquellos tempi tanto vertiginosos. Aún hoy en día nadie los toca como él por lo que respecta al virtuosismo. Este violinista también tiene las habituales versiones de los grandes conciertos, aunque no llega a la categoría de sus colegas. Ni en los de Tchaikovsky, Brahms o Beethoven. Ricci era mucho más técnico que músico. Tocaba con un magnífico Guarneri del Gesù de 1734, pero aún así a su sonido le faltaba algo, no penetraba. No era distinguible como el de sus colegas Menuhin o Stern. De todas formas, cosechó grandes éxitos por todo el mundo y de manera especial con sus Paganini. A partir de 1975 fue profesor en la Juilliard School.

3.3.13 Ginette Neveu (1919-1949)

Nacida en París en 1919 murió, al igual que J. Thibaud, a causa de un accidente aéreo en 1949; es decir, a los treinta años de edad. Una tragedia. Por aquel entonces yo tenía entre trece y catorce años y me quedé de piedra al leer la noticia. El suceso tuvo lugar en una cumbre de las islas Azores.

De ella tenía la primera grabación del concierto de Sibelius, realizado en 1945, aún en discos de setenta y ocho revoluciones, aquellos que hacían tanto ruido. Unos años después, la grabación se pasó a vinilo con bastante éxito y se eliminó una gran parte del maldito frito.

Sea como fuere, la muerte de esta violinista nos impresionó a todos profundamente. Se perdía un genio de la interpretación violinística y desde ese momento siempre la he conservado conmigo como un triste tesoro. Incluso la introducción de mi concierto para violín y orquesta se inspira en la memorable y sentida interpretación de aquel Sibelius de 1945.

Ginette Neveu lo tenía todo, sobre todo alma. Alma con todas las letras. Emocionaba y se percibía cercana, hablaba con su violín. No pensabas en si tocaba más o menos perfecto. Era un discurso musical puro y sólo tenía cabida la valoración musical. Otra obra que grabó dos

veces –una 1946 y la otra en 1949, año de su muerte- es el *Poème* para violín y orquesta de Ernest Chausson, una obra maravillosa de un compositor que murió también muy joven y también a causa de un accidente. Un DVD recoge el final de esta obra, el momento más mágico, y resulta conmovedor contemplar a la violinista mientras emite los trinos en el registro agudo, como si fueran pajarillos que vuelan arriba y arriba... y ella, durante todo este pasaje, con la mirada clavada en el director, pero en realidad sin verlo. Ella está en otro mundo.

De ella existe un álbum de tres CD con grabaciones de los años 1939, 1945, 1946 y 1949. Existen dos versiones del Concierto de Brahms, del Concierto de Beethoven, la famosa del de Sibelius, el *Poema* de Chausson, la *Sonata* de Richard Strauss y un CD con pequeñas obras de varios autores.

3.3-14 Isaac Stern (1920-2001)

En Milán, mientras me encontraba perfeccionando mis estudios de violín, tuve la ocasión de escuchar por primera vez al violinista estadounidense de origen ucraniano Isaac Stern. Precisamente, con el Concierto de Brahms, que era su especialidad.

Yo ya conocía la primera grabación que hizo, hacia los años 1952-1953, con la Royal Philharmonic de Londres dirigida por Thomas Beecham. Esa primera versión me impactó y pensé que era el Brahms ideal, la mejor versión de todas las que había escuchado hasta el momento.

Pues bien, fui al Teatro alla Scala un mes de octubre de 1957 con amigos y *Uingegnere* Boschi con su mujer. Yo estaba sentado en una de las primeras filas de platea y, además, en medio. Lo veía muy de cerca y bien. ¡¡Otra gran impresión!! Sabía cómo tocaba, pero en vivo, en directo, fue otra cosa. La imagen de Stern, al contrario de la de Heifetz o Menuhin, no resultaba nada atractiva. Bajo, gordito y un porte poco afortunado; pero cuando cogía el violín y empezaba a tocar uno se olvidaba inmediatamente de su físico. Nunca había oído a un violinista con tanta fuerza y con tanta cantidad de sonido. Stern tocaba con un Guarnerius del Gesù, instrumento que desde siempre ha tenido fama de potente (Paganini también tocaba con un Gesù), pero ¿tanto? Me quedé literalmente de piedra cuando, después del largo tutti orquestal, Stern hizo su entrada. Esta fue escrita de manera brillante por Brahms, pero en manos de Stern parecía sobrepasar su límite. El discurso se mantenía con una fuerza y una tensión que yo nunca había visto hasta llegar a los acordes de tres y cuatro notas que se deben tocar simultáneamente. La contundencia llegó en ese momento a su máximo nivel... y yo me preguntaba cómo un violín podía resistir tanta presión, como un instrumento construido con dos simples y delgadas tapas de madera podía soportar tanta potencia. Pues bien, algo tenía que pasar... y pasó que, mientras Stern ejecutaba los acordes, se rompió una de las cuatro cuerdas de forma inesperada. La música se paró en seco. Stern, entregó el instrumento para que le cambiaran la cuerda. Mientras tanto, el violinista no quiso esperar, cogió el violín del concertino y dio la indicación al director de orquesta para iniciar de nuevo el concierto. Habían pasado unos cinco o seis minutos de partitura. El largo tutti inicial permitió que el Guarnerius volviera a manos del violinista antes de su intervención, que fue igual de contundente, pero esta vez sin consecuencias.

Este concierto fue toda una experiencia para mí y, si debo decir la verdad, pasé unos días de mucha frustración que fui superando poco a poco. Stern tocaba como tocaba porque lo merecía.

Isaac Stern formó un trío en 1961 con el pianista Eugene Istomin y con el violonchelista Leonard Rose. Un trío que hizo historia, en especial por la interpretación de los tríos de Brahms. Le han sido dedicadas importantes obras: el *Concierto para violín* de William Schuman, la *Serenade* de Leonard Bernstein y también los conciertos de violín de Penderecki, Dutilleux y Peter Maxwell Davies.

Tenía dos Guarneri del Gesù: un de 1737 y otro de 1740 que había sido de Eugene Ysaye.

3.3.15 Christian Ferras (1933-1982)

El tercer gran violinista francés del siglo XX ha sido Christian Ferras. Antes de él he hablado de Jacques Thibaud y de Ginette Neveu, ambos fallecidos en accidente aéreo. Christian Ferras también murió fatalmente: una fuerte depresión lo llevó al suicidio. Muy triste la muerte de estos tres grandes violinistas, unos intérpretes casi irrepetibles. Tras Ferras, no ha aparecido ningún otro violinista francés de talla similar. Más suerte ha tenido Ferras, si lo comparamos con Ginette Neveu. Ferras tuvo tiempo de realizar grabaciones memorables, mientras que la pobre Neveu, por el hecho de encontrar la muerte a los treinta años, no pudo dejar ningún testimonio discográfico, como nos hubiera gustado a todos.

Ferras, como Menuhin, fue discípulo de Georges Enesco; es decir, de una filiación de la escuela franco-belga. En cierto modo, su sonido recordaba al de Menuhin.

Para Ferras, cada concierto era como una aventura. Tocaba a flor de piel, muy intensa e instintivamente a la vez. En Francia, cuando se hablaba de su forma de tocar, se hacía referencia al «estilo Ferras». Yo lo escuché por lo menos dos veces, una de ellas en París en 1954, interpretando el Concierto de Beethoven. Hizo interpretaciones únicas y como ejemplo quiero mencionar la impactante interpretación del concierto de Sibelius, de la que afortunadamente disponemos de grabación en DVD.

En la década de los setenta sufrió una gran depresión nerviosa y se refugió en la bebida. Daba muy pocos conciertos y uno de los últimos fue el 6 de mayo de 1982 en la Sala Gaveau de París con Pierre Barbizet. El último lo daría el 25 de agosto del mismo año en Vichy y tres semanas después, el 14 de septiembre, se suicidó.

Herbert von Karajan se enamoró, literalmente, de las interpretaciones de Ferras y 1964 sellaron un pacto discográfico que dio como fruto tres grabaciones maravillosas de los conciertos de Beethoven, Brahms y Sibelius para la editora Deutsche Grammophon.

Los recitales con piano los realizaba con Pierre Barbizet, un intérprete extraordinario que se entendía a la perfección con Ferras. De ellos disponemos de una importantísima integral de las diez sonatas para violín y piano de Beethoven.

Ferras fue dedicatario de obras importantes, como la Sonata para violín solo de Honegger, el Concierto para violín de Federico Elizalde, la Sonata para violín y piano de Claude Pascal y el Concierto para violín de Serge Nigg.

Christian Ferras tenía dos instrumentos Stradivari, dos verdaderas joyas. Uno del 1721 y otro de 1728. Yo, personalmente, le oí un concierto de Beethoven en París que no olvidaré.

3.4 Las Grabaciones

Se dice que las grabaciones son como música en conserva, que siempre suena lo mismo, que una vez has escuchado la interpretación ya sabes como es, etc. Hay algo de verdad en todo ello, pero sólo en parte. Sin embargo, para mí una grabación es muy importante, como pueda serlo una fotografía. Es un momento, pero un instante que permanece y que a medida que pasan los años, tanto grabación como fotografía siguen conservando ese pequeño espacio de tiempo; es un momento que no se volverá a repetir. En cuanto a la música, es el único recuerdo que tenemos de sus intérpretes ya que, una vez fallecidos, sólo queda lo que han grabado; por tanto, su valor es incuestionable.

Con el paso de los años yo he cambiado, voy cambiando, y he descubierto que también cualquier grabación, aun siendo la misma, también ha cambiado. Ya no la escucho igual y de repente se me hace viva. La partitura queda, pero el intérprete, no. Imaginemos que no hubiera grabaciones (de hecho, se trata de un invento relativamente moderno), sería como quedarnos desnudos, sólo tendríamos papel y más papel... la partitura no es nada si no se ejecuta. Entonces sólo tendríamos la música del concierto en directo, que viene y se va.

Existen dos tipos de grabaciones: las que se realizan en directo y las que se hacen en un estudio. Hay quien piensa que las que se realizan en directo tienen mucho más valor que las de estudio. Sí. De entrada debo reconocer que una grabación en directo es lo más normal y que tiene más valor, ya que la música se debe transmitir a un público que se ha de emocionar y, por lo tanto, el intérprete o los intérpretes se mostrarán especialmente motivados. Actuar delante de mil o de dos mil personas supone un estado de tensión enorme que, si sale bien, establece una comunicación entre público e intérprete inolvidable. De hecho, es lo que debe ser. La música está escrita para ser interpretada ante un auditorio.

Pero las grabaciones en vivo tampoco son tantas. Me refiero a las de épocas pasadas, de aquellos intérpretes que ya hace tiempo que han fallecido. A partir de los años treinta, las grabaciones comienzan a mejorar, aunque hay que esperar hasta entrar en los años cuarenta para disponer de una buena calidad, que es cuando se inicia la alta fidelidad y cuando llegaron los LP. Estos sonaban bastante bien, incluso dicen que aún mejor que los CD. Supuso un verdadero boom.

Las filmaciones, sin embargo, eran más bien escasas. Hace años que la editora EMI -dentro de su sello Classic Archive- ha publicado filmaciones realmente históricas que se desconocían. La mayor parte de los grandes intérpretes de entre los años treinta y sesenta disponen de filmaciones que podemos considerar como un verdadero tesoro. También a través de internet, en canales donde se pueden colgar vídeos, se pueden encontrar muchas sorpresas que nos dejen estupefactos.

Ha habido intérpretes -como es el caso del pianista Claudio Arrau o el director de orquesta Ségui Celibidache- que no permitían que se comercializara ninguna de sus grabaciones en directo; es decir, de conciertos.

La cuestión es que para mí todas estas filmaciones, algunas más afortunadas que otras, tienen un valor inmenso. Poder contemplar a los intérpretes que nunca has visto, verlos actuar, ver cómo se concentraban, qué movimientos hacían con las manos y dedos, su expresión facial, como saludaban... Muchas de estas filmaciones fueron realizadas cuando yo tenía entre quince y veinte años y ahora me parecen un milagro.

Las grabaciones de estudio

Hay estudios enormes donde cabe toda una orquesta sinfónica. Aunque hoy las grabaciones con orquesta se suelen hacer en el mismo auditorio, en la sede del conjunto.

