

Conversación con Norbert Brainin:

Cómo comunicar ideas musicales verdaderas

*El violinista Norbert Brainin murió el 10 de abril de 2005; Resumen ejecutivo publicó un obituario en su edición de la 2ª quincena de mayo de 2005. La siguiente entrevista apareció originalmente en julio del 2004 en la revista alemana *Ibykus*, misma que redactó la siguiente nueva introducción.*

El finado Norbert Brainin, primer violinista del legendario Cuarteto Amadeus, le concedió numerosas entrevistas a *Ibykus* en los últimos 20 años, pero quizás ninguna tan concentrada como la siguiente, que podría considerarse como su legado artístico.

El hecho de que en 1947 Brainin —entonces un joven violinista que procuraba hacerse de fama como solista virtuoso— decidiera, más bien *ex profeso*, enfocarse únicamente en los cuartetos de cuerdas, apunta con claridad a sus cualidades de carácter y como músico que lo llevaron a poner la idea musical por encima de todo lo demás; la *raison d'être* de un verdadero artista.

Los incontables conciertos que el Cuarteto Amadeus dio por todo el mundo y sus numerosas grabaciones, muchas de las cuales han recibido la aclamación de lo más selecto de la crítica, muy en particular por su interpretación de los últimos cuartetos de Beethoven, son una prueba bastante impresionante de cómo Brainin y sus colegas (el violinista Siegmund Nissel, el viola Peter Schidlof y el violonchelista Martin Lovett) aceptaron el desafío de “meterse en la piel del oyente” con la música clásica, y elevar el alma.

En Hamburgo en 1950, cuando el cuarteto hizo su debut en Alemania con obras de Haydn, Mozart y Beethoven, patrocinado por el Gobierno Británico a través de la organización conocida como Die Brücke (El Puente), el entusiasmo del público fue tal, que “las paredes casi se derrumbaban”. Así empezó la carrera internacional de este grupo extraordinario,

que sólo terminó con la muerte tan inesperada de Peter Schidlof a mediados de 1987. A partir de eso, el cuarteto se desintegró, pero Norbert Brainin siguió compartiendo su profundo conocimiento del arte clásico en recitales de sonatas, seminarios, clases magistrales para jóvenes artistas y, más en especial, a través de la Fundación Brainin que fundó poco antes de morir.

Brainin mostró una notable fortaleza de carácter desde su juventud, cuando en 1938, por sus raíces judías, huyó de Viena después del *Anschluss* nazi. Como refugiado en los campos de internación de enemigos y extranjeros de Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial, conoció a dos de los hombres que luego se unirían al cuarteto. En los 1980 y 1990, al saber que los neoconservadores estadounidenses perseguían a Lyndon LaRouche, y que lo sentenciaron a prisión después de un juicio amañado en 1988, Brainin se pronunció sin reservas en su defensa.

Así, secundado por el pianista Günter Ludwig, Brainin ofreció recitales de solidaridad con LaRouche, incluso varios en los propios Estados Unidos. También visitó a LaRouche en la cárcel y, allí, en esas infortunadas circunstancias, debatió con él su propio trabajo sobre el descubrimiento fundamental de Haydn del principio de composición conocido como *Motivführung* (composición motívica). LaRouche respondió con entusiasmo, y desde su celda escribió “La revolución musical de Mozart de 1782–1786” (ver *Benengeli* del primer trimestre de 1997), en donde elaboró más el concepto. Esto llevó a un fructífero diálogo, del que se desprendieron los seminarios musicales de Brainin y los escritos filosóficos de LaRouche precisamente sobre este mismo tema, tan decisivo para el futuro de la música clásica.

Inolvidable es también la participación de Brainin en la campaña de LaRouche por restablecer la llamada afinación verdiana de concierto, el la de 432 hercios.



Norbert Brainin y Günter Ludwig ensayan para un concierto en honor de Lyndon LaRouche en Washington, D.C., en diciembre de 1988. A LaRouche le montaron un juicio amañado que terminó con su injusto encarcelamiento un mes después, en enero. La valentía con la que ambos músicos defendieron la verdad y la justicia fue extraordinaria, en especial en vista de la ofensiva propagandística de la prensa en contra de LaRouche.

(Foto: Stuart Lewis/EIRNS).

