

SER INTÉRPRETE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI DOS TEXTOS BREVES

Wilfrido Terrazas

I

Para Fernando Nava

En la práctica de la música de concierto en México se puede observar una amplia diversidad. Nuestro país no se encuentra en una situación excepcional, desde luego, y esta diversidad, guardando proporciones de cantidad y calidad, la vemos en muchas partes del planeta. Evidentemente, el término “música de concierto” dista de ser adecuado para tal variedad de actividades musicales (por lo general, prefiero usar el término “música de concierto” a falta de otro mejor, ya que considero que los otros términos comúnmente usados son todavía menos adecuados, cuando no ofensivos). Dentro de este término, normalmente damos cabida a otro, no menos oscuro: “música contemporánea”. En estas líneas me propongo esbozar algunas características que permitan establecer una distinción básica en el trabajo de quienes interpretamos música contemporánea y quienes se dedican al repertorio tradicional de concierto.

Primero habría que establecer qué se entiende por “música contemporánea”. Estrictamente hablando, esta expresión se refiere a la música que coincide con nosotros en el tiempo. Generalmente, se usa el apelativo de “contemporánea” para aquella música que abarca las últimas 2, 3, 4 ó 5 décadas de música de concierto. En estos años se han sucedido múltiples cambios que han afectado a todos los aspectos del quehacer musical de Occidente. Dichos cambios, demasiados para ser enumerados aquí, han redefinido en distintos niveles varios de los roles básicos de los partícipes de la música de concierto occidental. Pero sólo una parte de la música contemporánea contempla los cambios a los que aludo. Las músicas con propuestas más originales y novedosas de los últimos años (en aspectos tan diversos como la organización de alturas, la forma, el uso y exploración del timbre, las posibilidades de percepción, la inclusión y desarrollo de nuevas tecnologías aplicables a la música o la incorporación de elementos provenientes de otras tradiciones de ejecución vocal e instrumental, entre muchos otros) conforman una parte significativa de lo que se produce en la música de concierto, pero de ninguna manera constituyen una vocación predominante: vivimos en una época más bien caracterizada por una notoria pluralidad de tendencias estéticas en todos los ámbitos de la música. Dentro de la música de concierto, muchas de estas tendencias son más bien conservadoras, y el espectro entre los extremos más radical y más conservador tiene un sinnúmero de niveles que, aunque sutiles en buena medida, son más o menos distinguibles. Las tendencias más bien conservadoras, en general, no requieren para su ejercicio de una formación diferente a la que se adquiere dentro del perfil tradicional de un conservatorio, tanto para el compositor como para el intérprete. De ahí que haya intérpretes que puedan dedicarse a la “música contemporánea” sin tener una formación especializada en lo que se ha dado en llamar “técnicas ampliadas”, o no convencionales. Entonces, quizá habría que hablar de *músicas contemporáneas*, en plural.

Me referiré en adelante, pues, a aquellas músicas más bien radicales e incluso contestatarias; que desafían la percepción, la memoria, las tradiciones académicas, el conformismo estético y purista (“preciosista”, diría el compositor alemán Helmut Lachenmann) y, desde luego, el mercado del *establishment* primermundista. Dichas músicas demandan al intérprete una preparación técnica, teórica y estética que rebasa por mucho el perfil de conservatorio. También demandan una altísima

capacidad de adaptación, que nace del interés y de la pasión por “decir lo que no se ha dicho o que se ha dicho poco” (Ignacio Baca Lobera *dixit*) y que se enriquece con la experiencia para convertirse en una cualidad proteica que puede hacer del intérprete un artista integral que parta de su formación y la trascienda, en lugar de perpetuarla como un “oficio”. En mi opinión, es difícil pensar en lograr esto interpretando sólo repertorio tradicional “clásico” o (he aquí el asunto central) repertorio contemporáneo conservador.

Un intérprete con este nuevo perfil se vale de varias herramientas fundamentales, que no encontramos en el perfil tradicional de conservatorio. Algunas de ellas provienen de distintas tradiciones musicales ajenas a la música de concierto tradicional, otras han sido “recuperadas” muchos años después de que el afán homogeneizador conservatorio las borrara de la práctica, otras más son descubrimientos recientes. Mencionaré a continuación algunas de las más relevantes, haciendo generalizaciones que de ninguna manera hacen justicia a su amplitud e importancia:

Técnica. El aprender a tocar microtonos, *glissandi*, multifónicos y un sinfín de recursos instrumentales y vocales ajenos a la técnica tradicional constituye una parte fundamental del trabajo del nuevo intérprete. Todos estos recursos conforman un bagaje técnico que aumenta con cada obra que aborda y cuya adquisición no termina con su graduación del conservatorio, sino que continúa mientras el intérprete siga buscando nuevo repertorio. Una parte importante del aprendizaje de nuevos recursos, además, se encuentra en la colaboración del intérprete con compositores vivos, ya que a menudo son ellos quienes los imaginan y sugieren como parte de la gestación de sus obras.