Aparentemente un estudio es frío, no hay público. Hay que hacer una edición perfecta y se debe repetir lo que sea necesario. A veces, incluso para una o dos notas se necesitan quince o veinte tomas. ¿Es normal? Aparentemente no es normal permanecer encerrado horas y horas, días y días, para conseguir una interpretación sin el más mínimo defecto y sin el más mínimo ruido de fondo. Aquí todo es silencio. De entrada, me gusta escuchar música sin ruidos de fondo, ya que en las grabaciones en directo siempre aparece algún rumor extra (aunque con las nuevas técnicas los podemos eliminar en buena medida). He dicho que aparentemente no es normal un tipo de grabación de estudio, aunque dichas grabaciones fueron las primeras y seguirán para siempre. En estas, la concentración del intérprete es muy diferente. El intérprete se encuentra en una sala donde sólo está él, a solas, con su instrumento. Si se trata de música de cámara, también están solos. Imagino, sin embargo, un pianista. Digo un pianista, porque pienso en Sviatoslav Richter que estuvo más de dos meses para grabar la *Fantasia Wanderer* y una Sonata de Schubert en París. Richter solo, completamente solo. Un piano y una cabina en la que se encuentran los expertos, tanto de sonido como de control musical, pero no de interpretación, ya que quien decide es el mismo intérprete, pero sí pueden dar una opinión que puede ser útil al mismo intérprete. La partitura la tiene en la cabeza. No hay público. Como público hay un personaje que será el más importante: el compositor. Será su juez aunque no esté allí físicamente. Él interpretará una obra, pero la interpretación será entre dos. Se concentrará en la obra y su autor. El silencio será absoluto. Mientras en un concierto en directo los ruidos, los rumores, etc. son inevitables, aquí se encuentra en un mundo solitario en el cual tendrá que realizar una interpretación histórica. Fiel al pentagrama y con una intención interiorizada y personal, pero siempre dirigida a su autor. Será él y la música, él y la partitura. Los compases van adelante. Las imperfecciones que se detecten o los momentos que permitan mejorar la obra deben repetirse una y otra vez. Muchas veces se suspenderá la sesión. El esfuerzo intelectual y físico tiene un límite. Una vez se da por terminada la grabación vendrá el enorme trabajo que conlleva elegir los mejores momentos, ajustar niveles, conseguir el color adecuado, limpieza de ruidos ... Hoy, gracias a la técnica digital, este trabajo es mucho más rápido que en los tiempos pasados.

Sí. La grabación de estudio no deja de tener una parte que se puede calificar como algo tramposa. Se han repetido muchos fragmentos y luego se han escogido los mejores, pero hay que pensar que lo que se ha hecho es una grabación histórica y que el intérprete ha querido

plasmar su ideal tal como él lo concibe; por eso la lucha ha sido larga y dura. Es querer dejar un testamento personal que sea digno y perdurable.

3.5 El arte visual y el violín

3.5.1 Raoul Dufy y la música

Es sabido que Edgar Degas (1834-1917) inmortalizó a las bailarinas a través de muchos de sus cuadros, especialmente, en el Foyer de la Danse de París. Un cuadro suyo titulado *Músicos de orquesta con bailarinas en el fondo*, pintado en 1872, está dedicado a su amigo el fagotista Dihau.

Pues bien, un caso similar es el de Raoul Dufy, nacido en 1877 y desaparecido en 1953, que también explotó la temática musical bajo la óptica del espectador que contempla a los músicos, a los instrumentos, a los conjuntos de cámara y hace homenajes a los compositores... Dufy era un pintor alegre que a través del color y el movimiento buscaba equivalencia entre música y pintura. Era amigo de Pau Casals, pero sobre todo del director de orquesta Charles Munch que dirigía la Orquesta de la Sociedad de Conciertos en París y que, años más tarde, sería el titular de la sinfónica de Boston. Raoul Dufy iba a todos los conciertos de la orquesta parisina y Charles Munch le permitió escuchar todos los ensayos de la orquesta que quería con el fin de observar y tomar apuntes de los músicos para cuadros futuros.

Charles Munch, en los años cuarenta, escribió unas palabras sobre Dufy dignas de ser reproducidas: «Durante los años treinta y cuarenta conocí a Raoul Dufy. Venía asiduamente a los ensayos de la orquesta de la que yo era el director titular. Discretamente, venía y se sentaba en la parte alta del escenario, junto a Passerone, el famoso tamborilero. Todavía me parece ver, al pie del órgano, su silueta, su cabeza inclinada sobre el papel mientras ensayábamos el programa. Dibujaba y dibujaba... Fue allí -puedo decir, con nosotros los músicos- donde realizó su bella serie de orquestas ».

Según Munch, lo dibujaba todo. Desde el director arrebatado por su ímpetu o calmando las tormentas con la mano, el pianista con la boca medio abierta ante un Pleyel, las innumerables posturas de los violinistas, el tamborilero rodeado de varios instrumentos de percusión; pero también manos aisladas, posiciones de los dedos, los arcos, los atriles, las sillas, etc. La música es captada en el gesto, en la acción misma, en la esencia del ritmo. Es como una armonía colorida y llena de emoción. Son famosos sus *Dos contrabajistas*, el *Quinteto rojo y azul*, *El entreacto* (donde aparece un músico solo rodeado de sillas vacías).

Pero Dufy tenía predilección por los violines. Los pintó en rojo y también en amarillo apoyados sobre una mesa, a veces con una partitura por encima del instrumento. Una pintura que a mí siempre me ha gustado mucho es la conocida como *El violín rojo*, pintada en 1948 con un encabezamiento en la partitura que dice: «Musique et peinture de Raoul Dufy». Esta obra se hizo famosa rápidamente. Recuerdo que hacia los años 1952-53 -sólo unos cuatro o cinco años después de haberla pintado- constituía la portada de un disco de treinta y tres revoluciones en el que el violinista André Gertler interpretaba el Concierto de Alban Berg (el de Bela Bartók).

3.5-2Le violon d'ingres

Yehudi Menuhin dijo que la forma del violín recordaba el cuerpo de una mujer. Efectivamente, la anatomía del cuerpo femenino y la de un violín son muy similares.

El fotógrafo estadounidense Man Ray plasmó dicha similitud en una magistral fotografía del año 1924 que se convertiría en símbolo del surrealismo: *Le violon d'Ingres*. Man Ray admiraba la pintura de J. A. Dominique Ingres (1780-1867) y con un toque de humor y en un ambiente orientalizante, transformó el cuerpo de una mujer desnuda vista de espaldas en un violín. La ausencia de los brazos aún la hace más inquietante. El turbante remite a un cuadro de Ingres titulado *Bain Turc*.

CUARTA PARTE:

Apuntes sobre la dirección orquestal y algunos de sus principales precursores

APUNTES SOBRE LA DIRECCIÓN ORQUESTAL Y ALGUNOS DE SUS PRINCIPALES PRECURSORES

Siempre me ha atraído la figura del director de orquesta, que vemos de espaldas y de cara a los músicos con la batuta arriba y abajo. Muchas veces parecen comediantes por sus movimientos algo estrambóticos. En cualquier caso, son imprescindibles dentro de una masa orquestal, ya que sin ellos no habría ni intención expresiva, ni ritmo, ni equilibrio ... Sería como un martillo sin dueño.

Este escrito trata sobre la dirección orquestal con algunos apuntes históricos hasta alcanzar los directores de la mitad del siglo XX, cuando la orquesta queda consolidada y el nivel ya ha llegado a su máxima excelencia. Del siglo XX menciono los nombres que me han parecido más interesantes, algunos de los cuales he podido ver en directo y otros a través de filmaciones que me han ayudado de manera definitiva a comprobar sus características como directores.

Un poco de historia

Dos nombres se pueden considerar como ejemplos previos al barroco: el renacentista Claudio Monteverdi (1567-1643) y el pre-barroco Jean Baptiste Lully (1632-1687). El italiano Monteverdi, considerado el padre de la ópera, dirigió su *Orfeo* en Mantua en 1607 y, desde su lugar privilegiado de maestro de capilla de San Marcos de Venecia, demostró poseer un control absoluto de los treinta cantantes y la veintena de instrumentistas que tenía a sus órdenes. En Venecia dirigió también *Il Combatimento di Tancredi e di Clorinda* y *La Incoronazione di Poppea*. Por otra parte, el también italiano Lully -nacionalizado francés- era un hombre autoritario y con pocos escrúpulos. Apoyado por el rey Luis XIV, formó su orquesta, que dirigía prácticamente a golpes de bastón. Lully utilizaba como batuta una enorme vara de madera con la que golpeaba el suelo para marcar el compás, con la mala suerte de que en un ensayo se dio un golpe muy fuerte en uno de sus pies, que le provocó una gangrena que le llevaría a la muerte en pocos meses. El legado de Lully, sin embargo, fue admirado en toda Europa.

En la época barroca destacó Vivaldi con la orquesta que dirigió en el Ospedale della Pietà en Venecia. Esta estaba integrada por las alumnas del hospital, que eran niñas de entre nueve y

dieciocho años, huérfanas, abandonadas, ilegítimas o muy pobres. Vivaldi las dirigía violín en mano y el nivel alcanzado fue muy alto y admirado, incluso superó al de músicos profesionales. Bach y Haendel también dirigían, especialmente sus obras. Lo hacían desde el clave, sin batuta, naturalmente, y ambos con autoridad y con una alta exigencia, fuera en la afinación o en el ritmo. Más adelante, al inicio del llamado período clásico, comenzó poco a poco un largo y duro proceso a cargo de nombres muy concretos que hicieron posible la aventura sinfónica. La famosa Orquesta de Mannheim, que dirigía Johann Stamitz (1717-1757), llegó a tener cuarenta y cinco instrumentistas en 1755 y su número fue aumentando en los años posteriores. La mayoría eran músicos jóvenes y muy entregados. Stamitz la dirigía desde su atril de primer violín. El 1763 Leopold Mozart la consideró la mejor orquesta de Europa.

También Haydn destacó como director, sobre todo cuando fue nombrado Kapellmeister en 1766 por el príncipe Esterhazy. W. A. Mozart, por su parte, se reveló como un excelente director que reclamaba absoluta fidelidad a la partitura y, sobre todo, un buen control rítmico. Tenía verdadera obsesión por el ritmo ante todo. Beethoven, en cambio, no fue nada afortunado con la dirección. Los músicos no entendían su gesticulación y creó constantes problemas -a veces desagradables- en especial a medida que iba perdiendo el oído. Beethoven dirigía como si tocara el piano, sin pensar que delante tenía todo un grupo de músicos que había que equilibrar y hacerles entender la pulsación adecuada.

Una vez fallecido Beethoven, comienza el verdadero periplo hacia la gran orquesta: la orquesta romántica. Antes, sin embargo, hubo que perfeccionar los instrumentos de viento, tanto en lo relativo a la técnica como a la afinación. Las trompas fueron el primer gran obstáculo. La trompa de armonía se transformó en trompa de pistones o cromática hacia el año 1815, a través del constructor alemán Johann Henry Stölzel (1722 a 1844), quien también perfeccionó la trompeta. La flauta, gracias al flautista y constructor Theobald Böhm (1794 a 1881). El oboe gracias a Guillaume Triébert (1770-1848). El clarinete a Louis-August Buffet (m. 1885). El fagot Carl Almendrader (1786-1843) y Johann Adam Heckel (1812-1877).

Subsanados estos problemas que eran graves, se puede decir que a partir de 1850 la orquesta estaba casi lista para iniciar su gran historia.

Seguro que me dejó algún nombre importante, pero los que menciono fueron primordiales en esta larga aventura.

Comienza la verdadera historia

Menciono primero a Louis Spohr (1784 a 1859). Este famoso violinista fue uno de los primeros en utilizar la batuta. Se situaba en un pupitre separado para poder ver a toda la orquesta y dar las entradas oportunas, lo que influyó en su introducción en toda Europa. Spohr también fue el primero en incorporar números de ensayo y letras de referencia, tanto en la partitura como en las partes de los músicos. Contemporáneo de Spohr fue François-Antoine Habeneck (1781-1849), director francés de origen germánico que fue también un referente. Según Mendelssohn, Habeneck tenía la mejor orquesta de París. Era lo que se llamaba un *violinista dirigente* y aún dirigía con el arco del violín. Habeneck conocía de memoria las sinfonías de Beethoven. A pesar de ser de la antigua escuela, interpretaba la música de manera muy cuidadosa.