Brainin hizo varias demostraciones, en las que mostró la superioridad de la afinación verdiana más baja sobre la “afinación Karajan”, más alta y bastante arbitraria. En diciembre de 1989, poco después de que cayera el Muro de Berlín, Brainin ofreció una “Matiné de Beethoven por la Unidad Alemana” en la Musikhochschule en Berlín Oeste, a la que asistieron mil personas, ochocientas de las cuales venían de Alemania Oriental y entraron gratis.

El por qué Alemania y la “música alemana” siempre fueron tan fundamentales para el Cuarteto Amadeus, cuyos miembros siempre fueron los mismos por casi 40 años, y cómo este cuarteto “descubrió” los secretos de la interpretación musical clásica, es el tema de la siguiente entrevista que Norbert Brainin le concedió en julio de 2004 a Ortrun y Hartmut Cramer en Londres.

Ibykus: Señor Brainin, en comparación con hace medio siglo, es indiscutible que la política cultural ha experimentado grandes cambios. Justo después de la guerra, parecía bastante obvio que la tarea era ennoblecer al hombre, como diría Schiller, a través del arte clásico, y crear un ambiente de optimismo cultural en toda la sociedad.

No se habría tomado en serio la mentada música popular —que es totalmente banal—, como pasa ahora, ni vuelto aceptable esa música “heterogénea” (por heterogénea, me refiero a la “revoltura” de obras clásicas importantes con los disparates del rock), pues uno simplemente lo hubiera descartado en los 1950 y 1960, cuando el público hubiera rechazado, sin

chistar, cualquier intento tal de burlarse del arte.

El público tenía un sentido más o menos infalible de cómo debía interpretarse el gran arte.

Cuando en 1950 usted regresó al continente, a Alemania para ser precisos, con el recién fundado y entonces desconocido Cuarteto Amadeus, su concierto en Hamburgo causó toda una sensación. En la primera entrevista que le concedió a *Ibykus* (¡hace 20 años!), usted dijo: “El público estaba tan entusiasmado, ¡que las paredes casi se derrumban!” ¿Por qué a la gente le entusiasmaba tanto la música clásica?

Brainin: Naturalmente tenía que ver, más que nada, con la época y las circunstancias políticas.

A Alemania prácticamente la habían destruido, y su pueblo había perdido toda su confianza. Los horrores de la guerra aún estaban muy frescos en la mente de la gente. A pesar de todo el horror, es comprensible que la gente estuviera tan hambrienta de música clásica,

belleza y arte en general.

Ibykus: Los nazis no sólo prohibieron el mentado arte degenerado, sino también varias obras clásicas que consideraban peligrosas, como *Don Carlos* de Schiller (con su “danos libertad de pensamiento”), así como su *Guillermo Tell*, pues Hitler y Goebbels tuvieron razón en considerarlas como un llamado a derrocar y matar a los tiranos. Los nazis subvirtieron otras grandes obras, como la *Quinta sinfonía* de Beethoven o su *Heroica*, con fines de propaganda. . .

Brainin: Los británicos también usaron a Beethoven para sus propios fines. Por eso era tan entendible entonces que hubiera un ansia tan grande por ver una presentación adecuada de arte clásico y —en especial en Alemania— por la gran música clásica.

Pero el entusiasmo que despertó nuestro recital de Hamburgo en 1950 también tenía que ver, como es natural, con que éramos judíos. Eso ciertamente tuvo mucho que ver. La gente pensaba: “El arte clásico creará el ambiente para la paz; para la paz entre todos los hombres y, más en especial, la paz entre los judíos y los alemanes”. Aparte de nosotros, hubo otros artistas judíos que se dedicaron a la reconciliación después de la guerra, destacando Yehudi Menuhin. Entre los músicos hoy, Daniel Barenboim se ha esforzado por hacer esto. Estos artistas han hecho una contribución absolutamente increíble al entendimiento entre los pueblos y las naciones. Barenboim une a musulmanes, judíos y cristianos, y en especial, por supuesto, a israelíes y palestinos; organiza conciertos

con ellos donde toca y dirige. ¡Ésta es precisamente la forma correcta de hacerlo! Uno tiene que mostrar que la música y el arte clásicos les pertenecen a *todos* los hombres, sin importar sus antecedentes culturales. Esta comprensión, con la que Barenboim ha actuado de modo tan ejemplar, en particular entre la juventud, es decisiva. Tanto más que estos esfuerzos tienden más bien a debilitarse en estos días, en comparación con lo que se hizo justo después de la guerra.

