

Christian Thielemann, la restauración

**ÁLVARO
MARÍAS**

Aunque no es tarea fácil seleccionar lo más destacado de la intensa actividad musical madrileña, no dudamos en considerar la presentación del director alemán Christian Thielemann como el acontecimiento más importante de los últimos meses. Nuestros lectores conocen bien el escepticismo con que el autor de estas líneas contempla el panorama directorial actual, en la certeza de que desde hace años atravesamos por una crisis importantísima que ha determinado un descenso alarmante de la calidad de la dirección orquestal en su conjunto. Esto, unido a la desaparición o retiro de figuras de la altura de Kubelik, Celibidache o Giulini, daba lugar a un panorama no poco desolador por lo que respecta al futuro de la más importante de las especialidades que componen el mundo de la interpretación musical.

¿Es que no hay grandes directores? Sería ridículo pretender tal cosa. El problema estriba en cómo son estos directores y en el abandono casi absoluto de determinados

MÚSICA

principios interpretativos derivados de la tradición directorial romántica que parecían no tener relevancia. Dicho de manera muy breve y simplista: los directores de hoy son hijos de Toscanini, Stokowsky u Ormandy en mucha mayor medida que de Furtwängler, Knappertsbusch o Bruno Walter; esto es, se ha producido un creciente desplazamiento de la atención hacia los aspectos técnicos de

la dirección orquestal en detrimento de los aspectos estrictamente interpretativos. Esto es algo —no sería justo olvidarlo— que ha tenido importantes efectos positivos, como el asombroso ascenso en la calidad técnica de las orquestas de todo el mundo, sencillamente inconcebible hace unas décadas. Las orquestas de hoy, al menos en lo que se refiere a eficacia, capacidad de trabajo, rapidez y perfección técnica, son, indudablemente, las mejores de la historia. Todo ello tiene una relación incuestionable con las exigencias del mercado musical y, muy especialmente, con los peculiares requerimientos de la industria fonográfica.

Este importante progreso técnico supone, cómo no, una gran conquista; lo malo es que ha ido en detrimento de algunas de las cualidades interpretativas que suponían unas conquistas aún más importantes y que han ido quedando en alguna medida abandonadas. Nos referimos a lo que se suele denominar —y habría que matizar la exactitud de esta designación— como características de la tradición de directores románticos, muy principalmente alemanes, y que haría referencia a cualidades puramente musicales tales como la trascendencia, coherencia y libertad interpretativas, y como la capacidad de transmisión de los contenidos profundos de la música.

Podría decirse que la creciente exigencia técnica ha afectado al plano del sonido y ha desplazado el interés de los directores hacia la percepción sensorial de tal modo que han descuidado peligrosamente *lo que está detrás del sonido*, esto es los contenidos vitales, emocionales, morales o intelectuales —en la dudosa medida en que la música pueda transmitirlos— que son transmitidos *a través* del sonido pero que *no son* el sonido: es lo que, de una manera vaga, pero perfectamente inteligible, se suele designar como el “espíritu” de la música. Cuando se desprovee de esto a la música, la música se ve reducida a lo que en cierto modo es lo más prosaico de ella, por ser el elemento material: el sonido.

Y es que la música se asemeja extrañamente —acaso en mayor medida que cualquier otro arte— a un ser vivo, capaz de nacer, crecer, desarrollarse y morir; y en consecuencia, es probable que para expresar esta fusión de dos planos diferentes del hecho musical, tenga menos sentido utilizar una terminología filosófica —materia y forma— o lingüística —significante y significado— que una terminología religiosa: acaso decir de la música que tiene cuerpo y alma, entendiéndose por cuerpo el fenómeno sonoro y por alma un conjunto de fenómenos de difícil análisis pero de inmediata e inconfundible realidad para el oyente, sea la manera más

clara y precisa de expresar aquello a lo que nos estamos refiriendo.

