

El adiós a dos grandes músicos

ÁLVARO MARÍAS

Se nos han ido, en poco tiempo, dos de los grandes: Narciso Yepes y Sviatoslav Richter.

Narciso Yepes ha sido uno de esos privilegiados intérpretes que eran identificados con su instrumento. Ha sido *el* guitarrista por antonomasia, el definidor de toda una época de la guitarra. Era el suyo —él lo sabía bien— un instrumento problemático, un instrumento demasiado condicionado por una historia llena de altibajos, demasiado abundante en singularidades. Cuando Yepes se asomó al mundo de la música la guitarra había recuperado su popularidad; es más, estaba a punto de alcanzar el máximo de popularidad que acaso ningún instrumento haya alcanzado jamás, arma de dos filos no exenta de grandes riesgos. La guitarra, de la mano de Andrés Segovia, había dado el gran paso de subir a los escenarios de las grandes salas de conciertos, había logrado salir de los cenáculos y de los círculos privados para pasar a ser considerada como uno más de los instrumentos de la música culta. Pero no se había liberado de ciertos ribetes que constituían un pesado lastre: por un lado las limitaciones de un repertorio pequeño y a menudo mediocre, que llevaba consigo la tentación del uso y del abuso de las transcripciones, muchas veces

MÚSICA

absurdas e injustificables; de otro, una cierta falta de exigencia, si no técnica, sí al menos interpretativa, que la permitieran codearse con otros instrumentos de más rica tradición; por último, una excesiva dependencia a algunas de sus características tradicionales: el encanto tímbrico, el intimismo, la gracia, la garbosidad. Todas estas cualidaes, en apariencia positivas, de algún modo minimizaban la guitarra, circunscribiéndola a la

fuerza a un entorno demasiado estrecho.

La gran proeza de Narciso Yepes, llevada a cabo con lucidez, con constancia y con no poca audacia, fue precisamente liberar a la guitarra de su pequeña historia, por entrañable que pudiera ser, para elevarla a la categoría de instrumento musical con mayúscula. Ni que decir tiene que muchos, empezando por el propio Segovia, no se lo habían de perdonar.

Recordando a Baroja podríamos decir que en las manos de Yepes “la fastuosa guitarra” dejó de contar “grandes mentiras poéticas” para acercarse a la verdad de la música. Yepes rompió con la tradición zalamera de los mil efectos tímbricos, de los cambios constantes de color, de los pequeños efectos instrumentales que se recreaban en su propia suerte como el mal actor se escucha o se contempla. La guitarra de Yepes fue una gran lección de sobriedad y de reciedumbre. Su sonido era más grande, más poderoso, más veraz y, en consecuencia, más universal. Era un sonido capaz de vencer las limitaciones tradicionales del instrumento: capaz de ser escuchado en las grandes salas, incluso al lado de una gran orquesta.

Es frecuente que la búsqueda de una mayor potencia sonora implique una pérdida de calidad. No fue este el caso de Yepes, cuyo sonido era bellísimo: pero era un sonido diferente. Se podría decir, empleando una metáfora,

que Yepes rompió con la tradición de la guitarra como instrumento femenino para convertir su sonido en algo masculino. Así la guitarra perdía con Yepes algo de su personalidad lisonjera, de su capacidad de seducción, de su engañoso encanto, de su grácil pequeñez, para adquirir una voz más robusta y más profunda. La invención de la guitarra de diez cuerdas representaba la ruptura definitiva —y para muchos la traición— con la tradición de su instrumento. Se trataba de agrandar el sonido, de multiplicar los armónicos y las resonancias por simpatía y, al mismo tiempo, la posibilidad de poder interpretar, sin necesidad de transcribirlo, el repertorio laudístico —el viejo e ilustre antiguo testamento de la guitarra. Era una decisión con sus pros y sus contras, que iba a diferenciar a Yepes del resto de los guitarristas, pero, que al mismo tiempo, lo convertía en solitario caballero andante de una causa que difícilmente podía llegar a generalizarse. Las ventajas eran grandes, pero las servidumbres también lo eran: y no nos referimos tan sólo a la compleja revisión de la técnica que el instrumento exigía y que Yepes llevó a cabo magistralmente, sino al hecho de que la modificación de las resonancias y de los armónicos hacían hasta cierto punto de su nueva guitarra *otro* instrumento, un instrumento de voz diferente.

En el fondo Yepes soñó con fundir en uno solo dos instrumentos bien diferentes, en

la pretensión de hacer compatible la personalidad y la literatura de ambos: el laúd y la guitarra, a la que aún se podría sumar la vihuela. Fue la suya una visión universalizadora y sintetizadora: un instrumento capaz de reunir en uno solo la historia gloriosa de los instrumentos más ilustres de su familia. Sin duda esta visión del instrumento se fraguó de la mano de los diferentes repertorios interpretados por Yepes: la lección de los vihuelistas de nuestro s. XVI —que él ha tocado con una profundidad

incomparable— le permitió ver la guitarra liberada de su sesgo popular; porque ni la vihuela ni su repertorio fueron nunca populares, sino cultos. Me atrevería a afirmar que la serenidad, la mesura y la hondura de los vihuelistas imprimieron en el arte de Yepes una huella definitiva. De la mano de Mudarra, de Milán, Narváez o Pisador —el siglo de nuestros místicos, la estética de San Juan de la Cruz, tan querida del artista desaparecido—, la guitarra de Yepes dejó de ser andaluza para hacerse verdaderamente española. En cierto modo era el mismo camino recorrido por Falla, desde el folklorismo andaluz al hispanismo histórico.