Ibykus: La influencia increíble de lo que Schiller llama lo *Sublime*, un poder moral que Wilhelm Furtwängler pudo comunicar de forma tan única con “su” Filarmónica de Berlín, tenía muy preocupados a los nazis y, después de la guerra, a sus muchos simpatizantes angloamericanos. Furtwängler representó, sin lugar a duda, a la “verdadera Alemania”, aun durante el período nazi y, por supuesto, después de la guerra. Los “reeducadores” angloamericanos lo sabían, sólo que demasiado bien; entonces, como ahora, querían fomentar entre los alemanes rasgos de carácter totalmente ajenos a lo Sublime.

Brainin: En cuanto a lo Sublime —que Schiller ubicó de manera conciente en el centro de todo el arte clásico, como lo único que es “de verdad libre”—, permítanme contarles un ejemplo divertido, pero bastante preciso, que indica la alta norma moral que aún regía en los 1960, y la clase de exigencias intelectuales y morales que los artistas se imponían entonces.

Estábamos ensayando con Benjamin Britten un recital para el festival de Aldeburgo, donde tocaríamos un cuarteto de Mozart acompañado de piano, así como el segundo cuarteto de cuerdas de Britten. Britten estaba al piano. Tras ensayar el cuarteto de Mozart, Ben hizo a un lado la partitura y dijo con una sonrisa (nosotros creíamos que el compositor, estando presente, nos explicaría cómo ejecutar su obra): “Y ahora, ¡de lo sublime a lo ridículo!”

Ibykus: Cuando compara, en general, la norma moral de la música en los 1950 y 1960 con la situación actual, ¿qué diferencias ve?

Brainin: Las cosas son muy diferentes ahora, por supuesto, porque hay muchos más cuartetos y ensambles. En los 1950 los músicos de renombre eran, en lo principal, violinistas y pianistas. Algunos de los cuartetos actuales tocan muy bien. Tal vez no siempre como yo quisiera, pero técnicamente saben lo que están haciendo. Pero la verdadera diferencia estriba en lo que yo llamo el “lado del receptor”, el oyente, y sobre todo la prensa.

La Música clásica es cada vez menos entendida, y la culpa es menos del público que de la prensa y los críticos de música, quienes han tenido un papel bastante significativo en alterar o, quizás debiera uno decir, “pervertir” lo que es la cultura en realidad, y la importancia de la misión que tiene en nuestra sociedad.

Ése es un aspecto que la Fundación Norbert Brainin, que

acabo de establecer, pretende cambiar. La fundación pretende desarraigar, por así decirlo, las fallas en la interpretación de las obras clásicas; en otras palabras, fallas que tienen que ver con “escribir música” e interpretarla, y que yo quisiera corregir en una dirección clásica. Es evidente que no puedo hacerlo solo, así que encontré a varios colegas que colaborarán en el proyecto.

Ibykus: ¿Podría dar un ejemplo de lo que quiere decir con pervertir el entendimiento de cómo debe uno interpretar, que haya ocurrido en el último medio siglo?

Brainin: Es difícil ponerlo en palabras. Sobre todo, tiene que ver con la cualidad del *canto*, con cómo uno produce la afinación. Como cantante, el asunto fundamental es cómo colocar la voz, pues si uno falla, nunca estará “afinado”, ni en la entonación, ni en la nota, ni en la cualidad real de la afinación.

Lo mismo puede decirse del violinista o, en realidad, al tocar cualquier instrumento, lo que uno podría llamar “cantar a través del instrumento”. El problema con la forma cómo enseñamos la técnica para tocar el violín hoy, es que los maestros no tienen ni idea de por qué el estudiante tocó el tono incorrecto. Tiene algo que ver con la fiebre actual de buscar el “gran tono” que se supone que un “gran” violinista debe poder tocar.

Hacer esto arruina una noción que debiera ser fundamental para cualquier artista verdadero: la de que lo que uno tenía que comunicarle al público es, primero que nada, la *idea* detrás de la composición, mediante la forma y evolución del concepto general. Esto implica tocar una nota con un grado muy preciso de *intensidad*, que no es lo mismo que volumen. La música pop, esa cosa horrenda, tiene mucho que ver con esta forma de perversión; la música pop ha influenciado de forma devastadora el “gusto” de nuestros contemporáneos, porque los músicos pop, entre otras cosas, literalmente se resbalan hasta el tono, eliminando así todo sentido verdadero de dinámica.

