
ENTREVISTA A ENRIQUE GARCÍA ASENSIO

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

Francisco HIGUERAS MUÑOZ

Extracto de la conversación mantenida el 7 de julio de 2005 en el Teatro Monumental de Madrid, en torno a su visión de la creatividad en la interpretación musical. La personalidad musical del entrevistado y su talla artística no necesitan presentaciones, así como su vocación pedagógica. Es de destacar que con sólo saber la naturaleza del tema y sin pedir más detalles, este maestro se ofreció amablemente a colaborar y rápidamente hizo un hueco en su apretada agenda, incluso sacrificándose para ello a quedarse sin comer a una hora razonable, para consternación del entrevistador. Quedamos citados al final de una sesión de grabación con la Orquesta Sinfónica de RTVE, agrupación de la que fue director titular y de la que sigue siendo invitado habitual. A pesar del lógico desgaste acumulado en la sesión, encontramos un interlocutor ágil, jovial, e incluso bromista (Le sorprendemos cantando a sus compañeros algún recitativo de “El Retablo de Maese Pedro” con inusitada gracia e incluso picardía). Después de una imprevista grabación para televisión y tras las obligadas saluciones, entramos en materia sin apresuramiento, tratando éste entre otros temas científicos. Esta entrevista, inscrita en la línea de investigación desarrollada por el entrevistador sobre la conflictiva relación creatividad-interpretación musical, toma al maestro García Asensio como representante de la musicalidad más genuina y paradigmática, indagando en sus resortes artísticos y psicológicos para contribuir a un conocimiento más profundo del complejo fenómeno de la interpretación musical y su aprendizaje.

F.H.M.: Aunque el factor más evidente del arte de la interpretación musical sea la reproducción fiel de algo dado, ¿Realiza usted, además,

algunas aportaciones creativas en algún aspecto de sus interpretaciones? Por ejemplo, determinación y fluctuaciones del tiempo o pulso, caracterización y distribución de las articulaciones, la acentuación y la expresión dinámica, variaciones tímbricas, etc. Si esto es así, ¿Varía la importancia de estas aportaciones en función del estilo o género musical?

E.G.A.: Vamos a ver. En primer lugar, mi concepto de lo que es la interpretación está basado en los estudios que hice de fenomenología musical, que es la ciencia que estudia los fenómenos de los sonidos no interpretables, es decir, que yo no puedo cambiarlos, que son así por sí mismos. Si un acorde de sétima dominante resuelve a la tónica, pues resuelve quiere decir que descansa, y yo no puedo darle más énfasis a la resolución que a la sétima de dominante. Celibidache decía que cuando un músico conoce perfectamente la partitura y la ha analizado profundamente, resulta que son poquísimas las cosas que uno puede "aportar". Siempre decía él que por ejemplo, un director español o italiano siempre haría una sinfonía de Mozart más rápida que un alemán o un austriaco, pero que hasta la acústica influye en la interpretación porque influye en el tempo de la música. Cuando usted tiene una acústica muy seca, inevitablemente va a tener usted que hacer más de prisa que si está usted haciendo esa misma obra en una acústica que tenga mucha resonancia, porque el hecho de que la resonancia aumente obliga a separar los sonidos y por lo tanto influye en el tiempo. Las acústicas con mucha resonancia obligan al intérprete a llevar la música más despacio que si hubiera una acústica seca. La interpretación depende también de la obra que se esté interpretando, porque si esa obra es de Bach, Mozart o Haydn, que son los compositores más "perfectos"-que no se han equivocado nunca-que existen en la historia de la música -porque ha habido otros que sí se han equivocado como nos equivocamos todos-, pero Bach, Mozart y Haydn eran perfectos. Entonces, ahí tiene uno que aportar mucho menos. En las cuestiones de articulaciones tiene uno que ser lo más respetuoso posible y por lo tanto, las tendencias fenomenológicas del discurso musical, lo que puede hacerse es acusarse más o acusarse menos. Uno puede hacer las tendencias fenomenológicas correctas y estar todo muy bien, pero si uno las exagera pueden llegar a ser ridículas, pueden llegar a ser una caricatura de la propia música. Cuando uno estudia y analiza profun-