Improvisación. El intérprete con formación técnica “ampliada” tiene, reitero, un bagaje muy amplio, que puede usar para improvisar. Utiliza la improvisación como un medio de exploración de su instrumento y de sí mismo. El intérprete puede también emplear la improvisación como un puente importante para relacionarse con otras tradiciones musicales y aprender de éstas. No es raro, por otro lado, que un intérprete contemporáneo se acerque a la composición a través de la improvisación, amén de que utilice a ésta como un legítimo medio de expresión en sí misma, y ya no sólo como un intermediario (una improvisación “libre”, ¿también es “música de concierto”? No lo creo).

Conocimiento teórico no tradicional. Saber armonía o contrapunto tonales puede ser prácticamente irrelevante para quien toque música ajena a dichas disciplinas. En cambio, una adecuada formación teórica otorga al intérprete contemporáneo una visión amplia que no existe en el perfil tradicional de conservatorio. Algunas de las áreas teóricas que son pertinentes para el intérprete contemporáneo son: acústica musical, análisis y estética musicales, nociones de investigación musical, conocimiento de músicas no occidentales (incluidas, si es el caso, las tradicionales del propio país de origen del intérprete), etc. Cabe hacer aquí la aclaración que, a diferencia de muchos países, en México estamos lejos de incluir seriamente estas áreas en nuestras escuelas de música.

Contacto y trabajo con compositores. Quizá el elemento más característico de un intérprete contemporáneo es el trato frecuente y cercano con compositores vivos que son la fuente natural de la música que toca. Este aspecto es evidentemente fundamental para entender su trabajo. El intérprete responde directamente a estímulos expresados sin intermediarios por el propio creador de las obras que estrena. Simultáneamente, el intérprete aporta su pericia al proceso de creación de las obras, al realizar las sugerencias adecuadas que su formación, experiencia y propia creatividad le permitan hacer. Para mí, este aspecto representa una diferencia enorme, no sólo de índole profesional, sino cultural. Para ser claro: existe una “cultura” del trabajo con compositores, que ignoran quienes sólo interpretan obras de compositores muertos.

Todos estos elementos, y otros que no he mencionado, constituyen una práctica artística y profesional que se distingue de la práctica de la música “clásica” tradicional. ¿Se trata de una cultura musical distinta? Por lo menos, se asemeja más a las prácticas de otras épocas de la que hoy llamamos música de concierto (el Barroco, por ejemplo) que a las acostumbradas hoy por un *mainstream* decrepito e históricamente purista. Además, en este trabajo, existe todo tipo de intercambios con otras áreas del conocimiento, en particular con otras artes: ya sean medios alternativos, como el arte sonoro, el radioarte, el video, la instalación y el *performance*; o más “tradicionales”, como la danza o el teatro. A la luz de este factor, el término “música de concierto”, por cierto, parece aún más insatisfactorio.

En México, la situación se torna cada vez más interesante para quienes nos dedicamos a las músicas contemporáneas. Estamos viviendo en medio de una explosión, en cantidad y en calidad, de compositores y compositoras. Nunca había habido tal número de creadores musicales activos en el país. Muchos de ellos escriben músicas conservadoras, pero otros muchos no. En el terreno de los intérpretes, siguen dominando aquellos que poseen un perfil tradicional de conservatorio, así que los compositores conservadores tienen bastantes opciones, al menos en teoría, de que sus obras sean interpretadas. Mientras tanto, cada vez somos más quienes nos salimos de esa línea y buscamos una formación más amplia, a la par que una práctica profesional más abierta y plural. Quienes adoptan una estética no conservadora deben buscar intérpretes con este nuevo perfil para llevar a cabo exitosamente el estreno y difusión de sus obras. Me parece que se están empezando a definir los espacios y procedimientos para que los compositores tengan los intérpretes que necesitan en cada caso, de tal manera que dos ambientes paralelos se perfilan a pasos agigantados. Asimismo, la galopante accesibilidad de las nuevas tecnologías hace que los medios electroacústicos capten la atención de muchos jóvenes compositores e intérpretes. La tecnología aplicada a la música es un factor más de colaboración entre ellos. A medida que estos y otros procesos se consoliden, nuestro medio será, creo, más incluyente. [2004, rev.2008]

II

Para Carmen Pardo

Para responder a la invitación de Zeppelín, un festival de arte sonoro con sede en Barcelona, redacté estas líneas. El tema: las “sorderas” que impregnan nuestras sociedades. Estamos rodeados de sonido. Podemos escoger escucharlo o no. Desde hace algunos años, e influido por el pensamiento de músicos como John Cage y Murray Schafer, decidí no ser un sordo “voluntario” y estar consciente de mi entorno sonoro. Este hecho ha influido decisivamente en mi actividad como músico. Con todo, preferí abordar, desde la perspectiva del intérprete, otro ángulo de las “sorderas” que nos aquejan. A saber: mi incredulidad (¿parcial?) en ellas. Este es el aspecto que intenté exponer burdamente en los párrafos siguientes. El texto, a la postre, no fue usado debido a su extensión y a que no se relacionaba realmente con el tema del festival. No obstante, helo aquí con algunos cambios no sustanciales y con el mismo espíritu que le dio origen.

