

Reconquistando el placer musical

Entretelones
y panaceas

Sergio Siminovich



Reconquistando **el placer musical**

Entretelones
y panaceas



Sergio Siminovich



Siminovich, Sergio
Reconquistando el placer musical : entretelones y panaceas / Sergio
Siminovich. - 1a ed. - Rosario : Homo Sapiens Ediciones, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-771-730-3

1. Música. I. Título.
CDD 780.1

© 2017 | **Homo Sapiens Ediciones**

Sarmiento 825 (S2000CMM) Rosario | Santa Fe | Argentina

Tel: 54 341 4243399 | 4406892 | 4253852

editorial@homosapiens.com.ar

www.homosapiens.com.ar

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723.

Prohibida su reproducción total o parcial.

ISBN 978-987-771-730-3

Coordinación editorial: Laura Di Lorenzo

Este libro se terminó de imprimir en enero de 2018

en **Talleres Gráficos Fervil** | Santa Fe 3316 | Tel. 0341 4372505

Email: fervilimpresos@gmail.com | 2000 Rosario | Santa Fe | Argentina

Agradecimientos

Cuando comienza la redacción de un libro, se instala una epopeya áulica de heroísmo en el círculo afectivo del autor. Todos sus seres cercanos sufren el embate de esa obsesión y, a su vez, disfrutan de tal contagio exaltado, hasta la solemne cristalización editorial.

Quiero entonces, en primer lugar, agradecer a mis seres amados el tránsito de estos meses peculiares, en los cuales fueron víctimas y cómplices, asesores y testigos.

Deseo, también, manifestar mi reconocimiento a los miles de instrumentistas y cantantes que han compartido conmigo tantos años de mayéutica musical, en sintonía y banquete de afinidades.

Pero, sobre todo, quiero expresar mi gratitud a aquellos que se vieron, por razones laborales, obligados a sufrir mi batuta, con disidencias y desencuentros, porque sin ellos este texto nunca hubiera nacido.

Este libro surge de mi experiencia con orquestas (Primera parte) y coros (Segunda parte), así como de la fusión de ambos en el repertorio sinfónico-coral (Tercera parte).

ÍNDICE

PRIMERA PARTE Lenguaje orquestal	11
PRELUDIO	13
CAPÍTULO MENOS 2. El oído	17
CAPÍTULO MENOS 1. La vista	19
CAPÍTULO 1. El intelecto musical	21
CAPÍTULO 2. Aplicación de los criterios enunciados: Sinfonía “Italiana” de F. Mendelssohn, 1849	41
CAPÍTULO 3. Sinfonía “Júpiter”, n.º 41, en Do Mayor, K.551, de W. A. Mozart, 1788	115
CAPÍTULO 4. <i>Música acuática</i> , de G. F. Haendel, 1717	123
CAPÍTULO 5. Análisis microscópico: Sinfonía “Londres”, n.º 4 en Re, de F. J. Haydn, 1795	133
CAPÍTULO 6. ¿Cómo usar este libro activamente?	153
CAPÍTULO 7. El material gráfico (<i>particellas</i>)	155
CAPÍTULO 8. Aspectos sociológicos	157
SEGUNDA PARTE Lenguaje coral	163
CAPÍTULO 9. Las peculiaridades del lenguaje coral	165
CAPÍTULO 10. Renacimiento: <i>O magnum mysterium</i> , de T. L. de Victoria	169
CAPÍTULO 11. Barroco: cantata 4, <i>Christ lag in Todesbanden</i> , de J. S. Bach, 1724	175
CAPÍTULO 12. Romanticismo: <i>Der Trau</i> , de R. Schumann	185
CAPÍTULO 13. Música contemporánea: <i>O magnum mysterium</i> , de M. Lauridsen, 1994	189
TERCERA PARTE El repertorio sinfónico-coral (convivencia y perplejidades)	191
CAPÍTULO 14. Orquesta-coro, coro-orquesta	193
CAPÍTULO 15. Fusión: coro y orquesta	195
CAPÍTULO 16. Coda: el director, ¿karma o carisma?	197

PRIMERA PARTE

Lenguaje orquestal

PRELUDIO

Partimos de una evidencia indiscutible: muchos músicos orquestales esperan, con alivio, el momento áureo de la jubilación. Esto resulta asombroso, sobre todo para el mundo externo, que coloca a los artistas en un lugar mítico, privilegiado.

Se verifica así una curva sorprendente: dichos músicos empiezan amando el instrumento que han cultivado con un enorme esfuerzo durante muchos años de estudio (probablemente no exista actividad más laboriosa), y terminan odiando una rutina que, en cambio, los ojos neófitos envidian con idealizada admiración.

Los motivos de esta situación paradójica pueden ser múltiples y los analizo en forma detallada en el capítulo 8 (Sociología de la vida orquestal).

No todos estos mecanismos de desgano o irritación son neutralizados fácilmente por los mismos músicos; el propósito de este libro es detectar y analizar todas aquellas variables que sí puede modificar el instrumentista, gracias a un enfoque que mejore placer y fruición en su circunstancia diaria de trabajo, el ensayo. Es decir, proveerlo de herramientas que cambien el metabolismo de su praxis musical; algo así como un diccionario que lo vincule diversamente con su quehacer orquestal.