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

damente una obra, por ejemplo Brahms, a veces sus modulaciones son demasiado cortas o son demasiado largas. Si esto uno lo conoce y lo ha analizado, resulta que, como la música se desarrolla en el tiempo, si esa música se extiende demasiado habrá que acortarla en el tiempo, y viceversa, si es demasiado corta, habrá que estirla en el tiempo para que tenga un desarrollo lógico. Por eso, cuando en la historia de la música aparece el romanticismo, es cuando los directores de orquesta toman personalidad propia como intérpretes. Hasta la aparición del romanticismo la misión del director era mucho más restringida, no podía salirse ni extralimitarse de los cánones dados por el autor. Hasta entonces no se sabía los diferentes aspectos que ofrecía una partitura según su forma de ser interpretada, y lógicamente, como la música se desarrolla en el tiempo y el tiempo es irreplicable, en música no existe “lo mismo”. La repetición en Música ha servido para crear y eliminar tensión en más de cinco siglos de música que han hecho los compositores, porque la música son sensaciones que percibe el ser humano por medio de los sonidos a través del oído, y cuando oye una cosa por primera vez no tiene la misma sensación que a la segunda, porque la primera vez es una sorpresa y la segunda vez dice “esto ya lo he oído yo antes”. Hablando es lo mismo, usted no sabe lo que voy a decir y digo:

- Estén atentos.

-¿Qué nos irá a decir?

- Estén atentos.

He dicho lo mismo, pero la sensación no es la misma. Usted piensa: “Esto ya me lo ha dicho antes. Debe ser muy importante lo que me va a decir”.

- Estén atentos.

Resulta que cada vez están más interesados en ver qué les voy a decir, pero si yo siguiera “estén atentos, estén atentos...”

- Oye, qué pesado se está poniendo, ya no me interesa nada de lo que va a decir este señor porque está repitiéndose demasiado. Quiero decir que con “lo mismo”, entre comillas, que no es lo mismo, se puede crear o

eliminar tensión. Por lo tanto, la interpretación dependerá mucho de los conocimientos fenomenológicos y de la profundidad del análisis que se haya hecho de la partitura, para poder tomarse “libertades” que son permisibles y otras que no son permisibles. Cuando uno conoce bien a fondo la partitura, resulta que son poquísimas las cosas que uno verdaderamente puede interpretar.

F.H.M.: ¿Aplica sistemáticamente algún patrón o principio aprendido para fijar algunos aspectos de su interpretación? Por ejemplo, rasgos propios de cada estilo histórico o geográfico, deducciones del análisis armónico o formal, etc.

E.G.A.: - Creo que la pregunta está respondida en la primera, porque me he extendido sin saber cuál iba a ser la segunda, pero creo que vale todo lo que he dicho para eso. Lógicamente, si tengo que hacer una sinfonía de Haydn, que es perfecta, y algo sale mal, será culpa mía, no será culpa de la estructura de la obra, porque esa es perfecta. En una obra bien estructurada hay lo que se llama “articulaciones sinfónicas”. Toda obra tiene un punto culminante, que es donde se acumula mayor cantidad de tensión. Si hago la primera articulación sinfónica de una determinada manera, dependerá de cómo haya hecho esa primera articulación para cómo haré la segunda, y de cómo haya hecho la segunda y de la interrelación de las dos dependerá cómo haré la tercera, y como he dicho antes, que la música es irrepetible porque se desarrolla en el tiempo y el tiempo es irrepetible, resulta que, aunque haga la primera articulación bien, en ambos casos siempre será distinto, y por lo tanto tendrá su influencia en toda la estructura de la obra. Ahora, la acentuación, las articulaciones sinfónicas son siempre articulaciones más genéricas, y cada frase tiene su punto culminante también, pero el punto culminante de una obra es aquél en que se concentra la mayor cantidad de tensión, que en las obras clásicas como la forma sonata se encuentra siempre inmediatamente antes de la reexposición, y eso yo no lo puedo cambiar, eso no es interpretable. Yo no puedo cambiar el punto culminante de una obra. Ahora, el tiempo sí que puede ser distinto, también lo he contestado. Si dirijo en el teatro monumental, donde nos encontramos, que es una acústica estupeficiente, y luego me voy a un garaje con una acústica muy seca o muy reso-

"ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL"

nante, pues eso influirá en la manera de interpretar esa música, en el tiempo de la música, en la velocidad de la música.

F.H.M.: Y con respecto a la forma de destacar el punto culminante. ¿Se refiere a la dinámica?

E.G.A.: - No, el punto culminante de una obra puede ser un pianísimo. En el segundo tiempo de la cuarta sinfonía de Beethoven, el punto culminante está en un pianissimo que toca el fagot solo. Para poder entender eso hay que estudiar la fenomenología musical, que se sustenta en dos pilares, que son la tensión y la intensidad, que son dos fuerzas completamente independientes. Usted puede tocar un pasaje fortissimo o lo puede tocar pianissimo, pero la fenomenología, es decir, la interpretación, no cambia, porque la tensión es una cosa y la intensidad es otra.