4.1. Karl Maria von Weber (1786-1826)

Este gran compositor, contemporáneo de Spohr fue también un gran director. Weber era un virtuoso del piano y fue uno de los primeros exponentes de la escuela alemana de dirección. Weber fue uno de los primeros en adaptar una distribución de los músicos parecida a la de hoy en día. A menudo decía: "El compás no debe ser como un martillo titánico que obstruye o empuja. Debe ser, en cambio, para la música lo que la pulsación es para la vida del hombre". Musicalmente hablando Weber era un hombre duro e inflexible aunque su aspecto era delicado y enfermizo. Es sabido que utilizaba una gesticulación muy moderada, firme, y que tenía un oído extraordinario. La influencia de él sobre Wagner, tanto como director como compositor fue determinante.

4.2. Hector Berlioz (1803-1869)

Hay que llegar a Hector Berlioz (1803-1869), el primero de los grandes directores franceses y uno de los más grandes de toda la historia. Fue en 1830 cuando compuso la famosa *Sinfonía fantástica*, estrenada el mismo año en la Sala del Conservatorio de París. La obra es impactante, poderosa y llena de apasionamiento. Su incursión como director de orquesta llegó más bien tarde. Y fue como consecuencia del desastre del estreno de su obra *Harold in Italia* en el año 1834. El concierto fue dirigido por un amigo suyo, tan mal que desde ese momento decidió que sólo él dirigiría sus propias obras.

Berlioz fue un director único, una referencia en toda Europa. No buscaba el escándalo gratuito y se quejaba de que las grandes orquestas eran demasiado ruidosas en vez de poderosas y que había que equilibrarlas con el fin de conseguir un sonido homogéneo y, sobre todo, musical.

Sus interpretaciones se calificaban de electrizantes. Una de sus obsesiones eran los "tremoli" de la cuerda, ya que quería fueran verdaderos temblores. Los quería muy rápidos y con movimientos muy cortos. También criticaba a los contrabajistas, a los que acusaba de indolentes y apáticos.

De Berlioz nos han llegado muchos dibujos, caricaturas y pinturas dirigiendo. Observando algunos de ellos se intuye que el podio debería ser todo un espectáculo.

Su extensa cultura musical y su talento literario le llevaron a ejercer la crítica musical en "Correspondant" y al "Journal des debates". Berlioz escribió un libro importantísimo, aún vigente hoy en día: el *Grand Traité de Instrumentation et Orquestration Modernes*.

4.3. Félix Mendelssohn (1809-1847)

El gran resucitador de J.S.Bach fue otra gran figura y otro de los artífices de la escuela alemana de dirección. Poseía un temperamento completamente diferente del de Berlioz, dirigía según varias fuentes, con una gesticulación moderada, precisa y refinada, tal como era su música.

Mendelssohn fue director musical en el Teatro de Düsseldorf y, posteriormente, del de Leipzig. No le gustaban los excesos y el propio Schumann estaba fascinado con aquel comportamiento. Con la colaboración del violinista Ferdinand David convirtió la Orquesta de Leipzig en un conjunto admirado por todos. También en esa ciudad fundó el Conservatorio de Música, que

contaba con un cuadro de profesores extraordinario: Ignaz Moscheles y Robert Schuman, además de los grandes violinistas Ferdinand David y Joseph Joachim. En sus ansias de recuperar la obra de J.S.Bach se sumergió en un estudio intenso de la *Pasión según San Mateo*, que representó por primera vez después de la muerte de Bach en Berlín. También presentó el *Concierto para tres clavicémbalos* con la participación de Liszt y Heller.

En 1845 volvió como director a la Gewandhaus de Leipzig. Fue Kapellmeister del Teatro Kaerntnertor de Viena y pocos años antes fundó la "Filarmónica de Viena".

4.4. Richard Wagner (1813-1883) LA ESCUELA wagneriana

Un nuevo panorama se abriría con la presencia de Richard Wagner, que ya de muy joven se inició en la dirección orquestal. En 1834 - tenía 21 años- tuvo sus primeras experiencias como Musik-director en el Teatro de Magdeburgo, dirigiendo *Don Giovanni* de Mozart. Después estuvo en Riga, pero fueron los seis años en Dresde donde se perfeccionó y se convirtió en el centro de atención de toda Europa. Wagner no fue un niño prodigio y resulta curioso que una figura tan grande como él tuviera unas carencias que hubieran sido fatales para cualquier otro. Por ejemplo, no dominaba el piano, que era el único instrumento que conocía y él mismo había reconocido que tenía dificultades con la lectura de partituras. Pero su enorme personalidad como compositor suplía las carencias mencionadas. Aún así fue un gran director, aunque con mirada de compositor. Wagner tenía como referencia a Mozart y muy especialmente a K.M. von Weber y Beethoven. Cuando Wagner tenía 17 años copió de arriba abajo toda la Novena Sinfonía y realizó una reducción pianística. La dirigió en 1846. Gracias a sus óperas, de una ambición extrema y de un contenido musical potente y expresivo, provocó que la dirección orquestal se convirtiera en una verdadera especialización. Exceptuando músicos como Mahler y Strauss, a partir de ese momento un director sería sólo director. "La escuela Wagneriana" fue la fuerza principal de dirección durante medio siglo. Dos importantes exponentes de ella fueron Franz Liszt y sobre todo Hans von Bülow.

4.5. Liszt (1811-1886)

Paralelamente a su carrera de solista, Liszt se instaló en Weimar con el fin de dirigir personalmente muchas representaciones operísticas y conciertos. Como director no era ni mucho menos lo que fue como pianista, aunque gradualmente fue mejorando su técnica orquestal. Sea como sea, convirtió la pequeña ciudad de Weimar en un centro de música contemporánea que atrajo a los talentos más importantes de la música. Había heredado una orquesta mediocre que tuvo que reconstruir. Incorporó al famoso violinista Joseph Joachim como maestro de conciertos y al violonchelista Bernhard Cossman como primer violonchelo. Influenciado por Wagner, insistía en que los acentos fueran sutiles y transformó el discurso musical en largas frases, destacando su temática. Se interesó rápidamente por la obra de Wagner, presentando *Tannhauser* 1849 y, más tarde, estrenando *Lohengrin*. Liszt y Wagner se habían conocido en 1840 en París. Wagner lo apreciaba mucho como director y permaneció en Weimar hasta el año 1858. A partir de este año Liszt se dedicó a la enseñanza pianística y, sobre todo, a su carrera como virtuoso del piano.

4.6. Hans von Bülow (1830-1894)

Entra en la escena Hans von Bülow, que era un excelente pianista y que había trabajado la dirección orquestal con Wagner. Hay que recordar que Wagner llegó a ser un director excepcional y que sus innovaciones técnicas influyeron enormemente los directores posteriores. Bülow fue uno de ellos y se convirtió en su brazo derecho. Él dirigió el estreno mundial de *Tristán e Isolda* en Munich en 1865. Estaba casado con Cósima, la hija de Liszt, pero se divorciaron y posteriormente ella se unió a Wagner. Bülow también tuvo una estrecha relación con Brahms, de quien estrenó su *Concierto para piano en si bemol* 1881 con el propio Brahms como pianista. Bülow, que se convirtió en uno de los directores alemanes más poderosos, decía: «Es necesario tener la partitura en la cabeza más que la cabeza en la partitura». Tenía una memoria prodigiosa.

La escuela wagneriana, a excepción de Arthur Nikisch, dominó la dirección orquestal durante la segunda mitad del siglo XIX. Además de Bülow, estaba Hermann Levi (1839-1900) y, de manera especial, Hans Richter (1843-1916), húngaro de nacimiento. Este músico, a los veintitrés tres años, era copista y ayudante musical de Wagner. Más adelante fue el sustituto de Bülow. Conocía y tocaba casi todos los instrumentos de la orquesta. Era un tipo corpulento e imperturbable. Wagner sentía por él una gran admiración, que lo llevaba a considerarlo, incluso, como un miembro más de la familia. Pero su relación con Wagner se fue deteriorando como consecuencia del inminente estreno de *El oro del Rin*, así como también de *La Valquiria*, que en principio corrían a cargo de Richter. El entendimiento entre ellos dos no fue el esperado y Richter renunció a dirigir las dos grandes producciones. Las terminó dirigiendo Franz Wüllner. De todos modos, Richter no se desvinculó de Wagner y más adelante dirigió otras óperas suyas en la primera temporada de Bayreuth, en 1876. Richter fue director estable de este emblemático lugar hasta su retiro en 1911.

4.7. Arthur Nikisch (1855-1922)

Este célebre director, también húngaro, vivió un hecho histórico. En 1877 Thomas Edison inventó el fonógrafo y en 1890 se realizaron las primeras grabaciones. Hans von Bülow fue uno de los primeros en grabar, pero hubo que esperar hasta después del 1900 para que las grabaciones empezaran a ser comercializadas. Al principio suponían todo un problema debido a la precariedad de los medios. Sin embargo, en 1913 se grabó la *5ª Sinfonía* de Beethoven. Al año siguiente, Nikisch, con la Filarmónica de Berlín, realizó una segunda versión. En 1925 las principales orquestas americanas (Chicago, Boston, Filadelfia, Nueva York...) ya figuraban en los catálogos de los Estados Unidos bajo el sello de American Columbia. Nikisch fue un ídolo, como más tarde lo serían Toscanini o Furtwängler. Nikisch tenía buen carácter, era cordial y comprensivo. Desarrolló una nueva técnica de la batuta, que manipulaba con los dedos y la muñeca, más que con el puño y el brazo. Otra de sus innovaciones fue la de marcar el valor de la nota una fracción de segundos antes. Dirigía casi siempre de memoria. Richard Strauss sentía por él gran admiración. Decía que tenía una capacidad única para extraer ciertos sonidos de la orquesta. Se dice también que marcaba más las frases que los compases.

4.8. Gustav Mahler (1860-1911)

Gustav Mahler, contemporáneo de Nikisch, fue todo un revulsivo. El gran compositor dirigía de forma diferente a todos. Su condición de judío influyó en su carácter neurótico, depresivo y con reacciones extrañas. Vivía como aislado en un angustioso misticismo. Pasaba bruscamente

de la alegría a la tristeza. Siempre decía: «¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿Nos revelará por fin la muerte el sentido de la vida? ». Sufría por las atrocidades del reino animal, por la crueldad entre los hombres... Era, sin embargo, decidido y de carácter. Su relación con Nikisch fue mala. En cambio fue buena con Bülow. Mahler fue director de la Staatoper de Viena a partir de 1897. En diez años la renovó y eliminó muchas de sus anomalías, como la claqué, eliminar algunos cortes en las partituras, negar permisos a los músicos de la orquesta... Incluso les sermoneaba sobre la moral. En poco tiempo se convirtió en una leyenda y todos los músicos jóvenes le apoyaban. Demostró ser un director de ópera único, en especial dirigiendo Wagner y Mozart. La unidad entre partitura y escena era total y recíproca. Una intensa campaña contra él, por parte de las fuerzas antisemitas de Viena, le afectó profundamente. Se marchó a Nueva York donde, entre 1906 y 1910, dirigió regularmente la Filarmónica; pero su relación con la orquesta fue más bien tormentosa. Mahler cogía unas rabietas históricas. Decía continuamente que «lo mejor de la música no está en sus notas». Quería que las gradaciones dinámicas fueran muy equilibradas. Se quejaba de que en los crescendos se aceleraba el tempo súbitamente y se tocaba fuerte demasiado pronto, así como en un diminuendo se retrasaba el tempo y se tocaba flojo demasiado pronto. Él insistía en una correcta gradación. Sergei Rachmaninov no tuvo ninguna duda en considerarlo un director único. Bajo su dirección interpretó su *Concierto en re menor*. Mahler era un sufridor nato. Quería la perfección como fuera, lo que, según él, no conseguía casi nunca, hasta el punto de sentir desprecio por su propia persona. Su amistad con Bruno Walter fue muy importante en su vida durante los años de Viena. Creo oportuno recomendar un libro que lleva por título *Bruno Walter-Gustav Mahler*, publicado por Alianza Música 1979. Con el subtítulo «Recuerdos y reflexiones», es un testimonio de la larga amistad entre estos dos artistas que, en manos de Bruno Walter, se convierte en un texto único para conocer el verdadero Mahler.

