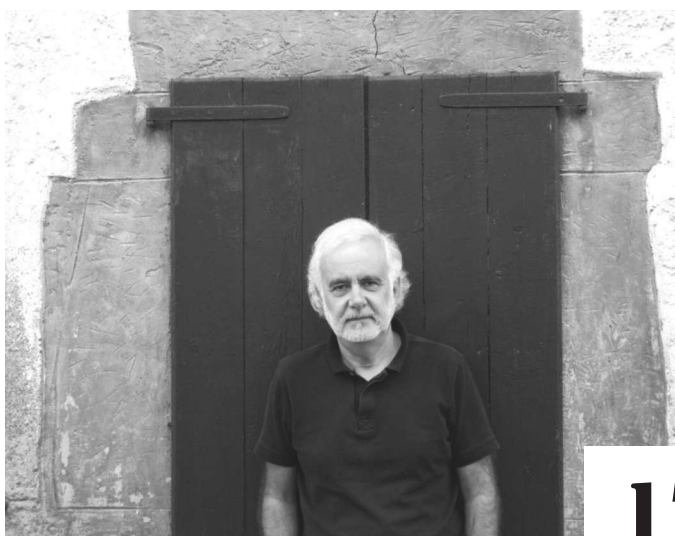


Ramón Andrés: escuchar, pensar la música

Ricardo PITA MACAYA

La presencia de Ramón Andrés (Pamplona, 1955) en este monográfico parecía inexcusable. Recientemente, Antonio Muñoz Molina señalaba con admiración algo que refrendará cualquier persona que se acerque a la obra de este estudioso, ensayista, poeta, aforista, traductor, editor y, en su juventud, intérprete de música antigua: “¿Cómo puede saber tanto y escribir tanto y con una calidad tan alta Ramón Andrés?”. Es cierto. Pero si bien la obra de este pamplonés abarca muchos campos, y en todos



173

brilla su seriedad, profundidad y rigor, es en el estudio de la música donde ha alcanzado una autoridad indiscutible. Cabe citar, por ejemplo, sus libros sobre Bach o Mozart, o su *Diccionario de instrumentos musicales*, o su investigación sobre el nacimiento de la música en la cultura, o bien su *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, de más de 1.700 páginas y que, como también celebra Muñoz Molina, “es un prodigio de sabiduría ancha y meticulosa”. Estos libros y otros muchos (ya ha aparecido *El luthier de Delft*, el último por ahora) convierten a Ramón Andrés en un referente para cualquier persona que quiera entender la música, al tiempo que se adentra en muchos terrenos (literarios, filosóficos, mitológicos, religiosos, etc.) relacionados con el de la producción musical. No hay duda de que escuchar a Ramón Andrés siempre merece la pena, siempre resulta fecundo para el interesado en la música y en la cultura.

R. P. Para empezar, quisiera saber si tiene usted estudios musicales, académicos o no.

R. A. Mi primera y verdadera escuela de música fue mi casa. Mi padre, además de tocar el violín como aficionado, era un devoto de Wagner. Hubo un momento, ya en mi adolescencia, que no podía escucharlo más, saturado como estaba de tanto fortissimo y tanta grandiosidad y afirmación. Sin embargo, puedo decir que fue mi padre quien me enseñó los rudimentos de la música y a entender después su complejidad como lenguaje. Me adentré, siempre en escuelas privadas, en el canto y la guitarra, y más tarde en el violoncelo.

R. P. En los datos de solapa de algunos de sus libros se indica que “como intérprete, ha ofrecido conciertos de música medieval y renacentista en numerosas ciudades europeas”, al menos durante unos diez años entre los años setenta y ochenta. ¿Por qué esa especialización en la música antigua?

R. A. Cuando era joven sentí una verdadera atracción por la llamada música antigua, algo que todavía conservo. Aprendí a tocar instrumentos del pasado para acercarme —hoy comprendo que fue un impulso con un cierto tinte romántico— a la filosofía y la literatura de la Edad Media y no menos al pensamiento renacentista. El siglo XVII, sin embargo, fue el que me cautivó; y no menos fascinación sentí ante las deslumbrantes estructuras contrapuntísticas que se dieron durante el siglo siguiente, con Bach a la cabeza.

R.P. ¿Abandonó hace tiempo la interpretación o todavía continúa de algún modo?

R. A. Dejé la actividad musical, su práctica, hace décadas. Ser profesional me llevaba a viajar continuamente, y eso me desordenaba interiormente. No sirvo para viajar. Necesito silencio, lentitud y trabajar en un estudio, sin salir ni pensar en otra cosa. Estar recluso me repone mentalmente. Hoy apenas toco; lo único que hago es cantar.

R. P. ¿Qué lugar ocupa la música en su vida? ¿Cuál es el peso en su vida de la experiencia musical?

174

R. A. La música ha sido y continúa siendo central en mi vida. Escuchar, pensar. La experiencia musical me procura una continua transformación, todavía hoy. Cuando descubro una obra, un compositor, un sonido, siento que algo se abre ante mí.