El siguiente pilar de Yepes —y la elección exigentísima del repertorio fue una de las bases de su carrera— fue la música barroca: sobre todo Bach y Weiss, pero también Visée o Vivaldi. Repertorio, en definitiva, laudístico, que condujo a Yepes a interesarse por la interpretación histórica de la música, sin terminar de dar el paso que habían de dar los músicos de las generaciones siguientes: la interpretación con instrumentos históricos. La grabación de la obra de Bach en doble versión guitarrística y laudística representó un valiente paso en esta dirección, pero no pasó de ser una anécdota puntual, aunque significativa, dentro de su carrera de guitarrista.

Curiosamente Yepes no hizo tanto énfasis en el repertorio estrictamente guitarrístico, que

acaso encontrara demasiado tendente al amaneramiento, o que le recordaba en exceso la tradición con la que estaba rompiendo: Gaspar Sanz, Sor, Tárrega, naturalmente... pero sin abusar demasiado; menos aún de los edulcorados Giuliani, Carulli o Paganini. El otro gran puntal de su repertorio fue la música del siglo XX, con el *Concierto de Aranjuez* y la obra de Rodrigo en general a la cabeza. Yepes dio a conocer por todo el mundo el *Concierto de Aranjuez* al tiempo que la inmortal obra de Rodrigo hizo de Yepes el guitarrista universal que fue. Pero no hay que olvidar el interés de Yepes por ampliar el repertorio de su instrumento y por estimular a infinidad de compositores para que escribieran para él: Salvador Bacarissem, Ernesto Halffter, Mauricio Ohana, Moreno Torroba, Leonardo Balada, Jean Françaix o Antonio Ruiz-Pipó son sólo algunos de los compositores que han escrito para la guitarra pensando en él.

Es frecuente que los instrumentistas que luchan por liberar a su instrumento de las servidumbres de una tradición amanerada o excesivamente manida caigan en la tentación de la frialdad expresiva, de la sequedad emocional. No fue esta la tentación de Yepes, cuyo arte, dentro de su austereidad, poseía una fuerza emocional extraordinaria y transmitía una humanidad conmovedora. La guitarra de Yepes, precisamente por su falta de alharacas, por su moderación carente de excesos y libre de vacuas gesticulaciones,

MÚSICA

desde aquello que tiene más de irracional y de instintivo: la naturaleza misma del sonido. Cabría citar, junto a Yepes, a Pablo Casals, a Gaspar Cassadò, a Nicanor Zabaleta o a Teresa Berganza.

A la muerte de Narciso Yepes la guitarra es algo bien distinto de lo que era antes de él. Está por ver cuál ha de ser el camino a seguir por el instrumento: si retornará a los viejos dejes y arrumacos de antaño o si proseguirá por el camino de universalidad, de autenticidad y de trascendencia que Yepes señaló con pulso firme y con mirada clara.

* * *

Todos los artistas verdaderamente grandes tienen, sin pretenderlo, el don de la singularidad. Sviatoslav Richter lo tenía en grado sumo. Era uno de los grandes intérpretes que ha dado Rusia y, paradójicamente, su arte tenía mucho más de alemán que de ruso. La tendencia al exceso temperamental, la comunicatividad exacerbada, la espectacularidad o el patetismo, tan afines a la naturaleza musical rusa, le eran perfectamente ajenos; como contrapartida eran la naturalidad, la sencillez, la intimidad y la claridad sus rasgos más sobresalientes. Ha sido uno de los grandes monstruos del teclado, uno de los pianistas de técnica más firme, poderosa y deslumbrante y, sin embargo, no existía en él exhibicionismo alguno, ni se podía concebir nada más alejado de él que ese pianismo apabullante y brutal

dejaba una huella muy honda en la sensibilidad de sus oyentes. De modo parecido, al universalizar la guitarra, al liberarla de todo pintoresquismo, de todo localismo, tantas veces cargante y provinciano, Yepes la hizo más auténticamente española, más profundamente hispánica. En este sentido el nombre de Yepes ha de sumarse a la breve élite de intérpretes que han tenido una concepción absolutamente hispana de la interpretación,

propio de lo que despectivamente se denomina “un pianistón”. Por el contrario, era capaz de recrear la música de un Prokofiev con un refinamiento, una delicadeza y una riqueza de matices insospechados; y no era sólo con el repertorio de bravura donde su arte era verdaderamente único, sino también, más aún, ante el pianismo exquisito de Schubert, Haydn o Mozart.