4.9. Felix Weingartner (1863-1942)

Otro director de gran importancia entre los dos siglos fue Félix Weingartner. Era discípulo de Liszt y un pianista excepcional. Weingartner tenía, sin embargo, un concepto muy diferente de Bülow. Con él tuvo enfrentamientos muy serios y no estaba para nada de acuerdo con su manera de dirigir. Los nuevos tiempos requerían nuevas maneras: menos románticas, más sobrias y desprovistas de amaneramientos. De hecho, Weingartner fue uno de los primeros directores modernos. Hacía constantes modificaciones en los tempi, convertía acentos en sforzando, insertaba lo que él llamaba «pausas de descanso» para crear una atmósfera de suspenso. Se consideraba un "antiwagneriano" entusiasta y hacía cortes que le parecían necesarios para conseguir interés artístico. No quería saber nada de Mahler ni de su tradición. Los músicos de las orquestas decían que era el único director que no alteraba el tempo entre ensayo y concierto. Dirigió la Filarmónica de Viena entre 1919 y 1927, la de la Staatsoper de Viena la temporada 1935 a 1936 así como las orquestas más importantes de Europa y América.

De este director existen grabaciones de las sinfonías de Brahms que datan del año 1938 con la London Philharmonic. Son todavía precarias, pero nos dan una idea de cómo dirigía.

4.10. Richard Strauss (1864-1949)

Otro gran compositor y director de orquesta pocos años más joven que Mahler. Strauss estuvo a cargo de la Staatsoper de Viena. Luego fue director de la Ópera de Munich, de la Ópera de Weimar y, en 1894, sucedió a Bülow al frente de la Filarmónica de Berlín. Al igual que Mahler, Strauss estaba también obsesionado por las gradaciones dinámicas, para que fueran verdaderas gradaciones. Dirigía, sin embargo, de manera totalmente diferente a la de Mahler. Strauss era parsimonioso y dirigía con una gesticulación mínima. Movimientos cortos del brazo derecho limitaban las pulsaciones para obtener más precisión, mientras mantenía el brazo izquierdo totalmente inmóvil. Era muy escrupuloso, pero también rutinario y práctico a la vez. Eso repercutía en sus interpretaciones, que a veces tenían un punto de frialdad. De todos modos, cuando el ambiente le estimulaba, era otro. Se le consideró un especialista en Mozart, pero hay que decir que su música era muy superior a su faceta de director. También tenía fama de poseer un gran talento comercial y de empeñarse en obtener honorarios muy elevados en detrimento del resultado artístico.

Podemos contemplar la imagen de Strauss dirigiendo su *Till Eulenspiegel* con la Filarmónica de Viena en una filmación de 1944. Imagino que habrá más, pero este es un buen ejemplo de lo que he dicho.

11.4. Serge Koussevitzky (1874-1951)

La música sinfónica en Rusia se desarrolló más tardíamente que en otros países europeos. El primer director importante fue Eduard Nápravník, que era de origen bohemio (1839-1916), y después apareció Vasily Safonoff (1852-1918), discípulo del Conservatorio de San Petersburgo. Este último causó sensación en Nueva York en 1904 y entre 1906 y 1909 fue director de la Filarmónica. Apareció Serge Koussevitzky, que sobrevivió la Revolución de 1917. Primero fue a París, donde se crearon los conciertos Koussevitzky, dirigiendo obras de todo tipo (Mussorgski, Ravel, Brahms, Honneger, Prokofiev...). En 1924 recibió la invitación de la Sinfónica de Boston para ocupar el puesto que dejó Pierre Monteux. Koussevitzky permaneció más de veinte años con esa famosa orquesta. A diferencia de muchos otros directores, interpretaba música de todas las épocas. Nunca dirigió ópera. Era un director de fuerza, muy, temperamental, emotivo y con un gran sentido del color. Al igual que Toscanini, afirmaba que cantar era imprescindible para entender la música: «no hay música sin canto», decía. Durante su mandato, la Sinfónica de Boston alcanzó un nivel inigualable. A Koussevitzky se debe un legado importantísimo, como fue la creación del Festival de Música Berkshire organizado en Tanglewood. En la escuela de dirección de orquesta, dirigida por él mismo, estudió Leonard Bernstein, además de otros jóvenes talentosos. Fue fundada en 1934 y a día de hoy todavía existe. De Koussevitzky existen muchas grabaciones discográficas.

12.4. Bruno Walter (1876-1962)

Nacido en Berlín, este gran director -que en realidad se apellidaba Schlesingerz-, era todo un señor. Respetuoso al máximo, era un convencido en lo que respecta a las relaciones humanas. De ninguna manera deseaba intimidar a los músicos y menos aún que se sintieran reprimidos. Era un romántico en un momento antirromántico. Dirigiendo emanaba confort. Beethoven, Schubert y Brahms sonaban con perfecta simetría. Los tempi eran amplios y más bien moderados. Walter fue director de la Ópera de Colonia. Más tarde, de la de Hamburgo y, posteriormente, de la Filarmónica de Berlín. Walter la dirigió entre 1919 y 1933. Al año

siguiente sustituyó a Furtwängler al frente de la Gewandhaus de Leipzig. También dirigió la del Concertgebouw de Amsterdam. Walter, como muchos judíos -entre ellos su gran amigo Gustav Mahler- sufrió mucho por ese motivo. Ya en una carta escrita a su padre, Joseph Schlesinger, en 1901 se quejaba de que las condiciones políticas eran insostenibles... El antisemitismo está muy extendido, decía: «En algunos diarios importantes se pueden leer titulares como " judíos estafadores ", "nuevos ultrajes de los judíos", "bajeza judía" ». En 1936 dirigió la Ópera de Viena, poco después decidió ir a los Estados Unidos y en 1946 adquirió la nacionalidad estadounidense. En Estados Unidos dirigió las mejores orquestas y hacia el final de su carrera se creó para él en Los Ángeles una orquesta de gran calidad, la Columbia Symphony Orchestra, con la que grabó lo esencial de su repertorio. Walter ha sido considerado como un director intermedio entre Furtwängler y Toscanini. Además del repertorio romántico, fue un enamorado de Mozart, de quien realizó versiones ejemplares. Pero sobre todo hay que destacar la programación constante de las sinfonías de su amigo Gustav Mahler, que fue imponiendo en una época en la que aún eran muy desconocidas.

Son muchos los directores de orquesta que han dejado escritos y memorias sobre técnica de dirección. Bruno Walter tiene un libro editado por Ricordi que para mí es todo un referente. Su título es *Musica e Interpretazione*. Se trata de un libro que invita a reflexionar y en el que Walter da una auténtica lección de cultura, de espiritualidad y, naturalmente, de técnica y expresión musical. Se publicó en 1958.

13.4. Otto Klemperer (1885-1973)

Cada vez que observo a Otto Klemperer en uno de sus vídeos tengo una extraña impresión. Da mucho respeto observar a un hombre tan alto dirigiendo sentado, con un rostro severo y una actitud totalmente abstraída. Klemperer representa la tradición austro-alemana. Una escuela muy seria y honesta, aunque a veces falta de imaginación. Pero este no era el caso de Klemperer. Él era un hombre distante y, se ha dicho, muy indiferente a las reacciones del público. Dirigió las orquestas más importantes del mundo. Más que un director, se le consideraba una especie de Kapellmeister transfigurado. Dirigía a un tempo más bien pausado, pero de una gran amplitud. Klemperer se interesó por la obra de Janacek, Schoenberg, Stravinski y Krenek. Su vida, sin embargo, fue una continua desgracia. Sufrió varios accidentes, como si estuviera perseguido por la mala suerte. En 1933, durante un ensayo en Leipzig, al apoyarse en la barandilla de la tarima esta cedió, se cayó y se golpeó la base del cráneo. A partir de ese momento tuvo continuas migrañas. Se le detectó un tumor cerebral y la operación le dejó parcialmente paralizado. Daba mucha angustia ver como un lado de su cara estaba inerte con una mueca permanente. Y eso no es todo: en 1950 resbaló de nuevo y se fracturó el fémur de la pierna derecha. Más adelante, en 1959, se encontraba en un hotel en Zurich. Tenía la costumbre de fumar en la cama y mientras dormía se despertó de repente, ya que las sábanas estaban en llamas... para colmo no se le ocurrió otra cosa que coger un líquido que era esencia de alcanfor. Sufrió graves quemaduras y se temió por su vida. Y otra más. En el año 1966 se fracturó la cadera en otra caída. Pero Klemperer, que tenía una voluntad de hierro, superó todos esos infortunios. Su pasión por la música lo salvó.

04:14. Wilhelm Furtwängler (1886-1954)

Uno de los últimos representantes de la escuela alemana de dirección fue Wilhelm Furtwängler, figura enorme que realizó conciertos memorables. Yehudi Menuhin, gran amigo y defensor de Furtwängler en momentos muy delicados, se refirió a él con las siguientes palabras: «un místico inspirado por la tradición alemana medieval con la certeza y seguridad de quien ha visto visiones y las ha seguido». Las interpretaciones de Furtwängler eran lógicas y de una gran belleza, aunque a veces podían desorientar y provocar los más diversos comentarios. El gran compositor Paul Hindemith dijo en una ocasión que «la principal virtud de Furtwängler era la proporción. Interpretaba todo un programa como una unidad artística ». Furtwängler conocía perfectamente la técnica de la dirección, pero se ha dicho que muchas veces hacía sufrir a los músicos por su manera de llevar el compás. En varias ocasiones se perdía y entonces gesticulaba nerviosamente. Se ponía a cantar o hacía muecas. Los músicos eran conscientes de esos lapsus y la ayudaban a volver a la normalidad. Furtwängler era un hombre muy apreciado. Fue sucesor de Nikisch al frente de la Filarmónica de Berlín. Contaba sólo con treinta y seis años. Durante la Segunda Guerra Mundial se quedó en Alemania y vivió un período en el que sufrió mucho. No soportaba todo lo que veía y odiaba el sistema de los nazis. En 1944 su nieta contó su tragedia: «en Alemania era acusado por su desprecio antinazi mientras que en el exterior se le condenaba como nazi». En 1945 la situación era intolerable. La Gestapo no hacía más que recriminarlo y durante dos años se refugió en Suiza. Furtwängler fue también compositor. Escribió tres sinfonías, la tercera inacabada, y dos sonatas para violín y piano.

4.15. Tres grandes de la escuela moderna francesa: Pierre Monteux, Charles Munch y Ernest Ansermet

Tres directores marcaron historia dentro del sinfonismo francés. Jules Passdeloup (1819-1887), Charles Lamoureux (1834-1899) y Edouard Colonne (1838-1910) los tres con orquesta propia. En mis viajes a París, durante los años cincuenta, aún pude escuchar a estos conjuntos que, a pesar de haber fallecido sus respectivos directores, siguieron unos años más su temporada parisina. Tras ellos aparecieron otros tres nombres que fueron cruciales dentro del sinfonismo francés del siglo XX: Pierre Monteux (1875-1964), Charles Munch (1891-1968) y Ernest Ansermet (1883 a 1969). Este último, a pesar de ser suizo de nacimiento, se puede considerar francés por su prolongada relación cultural y musical con Francia.

4 • 15 • 1 • Pierre Monteux (1875-64)

Este gran director que se inició con el violín, llegó a ser un director total. Dirigía ópera, ballet y repertorio sinfónico. En 1893 fue nombrado primer viola de la Orquestre Colonne. Su debut como director se inició con dicha orquesta en 1906. En 1910 fundó los Conciertos Berlioz, que tenían lugar en el Casino de París y poco después fue el director de los Ballets Rusos de Diaghilev. Monteux dirigió estrenos mundiales importantísimos, como *Petrouchka* y *La consagración de la primavera* de Stravinski, *Daphnis et Chloé* de Ravel y *Jeux* de Debussy. Durante la temporada 1917-1918 dirigió la Metropolitan de Nueva York y de allí pasó a la Sinfónica de Boston (1919 a 1924). Posteriormente, dirigió la del Concertgebouw, la Sinfónica

de San Francisco (1936-1952) y, a la edad de ochenta y seis años, la Sinfónica de Londres. Los músicos trabajaban muy a gusto con él. Tenía autoridad, pero no era para nada déspota. Acostumbrado a la música francesa, quería claridad, transparencia en el sonido y una ejecución ágil, virtudes que lo distinguían de otros directores cuando dirigía repertorio germano. Gesticulaba poco y Stravinski lo definió muy bien diciendo: «Pierre Monteux era el menos interesado en el exhibicionismo y el más interesado en aportar gestos claros a la orquesta». Otro mérito de Monteux fue su vinculación con los compositores actuales, de los que estrenó decenas de partituras. Entre ellos: George Antheil, Georges Auric, Paul Creston, Francis Poulenc, Heitor Villa-Lobos, Guy Ropartz, Marcel Landowsky, etc.