R. P. Aparte de música clásica, ¿escucha habitualmente otras músicas: rock, jazz, música popular...?

R. A. Por supuesto. La música popular, el rock, el jazz son también unas fuentes importantes. Me gusta escuchar todo lo que está bien hecho, en el grado que sea, desde Gianmaria Testa a Cesaria Evora, desde Eric Clapton a Bob Marley o María Bethania. Y, por supuesto, a los maestros del jazz como Bill Evans, y tantos más.

R. P. ¿Se puede objetivar una diferencia jerárquica de calidad entre unas músicas y otras? ¿En qué elementos o criterios se apoyaría dicha distinción?

R. A. No se trata de establecer categorías entre géneros musicales. Son cosas distintas y proponen y dicen también cosas diferentes. Responden a un estado anímico, a un momento que en nada se asemeja al que requiere Bach, por poner un nombre. Y no soy muy partidario de las comparaciones, ya que, como acabo de sugerir, pertenecen a terrenos distintos. Es evidente que una canción, llamémosla comercial, para entendernos, no responde a una construcción depurada y analizada como exige una obra de música «clásica», que en ocasiones representa un pulso del que son capaces muy pocos. Cualquier fuga de Bach, cualquier pasaje de los cuartetos de Bartók o Lachenmann obedecen a una exigencia intelectual y técnica de primer orden, a un oído, un oído también mental, privilegiado, cosa no requerida en otros tipos de música.

R. P. Usted ha escrito un libro sobre Bach y otro sobre Mozart. ¿Considera que son los compositores más notables de la música, al menos de la música en Occidente? ¿Cuáles serían los elementos que los hacen, a cada uno de ellos, extraordinarios?

R. A. Son, desde luego, dos faros. Bach me arrebató cuando yo era adolescente, y todavía sigue haciéndolo. Escuchar su música para órgano me transformaba, me elevaba. Cada uno a su manera delineó la música occidental. Lo que les hace extraordinarios, como usted pregunta, es su orden, su equilibrio y capacidad de penetración en la conciencia, su inconmensurable generosidad y su desbordante inteligencia.

R. P. ¿Hay otros compositores, además de Bach y Mozart, que usted considere de similar altura o genialidad?

R. A. Creo que ninguno es paragonable a Bach. Sin embargo, son muchos los compositores que están por encima de lo extraordinario, maestros irrepitibles como Josquin Desprez en el siglo XV y Monteverdi más tarde; músicos como el referido Bartók, Shostakovich o Ligeti en nuestros días constituyen auténticas joyas, son hitos. Podría mencionar ahora a decenas de maestros por los que guardo una infinita gratitud, desde Froberger a Schubert, desde Dufay a Webern.

R. P. Buscar solo la belleza en la música ¿no es, como dice Nikolaus Harnoncourt, una forma de reducir su poder, de rebajar su importancia? ¿Qué otras funciones cree usted que cumple la música, o al menos la gran música?

R. A. La opinión de Harnoncourt es acertada. La belleza es únicamente una consecuencia, porque de la música, y del arte en general, deben desprenderse muchas más cosas que la simple noción de lo bello. Y acerca de su función, de la función musical me refiero, respondiendo a su pregunta, entre otras cosas, es la de armonizarnos y consolarnos, la de enseñarnos a formular un pensamiento que no es posible extraerlo de las palabras. La música crea una auténtica realidad paralela no menos verdadera que la «visible». Cuando escuchamos música estamos «aquí», pero también en otra parte.

R. P. Usted escribió, en su libro sobre Bach, que “Una obra musical es a la vez estructura y organismo, una unidad psicológica que estriba en leyes puramente sonoras destinadas a la organización de una sensibilidad”. ¿Podría comentar brevemente esta definición?

R. A. Creo que podría ser una buena definición, si me lo permite, de lo que es en sí una obra musical, un organismo vivo, por decirlo de algún modo, que nos estimula vitalmente, un código de sonidos que espolea nuestro entendimiento y nos sitúa en un estadio de apertura intelectual y espiritual. La música hace que nos exijamos más, y en la medida de nuestra humilde condición, que rayemos a mayor altura.

R. P. La dimensión emocional de la música, alógica, incluso instintiva e irracional, ¿no hace que la música, en sí misma, opere en un ámbito radicalmente distinto del que se construye con un discurso lingüístico que busca los sentidos lógicos? Hablando en términos más generales, ¿cuál sería la relación entre la música y otras artes, singularmente la literatura?

R. A. En efecto, los caminos de la música parecen apelar a un lugar secreto de nuestro cerebro; la música es sinrazón y lógica a un mismo tiempo, instinto y cálculo; por este motivo su manera de fluir en nosotros es distinta a la de otros lenguajes. Acerca de su relación con las demás artes ha sido muy distinta a lo largo de la historia, a veces sumamente compleja, sobre todo con la literatura. La pugna, entablada hace siglos, entre la palabra y la música no puede sino conducir al fracaso,



porque en su naturaleza más profunda la música es independiente; su autonomía crea estructuras que jamás pueden someterse a un texto escrito, a un argumento. Si nos fijamos bien, la evolución musical siempre ha venido, al menos desde el siglo XVIII, del terreno puramente instrumental.