F.H.M.: ¿Opta a veces por interpretaciones contrarias a tradiciones o prácticas más extendidas?

E.G.A.: - A veces sí, porque las tradiciones no tienen que estar siempre bien. Puede haber tradiciones que si uno las analiza fenomenológicamente, puede entender que esa tradición es un error. Ahora, hay otras veces que las tradiciones son precisamente tradiciones porque sí que están bien hechas y se van transmitiendo de generación en generación y que si se analizan fenomenológicamente son correctas, pero hay otras que no. Hay algunas que yo hago porque veo que no perjudican la fenomenología de la obra y otras que soy contrario totalmente porque sí que la perjudican. Por ejemplo, en los minuetos de las sinfonías de Mozart, tradicionalmente se suele hacer el trío más lento porque es de carácter más legato y piano, en contraposición con la primera idea del minuetto, que es generalmente más fuerte y staccatto. Bueno, pues eso, fenomenológicamente es un error tremendo, porque el cambio de carácter no tiene por qué influir en el cambio de tiempo, y hay muchísimas tradiciones que vienen de Bruno Walter, Nikitch y otros directores que han sido famosos en la historia, en que generalmente los tríos de los minuetos se llevaban más lentos. Eso es una aberración musical, porque el primer compositor de la historia de la música que cambió la parte central de los scherzos o minuetos a más lento fue Beethoven, pero ¡cuando lo quiere lo pone! Cuando no lo pone tampoco se debe hacer.

F.H.M.: ¿Puede explicar el proceso por el que llega a perfilar su interpretación de una obra? Por ejemplo, si ha desarrollado técnicas de estudio específicas para enriquecer o desarrollar sus ideas interpretativas.

E.G.A.: - Sí, indudablemente. Yo dirigía ya antes de haber conocido a Celibidache y por lo tanto no tenía ni idea de lo que era la fenomenología musical, y por lo tanto me guiaba de la intuición, que muchas veces es correctísima, pero a veces puede fallar. En cambio, el director técnico, que ha estudiado profundamente la fenomenología y que analiza, no se deja llevar solamente de la intuición. Yo soy bastante intuitivo, pero siempre analizo profundamente para ver si eso que intuyo es correcto o no. Los directores que son exclusivamente intuitivos pueden equivocarse, pero el director técnico, que estudia las obras desde un punto de vista fenomenológico, no se deja llevar de la intuición porque la intuición puede fallar y lo que te crees que es correcto resulta que no. Por ejemplo, en obras de Mozart y otros autores clásicos, el hacer ritardandos que a lo mejor se los pide el cuerpo al intérprete en un determinado momento, pero que no están escritos, y si ni están escritos no se deben hacer.

F.H.M.: ¿Precisa especialmente el ejercicio de este arte de algún tipo de actitud o desarrollo personal general ante la vida o el mundo? Por ejemplo, relajación, bondad, equilibrio emocional, imaginación, valor, ambición, etc.

E.G.A.: - Yo creo que el intérprete tiene que tener un poco de todo eso, pero en el fondo, cuando uno tiene la suerte de haber podido estudiar la fenomenología musical, todas esas cosas las supedita al análisis previo de la obra. Hay momentos en que uno lo puede hacer más apasionado, según qué clase de obra se pueden hacer acelerandos unos más acusados que otros, etc..., pero yo creo que en el intérprete, sobre todo si tiene que hacer actuar a mucha gente junta... No es lo mismo tocar una sonata de Bach para violonchelo solo –el intérprete está solo y es dueño de todo lo que haga- que cuando yo tengo que hacer la interpretación a través de otras terceras personas, que son los que van a producir el sonido. Por eso, la misión del director es la de aunar en una sola inteligencia las distintas maneras de opinar que puedan sentir los músicos que integran la orquesta, que son músicos como yo y que tienen su corazoncito y

"ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL"

su sensibilidad, y que uno lo puede sentir más deprisa y otro lo puede sentir más despacio. Al otro le gustaría tocar esto más fuerte, pero voy yo y no le dejo, o lo querría tocar más piano y voy yo y no le dejo, y todas esas cosas. Cuando uno tiene que hacer la interpretación a través de terceros el problema es completamente distinto a cuando un pianista toca una sonata de Beethoven.

F.H.M.: ¿Le estimula algún tipo de ambiente o situación social para interpretar mejor o peor? Por ejemplo, sentirse vigilado, criticado, o especialmente apreciado.

