

Rubinstein y España

ALVARO MARIAS *



non dur ami
Rubinstein
1974
el 19.7.58.

Madrid, 1953. Crítico cal. Profesor del Real servatorio de Madrid.

) Bajo la presidencia de ma O'Shea, con Enri-Franco como comisario itrocinio de la Funda-Isaac Albéniz, la expo-•n fue presentada en la dación Santillana de rid, en mayor de 1987, continuar su itinerario Bilbao, Granada, San-er, San Sebastián, La ña, Sevilla, Barcelona y dres.

EL Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea ha ampliado en su novena edición sus actividades habituales con la organización de una exposición homenaje a Arturo Rubinstein, bajo el lema «Rubinstein y España» (1). La iniciativa no podía ni ser más oportuna en el centenario del gran pianista polaco, ni podía ser llevada a cabo con mayor perfección. Las relaciones de Rubinstein con España fueron múltiples y profundas a la vez. Fue España, tal vez, la primera nación en reconocer y proclamar el talento de Rubinstein;

desde su presentación misma, para interpretar junto a Arbós el concierto en *re menor* de Brahms en el Gran Casino de San Sebastián, el 10 de agosto de 1915, los triunfos de Rubinstein se sucedieron en España de manera ininterrumpida a lo largo de toda su carrera. Pero es que, además, el repertorio español constituyó una de las piedras clave de su repertorio: Albéniz, Granados, Falla (a él debemos la *Fantasia Bélica*), Mompou y Ernesto Halffter cobraron vida en sus manos con una fuerza y personalidad inconfundibles.

Y no olvidemos el entusiasmo de Rubinstein por las formas de vida españolas: ahí lo tenemos, disfrazado de torero en una inolvidable fotografía de 1916, despidiéndose de sus amigos catalanes con el encendido epitafio de «Los churros, estupendos!», o comiendo con entusiasmo flanes en Santander; sin olvidar las temporadas de descanso en el chalet de Marbella.

Los amigos españoles de Rubinstein se contarían por docenas —por muchas docenas— como atestigua una tan larga como útil enumeración incluida en el libro de la exposición, e irían desde la Familia Real y la alta sociedad a infinidad de músicos, críticos, artistas, intelectuales y gentes del mundo

del espectáculo. Desde que conociera en París, en 1904, sin saber quién era —y no era otro que Isaac Albéniz—, a «un gordo español muy alegre», el número de amigos españoles de Rubinstein es sólo concebible en un hombre tan extraordinariamente sociable como lo fue él.

La exposición reúne infinidad de programas de concierto, de retratos —entre ellos los célebres de su amigo Picasso—, fotografías, autógrafos de obras a él dedicadas o por él interpretadas, o sencillamente objetos curiosos relacionados con Rubinstein, como el célebre abanico con firmas ilustres de Pilar Chao, aparte de la exhibición de las películas realizadas sobre la vida artística de Rubinstein, por François Reichenbach.

Si todo ello es empresa loable, que habrá exigido un rastreo tan minucioso como concienzudo, lo que convierte a la exposición en un verdadero acontecimiento cultural, es el encargo de una veintena de obras para piano bajo el título general de «Una página para Rubinstein», a otros tantos compositores españoles, entre los que figuran, sin duda, buena parte de los más ilustres y significativos de nuestro mundo musical. Miguel Alonso, Carmelo Bernaola, Amando Blanquer, Francisco Cano, Manuel Castillo, Miguel Ángel Coria, José Ramón Encinar, Antón García Abril, Joan Guinjoán, Cristóbal y Ernesto Halffter, Joaquín Homs, Antón Larrauri, Tomás Marco, Xavier Montsalvatge, Gonzalo de Olavide, Luis de Pablo, Claudio Prieto, Joaquín Rodrigo y José Luis Turina son los autores de este homenaje vivo que, sin duda, constituye

ya un importante capítulo de la literatura pianística de nuestro tiempo.