Hombre de gran cultura, tan amante de la ópera —“la gran pasión de mi vida”— como de la pintura —él mismo era pintor—, declaraba haber aprendido el piano estudiando reducciones de ópera, “sin hacer una sola escala”, a pesar de lo cual su técnica era sin duda una de las más perfectas y acabadas de la historia de su instrumento. Discípulo en Moscú de Heinrich Neuhaus —“él me ha dado la posibilidad de concebir una obra con libertad y de tocarla libremente”— fue compañero de clase de Guilels. Despues se convirtió en amigo de Rostropovich —con quien formó uno de los más célebres dúos de la historia— y de Prokofiev (tres de cuyas sonatas fueron estrenadas por Richter). Compositor desde los 8 años, abandonó esta actividad a los 20.

Richter era, pues, un músico completo, uno de los más indiscutibles “monstruos sagrados” de la interpretación de nuestra época, un artista obsesionado por la perfección y por la búsqueda de la libertad, de la sencillez y de la sinceridad; un músico que declaraba trabajar “siguiendo las vías de la intuición

y del corazón. Oigo algo, me fascina, y me adueño de ello”: un músico que, a pesar de su soberbia técnica, sufrió a lo largo de su carrera grandes problemas de trac nervioso; un artista capaz de sentirse tan insatisfecho consigo mismo como para sentarse al piano tras un concierto hasta el amanecer, en una obsesiva búsqueda de la perfección soñada.

Con los años, Richter parecía haber llegado finalmente al equilibrio, a la madurez serena y

perfecta. Él, que abarcó un repertorio inmenso, que gozó de una memoria privilegiada que le permitía preparar 10 ó 15 programas diferentes cada temporada, decidió tocar con partitura: “empecé, por desgracia, —escribía— demasiado tarde a tener delante de mí la partitura cuando toco en un concierto... Qué puerilidad y qué vanidad, fuente de trabajo inútil, es esta especie de concurso y de proeza de la memoria, cuando de lo que se trata es de hacer buena música que llegue al auditorio. Pobre rutina donde se complace la falsa gloria, la que criticaba mi querido profesor Heinrich Neuhaus”.

Richter, en sus últimos años, tocaba con la partitura colocada sobre el atril del piano, iluminada por una pequeña lámpara en medio de una sala en absoluta oscuridad, que no permitía apenas ver ni las manos ni el semblante del pianista (“la agitación de los dedos, los movimientos mímicos de la cara... no ayudan en absoluto a facilitar la comprensión, las miradas sobre la sala y los espectadores... tantos trastornos para la concentración del público, desvían su imaginación y se interponen entre la música y el intérprete... no hay nada más funesto para la música”). Su arte se había depurado hasta el infinito y se aparecía desnudo, desprovisto de todo aderezo innecesario. Su economía de medios —en lo técnico, como en lo expresivo— era absoluta. Por ello su gran virtud era la más difícil de alcanzar: la absoluta naturalidad. La música brotaba de sus dedos

como si no existiera el menor esfuerzo, con la frescura de una primera lectura; Richter transmitía una escalofriante sensación de no estar haciendo nada, como si el intérprete desapareciera, dejara de interponerse entre la obra y el oyente. Precisamente por eso, su música llegaba tan hondo y producía en el oyente la impresión de estar descubriendo la música, de estar escuchándola por vez primera. Tal vez por eso, poseía un don especial para dar vida en toda su pureza, en toda su sencillez, pero también en toda su riqueza de matices y en toda su complejidad emocional, al pianismo de Schubert, de quien ha sido el mejor intérprete de nuestra época.

La manera de tocar de Richter respondía sin duda a una necesidad interior. Su arte brotaba así puro y directo, desprovisto por completo de cualquier género de “demagogia musical”, sin un gesto de más, sin el menor atisbo de espectacularidad, sin trucos ni escenografías. Todo era en él tan natural, tan simple, tan recogido, que no resultaba fácil percatarse de su grandeza: se diría que Richter tocaba para sí mismo, como quien deja caer la tarde, sin prisas, frente al teclado del piano, en el salón de su casa, desentrañando la partitura como si se tratara de una “lectura” cotidiana, hecha, una vez más, por el mero placer de hacer música.

Era asombrosa la sensación de naturalidad, de no estar tocando para un auditorio. Richter al tocar para sí mismo, lograba que su

MÚSICA

que fuera la música misma la que nos conmoviera.

Con Sviatoslav Richter se nos va una de las voces más claras, más verdaderas y más sensibles de la música del s. XX.

música llegara al oyente con una fuerza admirable, con una dimensión personal que difícilmente un intérprete logra transmitir cuando no toca para su propio deleite. Desde esta actitud de humildad Richter proclamaba la necesidad de “recuperar intacto el pensamiento, el corazón, la desnuda verdad del autor que creó la obra. Se debe meditar, sentirla, poner nuestra técnica al servicio de este viejo amigo”. Así Richter lograba, más que conmovernos él,