Aplicando esta metáfora —sin metáforas sólo se pueden expresar realidades muy elementales cuando se quiere hablar sobre música— cabe decir que las tendencias vigentes en la dirección orquestal actual tendrían a producir cuerpos inanimados;

cuerpos sonoros de insuperable belleza y perfección, pero carentes de verdadera vida; tendrían a reducir la música a un objeto y volver la espalda a su naturaleza verdadera e ineludiblemente humana.

Naturalmente, no son los directores de orquesta los únicos responsables de estas tendencias, que están de un modo u otro latentes en el arte de nuestro tiempo. La concepción de la obra de arte como objeto y su voluntaria renuncia a una importante proporción de sus contenidos emocionales son rasgos que están presentes en buena parte de la música del s. XX, y en especial de la segunda mitad del siglo. Pero no hay que olvidar que un director musical dedica en los más de los casos una mayor atención al repertorio de los siglos XVIII y XIX que al de nuestro siglo y que la música contemporánea a menudo no supone sino un aspecto marginal de su actividad, por lo que la repercusión de estas vigencias sobre músicas del pasado produce unos funestos efectos deformadores.

La aparición de Christian Thielemann en el panorama directorial actual adquiere los rasgos de una verdadera revolución. Creo que los asistentes a su concierto al frente de la Orquesta Philharmonia para el ciclo de Ibermúsica tuvieron la impresión de estarse reencontrando con la música,

con la verdadera música, incomparable e inconfundible. Fue una impresión parecida a la que nos produjeron las últimas visitas de Giulini o Celibidache, que provocaban admiración y entusiasmo al tiempo que una anticipada nostalgia. El arte de Thielemann, en manos de un director de cuarenta años, provoca una gran esperanza.

No nos engañemos: Thielemann no es un director más: es un director aparte, que avanza de momento en solitario por una senda abandonada. Parece un revolucionario y no lo es: es un restaurador. Thielemann está protagonizando una gloriosa y del todo necesaria vuelta atrás: está retornando a los orígenes, a los verdaderos orígenes de la grandiosa tradición alemana de dirección orquestal. Diríamos que su retorno se remonta a un tiempo más lejano que el de los grandes directores que los músicos de nuestra generación hemos podido escuchar en directo: creo que Thielemann toma como punto de partida el modelo de Furtwängler y de sus contemporáneos. Esto es algo que se percibía a través de sus contados pero excelentes registros para Deutsche Grammophon, sobre los que hemos escrito en reiteradas ocasiones. Es algo que saltaba a la vista por la concepción misma del sonido, por un sonido que nos devolvía a los viejos discos de Furtwängler, Knappertsbusch, Mengelberg, Walter o Klemperer: la personalidad sonora de las

MÚSICA

viejas orquestas alemanas, que defiende la densidad sobre la ligereza, la emotividad sobre la transparencia, la fuerza expresiva sobre la belleza apolínea.

Lo que no sabíamos a través del disco —o, mejor, de lo que no estábamos seguros— era de si Thielemann era tan sólo un buen imitador de un estilo directorial pretérito o si poseía

verdadera personalidad. Obsérvese que esto era en su caso un requisito indispensable, porque este estilo directorial no admite la mimesis: exige poseer personalidad propia y tener algo que decir, por la sencilla razón de que esta concepción de la música consiste en *decir algo*, y para decir algo es necesario *tener algo que decir*. No es otra la razón por la que los directores actuales se parecen extraordinariamente unos a otros, se imitan unos a otros y es tan extremadamente difícil diferenciarlos. Si se juega a ese juego, las reglas son mucho más fáciles, pero si un músico se coloca en el plano del contenido, en la transmisión del espíritu de la música, entonces todo se torna mucho más difícil: entonces las ideas han de ser forzosamente propias, porque las ideas copiadas se delatan por sí mismas; entonces no se pueden cometer errores, por que la más leve incoherencia saltará a la vista de los menos sensibles. Es en ese plano donde tiene sentido hablar, verdaderamente, de *talento musical*, una expresión que se prodiga con muy excesiva generosidad y se aplica a músicos que tienen grandes dotes pero que pueden carecer de la menor inteligencia musical (la última y lamentable, aunque exitosísima, actuación de Anne-Sophie Mutter en Madrid como intérprete de Tartini y Vivaldi podría constituir un perfecto ejemplo).