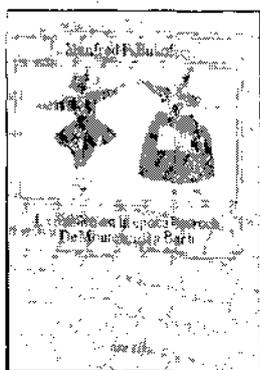
Para que nada falte en esta exposición, tan inteligentemente concebida como primorosamente realizada, un libro-catálogo, maravillosamente editado, reproduce buena parte del material de la exposición, incluida la reproducción facsímil de las partituras de encargo, junto a cinco ensayos realizados por el mismo Rubinstein, por Enrique Franco, Antonio Gallego, Federico Sopeña y Francisco Calvo Serraller, a los que se suma una larga lista de colaboraciones, que desde diferentes perspectivas abordan la figura de Rubinstein en su relación con España. Una vez más el Concurso Paloma O'Shea deja constancia de su solvencia y seriedad en su impecable manera de hacer las cosas.

Desde hace algunos —muy pocos— años, varias editoriales españolas se han decidido —¡por fin!— a publicar libros de música, que hasta ahora apenas existían en nuestra lengua, fuera de temas relacionados directamente con la música española y aún dentro de este campo con inmensas lagunas.

El hecho al que estamos asistiendo es de una descomunal importancia, y sus felices consecuencias no tardarán mucho en dejarse sentir: España y el mundo hispánico se va a convertir en un mundo musicalmente civilizado en el plazo de unos años. La cultura del músico y del melómano aumentará de un modo inmediato en el momento en que el lector tenga acceso a la literatura musical, sin tener que vivir a expensas de traducciones y de obras de

LIBROS DE MUSICA

adquisición más o menos difícil. Y con ello desaparecerá buena parte de los males endémicos de nuestro ambiente musical, tan desesperadamente limitado como escasamente formado. Con lustros —o con decenios— de retraso comienzan a aparecer en español con atropellada premura las obras más importantes de la musicología de nuestro tiempo. Vaya por delante la más encendida bienvenida, independientemente de que los criterios de selección o la calidad de las traducciones no siempre nos parezcan idóneos.



Manfred F. Bukofzer:
La Música en la época barroca.
De Monteverdi a Bach

Alianza Editorial.
Madrid, 1987. 477 págs.

LA aparición de la célebre obra de Bukofzer sobre la música barroca no puede ser saludada con mayor satisfacción. Publicada por primera vez en 1947, causa cierto sonrojo pensar en el lapso de tiempo que hemos tenido que esperar. Es mucho lo que ha llovido desde entonces precisamente en el terreno del conocimiento de la música barroca, y el panorama desde entonces hasta hoy es ciertamente bien diferente. Con todo, la obra de Bukofzer era lo bastante sólida como para mantener su actualidad y resistir el paso del tiempo.

Comienza Bukofzer su magna obra definiendo la música barroca por contraposición a la música renacentista, tomando como punto de partida la falla

más violenta que separa el estilo antiguo del moderno: la aparición del estilo recitativo *o seconda prattica* monteverdiano y la aparición del bajo continuo. Inmediatamente Bukofzer se topa con el primer escollo: la necesidad de aglutinar géneros de música extraordinariamente diversos bajo el mismo rótulo de «barroco musical», hecho ante el cual opta por la división clásica, a partir de él, de las tres etapas del barroco como *primero, medio y tardío*. A nuestro juicio, es más exacta la diferenciación de un estilo autónomo, el *manierista*, situado a caballo entre renacimiento y barroco, pero con características propias, con lo que el barroco propiamente dicho habría quedado dividido en sólo dos periodos, temprano y tardío. Sin embargo, no puede extrañarnos que Bukofzer no recurriera a la noción de *manierismo*, porque cuando escribió su obra este concepto estaba lejos de perfilarse con los nítidos contornos con que lo retrataría John Shearman y otros historiadores del arte y la literatura. En cualquier caso, la cuestión es tan sólo terminológica, porque Bukofzer supo ver con perspicacia los rasgos de ese primer estilo barroco y evitó sagazmente la subdivisión en dos periodos, consciente de que lo que él llamaba primer barroco y que hoy muchos autores llamarían *manierismo* constituía un período independiente. Todo el primer capítulo del libro —posiblemente el más importante de la obra— sienta claramente las bases de lo que es la música barroca y en qué se diferencia de todo lo anterior. La clarividencia de Bukofzer en su punto de partida es, sin lugar a dudas,

lo que ha hecho de su obra un verdadero clásico entre los estudios dedicados al barroco.