Estas páginas nacen anecdóticamente, de una charla informal con el *concertino* de una orquesta prestigiosa, el cual se ufanaba de haber alcanzado la tan soñada meta: su jubilación. Le presenté, entonces, una pregunta bastante lógica: “¿No sería, acaso, la razón del deterioro y desinterés que contagia a tantos músicos de orquesta el escaso talento didáctico de la mayoría de los directores?”.

En otras palabras, ¿un buen director debe tener, ineludiblemente, ciertas dotes docentes? ¿Ayudaría, acaso, esto a convertir la convivencia cotidiana orquestal en un territorio creativo y fecundo?

La respuesta del avezado violinista fue categórica, incluso diría, enfática: “¡No! Un director no necesita tener ninguna aptitud ni predisposición pedagógicas. Basta que el director sea un artista carismático que inspire y motive a los músicos con el arsenal de sus gestos”.

No quedé satisfecho con tal respuesta; mi experiencia, de ambos lados de la orquesta (atril y podio), me sugiere que la poesía, la expresividad, incluso el entusiasmo no pueden ni deben depender *siempre* de un otro¹. En efecto, los directores cambian, pasan por las orquestas, cada uno con su bagaje de criterios, talentos y también caprichos; por lo tanto, el instrumentista no debe ser una mera tecla del director.

Y ni que hablar del porcentaje de semanas en las cuales una orquesta puede “padecer” directores invitados, no siempre inspirados ni comunicativos, momentos en los cuales el instrumentista queda a merced de su propia energía musical.

Este libro busca la *consapevolezza* (palabra italiana que tiene un matiz más tajante que la mera “conciencia” y que no he encontrado en idiomas, quizás cercana a la inglesa *awareness*) del instrumentista, modificando así la pasividad meramente receptiva. En tal sentido, se develan algunos entreteñones de la actividad musical y se brindan “panaceas” contra la rutina y el adocenamiento.

Probablemente establecer algunas analogías con el teatro pueda ayudarnos a entender la materia en cuestión con cierta claridad. Imaginemos un actor que, con el aplomo de un buen locutor, logre leer un texto en un idioma extranjero, por ejemplo, el croata. Quizás ha aprendido a pronunciar meticulosamente, pero eso no garantiza que tenga comprensión gramatical, ni mucho menos *insight* semántico de aquello que recita.

En la rutina cotidiana, el entrenamiento habitual del músico orquestal consiste en ver un signo (la nota) y descifrarlo, ejecutándolo en su instrumento, respetando ciertas coordenadas (tempo, dinámica, articulación) también prefijadas en el texto musical (la partitura). Es decir, actuando un mecanismo esencialmente reproductor.

Mantengamos la analogía con el teatro: ¿cuánto puede transmitir eficazmente un actor que no necesariamente entiende lo que recita y realiza esta gimnasia en forma *inconsapevole*?

Si, en cambio, la lengua extranjera fuera el alemán, el actor al menos tendría una significativa ayuda respecto de la gramática (ya que en ese idioma los sustantivos van siempre en mayúscula), y esto mejoraría, en parte, su comprensión y recitación.

Agreguemos, para enfatizar la analogía con el lenguaje teatral, que el músico orquestal tiene solo su *particella* (un cuadernillo con la parte individual de su instrumento), mientras que el actor teatral dispone de *todo* el texto de la obra. Imaginemos, entonces, cuán difícil podría resultar para un actor intercalar su bocadillo sin leer lo que dicen los restantes personajes.

1. Ver Siminovich, S. y R. De Caso, *Un Barroco posible* [en línea], UNLP, 2013, p. 37, www.sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33724.

Este libro se propone, por tanto, individualizar un catálogo de *idioms* o fórmulas musicales, de tal manera que el instrumentista, cuando toque, pueda entender la función estructural de esas figuras, como si fueran vocablos. Pasar, así, de la señalética al lenguaje.

Se trata de una operación de cierta complejidad y detallismo, porque siendo la orquesta un organismo pluricelular, formado por tantos instrumentos diferentes, sucede que a menudo el “sustantivo” corresponde a una sección (por ejemplo, los violines), el “adjetivo” a otra (los oboes), etcétera.

La propuesta parte de la siguiente hipótesis: comprender el lenguaje puede aumentar el placer en los ensayos, crear un intenso *feedback* entre instrumentista y director e, incluso, enriquecer el producto que se proyecta finalmente al público. No se trata solo de saber más, sino de disfrutar diversamente gracias al manejo activo de ciertos conceptos.

Si este catálogo resulta eficaz, el instrumentista comprenderá mejor, por ejemplo, si el compás que está tocando tiene valor temático (protagonista) o de relleno (secundario), si una nota es climática (acento tónico) o final de inciso (sílabo débil), si funciona como comienzo de frase o como puente entre dos frases... También si es una ayuda rítmica para, simplemente, mantener el ritmo del *ensemble* o es, en cambio, una nota significativa que prepara un cambio de tonalidad, y así respecto de muchas otras valencias.