4.15.2. Charles Münch (1891-1968)

Nacido en el seno de una familia de músicos, Charles Münch era, ni más ni menos, que sobrino del médico organista Albert Schweitzer. Al igual que Monteux, fue violinista. Recibió clases de Karl Flesch, uno de los grandes profesores europeos. Entre 1925 y 1932 fue profesor en el Conservatorio de Leipzig y trabajó con Furtwängler y Bruno Walter. Siento especial simpatía por Münch por lo que explicaré a continuación. Fundó la Orquesta Filarmónica de París, que dirigió entre 1935 y 1938. Pues bien, Münch tenía una buena amistad con el pintor Raoul Dufy, al que le gustaba mucho la música y especialmente todos los instrumentos. Münch le permitió asistir a sus ensayos y dibujar lo que quisiera. Dufy se colocaba junto al tamborilero y desde ese lugar privilegiado -podía ver toda la orquesta- iba dibujando todo lo que se le antojaba. De ahí creó una famosa serie titulada «Orquestas», en la que plasmó todo tipo de detalles. Desde la orquesta entera a pequeños grupos de músicos, incluso atriles, instrumentos sobre las sillas, un músico solo ensayando en el escenario, violines amarillos y rojos... Todo ello en pleno movimiento y con unos colores vivos que ofrecen fuerza armónica y un realismo cautivador. Münch visitó por primera vez los Estados Unidos y en 1949 sustituyó a Koussevitzky el frente de la Sinfónica de Boston. El sonido de la orquesta mejoró aún más debido a la inclusión de música francesa, en especial de Debussy, Ravel, Fauré, Roussell y tantas obras más de compositores del momento. Una actitud similar a la de Pierre Monteux. Münch tenía un magnetismo muy especial. Era instintivo y de un día para otro podía sorprender al hacer un pasaje de forma diferente a la que había dicho. Münch dejó escrito un libro editado en París en 1954 con el título *Yo soy director de orquesta*.

4.15.3. Ernest Ansermet (1883-1969)

Esta extraordinaria figura de la dirección, nacido en Vevey (Suiza), inicialmente era matemático. En 1906 impartió clases de matemáticas en un instituto de Laussane y más tarde se marchó a la Sorbona de París para ampliar sus estudios, además de seguir cursos de música en el Conservatorio de París. En sólo un año de estancia decidió dedicarse plenamente a la música. De manera rápida alcanzó una buena preparación y en 1915 Sergei Diaghilev le ofreció dirigir la Orquesta de los Ballets Rusos. Al igual que sus colegas Monteux y Münch, Ansermet también dirigió estrenos mundiales de gran importancia. Con los Ballets Rusos estrenó *La historia del soldado*, *Pulcinella*, *Renard* y *La Boda* de Stravinski, *La valse* de Ravel, *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. Fue un gran defensor de la música suiza, especialmente de Honegger y Frank Martin, además de decenas y decenas de obras dedicadas y no dedicadas de autores actuales. Su tarea fue inmensa en este sentido. Ansermet era un director versátil,

refinado y muy natural. Yo nunca olvidaré un ensayo al que asistí en Ginebra con mi madre. Corría el 1958 o 1959. El lutier Pierre Vidoudez tuvo el detalle de acompañarnos al Teatro en donde la Orquesta de la Suisse Romande, creada por Ansermet 1932, realizaba un ensayo. Escuchamos el *Concierto para violín y orquesta* de Brahms interpretado por uno de mis ídolos: Arthur Grumiaux, el gran violinista belga. Ver muy de cerca a ambos me emocionó mucho. Director y violinista hablaban con total discreción. Los músicos se mantenían muy quietos esperando las indicaciones de su director.

04:16. DOS FIGURAS TOTALMENTE DIFERENTES acaparan la atención MUSICAL DE ESTADOS UNIDOS

4.16.1. Leopold Stokowski (1882-1977)

Stokowski, junto con Arturo Toscanini y Serge Koussevitzky, acapararon la atención norteamericana durante la primera mitad del siglo XX. Eran tres figuras absolutamente diferentes, pero cada una de ellas con una gran personalidad, especialmente la de Toscanini, que dejó para el final.

Leopold Stokowski nació y se formó en Inglaterra. Llegó a los Estados Unidos cuando era muy joven. Comenzó su periplo con la Orquesta de Cincinnati (1909-1912) y luego la de Filadelfia, donde permaneció desde 1912 hasta el 1938. Todo un récord. Stokowski creó, de hecho, una de las mejores orquestas del mundo. Brillante, pero muy flexible a la vez. Tenía un sonido aterciopelado y muy empastado. En 1916 estrenó en EEUU la *Octava Sinfonía* de Mahler y en sus programas abundaban los Hindemith, Schoenberg, Stravinski, Berg, Shostakovich y muchos otros autores del momento. Stokowski era un gran músico, pero también tenía sus defectos, tanto por lo que respecta a la música como a su persona.

Posiblemente lo que le supuso más comentarios fue su manía de transcribir obras de Bach para la gran orquesta. Esto le acarreó un montón de críticas. Se permitía cambios en muchas obras de repertorio que él dirigía, lo que no gustaba nada a los músicos de la orquesta. En cuanto a su persona, realizaba experimentos con efectos luminotécnicos, como por ejemplo proyectar un foco que iluminara su cabeza consiguiendo una aureola. U otro foco que proyectara sombras en sus manos. En cualquier caso, fue, sin embargo una figura muy importante en cuanto al repertorio. A él se debe el estreno en EEUU de obras como *La consagración de la primavera* y *Edipus-Rex* de Stravinski, *Gurrelieder* de Schoenberg, el *Wozzeck* de Alban Berg o la *Sinfonía de los mil* de Gustav Mahler. Toscanini, tan diferente de él, le invitaba regularmente a dirigir su NBC entre 1941 y 1944. Además de las obras mencionadas, estrenó una cantidad inmensa de obras del momento. Dirigió la versión integral de la *Sinfonía núm. 4* de Charles Ives y entre sus autores preferidos figuraban nombres como Aaron Copland, Hans Werner Henze, Alan Hovhaness, Gian Carlo Menotti, Edgar Varèse, Henry Cowell, Charles Maria Widor; así como obras de Sergei Rachmaninov. Hoy en día ya no existen esa clase de directores que tienen muy en cuenta la música que se hace en su momento.

He señalado algún defecto de Stokowski, pero su nombre ha quedado como uno de los más grandes, sobre todo debido a una mente amplia en cuanto al repertorio y muy refinada en cuanto al sonido. La Orquesta de Filadelfia tenía sonido propio y lo ha conservado hasta el día de hoy.

4.16.2. Arturo Toscanini (1867-1957)

¿Un director? Arturo Toscanini. Esa es la respuesta de la mayoría de gente. Aunque fue un personaje difícil, rabioso, al que sólo le importaba su trabajo, que huía de las alabanzas y que sólo pensaba en su orquesta, su nombre ha quedado como un símbolo. ¿Un director? Arturo Toscanini.

Desde pequeño tengo metida en la cabeza su entrada de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Cuando oigo su inicio pienso en él de inmediato y, a su vez, cuando pienso en Toscanini, me viene a la mente de inmediato la famosa entrada de la sinfonía.

La aparición de Toscanini rompió esquemas y revolucionó la dirección orquestal, aún más que algunos de sus predecesores. No sólo abolió la arbitrariedad y fluctuaciones exageradas de los tempi, sino que también eliminó los portamenti de las cuerdas en legato. Quería que la música respirara y que el discurso fuera intenso y dúctil a la vez. Quería que cualquier partitura fuera ejecutada tal y como estaba escrita. Pasar de la intensidad a la ligereza de la forma más natural y sin retenciones gratuitas. Ante todo, el discurso.

Él fue un buen violonchelista que actuaba con la Orquesta de la Scala de Milán. Ya de joven poseía una enorme experiencia en el repertorio operístico y fue gracias a *Aida* que se convirtió en director. El 30 de junio de 1886, cuando sólo tenía diecinueve años, tuvo que sustituir urgentemente el director que debía dirigir la ópera de Verdi en Río de Janeiro. Fue una especie de milagro y a partir de ese momento se dedicó a la dirección. Su especialidad era el repertorio operístico, pero conocía el sinfónico igual de bien. Se ha dicho que podía dirigir de memoria más de sesenta óperas de estilos diferentes. En 1908 llegó a la Metropolitan Opera de Nueva York, donde permaneció siete temporadas (1908-15). Volvió de nuevo a esa ciudad pasada la Primera Guerra Mundial y en 1926 dirigió por primera vez la Filarmónica de Nueva York. Fue en 1928, cuando se fusionaron la Filarmónica y la Sinfónica de Nueva York y fue designado su director principal.

Como es sabido, Toscanini era un antifascista total y, sobre todo, un antinazi. Una actitud similar a la de nuestro Pau Casals. Después de 1931, se negó a dirigir en Italia y en Bayreuth tras el 1933. Tampoco quiso colaborar más con Furtwängler ni con otros que habían trabajado para Hitler. En 1937 volvió de nuevo a Estados Unidos para dirigir la famosa NBC (National Broadcasting Company), creada expresamente para él. Desde ese año y hasta 1954, cuando ya tenía ochenta y siete años, los conciertos de esa orquesta en manos de Toscanini fueron la principal atracción musical de Nueva York. Su nombre se convirtió en leyenda.

No termino aquí, ya que me gustaría decir más cosas de este músico tan especial. Toscanini hablaba mucho en italiano durante los ensayos, muchos de ellos convertidos en auténticas reprimendas. Había dos palabras que repetía constantemente, una era *cantare* y, la otra, *sostenere*. Siempre quería que el discurso fuera como un canto ininterrumpido. Quería arcadas anchas en las cuerdas y un sonido prolongado. Sufría mucho cuando había alguna imperfección, un pequeño descuido podía desencadenar una bronca descomunal. Existen cantidad de anécdotas sobre su comportamiento como director. Hay vídeos donde vemos a Toscanini dirigiendo y realmente atrapan mucho. Hay uno que ilustra sus broncas y lleva por título *Toscanini mangia l'orchestra*. Mientras se grababa su griterío, él no sabía que los

micrófonos estaban abiertos. Los ingenieros de sonido de la Victor los dejaron así expresamente. Toscanini tenía una plantilla de lujo y quería que cada uno de sus miembros diera lo máximo de sí mismo. Quería oír «todas las notas». Pensaba sólo en el sonido. Se hartaba de decir: «Guarda el sonido!». Y sobre todo tenía especial manía a los contrabajistas, a los que continuamente les decía: «Parece que arrastréis un carro». Toscanini, al que, como he dicho, se le puede ver dirigiendo en varios vídeos, dirigía haciendo movimientos más bien circulares, mientras apretaba a menudo su mano izquierda en el corazón.

Hay que decir, por último, que Toscanini era un hombre modesto, absolutamente sincero y que nunca buscó la publicidad.

QUINTA PARTE: Consideraciones básicas sobre la interpretación orquestal

5.1 La Interpretación

La interpretación en la llamada música clásica resulta todo un reto. Su escritura no perdona y obliga a una perfección que no existe en las otras músicas.

Se deben tocar las notas escritas y tienen que interpretarse. Es normal, pero sucede que se deben ejecutar con una perfección casi absoluta. Es una música escrita para permanecer y demanda una gran exigencia instrumental. Se expresará con intención y no siempre de manera igual. Es una música muy viva, escrita en posesión de una técnica compositiva del más alto nivel, que exige a los intérpretes una ejecución también del más alto nivel técnico. Es importante entender que la música no es sólo la grafía, sino que detrás de las notas y símbolos de todo tipo existe la idea germinadora, que es donde se encuentra su verdadero contenido. Es como descubrir su alma.