A partir de ese momento, Bukofzer realiza un detallado recorrido histórico por la música barroca, poniendo claramente de manifiesto las muchas dificultades a la hora de abordar un *corpus* musical extraordinariamente amplio y diverso, que se resiste una y otra vez a las simplificaciones y a las generalizaciones y que varía absolutamente a lo largo del tiempo y del espacio. El recorrido histórico de Bukofzer es extraordinariamente detallado, citando una cantidad abrumadora de autores y de obras. Esto dispersa en cierto modo lo que podríamos llamar el contenido ideológico de la obra, que adopta, quizá un poco en exceso, la forma de una historia de la música. Lo cierto es que la cantidad de música conocida de primera mano por Bukofzer es abrumadora; y no sólo eso, sino que además la conoce bien y coloca cada cosa en su sitio con precisión, lo que da a la obra una extraordinaria claridad, aunque con todo la tendencia a centrarse demasiado en el detalle o a pasar casi por alto, a dejar tan sólo insinuadas muchas ideas de gran lucidez, hace que la obra se torne menos didáctica de lo que tal vez sería deseable. Por poner un ejemplo: su tesis de que los orígenes del estilo barroco no están tan sólo en Italia, sino también en Inglaterra, es extraordinariamente certera, pero queda muy parcialmente desarrollada a causa del afán de realizar un recorrido casi exhaustivo a lo largo y lo ancho del barroco. Sin embargo, prácticamente la totalidad de los análisis particu-

lares son sumamente certeros. Bukofzer comete la ligereza —que le ha sido criticada en alguna ocasión— de situar su breve comentario sobre la música española dentro de un capítulo dedicado a la música francesa, cosa injustificable porque poco o nada tiene que ver nuestra música barroca con la del país vecino; pero se trata de un error meramente formal, puesto que el propio autor señala claramente la dependencia de España con respecto a Italia.

Sin embargo, resulta a nuestro juicio sorprendente que Bukofzer insista poco en la bipolaridad geográfica de la música barroca entre los estilos italiano y francés, que constituye, a nuestro juicio, una de las más certeras coordenadas a la hora de ubicar cualquier forma musical barroca. Una vez terminado su recorrido histórico, no lleva a cabo el musicólogo americano la previsible contraposición entre el estilo barroco y el estilo clásico, similar a la efectuada al comienzo del libro entre renacimiento y barroco, sino que vuelve a temas de carácter general, en muchos aspectos más importantes y difíciles de tratar que el análisis concreto de autores y obras, que ocupa las tres cuartas partes del libro. Los tres últimos capítulos, dedicados a la forma de la música barroca, al pensamiento musical (incluidos problemas interpretativos) y a la sociología de la música barroca son tres obras maestras por su concisión, profundidad y capacidad de síntesis.

En suma, un clásico de la musicología de nuestro tiempo que constituye una aproximación exacta y completa hacia la

música barroca y cuyo único defecto, tal vez, sea la abrumadora erudición del autor, que en ocasiones hace que se pierda en el detalle más de lo deseable.

Comentario aparte merece la traducción española del libro de Bukofzer. Vaya por delante que es una obra difícil, que plantea muchos problemas de traducción y que la traducción musical, en general, es extraordinariamente compleja; pero lo cierto es que es necesario a toda costa mejorarla y que son ya muchos los libros de música perfectamente ininteligibles a causa de las traducciones.

En el caso del libro que comentamos, lo que pudiéramos llamar la traducción general es satisfactoria y está vertida en noble román paladino. Ahora bien, cada vez que se habla en terminología musical, el texto se torna incomprensible, lo que obliga al lector a un juego de adivinanzas demasiado complejo para un libro denso y difícil como el que comentamos.