Hemos hablado del tipo de sonido de Thielemann,

conseguido con la Philharmonia Orchestra, un conjunto inglés que desde sus inicios tuvo un gran entrenamiento para convertirse en vehículo del pensamiento musical de los grandes directores germanos: ese sonido en el que las frecuencias agudas no campan libremente por sus respetos, en las que las frecuencias medias y graves aseguran una cohesión sonora y una fuerza interior bien diferente de los ideales latino y americano de sonoridad orquestal.

Pero hay otro plano en el que Thielemann se asemeja enormemente a los viejos maestros alemanes: la libertad rítmica. Nos referimos no ya a la flexibilidad rítmica, sino también a la libertad para modificar el *tempo* musical, una costumbre prácticamente desaparecida desde la época de Karajan. La inmutabilidad del *tempo*, el rigor metronómico del pulso, es considerado en la actualidad por la mayor parte de los directores como un principio sacrosanto. Es una tontería, y los instrumentistas, más instintivos, en contacto más inmediato con la música, no suelen ser tan estrictos en este sentido. La inmutabilidad del *tempo* propicia la coherencia interna de la música, es cierto; y, sobre todo, evita muchos problemas, tanto desde el punto de vista técnico (es más difícil que un centenar de instrumentistas toquen juntos si siguen un pulso metronómico) como musical. Toda libertad implica

dificultades y toma de decisiones y la del *tempo* musical no es una excepción. El *tempo* se puede mover, y esto puede beneficiar a la música, pero hay que hacerlo por algo y para algo. De los directores actuales Barenboim (sin duda, antes de Thielemann, el más fiel junto a Carlos Kleiber a la tradición alemana) ha sido el que más significativamente ha intentado, en ocasiones, poner en práctica

esta libertad (no en vano es un devoto de Furtwängler); pero los resultados obtenidos eran algo artificiales, mucho menos convincentes que lo son en Thielemann, quien en el *Primer concierto para piano* de Brahms nos hizo vivir esa sublime suspensión del *tempo* en la que el tiempo físico parece detenerse por un instante, del que conservábamos remota memoria.

Pero, además de estos factores, en cierto modo externos, lo que más interesa de Thielemann es su relación con la obra de arte, el hacer de la interpretación musical un acto único y trascendente, que llega casi a invalidar la música grabada. Con otro tipo de intérprete la diferencia entre el concierto y el disco es mínima; pero cuando un intérprete realiza en escena un acto artístico original y creativo, entonces la música grabada se convierte en irrisorio sucedáneo, en mero testimonio histórico de lo que sucedió en un momento dado.

Planteadas así las cosas, la interpretación musical se libera de todo aspecto rutinario y se convierte en una aventura, en una fascinante aventura. Y como toda aventura el fracaso es una posibilidad. Recordemos los fracasos estrepitosos de Celibidache, de los que él era el primer enrabiado proclamador. Cuando se hace música así, la música no viene hecha de casa: se consigue o no se consigue llevar a término.

MÚSICA

Thielemann lo logró plenamente con un programa Brahms que incluía el *Concierto para piano en re menor* y la *Cuarta sinfonía*. En el concierto, Andreas Haefliger nos pareció un excelente músico, más que un pianista idóneo para Brahms. Tuvo el inmenso mérito de plegarse a la concepción musical de Thielemann, que como queda dicho, va a contracorriente de los usos actuales, y lograr hacer posible una versión inolvidable. Pocas veces pareció más cierto que esta obra es una verdadera sinfonía con piano.

En la Cuarta sinfonía poesía, gracia vienesa (en ese primer movimiento que es un vals sin ser un vals), pasión romántica y desesperación humana se conjugaron en una versión que nos trajo a la memoria versiones inolvidables de Celibidache o Giulini. Hace unos meses pensábamos que, con la muerte del rumano y la retirada del italiano, una manera de hacer música al frente de una orquesta había desaparecido para siempre. Con Thielemann renace nuestra esperanza. Dios quiera que cunda su ejemplo.