De entrada hay que señalar que la técnica instrumental ha sido objeto de una evolución constante. Cuando Beethoven o Mendelssohn oyeron interpretadas sus obras, en modo alguno sonaban como ellos querían. Pienso que debían de sufrir y mucho. No es hasta bien entrado el siglo XX cuando el nivel de los intérpretes y, por lo tanto, el de las orquestas es ya *comme il faut*. Las rabietas del pobre Beethoven eran una constante, nunca pudo escuchar sus maravillosas obras tal y como él las sentía. Evidentemente, la música de los grandes compositores llevó a un progreso técnico constante. Cada vez más afinado, mejor sonoridad, más equilibrio y, sobre todo, un dominio técnico sin el cual es imposible considerar una buena interpretación.

Sobre la interpretación

El cuarteto de cuerda es la forma camerística por excelencia. Cuatro voces, cuatro personajes. Entre los dos violines, la viola y el violonchelo tenemos una extensión aproximada de cinco octavas y media (que es mucho), más que suficiente para obtener todo tipo de efectos, tanto de orden expresivo como técnico.

En este caso, los personajes son los músicos que deben dialogar, pero, evidentemente, no será un diálogo equivalente al de cuatro personas. Entre cuatro personas sólo debe hablar uno a la vez, porque hablando dos ya se crea confusión y no se entiende. Debe hablar uno, luego otro, etc. Se tienen que ir escuchando. El diálogo entre un cuarteto de cuerda también tiene algo de eso. Hay preguntas y respuestas, pero aquí, como se trata de sonidos y no de palabras, sí pueden hablar cuando quieran, los que quieran y a la vez. En muchas ocasiones, muchísimas, hablando los cuatro a la vez.

El trabajo interpretativo de un cuarteto de cuerda -ya sea de Haydn, de Mozart o de Beethoven como de Bartók o Xostakóvitx- es siempre el mismo. Por supuesto, absolutamente diferente en cuanto a la intención expresiva. En todos encontramos problemas en común, como son: la afinación, el ritmo, el equilibrio, los tempi, las arcadas, las voces que deben sobresalir, etc, pero luego vendrá la intención expresiva que para cada uno ya es diferente. El *vibrato* conlleva mucho trabajo, enorme, los cuatro instrumentistas deberán realizar una oscilación similar entre sí. Imposible que uno vibre de una manera y el otro de otra, a no ser que se trate de una voz que deba sobresalir y que, por tanto, utilice un vibrato diferente. Los acentos -que en los cuartetos aparecen en gran cantidad-, los *sforzando*, los diferentes golpes de arco que demandan una especialísima atención... Por todo ello debe existir una igualdad de criterio absoluta. Mientras que en la orquesta sinfónica se puede hacer de más y de menos, los golpes de arco en el cuarteto constituyen un rol definitivo para la igualdad entre ellos: *détaché*, *spiccato*, *martellato*, *saltellato*, *legato*, etc. Debe haber un acuerdo total sobre qué zona del arco será la apropiada para tocar cada nota o grupo de notas.

Siguiendo con los grupos de cámara tenemos también quintetos de cuerda y, especialmente, quintetos de viento, sextetos, septetos, octetos... e incluso la unión de un quinteto de viento con un quinteto de cuerda, muy habitual hoy en día. Es como una pequeña orquesta, pero al haber un solo músico por pentagrama tiene también un resultado camerístico. Otra cosa es la orquesta de cuerda, en la que con un número de diez ya tenemos más de un músico para cada voz. Estos tipos de orquestas pueden oscilar desde diez u once hasta dieciséis o dieciocho músicos, y con el añadido de algún instrumento de viento ya obtenemos la orquesta clásica. Es a partir de Beethoven cuando aparece la orquesta sinfónica que incluye las trompas, trompetas y trombones; será a partir de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, escrita en 1830, cuando ya aparece la tuba y un nutrido grupo de percusión.

5.1.1 La interpretación orquestal

Bueno, la interpretación en una orquesta sinfónica es otra cuestión, aunque, lógicamente, presenta problemas en común con la música de cámara. En la orquesta sinfónica, debido a la gran diferencia de volumen y de miembros respecto a la orquesta de cámara, la figura del director será fundamental, ya sea para coordinar como para realizar una interpretación con sentido musical. Concentrar toda esa masa será un verdadero reto. Antes de todo, el director debe tener autoridad. Debe conseguir que los músicos no hablen entre sí, que no hagan ruidos, que estén sentados adecuadamente y, sobre todo, que escuchen con toda atención. Hay países en los que los músicos son más obedientes; otros, en especial los países latinos, en los que a un director le será más difícil mantener el silencio adecuado. Él lo sabe y, por tanto,

actuará en consecuencia. Los ensayos cansan y el director debe tener la habilidad de hacer interesante el ensayo y evitar que la motivación vaya a la baja. El director es como un profesor.

La ventaja de una orquesta sobre un cuarteto es que las imperfecciones en una orquesta pueden ser menos evidentes que en un cuarteto de cuerda. Hay más masa, mucho más volumen, etc. Aunque un solo de trompa o de flauta, de no salir como debe, puede comprometer al director y a toda la orquesta.

El director de orquesta debe ser consciente de que depende de la orquesta para producir un universo sonoro y que no les debe controlar en exceso, ya que un control excesivo agota y deshumaniza al músico. Es evidente que el director debe tener un conocimiento exhaustivo de la partitura, la debe haber estudiado a fondo y tener decidida la interpretación que deseará. Debe conocer a la perfección cómo está construida la obra y haber hecho un análisis -tanto armónico como melódico y rítmico- hasta conocer su estilo y carácter. Especialmente, debe identificar los pequeños detalles, que son muchos y a veces difíciles de detectar. Para conseguir todo esto, la experiencia del director será vital.

Una vez la orquesta está perfectamente afinada, el director debe explicar a los músicos lo que quiere, cómo ve la obra a ejecutar -aunque sea una obra de gran repertorio. Él debe hacer su versión. Resulta, sin embargo, que por lo que he ido observando a lo largo de los años, la mayoría de los directores empiezan sin decir nada y hacen las observaciones oportunas a medida que la obra va avanzando. También hay directores, aunque muy pocos, que explican lo que quieren y sienten de la partitura en cuestión. Hay directores que desde el principio tocan el movimiento entero; normalmente lo hacen con orquestas que no son de primera categoría, con la intención de orientarlos para, seguidamente, entrar en el trabajo de verdad.

El elemento que será el pilar que el director deberá conseguir de entrada es la unidad entre la melodía, la armonía y el ritmo. El *tempo* será el primer caballo de batalla.

El tempo

"Tempo giusto" es una expresión italiana muy utilizada. El concepto obedece a un *tempo* concreto pero con una elasticidad que permita las modificaciones necesarias según las indicaciones del compositor, manteniendo a la vez la naturalidad discursiva.

A grosso modo las obras sinfónicas se pueden dividir en tres bloques: las sinfonías, los conciertos con solista y los poemas sinfónicos, rapsodias y fantasías. En las obras del primer y segundo grupo el "tempo" tiende a ser más riguroso. Pero, en alguna que otra obra, las anotaciones como "ritardando", "accelerando", "Stringendo", "più mosso" etc ... pueden provocar criterios muy dispares por parte de los directores. Y más aún cuando se lee "poco ritenuto", "poco andante", "poco mosso", "poco adagio", que todavía pueden provocar más confusión.

Ya Mozart consideraba el tempo como «lo más importante y más difícil de encontrar». Cada director tiene su personalidad y por lo tanto la diferencia de criterio, ya sea de orden expresivo como técnico, será diferente para cada uno. Pero todos ellos sí deben procurar establecer un tempo lo más natural posible y lejos de la rigidez. El director debe ser flexible según las características de la orquesta, así como también según las circunstancias ambientales. Muchas

veces se verá obligado a hacer modificaciones, sobre todo de orden técnico, pero manteniendo siempre la continuidad y una lógica discursiva. Si decide ir a un tempo más rápido deberá vigilar que todas las notas se escuchen de manera clara. Si opta por un tempo más lento de lo habitual deberá procurar que el discurso no pierda unidad ni intención.

Un problema que se le presenta es cuando en un programa interviene un solista, pues debe existir un acuerdo entre los dos. Lo que no siempre funciona debido a que el solista, si es un gran virtuoso, no aceptará un tempo con el que no se encuentre cómodo. Y en ese caso se producen muchas discusiones, a veces tormentosas.

Es muy importante que el director, durante un brevísimo instante, marque el *tempo* con anticipación al sonido. De no hacerlo, corre el riesgo de que la entrada sea insegura.

El volumen

El volumen es otro problema y dependerá de la sala. Hay auditorios con más reverberación que otros y, por tanto, el tempo puede cambiar. El director escuchará la orquesta a distancia para determinar cuáles son los *tempi* adecuados y el volumen, que irá relacionado con la acústica de la sala. En muchos casos el director ya conoce la sala, por lo que esta operación ya no será necesaria.

Sobre el volumen quisiera puntualizar algunos aspectos que creo que son muy importantes. Ya hace tiempo que no me gusta demasiado ir a los conciertos sinfónicos a no ser que el director sea un músico de verdad. Los conciertos sinfónicos siempre han tenido algo de espectáculo. Una masa orquestal produce un gran efecto, tanto por lo respecta a la riqueza tímbrica, a la variedad rítmica, como por su inagotable expresividad. Resulta que el volumen es casi siempre lo que más me molesta. Existe la manía de tocar demasiado fuerte en los pasajes donde pone *forte*. Por ejemplo, Beethoven en sus sinfonías o en el *Concierto Emperador* escribe una *f*, ocasionalmente dos. Schubert y Mendelssohn, lo mismo. Brahms, en sus cuatro sinfonías, y en especial en la cuarta, nunca sobrepasa las dos *f*... ni siquiera lo hace Bela Bartók con su *Concierto para orquesta*. Los Bruckner, Mahler y Strauss, que son los que provocan más escándalo y son los tres compositores en cuyas obras los directores de orquesta ponen más energía, no sobrepasan las tres *ff* casi nunca; es más, en mucho de sus fortísimos indican sólo dos *f*.

El espectáculo tiene la culpa. Los directores, al ver que cuanto más fuerte suena más impresión provoca en el público, abusan del volumen, con lo cual distorsionan la obra. Todo tiene un límite. Estoy seguro de que tanto Bruckner como Strauss criticarían esta exageración gratuita.

Eso, evidentemente, no lo hacen tanto con Beethoven o Brahms porque su música, muy profunda y eminentemente musical, no permite exageraciones gratuitas. Y menos aún con Haydn o Mozart, que, con una orquesta más pequeña y una escritura aún más clara y más precisa, requiere un cuidado enorme en cuanto al volumen. La propia música habla por sí sola.

El equilibrio

El equilibrio es otro caballo de batalla para los directores de orquesta. Dentro de la orquesta tenemos ya el equilibrio de un mismo grupo: madera, metal, cuerda y percusión. También los

equilibrios de la cuerda con la madera, de la cuerda y madera con el metal, etc. Después vienen los instrumentos que deben sobresalir: los solos de viento. A todo ello hay que añadir la gradación de sonoridades, intentando que unos instrumentos no tapen a los otros, porque hay instrumentos de viento como los oboes, el corno inglés y los fagots que tienen un sonido más penetrante que las flautas o los clarinetes. Hay que tener en cuenta también que se puede jugar con muchos tipos de sordinas y con los *sonidos tapados*, con las trompas, trompetas y trombones. Hay que pensar que para obtener un equilibrio simultáneo los matices deben ser diferentes para cada sección, en especial para el metal y la percusión. Un *forte* de la madera o la cuerda equivale como mucho a un mezzoforte del metal, debido a su potencia. Hay que pensar también que los instrumentos de percusión deben tener un "tocco" de calidad. De su actuación dice mucho si un director tiene buen gusto o no. El equilibrio se complica cuando hay solos, sean estos de madera, de trompas o trompetas o, naturalmente, del violín concertino. Los hay muy delicados y cada uno de ellos debe tener su color y su intención. El director debe saber cómo mantener la orquesta para que el instrumentista que realiza el solo se encuentre cómodo y se exprese de manera natural. Otra cuestión es lo que se llama "Equilibrio sucesivo" (motivos o temas que se van alternando de un grupo al otro). Esto conlleva un nuevo problema, entretenido y que requiere mucha meticulosidad.