Dejando a un lado detalles poco importantes que no afectan a la comprensibilidad del texto (del tipo *la Nouve Musiche, e/courante* o «la polaridad del bajo y la soprano» en lugar de lo que se dice en español, esto es: «la polaridad de bajo y soprano», o de «las voces de bajo y soprano», puesto que el texto no se refiere a voces humanas, sino a voces armónicas), citemos algunos ejemplos más graves: el término inglés *suspension* no se traduce por «suspensión» (que es otra cosa, de importancia en la música barroca), sino por «retardo» (pág. 26 y otras muchas). *Cromatic steps* no quiere decir «progresiones cromáticas», sino

«movimientos o marchas cromáticas» («progresión» en léxico musical español es otra cosa) (pág. 26 y otras). Del mismo modo, *chordprogressions* no se debe traducir por «progresión de acordes», sino por «sucesión de acordes». Así, por ejemplo, leemos en la página 32 una traducción de *regulated chord progressions* como «progresiones reguladas de acordes», lo que carece de sentido, en lugar de «sucesiones reglamentadas de acordes».

Pasemos por alto la múltiple y enrevesada errata del cuadro de la página 30, que llevará al lector ingenuo a la conclusión de no haber entendido nada de lo precedente. En reiteradas ocasiones (por ejemplo, págs. 41 y 42) se traduce *figures* por «figuras» en lugar, claro está, de las «cifras» del «bajo cifrado». Un «bajo figurado» sería otra cosa. A veces, el error no viene de la mano del literalismo, porque *the continuo realization* se dice en nuestra lengua «la realización del continuo» y no la «plasmación del continuo» (pág. 42).

Pedal-point (pág. 43) no se traduce como «punto de pedal», sino como «nota pedal» o simplemente «pedal». Peor aún: *passing notes* son, claro está, «notas de paso» y no «notas fugaces». *Extreme melodic steps* no son «pasos melódicos extremos», sino «intervalos melódicos inhabituales». *Unprepared combinations* no son «combinaciones sin preparación», sino «disonancias armónicas sin preparación» (pág. 49). *Cross relations* son «falsas relaciones» y no «relaciones entrecruzadas». *Wolf note* se dice «quinta del lobo» y no «nota del lobo». *The psalm tones* no es «el tono de

los salmos», sino «la entonación de los salmos». *Broken consort* no se puede traducir como «consort dividido», es término bien conocido en inglés. Traducir *bariolage* como «abigarramiento» es enternecedor.

The sacred tunes no son «las tonadas sagradas», sino «las melodías sagradas». La página 90 es enteramente ininteligible debido a la traducción de *pattern* por «pauta» (la pauta es el pentagrama, y debe evitarse otro sentido). Así, *a great variety of upbeat patterns* no es «una gran riqueza de pautas de pulsaciones ascendentes», sino «una gran variedad de diseños anacrúsicos», lo que no se parece en exceso... En fin, la enumeración sería interminable, citemos tan sólo la traducción errónea de *key* como «nota», en lugar de «tonalidad», en la página 369 (*key* puede significar «tono o tonalidad», «llave», «tecla», «clave» o «armadura de la clave», según el contexto).

Fácil es deducir que todo esto hace el texto harto difícil de comprender, y conste que no se trata ni de lejos de una de las peores traducciones musicales que conocemos (algunas, mucho peores, están firmadas por ilustres y plurales académicos). Es lástima pensar que muchos de estos errores se habrían salvado con un vistazo a la traducción francesa, realizada nada menos que por cuatro traductores. En cualquier caso, es imprescindible la formación de traductores musicales, o el loable esfuerzo de las editoriales resultará totalmente baldío. No cabe duda de que si las traducciones de medicina fueran de este porte, a estas alturas estaríamos todos difuntos. Escalofrío pensar el engendro que resultaría de la

traducción de obras realmente técnicas, que tal vez estén al caer (y sería muy deseable), como *The interpretation of Early Music*, de Robert Donington, por citar un ejemplo.

La música, ya es hora de que se aprenda esto en nuestro país, posee un léxico extremadamente técnico que no se puede utilizar a la ligera ni como si de metáforas se tratara; y esto podría atañer no ya a traductores sino a críticos, estudiosos y hasta, a veces, a musicólogos.