Lo mismo podría decirse en sentido figurado, en especial al comienzo de una obra. El mejor ejemplo de cómo un artista puede “capturar” la atención del oyente desde el primer instante y “afinarlo” a la forma en que la obra entera avanzará, era Wilhelm Furtwängler. La afinación estaba allí, de inmediato, y su famoso o, si quieren, notorio “ataque” era el ejemplo de manual de cómo un director puede despertar esa mezcla peculiar de tensión emocional e inteligencia animada en sus músicos y su público, que es tan indispensable si uno pretende interpretar de forma adecuada una obra clásica (¡y ni hablar de tratar de imitarlo! Uno nunca sabe lo que resultará).

En general, así es como uno podría tratar de explicar la forma brillante en que Furtwängler aborda la orquesta: él procuraría lograr que sus músicos tocaran como *él* pretende que toquen (o sea, desde la perspectiva de la composición como un todo). Nunca les permitiría tocar como *ellos* hubieran querido. Por cierto, Furtwängler rara vez hablaba en los



Lyndon y Helga LaRouche hablan con Brainin (der.) en 1994. LaRouche y Brainin pasaron horas discutiendo el avance en la composición musical que este último identifica como la *Motivführung* (composición motívica). Esta idea influenciaría el pensamiento de LaRouche en los años siguientes. (Foto: Stuart Lewis/EIRNS).

ensayos, porque las palabras sirven de poco en tales circunstancias. Aparte de que se esperaba que todos conocieran la pieza, también se esperaba que los músicos se concentraran por completo en la música, y que “escucharan dentro” de ella; los músicos tienen que cobrar, en el mejor sentido de la palabra, una “sensibilidad” por la música. A través de sus gestos y su lacónico “de nuevo”, Furtwängler triunfó. Yo sabía exactamente para dónde iba, e hice lo mismo con mi cuarteto.

El otro problema principal en la interpretación de las obras clásicas, es una tendencia a romantizarlas con el uso bastante arbitrario del *rubato* (cambios en el tiempo e incluso cambios de modo discontinuos—Ndr.), que no tiene nada que ver en lo absoluto con el transcurso de la obra, con la forma en que se desenvuelve desde dentro. Ésa es otra cosa que mi fundación cambiará.

Ibykus: ¿Cómo funcionará la fundación?

Brainin: Pretendo aceptar sólo a estudiantes de música de veras dotados, porque quiero alentar a gente con un talento genuino. No le costará nada a los estudiantes, ni las clases ni su hospedaje. Ahora estamos trabajando en el financiamiento, pues no nos ha ido tan bien en cuanto a esto. Estará en Italia, en Asolo, un pueblo que está entre Venecia y el lago de Garda. Se establecerá una verdadera escuela allí, y después habrá festivales, clases magistrales y demás. Ya encontré a algunos colegas que están dispuestos a enseñar ahí, pero, al menos al principio, tendré que ser sólo yo. Espero vivir lo suficiente para concretarlo todo.

Ibykus: Su larga vida es una buena divisa. Pero, ¿por qué cuando era un joven violinista con un futuro tan prometedor como solista, optó por el cuarteto de cuerdas?

Brainin: Así es. De hecho estaba a punto de empezar una carrera como solista a fines de 1946, después de ganar el concurso Carl Flesch en Londres, al que entré, en esencia, como tributo a mi gran profesor Carl Flesch, quien acababa de morir. El premio era dar un concierto con la Orquesta Sinfónica de la BBC, y toqué el concierto para violín de Beethoven en Londres. Había ganado el premio Carl Flesch por interpretar el concierto para violín de Brahms y, como no quería tocar el mismo concierto dos veces, escogí a Beethoven. Mientras practicaba para el concierto, que tendría lugar un año después, empecé a tocar cuartetos con otros músicos de cuerdas y, cada vez más seguido, con algunos alumnos de Max Rostal, quien fue asistente de Carl Flesch. Yo mismo había estudiado con Rostal durante la guerra.