176

R. P. Lo específico de la música, ¿no le permite perdurar aunque envejezcan peor otras artes que muchas veces la acompañan? ¿No es eso lo que sucede por ejemplo en muchas óperas, en las cuales la música puede ser magnífica, y perdurar aunque el argumento de la obra o los versos que se cantan sean convencionales o anticuados?

R. A. La música no está sujeta al tiempo como lo está la palabra. Su no pertenencia al lenguaje hablado, el cual cambia de sentido según la época, la hace intemporal. Y, sin embargo, aunque no esté en el tiempo, siempre avanza, depurándose más y más. En la ópera, la escisión entre el texto y la música es cada vez mayor, pese al esfuerzo de los compositores, a veces muy buenos en este ámbito. Es incómodo decirlo, pero la ópera nunca nos puede deparar música en estado puro, al menos en los términos en los que estamos hablando ahora.

R. P. El peso de la música (al menos de la música culta) en la cultura contemporánea, ¿es mayor o menor que el que tuvo en otras épocas?

R. A. En cierto modo es menor por su falta de incidencia en la sociedad. Me refiero a la música «culta». Hoy, la labor de un compositor es casi una actividad secreta. Apenas tiene oportunidad de dar a conocer sus obras. Los festivales son restringidos y a menudo dirigidos a un público asimismo reducido, interesado en buscar nuevas propuestas.

R. P. La llamada música contemporánea seria, o culta, ¿está más alejada del llamado público culto medio de lo que lo estuvieron, en siglos anteriores, otras músicas respecto a los públicos de entonces? ¿No produce esa distancia, basada en la incomprensión, un ansia de

refugio en la música de siglos anteriores, la que se considera verdaderamente bella? ¿O, en realidad, siempre la música más exigente ha calado solo en una minoría, y no hay cambios significativos en el ámbito de la recepción entre unas épocas y otras?

R. A. Nos guste o no, respondiendo a su última pregunta, la música más «exigente», como usted la llama con razón, siempre ha necesitado de un oído y una sensibilidad no menos exigentes. Y eso no se produce de manera generalizada, del mismo modo que no todo el mundo siente interés, pongamos por caso, por Rilke, Eliot o Frost. Se lee mayoritariamente a Dan Brown y similares. Esto no nos tiene que asustar. Nos da miedo aceptarlo a causa de nuestra mentalidad democrática; pensar que las obras para órgano de Ligeti o las páginas corales de Schnittke, por poner un caso, van a ser populares es ilusorio. Y, pese a todo, la música quizá sea la más «democrática» de las artes, pero no lo es en sus formas más depuradas. Antaño sucedía lo mismo: la música más avanzada se escuchaba únicamente en círculos muy reducidos. Y sí, hoy se busca refugio en las obras del pasado porque tenemos el oído acostumbrado a la tonalidad y a una forma de retórica sumamente bella e inteligible. Por otra parte, son tantos los tesoros del repertorio musical que resultaría incomprendible renunciar a ellos. ¿Cómo no escuchar a Purcell, a Rameau, a Beethoven?

R. P. Quisiéramos preguntarle sobre la diferencia entre la interpretación en directo de la música, y las grabaciones discográficas de ella. ¿Cree que hay una superioridad intrínseca de la interpretación en vivo sobre los discos? ¿Son los discos solo sucedáneos, o, como sostiene Juan Benet en *La moviola de Eurípides*, los discos son la música que verdaderamente hay que escuchar, el medio que nos permite disfrutar de la música en estado puro, sin las contaminaciones que afectan a la recepción de la música en vivo?

177

R. A. La interpretación en directo y la audición discográfica ofrecen dos formas muy distintas de recepción auditiva y emocional. El oyente no puede sentir lo mismo escuchando una grabación, que estando sumergido en ese campo magnético creado por los buenos intérpretes cuando tocan en directo. Benet se equivocaba, desde luego, porque esa imperfección a la que alude forma parte de la música; sería admitir el poder de la técnica sobre la emoción. Hay música en estado puro, purísimo, por más que de pronto una nota se «ensucie», o se pierda equilibrio en un ataque de arco. La música va por otro lado; cuando es buena admite algún pequeño roce, una mínima imperfección. Lo demás no es real. Es esclavitud.

R. P. La música en Navarra. ¿Hay compositores nacidos en Navarra (si es que este dato importa algo) que le parezcan en sí relevantes, valiosos?

R. A. Me apena no conocer la situación actual de la música en Navarra. Su historia, como bien sabemos, ha dado buenos músicos. Sin embargo, me gustaría reparar en un maestro bastante olvidado del siglo XVIII, Sebastián de Albero, que murió muy joven, cuando servía en la corte de Madrid como organista, sobre todo al servicio del melancólico Fernando VI. Es un compositor de primer orden, apreciado hoy por los organistas y clavecinistas. Muy refinado e imaginativo, un gran constructor. La sombra de Scarlatti, que, como él, estaba en la referida corte, y haber muerto tempranamente hizo que cayera en el olvido. Había nacido en Roncal y estaba destinado a ser un grande.