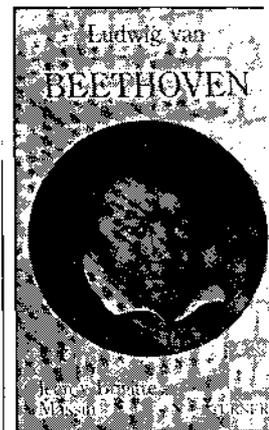
Jean y Brigitte Massin: Ludwig van Beethoven

Traducido por Isabel Asumendi. Turner Música. Madrid, 1987. 906 págs.

RAN idea la de traducir *el Beethoven* de Jean y Brigitte Massin, que será, al parecer, seguido en breve por el *Mozart*, y esperemos que antes o después por el *Schubert*, que es el mejor de los tres.

La primera y fundamental cualidad de los libros del matrimonio Massin es, sin lugar a dudas, su extremada utilidad.

Los mismos autores manifiestan este propósito al comienzo del prólogo: «No es por ambición por lo que hemos hecho este libro: es porque hubiésemos deseado encontrarlo ya hecho para nuestro uso personal... Con lo que soñábamos era con un libro donde se encuentren unidos los datos históricos más serios y más auténticos sobre toda la vida y toda la obra de Beethoven, envueltos en un mínimo de comentarios personales y presentados en un orden dado que facilite su clasificación.» Así, se trata de una obra absoluta-



mente objetiva, que renuncia premeditadamente al comentario literario e incluso al análisis objetivo, una especie de «manual» en el que encontrar de un modo fácil, ordenado y fidedigno los datos que rodean a la vida y la obra de Beethoven, y cuya búsqueda era anteriormente muy difícil y costosa. Así, la primera parte del libro es una biografía de Beethoven, hecha casi exclusivamente a base de textos del propio Beethoven o de sus amigos y contemporáneos, enlazados hábilmente por los autores para que el conjunto resulte legible y coherente y a la vez perfectamente objetivo y de gran valor documental. Una labor de artesanía cuya humildad denota una enorme generosidad para con el lector. Tras una detallada serie de tablas de gran utilidad, que clasifican los textos utilizados en la biografía, o que relacionan a Beethoven con los músicos, la literatura, los contemporáneos y los acontecimientos políticos de la época, seguidos de breve cronología y una bibliografía, la segunda parte del libro está dedicada a la historia de sus obras. En primer lugar un completo, puesto al día y clarísimo triple catálogo de las obras (por número de *opus*, por instrumentos y géneros musicales y por orden cronológico), seguido por lo que modestamente se titula «Noticias sobre las obras», que reúnen cuantos datos objetivos (no analíticos) se puede pedir, así como comentarios de Beethoven o de sus contemporáneos a las obras en cuestión.

En suma, una labor ingente, voluntariamente poco personal, que pone en manos del lector una cantidad de material formidable con respecto a cual-

quier tema beethoveniano: el punto de partida perfecto para cualquier análisis o investigación ulterior, puesto generosamente al alcance del común de los mortales. Aunque, en principio, este libro está destinado al mero melómano —y, por ello se evitan los enfoques técnicos—, la utilidad para el profesional o el estudioso es ciertamente infinita.

Como colofón de la obra, los autores incluyen su única aportación realmente personal, consecuencia del enorme trabajo precedente: un precioso e inteligentísimo ensayo de un centenar de páginas en el que se revisa, a la luz de los datos recopilados, la verdadera personalidad de Beethoven y la íntima imbricación entre trayectoria vital y artística. Con una objetividad que no carece de apasionamiento, los autores echan por tierra la imagen de Beethoven como un misántropo lunático para poner de manifiesto no ya el heroísmo, sino la solidez moral y extremada coherencia del hombre y del músico como aspectos inseparables de un mismo y premeditado proyecto vital. Excelente ensayo que dignifica y añade categoría a un libro admirable. La edición —muy fiel a la francesa de Fayard— y la traducción son muy satisfactorias.