Nosotros, futuros colegas, trabajamos con gran ahínco en realidad (como es bien sabido, conocí a nuestro viola Peter Schidlof en un campo de internación; Peter conoció a Siegmund Nissel en otro campo, y nuestro violonchelista Martin Lovett era amigo de otro de los alumnos de Max Rostal); pero no fue sino hasta 1947 que empezamos a tocar como cuarteto. Mis “horas de ocio”, por así decirlo —o sea, cuando no estaba preparando el concierto de Beethoven—, las pasaba tocando cuartetos con mis tres amigos. Cualquiera que fuera la razón, después de ese concierto de Beethoven de algún modo perdí el interés en una carrera como solista, porque me atraía mucho tocar en un cuarteto. Simplemente estaba concentrado en eso. Y desde entonces las composiciones para cuarteto me absorbían cada vez más.

Al principio, tocar cuartetos era sólo un pasatiempo interesante, con el propósito de desarrollarme más como músico y como artista. Pero de pronto algo decisivo pasó en mi mente, en mi alma y en mi corazón, y la razón de todo era la música misma. Más que nada fueron los cuartetos de Beethoven, así como los de Schubert, Mozart y Haydn, esa música que me causó una impresión tan colosal, al grado que no podía *pensar* en nada más. Y así fue que mi carrera de solista pasó a segundo plano.

Ibykus: Por casi 40 años el cuarteto se mantuvo unido, sin remplazar nunca a ninguno de los músicos; esto debe ser una marca en la historia de la música. Usted seguido ha explicado que el arte de interpretar los cuartetos, en especial los últimos cuartetos de Beethoven, devino en su *raison d'être*, en el propósito de toda su existencia. ¿Cómo afectó su decisión darse cuenta de esto?

Brainin: Fue una *decisión simple y llana*, ni a favor ni en contra. Pero ya desde 1947 tenía el presentimiento de que el cuarteto de cuerdas sería la verdadera satisfacción de mi vida. Lo que eso significó, fue algo que reconocí en los grandes cuartetos que había escuchado cuando era un joven violinista en Viena, de manera notable en el Cuarteto Rosé, dirigido por Arnold Rosé, quien también tocó como primer violín de la Filarmónica de Viena; y en el Cuarteto Busch, que ya era una leyenda viva, y que escuchaba a menudo en la radio. Yo diría

que la mayor influencia fue, de hecho, el Cuarteto Busch y la tremenda personalidad de su primer violinista, Adolf Busch; fue la intensidad con la que tocaba a Beethoven. En los movimientos lentos, ningún otro grupo ha alcanzado nunca la cualidad de canto ni la intensidad del cuarteto Busch.

Pero nuestro cuarteto empezó con Mozart y Haydn. Trabajamos muy en serio el cuarteto 499 de Mozart, el llamado “cuarteto Hoffmeister”, que Mozart compuso después de los seis “cuartetos Haydn”. Así fue como empezamos. Por cierto, batallamos más con Mozart, pues ahí es donde están las mayores dificultades de interpretación: las etapas por las que Mozart avanza en sus cuartetos. Su intenso estudio de Bach mientras componía los “cuartetos Haydn”, junto con la noción de la *Motivführung* que el propio Haydn había iniciado, nos eran mucho muy difíciles de captar. Simplemente no teníamos ni idea. Sólo con el paso del tiempo empezamos a entender el proceso real de desenvolvimiento de cada uno de los cuartetos de Mozart. Quien no es un profesional simplemente no lo entenderá; le pasará en blanco, porque para el lego Mozart sólo es “tan bello”.

Ibykus: ¿Cómo es que empezó a entenderlo?

Brainin: Paradójicamente, ¡al principio descubrí que entendía cada vez menos! Pero nos rehusamos a que el camino fácil nos sedujera, e intentamos “escuchar dentro” de la música, una y otra vez. Al tocar, con gran intensidad, y escucharnos unos a los otros con no menos energía, nuestro propósito esencial era captar cómo se desenvolvía su pensamiento musical. ¡No nos cansábamos de tocar! Por último, intentamos lo siguiente: “Yo tocaré, y ustedes me siguen. Naturalmente (en los pasajes pertinentes) tienen que tocar como crean conveniente, o mejor dicho, según convenga, y yo los seguiré”, dije. Ése fue un gran paso en nuestro entendimiento de la obra y, también, en tocar como ensamble.