No han sido muchas las ocasiones en las que el equilibrio me haya satisfecho. Un buen equilibrio representa horas de trabajo y la mayoría de veces queda a medias. Tuve ocasión de ver ensayar y dirigir en concierto al director rumano Sergiu Celibidache. Era todo un ejemplo, ya que no olvidaba nada. Entraba a fondo de la partitura, exigía perfección desde las grandes líneas hasta los pequeños detalles y no quería ninguna limitación de tiempo en los ensayos. Evidentemente Celibidache no fue un caso aislado. Toscanini, por ejemplo, tampoco quería limitaciones y ¡ay! si no se respetaba su voluntad.

El ritmo

Todos los humanos llevamos dentro el sentido rítmico. Música y danza se han manifestado ya desde el origen de la humanidad. Ritmos producidos por artefactos (instrumentos) de percusión acompañando los bailes de pueblos primitivos, a veces con una simple tabla de madera o con huesos de animales. Palmear o patear en el suelo... Es el ritmo natural que va relacionado tanto con el latido del corazón como con la respiración. Dentro del campo musical el ritmo va relacionado con el tempo y la melodía y el fraseo van estrechamente relacionados con el ritmo. Este debe establecer la pulsación que en muchas obras del siglo XX provoca muchas complicaciones por los constantes cambios de compás. El ritmo es la periodicidad y, de hecho, toda la música está subordinada a él. Este debe ser flexible, nunca rígido, excepto en momentos puntuales de dificultad técnica, en los que, en cambio, debe ser absolutamente regular y preciso, ya que de lo contrario existe riesgo del descontrol. No es nada fácil obtener un ritmo que tenga lógica y que sea un buen apoyo para el discurso. Dentro de un movimiento nos encontramos con alteraciones del "tempo" como: más rápido, más lento, acelerando, ritenuti, morendo, pausas, calderones, los siempre preocupantes "poco mosso", "subito mosso", "Stringendo", acentos, "sforzando". La relación entre la regularidad y la irregularidad rítmica, procedimiento que utilizan muchos compositores para interrumpir la uniformidad, etc. No es de extrañar que los músicos de la orquesta estén siempre atentos al brazo derecho del director, que es el encargado de llevar el compás. Este debe tener muy claro cuándo se trata

de un "legato" o de un "staccato" ya que el gesto es muy diferente: ancho y ondulado para el primero y más corto y preciso para el segundo. Estamos hartos de observar directores con gestos excesivamente amplios incluso en momentos donde la música discurre tranquila y funciona por sí sola.

Sobre el metrónomo

Siguiendo con el ritmo debo hablar ahora del metrónomo, aquel invento que Maelzel patentó en 1816. Beethoven fue uno de los primeros en aplicarlo, aunque también dudaba de su eficacia. Todo director lleva un metrónomo en el bolsillo -no del tipo Maelzel, obviamente, ya que el bolsillo debería ser enorme en ese caso, y lo usa sobre todo al tomar una partitura y realizar sus anotaciones en silencio. Una vez comienza el ensayo no lo usará de ninguna manera ya que corre el riesgo de hacer el ridículo. Él ya sabe el tiempo al que debe ejecutar la obra sinfónica. Eso no quiere decir que, a escondidas y dentro de su camerino, le eche un vistazo.

Hay que decir también que el metrónomo fue útil en un momento en el que los directores llevaban unos "Tempi" más bien desordenados, y el invento sirvió para que, de manera paulatina, los compositores indicaran un tiempo metronómico al inicio de la obra o de un movimiento.

De todas formas su utilización en la orquesta es muy relativa. Estamos hablando de un organismo vivo que no se puede supeditar a un ritmo mecánico. El metrónomo debe usarse tan sólo como una referencia para indicar el movimiento en general.

Sí en cambio será muy útil, a nivel individual, para los ejercicios de mecanismo de un instrumentista que se quiere auto disciplinar y conseguir que los dedos obedezcan el tic tac con precisión.

La claridad

La claridad obedece a un doble significado. Claridad en la exposición temática de una obra en general y claridad en cuanto a los instrumentos. Por ejemplo, autores como Brahms, Wagner, Bruckner... tienen una textura más densa y sus obras son más bien polifónicas, con diferentes voces que se van cruzando, el contrapunto... En cambio hay autores como Mozart, Mendelssohn o Tchaikovski que son más ligeros y con una escritura más transparente. Sea en unas o en otras, la claridad discursiva es obligada, aunque Mozart ha sido y sigue siendo el autor más temido dada su particular precisión aérea, que obliga a una absoluta perfección. También son muy problemáticos los impresionistas Debussy y Ravel, cuya música carece de peso, siendo a veces casi inmaterial. Interpretar correctamente a estos dos grandes autores es difícil. Con ellos entramos en un mundo delicado que requiere mucha sutileza, con colores de todo tipo en obras llenas de divisos ejecutados con mucha delicadeza. Por ejemplo, Debussy en el primer movimiento de *La mer* indica: «Cédez un peu», « Moderé, sans lenteur (dans un rythme tres souple)», «Presque lent», «Légèrment soutenu»; y en el último movimiento indica: «En laisser aller», «pp et tres lointain»; y el «tres léger» o simplemente «léger» aparece constantemente. Son expresiones que también aparecen en las obras de Ravel. Indicaciones

que se apartan de las habituales. Pues bien, esta música es más arriesgada que cualquier sinfonía de Brahms o de Bruckner, ya que obliga a una transparencia y refinamiento sonoro nada fácil de conseguir. Por ese motivo, esta música se programa menos. De Ravel, aparte de su famoso *Bolero* el *Concierto en sol* para piano o *La Valse*, no hay mucho más. Son totalmente diferentes.

5.2 SOBRE LAS COMPETICIONES, DUELOS Y CONCURSOS DE INTERPRETACIÓN Y DE COMPOSICIÓN

Tocar un instrumento es un arte que expresa sentimientos, emoción... que transmite. Se trata de interpretar y a la vez recrear. Pero también tiene su parte de exhibición. Niños superdotados siempre los ha habido y siempre los habrá, tanto en el campo de la música como de las matemáticas, el ajedrez, etc. En nuestro campo -la música- disponemos de muchos ejemplos; entre ellos, los casos de: Mozart, Mendelssohn, Schubert, Saint-Saëns y, muy especialmente, en el campo interpretativo donde la mayoría de los grandes solistas han sido verdaderos prodigios: Menuhin, Heifetz, Rubinstein, Arrau, Milstein, Horowitz...

Aparte de niños prodigios hay que decir que la competición -a veces en forma de duelo- viene de lejos. Ya Vivaldi compitió con un violinista protegido del Emperador de Austria, y Mozart con Clementi, pero hay dos casos que sobresalen y que están muy bien explicados en libros de referencia. El primero es el de Beethoven, explicado por Romain Rolland, y el segundo es el de Paganini, explicado en cualquiera de sus biografías. El de Beethoven está comentado por su discípulo Ferdinand Ries y aparece, como he dicho, en uno de los volúmenes de los cinco que Rolland dedica a Beethoven. El duelo fue con otro compositor y pianista alemán que se llamaba Daniel Steibelt. De este compositor se estaba interpretando un quinteto de cuerda. ¿Qué hizo Beethoven? Tranquilamente tomó la parte del violonchelo, la puso boca abajo, tocó con un dedo un tema burlesco, construido con los primeros compases invertidos, y sobre esta base se puso a improvisar. Steibelt se indignó en gran manera, se marchó y no le perdonó jamás.

El de Paganini se produjo en la Scala de Milán. Era un duelo con un violinista francés de mucha reputación que se llamaba Charles Philippe Lafont. El propio Paganini explicó que primero tocó él y después Lafont. Como colofón tocaron ambos un concierto para dos violines de Kreutzer... y ahí surgió el escándalo. Era costumbre italiana la de improvisar y realizar ornamentaciones no indicadas en la partitura, pero en este caso no era oportuno. Paganini lo hizo simplemente para molestarlo, lo que consiguió del todo. Lafont no entendía las libertades que se tomaba Paganini realizando todo tipo de ornamentaciones. Lafont se enfadó mucho y le dijo: «¿Qué haces ?!». Y a continuación se marchó.

LOS CONCURSOS DE INTERPRETACIÓN

Creo que los concursos de interpretación no han venido por sí solos, sino influenciados por la inercia del pasado, tanto para prodigar a niños prodigios como para ver quién toca con más maestría. Todo ello tiene más de circo que de música, pero hay que admitir que al tocar con instrumentos, saber quién ha sido el mejor o la mejor, es inevitable. Es una posibilidad para darse a conocer, obtener conciertos... Lo que no quiere decir que los concursos no tengan sus pros y contras.

Ya en la época moderna, en 1890, se creó el que sería el primer concurso internacional de interpretación. Fue en San Petersburgo y lo fundó Anton Rubinstein, que fue también quien fundó el Conservatorio de esta ciudad en 1862. Pocos años después, su hermano Nikolai fundó el de Moscú. Se convocó cinco veces, pero cada cinco años. Su primera edición estuvo presidida por el compositor A. Glazounov y en el jurado estaba también el gran pedagogo Leopold Auer, que era profesor de ese centro. Después se convocó en Berlín, Viena, París y de nuevo en San Petersburgo. Se presentaron grandes figuras como Otto Klemperer (en calidad de pianista), Ferruccio Busoni, Josef Levine, Wilhelm Backhaus y nuestro compatriota Ricard Vinyes.

Ya en siglo XX aparecen los grandes concursos, que más que concursos se convierten competiciones. Música deportiva, como decía Glenn Gould. Instrumentos como el violín o el piano permiten un impacto, no ya por su sonido en sí, sino por el grado de virtuosismo al que se puede llegar con ellos. Ya hace años que también el violonchelo se ha sumado al espectáculo.

El Chopin de Varsovia (1926), el Concurso Reina Elisabeth de Bélgica (1937), el Concurso de Ginebra (1939), el Margherite Long-Jacques Thibaud (1946), el Paganini de Génova (1954), el Tchaikovsky de Moscú (1958), además de otros en las más diversas ciudades de todo el mundo. En estos grandes concursos se presentaron famosos intérpretes del pasado, pero no todos. Ni Heifetz, ni Milstein, ni Horowitz, ni Platigorski, ni Menuhin, ni el propio Pau Casals, que estaban por encima de esta modalidad.

En todos los concursos la polémica está servida y yo he quedado escamentado en muchas de las ocasiones en las que he estado en el jurado, hasta que he dicho basta. No voy más de jurado a ningún concurso. Tuve suficiente con el primer Concurso Internacional Pablo Sarasate de Pamplona, donde el público mostró un desacuerdo total con la decisión de los primeros premios. Yo advertí a Vladimir Spivakov -que era el presidente del jurado- que la decisión conllevaría un altercado. El público empezó a gritar «¡Tongo! ¡Tongo!» sin parar. Yo me avergoncé como nunca y menos mal que el primer premio fue compartido. Si se hubiera dado como Spivakov quería, creo que no habiéramos salido vivos de Pamplona. Otra experiencia -y muy mala- eran las pruebas que se hacían a la OBC para determinar qué instrumentista merecía un lugar en la orquesta. Discusiones, malentendidos y presiones fuera de lugar. Yo estaba allí en representación de la Generalitat. ¡Dije también bastante!

El escándalo es frecuente en los concursos y uno de los más sonados fue cuando la pianista argentina Martha Argerich, en una edición del Concurso Chopin de Varsovia, abandonó el tribunal hecha una furia porque el pianista Ivo Pogorelich quedó eliminado.

Los miembros de un jurado deberían ser imparciales y a menudo no lo son. Los motivos pueden ser diferentes: sentir simpatía por uno o por otro, apoyar a un participante que estudia con un amigo suyo, que el participante tenga un tipo de escuela diferente, fijarse en si ha hecho alguna nota falsa, si en un cierto momento ha tenido un lapsus de memoria y ha tenido que parar unos segundos, fijarse en su vestimenta, que no guste la posición que adopta el tocar, que no le gusten los tempos, en fin... nunca acabaría. Encontrar un tribunal correcto, imparcial y bien dispuesto a premiar de manera más o menos justa es realmente muy difícil.

Un último caso lo encontramos en el concurso Reina Elisabeth del año 2009. Era de violín y ganó un tal Ray Chen. El segundo premio fue para Lorenzo Gatto. Ni el primero ni el segundo merecían el lugar que les otorgaron. En cambio, sí que tocó maravillosamente bien una chica joven oriental llamada Mayu Khisima, a la que le dieron el puesto duodécimo. Un verdadero escándalo, ya que el concierto de Brahms que escuché -y que se puede escuchar en las redes sociales de vídeo de internet- es toda una lección de musicalidad y de buen gusto.