Con la primavera se nos fue para siempre Federico Mompou, dejando tras de sí, como dejó siempre su música, una estela de serenidad, de elegancia, de calidad y de autenticidad. Mompou es la imagen viva, en este tiempo de pretendidas vanguardias, de cómo el artista que es sincero, fiel a sí mismo, verdaderamente libre en su creación, está por encima de las modas, de las corrientes superficiales de efímera existencia. Mompou era tan singular, era tan verdaderamente él mismo, que estaba por encima (del tiempo y nunca se podría decir de él que era antiguo ni moderno. «Es en mis obras ipara piano —afirmaba— donde me expreso mejor. ¿Para qué cambiar?... Si "renovación", "cambio", no significan mayor perfección, ¿a qué fin?... ¿Qué se le pide a un naranjo?... Que dé naranjas y que la calidad sea lo mejor posible. No peras ni melocotones. No se debería exigir más que una cosa a un músico. Pienso que así su obra será mejor.»

Inseparable del teclado del piano, sin el cual él mismo reconocía que no podía hacer nada, fue Mompou eterno amante de la sencillez. «Primitivismo» lo denominó él en su juventud, debido al retorno a los procedimientos del antiguo *organum*, a la modalidad popular y religiosa. El mismo nos ha explicado su método de trabajo: «Tengo absoluta necesidad del contacto con las teclas de marfil. Cuando esta necesidad se hace violenta, me pongo a trabajar, y son mis dedos y los sonidos que producen quienes hacen brotar los temas de mis obras. Cuando me instalo ante mi piano, no sé jamás lo

EN LA MUERTE
DE FEDERICO
MOMPOU



que voy a escribir.» Y, sin embargo, él mismo reconoce que el proceso creador es «el resultado del esfuerzo, de una concentración interior». Enrique Franco ha descrito el soberbio espectáculo de su quehacer creativo: «Sus manos sobre el piano depuraban lo que iba a ser una nueva obra, renunciaban a muchas notas aparentemente necesarias hasta dar con lo esencial, obedientes a la instancia de su pensamiento y a las exigencias de su refinada escucha.» Esta actitud de reducción a lo esencial, que lo aproxima tanto a San Juan de la Cruz, esa «renuncia a todo aquello que entorpeciera

el trayecto hacia la pureza» conducía su música, como escribe su biógrafa y amiga Clara Janes, a «una exigencia de un máximo ascetismo».

Aspiraba Mompou a conseguir una música sin contornos definidos, sin comienzo ni final definidos, como si del olor de un perfume se tratase, con la misma brevedad y el mismo poder de evocación. Ante esta actitud no podemos sorprendernos de su escepticismo ante la música de Haydn, de Mozart, de Beethoven —«aquel músico tan vulgar...», solía decir no sin ironía—, esto es, de los grandes músicos apegados a la forma. Sin embargo, este grado de indefinición venía de la mano de la mayor precisión. «Mompou, como Debussy —escribía Vladimir Jankélévitch— no dice más que lo esencial. Pero esta esencia es más pura que el diamante.»

Sin alejarse mucho del piano, supo Mompou dar vida como muy pocos lo han hecho a un puñado de versos castellanos y catalanes. El maravilloso *Combat del somni* sobre versos de José Janes, o el *Cantar del Alma*, de San Juan de la Cruz, denotan la precisión de un

monodista florentino a la hora de poner música a un texto sin traicionar su contenido, ni tan siquiera su sonido poético. Sin duda, estas dos obras se cuentan ya entre las más bellas canciones de todos los tiempos.

Como etapa final de una vida de intimidad creativa, de una «vida de paz, que es a mis ojos —decía— una de las más grandes riquezas que un hombre puede pretender», Mompou arribaría, de la mano de San Juan de la Cruz, a la esencia de la esencia, a la «Música callada» que, según sus palabras, «intenta expresar así la idea de una música que sería la voz misma del silencio. La música que guarda para sí su voz "callada", es decir, que calla mientras que la soledad se hace música».

Mompou se ha ido, calladamente, dejando atrás una vida en la que, como en su música, «nada falta ni sobra, y dejándonos a todos en su música lo más íntimo de sí mismo.

Para quien estas líneas escribe, quedará la imagen impecable de un Mompou, ilusionado y tímido, «dirigiendo» a tres flautistas adolescentes para que su *Home de l'Arista* sonara más y más lento, un poco más indefinido...