E.G.A.: - Yo, francamente, cuando tengo que interpretar, no me dejo influir por nada. Trato de hacer la música como cada quisqui, como todo el mundo trata de hacer las cosas lo mejor que puede. Cuando tengo que dirigir una obra unas veces me saldrá mejor y otras veces me saldrá peor porque la perfección no existe y todo se puede hacer siempre mejor, pero yo intento siempre, como es lógico, hacerlo lo mejor posible. Hay veces que uno lo puede conseguir a un nivel aceptable y otras veces que no llega uno a ese nivel aceptable por infinidad de circunstancias. Precisamente porque tenemos que estar en manos de otras personas y un señor está tocando en la orquesta y un pasaje no le sale. Todo eso influye y yo no soy el responsable en ese momento, pero todo eso ha influido, pero yo trato siempre de estar al máximo de mis posibilidades dentro de mis aptitudes naturales y de mis conocimientos técnicos. Uno a veces consigue logros más perfectos que otras, pero por mi voluntad yo siempre pongo el máximo, y no me influye nada de eso.

F.H.M.: ¿Desarrolla cierta creatividad personal en la presentación visual de la música? Por ejemplo, elección del vestuario más adecuado, decoración del escenario, unión a otras artes visuales o escénicas, iluminación espectacular, etc.

E.G.A.: - El concierto es un fenómeno, un espectáculo, en el que la gente va a oír fundamentalmente, pero también ve, y por eso cuando vamos a dar un concierto vamos vestidos uniformemente, nos preocupamos de que los violines primeros lleven igual los arcos. Todo eso son cosas que influyen, porque además lo hacemos para conseguir una uni-

dad interpretativa, que no se podría conseguir si cada uno llevara el arco como le da la gana. Indudablemente, el director tiene una misión que es hacer unos gestos para que el músico entienda la interpretación que quiero hacer de la obra, pero yo le doy una doble misión al director. El director no solamente está trabajando para la orquesta, también está trabajando para el público, para ayudarle a entender mejor esa música. Si en un momento determinado me dirijo muy especialmente a los violoncelos, el público presta más atención a los violoncelos, porque ahí está la parte principal que debe llegar al oído del público en primer término.

F.H.M.: ¿Desarrolla cierta creatividad personal en la organización de sus actuaciones? Por ejemplo, adecuando el programa al público, marcándose objetivos, gestionando personalmente su agenda, etc.

E.G.A.: - Eso es muy complejo y hay diversos casos. Hay conciertos en los que uno puede opinar en la programación y hay otros casos en los que uno no puede opinar y tiene que hacer lo que le dicen, si es que está uno de acuerdo, porque siempre puede decir que no si no está de acuerdo, pero cuando uno es director titular de una orquesta, por ejemplo, que tiene ya un concepto de lo que es la programación general, cuando uno es responsable de la programación, pues el darle uniformidad a un programa, no poner cosas que no sean, en fin... Una cosa es la variedad, porque ya sabe usted que Eugenio d'Ors hablaba de la perspectiva histórica. Hoy en día tocamos en un mismo programa a Vivaldi y Brahms y los vemos cercanos porque los vemos en la distancia, porque hay muchos años de distancia de uno a otro. Hay casos en que a uno lo llaman y le dicen "tiene que hacer usted este programa. ¿Lo acepta, sí o no?". Ahí no puede uno opinar. En otros casos sí, es uno totalmente responsable, y en otros casos al cincuenta por ciento. Hay casos que "Mire, tiene usted que acompañar a fulanito de tal que va a tocar el concierto para piano numero dos de Brahms". Entonces haces el resto del programa a tenor de eso. No hay un término genérico. Cuando un intérprete desarrolla su actividad y tiene las posibilidades de guardar esas formas y de colaborar en hacerlo, me parece estupendo, pero yo, por ejemplo, en mis inicios, hacía mucha música contemporánea. Me contrataban Tomás Marco y Luis de Pablo en el grupo Alea y hacíamos música de compositores españoles de vanguar-

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

dia y también de compositores extranjeros. Ellos los conocían, yo no, y cuando hacían los programas allí en el Instituto Nacional de Previsión, en la calle Alcalá, pues yo tenía que hacer los programas que me decían. Programas dedicados a un público muy específico, los amantes de e interesados en la música de vanguardia. Soy el director español que más estrenos mundiales ha hecho de muchos compositores españoles e incluso de algunos extranjeros, y muchas primeras audiciones, y hay muchas veces que uno no tiene la posibilidad de marcar las directrices de cómo hacer eso, que se lo dan hecho, otras veces sí.