No creo en una sordera voluntaria total e irremediable. Estoy convencido de que hay mucha gente que quiere escucharnos. Mucha más de la que pensamos que existe. Quienes hacemos músicas “minoritarias” tenemos la misión de encontrar a nuestros públicos, sorprenderlos, hacerles perder el equilibrio y mandarlos a casa con alguna impresión, cualquiera que sea. Lo único que no podemos hacer es pasar desapercibidos. Además, actualmente no sólo existen públicos “en vivo”, de la manera tradicional. El intercambio gratuito de música grabada a través de internet, por ejemplo, ha venido a impulsar la construcción de redes informales de músicos que se conocen virtualmente y que pueden por este medio “encontrar” (o “ser encontrados” por) públicos cada vez más remotos, diversos, numerosos y auténticamente interesados en sus músicas. En este respecto, son notables los papeles que están jugando los *netlabels* y algunas comunidades virtuales como *MySpace*. Ya sea en vivo o a través de grabaciones, los músicos debemos, me parece, ofrecer experiencias genuinas, diferentes, dotadas de fuerza expresiva, calidad, intensidad y emotividad. Estos elementos, con suerte, motivarán al escucha a establecer una actividad continua de intercambio entre él, otros escuchas y los músicos mismos.

En mis conciertos, trato siempre de generar un ambiente de comodidad y confianza. Charlo y bromeo a menudo con el público. Si estoy tocando obras cuyos compositores están presentes, hago este hecho del conocimiento de todos; y si alguien hace un comentario o pregunta estoy siempre dispuesto a atenderlo. Ya que no hago concesiones con el repertorio, me gusta que el público esté expuesto a lo desconocido en un ambiente amable y abierto. Creo que es justo. El sentido del humor es una de mis principales herramientas, en especial, pero no únicamente, en conciertos de música improvisada. Permítaseme compartir una anécdota. En uno de mis conciertos recientes de música escrita, en el que estrené varias obras de compositores mexicanos jóvenes, una señora del público me pidió que le explicara qué era lo que estaba yo haciendo. Así, tal como suena. La dama, de unos 60 años, estaba realmente intrigada, y se refirió al repertorio y a las técnicas de ejecución como algo “inusual”. Después de una breve charla frente al resto del público, le propuse que platicáramos en el intermedio, que vendría después de una obra más. Llegado éste, conversamos un rato, pero creo que no pude resolver sus dudas. Aún así, la señora decidió quedarse hasta el final del concierto. Sus intervenciones (fueron varias) contribuyeron enormemente a la creación colectiva de un ambiente

de confianza y calidez que facilitó la recepción de las obras y aumentó la emotividad del concierto. Finalmente, la señora se despidió de mí portando una mezcla de fascinación y perplejidad en el rostro. Quizá no se percató de que su presencia fue un importante catalizador para el éxito del concierto.

Aprendí mucho de esta experiencia. Como la dama de mi concierto, podemos encontrarnos, en un momento determinado y sin haberlo planeado, rodeados de sonidos que nos parecen ajenos, extraños, inexplicables, no “musicales”. Si hurgamos en nuestra memoria, sin embargo, nos daremos cuenta de que en realidad no lo son tanto. Muchos de ellos son, de hecho, sonidos familiares (o, por lo menos, “tipos” de sonidos familiares), que han sido simplemente cambiados de contexto. Sonidos que hemos decidido ignorar en nuestra vida cotidiana y que se nos presentan reedificados, transfigurados, hechos música. “Exponerse a lo desconocido” es, entonces, una expresión un tanto exagerada. No obstante, la labor del intérprete sigue siendo crucial para que estas músicas lleguen a un público; y no al público hipotético o imaginario del que podría partir el compositor, sino a aquel que, por la razón que fuere, está ya presente en el concierto. Lo que aprendí en esa ocasión fue que una parte de la labor del intérprete consiste en dejar en claro que para escuchar (y gozar) no hay requisitos. Creo, pues, que la gente quiere escucharnos. Querrá escucharnos y participar de nuestras músicas, por más “inusuales” que éstas sean, si generamos las condiciones propicias para ello y vamos a su encuentro, real o virtualmente. Una vez envuelto tersamente por el sonido, nadie es voluntariamente sordo. [2007, rev. 2008]

WILFRIDO TERRAZAS. Flautista. Estudió en las ciudades de Ensenada, Tijuana, San Diego, Morelia y México. Es egresado del Conservatorio de las Rosas. Realizó estudios de musicología en la UNAM. Como intérprete, su principal interés ha sido el colaborar con compositores en la gestación y estreno de nuevas obras para flauta transversa. Entre sus intereses se encuentran también la docencia, la composición y la improvisación. Ha publicado en *Heterofonía*, *Redes*, *Una Theta* y *La Tempestad*.

terrazaswil@yahoo.com

Cómo citar el texto:

TERRAZAS, Wilfrido: “Ser intérprete a principios del Siglo XXI. Dos textos breves” en *Revista redes música: música y musicología desde Baja California*; Julio - Diciembre de 2007, Vol. 2, No. 2 / Enero - Junio de 2008, Vol. 3, No. 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no3] consultado el ??/??/ 200?