También debo decir que en la mayoría de concursos prima más la obra virtuosística (o el concierto con orquesta que sirve de clausura) que una sonata de Beethoven, Mozart o Schubert, interpretada antes de las pruebas finales. En definitiva, hay más espectáculo que música de verdad. El mencionado concurso de Bélgica se retransmite por televisión y lo ven millones de personas en todo el mundo. Los ganadores son ganadores. No son ya intérpretes.

CONCURSOS DE COMPOSICIÓN

Si en los concursos de interpretación hay siempre motivos de polémica, ¿qué decir de los de composición? En los de composición, según mi experiencia, es todavía peor. En los concursos de interpretación por lo menos escuchas lo que se toca; en los de composición no oyes nada, sólo tienes papeles. Y la dificultad es aún mayor cuando se trata de obras sinfónicas. Hay un montón de partituras sobre una gran mesa donde un tribunal formado por seis, siete u ocho miembros debe juzgar cuál o cuáles son las mejores partituras. ¡Vaya! Ahí comienza la charanga. Pero lo más curioso del caso es que en la mayoría de estos concursos hay básicamente compositores, algún musicólogo o algún crítico musical. He observado muy pocos directores de orquesta que, de hecho, están acostumbrados a valorar obras del momento y menos aún críticos musicales, que normalmente no tienen la carrera de música. Entonces, ¿qué?

los que más pueden escuchar interiormente una partitura. Ni que decir tiene que los musicólogos no???????

-

Empiezan a pasar las partituras de un lado a otro. Tuya, mía, tuya, mía... Cada uno

anota lo que le pasa por la cabeza, pero no puede escuchar nada. Eso sí, se ruega silencio... pero nadie se entera casi de nada. Siempre he notado que lo que más prevalece es la grafía. Cuanto más pictórica es, mejor. Aunque luego el resultado sonoro sea una tontería. También se fijan en la estética -no sea que aparezca un acorde tonal-, como también en si las dinámicas están bien precisadas. Eso es todo. El verdadero resultado vendrá el día de su estreno. ¿Cómo es posible que una obra tan bien escrita, que daba gusto verla, suene tan mal? Algún entendido -y sobre todo los que estaban en el tribunal- dirán que es una obra muy buena y que el público no la entiende. Yo he presenciado algún ensayo de una obra premiada en la que yo no formaba parte del jurado y me he reído como nunca. El director pregunta al compositor: «¿Qué? ¿Es así como quieres este pasaje?». «Sí, es así, pero quizás un poco más fuerte», responde el compositor. El director toca más fuerte mientras algunos músicos de la orquesta empiezan a reír. No diré ningún nombre, pero amigos míos que estaban en la orquesta (y a

veces mi hija Susanna) me dijeron que en muchos casos tocaban las notas que querían, que el director no hacía ni caso y que el compositor no se enteraba de un *perpertuum* de notas falsas.

Un concurso de composición nunca se debería plantear de esta manera. Se tendría que hacer una selección a cargo, sobre todo, de directores de orquesta, de profesores de composición de conservatorio con experiencia y, naturalmente, de algún compositor. Después, interpretar esas obras con la orquesta para ver su resultado real y no sobre papel.

5.3 LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Una de las decisiones más acertadas que he hecho en estos últimos años ha sido donar mi archivo musical a la Biblioteca de Catalunya. De entrada, por el lugar: su conjunto gótico construido a partir del siglo XV es realmente maravilloso. Después también por la riqueza de sus fondos (tanto artísticos, como científicos y literarios) y, en especial, los de música. Desde Felip Pedrell se conservan los de la mayoría de compositores catalanes y no dudé ni un momento en que el mío también fuera a parar a este espacio histórico único. Para mí es un honor.

Desde que firmé el convenio he trasladado la mayor parte de mi archivo. La Biblioteca de Catalunya se ha convertido en algo propio. El trato recibido por su directora, Dolors Lamarca, ha sido siempre exquisito, como si hiciera muchos años que nos conociéramos. Lo mismo con Rosa Montalt, persona sensible y de gran eficacia; pero también los miembros del personal en general que siempre me han atendido siempre con extrema amabilidad. La Biblioteca de Catalunya es como mi segunda casa y me da una absoluta tranquilidad pensar que mi querido archivo queda integrado a este lugar excepcional.

5.4 UN TOQUE DE HUMOR: SOBRE LOS APLAUSOS

Desde siempre los aplausos han formado parte de nuestra vida como señal de aprobación o de entusiasmo. Normalmente estos se producen en el mundo del espectáculo, del deporte y en muchas manifestaciones artísticas, especialmente en la música. Es obvio que cuando más fuertes son los aplausos estos indican más entusiasmo y más aprobación, pero se debe tener en cuenta que hay países más “aplaudidores” que otros. Un concierto en un país determinado el público puede ser aplaudido discretamente y, sin embargo, la música haber gustado más que en otro país donde la misma obra e intérprete ha sido mucho más aplaudido.

En fin, en el campo de la música clásica (o culta) distinguiré la música de cámara de la sinfónica, cuyo comportamiento y formas son muy diferentes. El público que asiste a los conciertos de cámara es más comprensible ya que se trata de una música intimista, que requiere un cierto conocimiento musical. Las obras de cámara van más a fondo y no existen los juegos de artificio que encontramos en el terreno sinfónico. La música de cámara se interpreta en lugares más reducidos y requiere más atención. El dúo, trío o cuarteto en cuestión necesita una concentración total, ya que cada instrumento representa un personaje. Es como una conversación entre dos, tres o cuatro.

Siempre termino refiriéndome a Pau Casals, que es mi gran referencia. Nunca olvido sus conciertos en Prada de la década de los cincuenta. Todo era muy respetuoso y los aplausos eran casi musicales. La exageración quedaba lejos. Todo el mundo aplaudía con moderación, pero durante mucho rato. Una vez acabados los conciertos, la música aún flotaba en la iglesia. Los unos saludaban a los otros con voz baja y Casals estaba rodeado de los muchos admiradores que tenía.

Él había llegado ya a los ochenta años.

Entro ahora a la música sinfónica que, de hecho, es música-espectáculo. El recinto es grande y el escenario es muy espacioso debido a que deben caber un buen número de instrumentistas, que en algunos casos pueden sobrepasar el centenar. Normalmente los músicos aparecen todos juntos y de manera ordenada. Según la costumbre, aparecen paulatinamente unos minutos antes del inicio del concierto, se sientan en su sitio y hacen como un precalentamiento, sea para encontrar y asegurar la afinación como para emitir alguna nota de pasajes comprometidos, pero con moderación y en fragmentos cortos; casi siempre suelen ser los instrumentistas de viento. Cuando ya están todos se produce una especie de cacofonía, que gusta mucho al público.

El público, ya sentado, está en espera de que aparezca el director, aunque antes aparecerá el concertino que es como el segundo jefe de la orquesta. La anticipación del concertino antes del director es una costumbre anglosajona que en nuestro país ya se ha generalizado. Él sale antes del director por la simple razón de que en él recae la responsabilidad de que la orquesta esté afinada con toda la igualdad posible. El director debe encontrar la orquesta con una afinación lo más perfecta que se pueda conseguir. Cuando aparece el concertino con el violín en las manos hace como una especie de saludo acompañado de una sonrisa, que nuestro público no sabe hasta qué punto debe aplaudir. Acto seguido comienza su trabajo. De pie, indica al oboe que emita el *la*, casi siempre a 440 Hz, y comienza por la sección de cuerda. Después, el mismo *la* para la sección de viento-madera, etc.

Una vez afinada la orquesta, el concertino se sienta en su lugar privilegiado y espera la salida del director. Se recomienda silencio absoluto y que no se produzcan ruidos fuera de lugar. Aparece el director, hace un saludo respetuoso al público y se pone de cara a los músicos. Les pide concentración. La mayoría de veces el director empieza sin problemas, pero yo he presenciado escenas dignas de ser contadas y que me han hecho reír mucho. Hay que tener en cuenta que conseguir que un público numeroso permanezca en silencio absoluto no es tan fácil. También depende de la sensibilidad del director con los ruidos fuera de lugar. Un director que quiere el silencio absoluto, en un país un poco descontrolado como el nuestro, no lo tiene muy fácil. No diré ni nombres de orquestas ni nombres de directores, sólo explicaré de la mejor manera que pueda lo que he presenciado más de una vez en nuestro país. Pues bien, sale un director para quien el silencio es muy importante. Se coloca en su sitio después de haber saludado al público y, una vez de cara a los músicos y batuta en mano, se propone comenzar el concierto. Pequeños ruiditos lo desconcentran y decide esperar. Una vez estos han desaparecido levanta la batuta dispuesto a iniciar el concierto. Pero cuidado, de nuevo otro indisciplinado o indisciplinada hace de nuevo ruiditos, flojos si se quiere, pero suficientes como para que el director, esta vez enfadado de verdad, vuelva a bajar los brazos. Se gira hacia

el público en posición desafiante queriendo decir que, de seguir así, el concierto no empezará nunca. El público de las primeras filas de la platea está helado y transformado en esculturas de mármol. El director mira a todo el auditorio con cara de mala leche. No se oye ni una mosca. Nadie se atreve ni a respirar. Cuando parece que el silencio es absoluto vuelve de nuevo al trabajo. Esta vez, sin embargo, comenzará y seguirá como sea porque de otro modo el concierto no empezaría nunca.

Una vez ha empezado el concierto se presenta otro problema. En parte es lógico que sea difícil que una aglomeración de mil o dos mil personas no produzca ni el más mínimo ruido. Evidentemente que, si el público se lo propone, los ruidos se pueden minimizar y mucho. Comienza a oírse algún carraspeo y, peor aún, algún estornudo. Se recomienda que todo el mundo se ponga un pañuelo en la boca para amortiguar el ruido. Algunos lo hacen, otros no. Como, de repente, se levantará alguien para ir al lavabo y naturalmente hará su ruido, por poco que sea. Algunos programas que se caen. Incluso de uno de los pisos, uno que baja dando vueltecitas. Muchos aprovechan los *fortes* para toser o sonarse la nariz, pero cuidado porque el *forte* puede dejar de producirse en un santiamén y si no se tienen reflejos rápidos uno se puede encontrar en una situación como para esconderse debajo de la butaca. Un momento muy esperado por el público es cuando termina un movimiento. Entonces tienen todo el derecho a hacer todos los ruidos contenidos hasta el momento y se pasa de la música a un recital de sonidos según pida el cuerpo. Estos se deben interrumpir cuando el director decide seguir con el siguiente movimiento. Todo el mundo quieto de nuevo. Bueno, por fin llega al final del concierto, generalmente con una obra de impacto, con una de estas sinfonías que hacen temblar todo el teatro o el auditorio y que intimidan al público con su efecto de terremoto. La explosión del público no se hace esperar ni un segundo. Comienza su sinfonía de admiración a base de gritos, de frenéticos aplausos, silbidos, de zapateado, los «bravos»... Un griterío como si se tratara de una tribu africana, etc.

El director está contentísimo. Entra y sale rápidamente. La furia no cesa y entonces el director comienza con el ritual de hacer levantarse, uno por uno, a los principales solistas de los diferentes grupos orquestales. Uno por uno van recibiendo su correspondiente ovación. A veces se da la circunstancia de que la actuación de alguno de ellos no ha sido muy afortunada, pero no importa ya que en conjunto ha ido bastante bien. Después de diez o quince minutos de desahogo y agradecimiento con toda la orquesta de pie, el director decide si interpretará propina o no. En caso de que se toque la propina, se sientan todos de nuevo. Algunos espectadores que tenían previsto salir tienen que correr para volver a su lugar o bien quedarse donde se encuentran y volverse a quedar muy quietos. De todas formas, en este momento el director ya no hace caso de ruidos extra-musicales porque está contento con el éxito conseguido. El concierto ha terminado y orquesta y director desaparecen a toda prisa hacia dentro. El director con dos o tres kilos de menos y los músicos a ducharse todos y a cambiarse tanto la camisa como la ropa interior. El partido ha terminado, pero todavía vendrá el momento en que un grupo de molestos querrá el autógrafo del director. Lo persiguen, pero su representante dice que está agotado y que mejor en otra ocasión.

El teatro o auditorio vuelve a la tranquilidad, pensando que también él necesita descansar.