Claro está que muchos instrumentistas ya dominan, seguramente, estos conocimientos; el libro se propone completarlos o iniciar en esta comprensión a otros más noveles colegas.

En cuanto a las obras que acá desmenuzaré, he tomado la partitura general de tres obras completas: la Sinfonía “Italiana” de Mendelssohn (Romanticismo), la Sinfonía n.º 41 de Mozart, (Clasicismo) y *Música acuática* de Haendel (Barroco), y un enfoque específico (solo la *particella* de primeros violines) de la Sinfonía n.º 104 de Haydn.

Sigo así la proporción estadística del repertorio habitual de una orquesta, constituido por 45% de Romanticismo, 25% de Clasicismo, 3% de Barroco. El resto suele ser un 20% de siglo XX y un 7% de siglo XXI, lenguajes que no analizo aquí porque no tengo la suficiente frecuentación como para poder retratar y catalogar concienzudamente sus modismos.

CAPÍTULO MENOS 2

El oído

Llamamos Menos 2 a este capítulo porque hay dos instancias sensoriales previas al comienzo de nuestro catálogo.

El músico tiene a disposición tres órganos de comprensión: oído, vista e intelecto (este último es el que corresponde a la hipótesis desarrollada en este libro, a partir del capítulo 1).

Empecemos, pues, por el oído. Todo instrumentista, más o menos dotado naturalmente, después de una cierta frecuentación de la vida orquestal, aprende a guiarse en muchas situaciones por su oído, no obstante dependa, a diferencia de la praxis popular, jazzística o folklórica, no solo de ese órgano, sino principalmente de su lectura de las *particellas*.

Aprende, así, a coincidir en afinación (con sus compañeros de atril si es cuerdista, en unísonos u octavas si es vientista), a homologar articulaciones (cuando debe repetir un tema melódico), a dosificar la dinámica (volumen) respecto de otros instrumentos...

Esta función auditiva es fundamental, ya que la música de *ensemble* “se hace más escuchando que tocando”, y la fisiología de la vida orquestal estimula dicho aspecto suficientemente.

Pero esto no basta, ya que el oído puede ser ejercitado en forma todavía más activa. Si hiciéramos una analogía con el lenguaje, estas serían las equivalencias: tener un buen entrenamiento de conservatorio en Audioperceptiva correspondería a “saber leer”, tocar afinadamente correspondería a “saber hablar”, y, lo que es aún más deseable, tocar distinguiendo, por ejemplo, si uno produce una disonancia-que-debe-resolver-en-la-próxima-nota o una nota-que-forma-parte-de-un-acorde-de-tónica-o-de-dominante, correspondería a “saber escribir”.

Es aun tal dominio del lenguaje, para aumentar el placer y la lucidez de hacer música, que apunta nuestra hipótesis de catálogo.

CAPÍTULO MENOS 1

La vista

Más allá de que tenga la mirada constantemente en su *particella*, el instrumentista siempre percibe, casi “de reojo”, la gística del director (aunque a veces trata de evitarla si el director es un mal músico o tiene movimientos confusos).

Con sus gestos el director impone *tempi* y matices, sugiere equilibrios y primacías sonoras, y, en el mejor de los casos, diseña la curva energética de la obra.

En algunos casos privilegiados, los músicos más “libres” donan miradas de complicidad musical a algún compañero, resabio de los buenos hábitos que se han adquirido en la práctica camarística.

Señalemos que, en el mecanismo oficial vigente descrito en el Preludio (“veo un signo y produzco un sonido”), el instrumentista cuenta a menudo con signos de interpretación de naturaleza ambigua, difusa o incompleta; y, en el caso del Barroco, carencia casi absoluta de ellos (lo que *no* debería implicar ejecuciones planas, anodinas, sin dinámica alguna).

Esto se explica porque los músicos de los siglos anteriores al siglo XIX no necesitaban, casi, signos de interpretación, ya que eran plurifacéticos: dominaban más de un instrumento, cantaban... ¡y componían! Baste mencionar un ejemplo, el del famoso Johann Joachim Quantz, que tocaba violín, oboe, trompeta, trombón, corno, flauta dulce, fagot, *cello*, viola da gamba, contrabajo y clavecín, además de componer innumerables obras espléndidas y su famoso e inimitable Tratado de 1752.

Hay ya más signos en el Clasicismo y el Romanticismo, pero estos no siempre deberían ser tomados en forma literal².

Así, por ejemplo, fragmentos enteros con muchos *staccatos* consecutivos pueden perder sentido si prevalece la articulación por sobre el fraseo (resultando a nuestros oídos como un galimatías japonés), y extensos pasajes ligados en un solo arco parecen idioma hawaiano (casi exclusivamente constituido por vocales). En ambos casos perdemos noción de frases y estructuras.

2. Ver Siminovich, S., *Siempre llega setiembre*, Buenos Aires, Editorial Juvenilia, 2006, p. 19.