Muchos tenderían a pensar que la música de Mozart es ligera y amena, una opinión con la que uno seguido topaba en esos días, y uno tocaría sus obras “con suavidad”. Yo insistí que uno *no* debía tocar a Mozart “con suavidad”, sino más bien con *intensidad*, pues su música tiene una fuerza y dinamismo tremendos. Nos tomó *años* poner eso realmente en el primer plano. Claro que, entre tanto, tocábamos seguido a Mozart en nuestros recitales, y aprendimos mucho con la ejecución, en parte porque en nuestros conciertos centrábamos toda nuestra atención sólo en la música. Tocábamos muy bien en los recitales, lo cual no nos impidió experimentar constantemente en los ensayos para mejorarlos. Queríamos entender de veras la música de Mozart, y al final lo conseguimos.

Ibykus: ¿Podría decirse que Mozart le enseñó a tocar al Cuarteto Amadeus? ¿El estudio de Mozart fue la clave?

Brainin: De hecho, sí; pero no sólo Mozart, también Beethoven. Trabajamos con gran ahínco en el primer cuarteto de Beethoven, el opus 18, núm. 1. Una de las razones era que el público nos lo había pedido, así como *La muerte y la niña* de

Schubert, y su *Quartettsatz* en do menor.

Ibykus: En términos de su contenido, los cuartetos de Beethoven opus 18 están muy relacionados con los “cuartetos Haydn” de Mozart. Beethoven los había estudiado con gran detenimiento, en especial el 464 en la mayor. Dedicados a él por Mozart (“para su querido amigo”), Haydn los estudió con gran atención, como uno lo ve en los cuartetos que compuso después de 1785. Ambos compositores entablaron, así, un fructífero diálogo, y aprendieron mucho el uno del otro.

Brainin: Sin duda. En cierto sentido lo sabíamos, pero no teníamos en realidad el enfoque correcto. Tuvimos que trabajar muy duro hasta de veras *saber* qué era y cómo emplearlo, a fin de comunicarlo al público. En enero de 1948, cuando hicimos nuestro debut como ensamble en el Wigmore Hall, todo nuestro repertorio consistía de cinco piezas, de las cuales tres estaban en el programa.

Ibykus: ¿Cuáles eran?

Brainin: El cuarteto 421 en re menor de Mozart, que es el más complicado de los cuartetos Haydn, y el más difícil de interpretar. Luego, el cuarteto para cuerdas de Verdi, que nos era menos problemático. Y la tercera pieza era el opus 59, núm. 3, de Beethoven, el último de los tres cuartetos Rasumovsky. Ésta tuvo una acogida increíble; como lo imaginé en Londres, nadie la había escuchado tocar con tanta vida. Sobre decir que en nuestro debut aún no entendíamos la pieza en realidad; no obstante, habíamos “escuchado tan dentro” de la música, y nos habíamos dejado elevar e inspirar por Beethoven (y también por nuestro público), que resultó ser una ejecución tremenda que inspiró al público.

Ibykus: ¿Y cuáles fueron las otras dos piezas?

Brainin: Un cuarteto de Haydn y el cuarteto en do mayor de Mozart, el “cuarteto Disonante” 465.

Ibykus: ¿Y qué pasó después?

Brainin: Nuestro éxito en el Wigmore Hall causó gran revuelo, y en nuestro siguiente recital la gente hizo fila para comprar boletos. Entonces cobrábamos 40 liras, de modo que cada uno de nosotros recibió 10, menos de lo que cuesta una comida en Londres hoy. Pero en esos días era una buena tarifa. En comparación, una comida en un simple restaurante solía costar sólo dos chelines, la décima parte de una libra.

Es cierto que trabajamos muy duro, porque en cada recital teníamos que ensayar un nuevo repertorio.

Ibykus: ¿Cómo se eligieron esas piezas?

Brainin: La elección dependía de nuestros representantes y, a fin de cuentas, del público. Tanto la necesidad percibida como el “gusto de la época” se inclinaban, casi sin excepción, por la música clásica. Tocamos muchos de los cuartetos Haydn, a Schubert, y por supuesto a Mozart y Beethoven.

Ibykus: Entonces, ¿para ustedes era esencial entablar un diá-

logo intelectual con el público?

Brainin: Absolutamente, eso era lo más importante para nosotros. Casi hasta la última persona, nuestro público eran amantes de la música, miembros de clubes y sociedades musicales, quienes eran muy entusiastas en cuanto a la buena música. Tales sociedades también existían en otros países, no sólo en Inglaterra, por supuesto, lo que explica —¡además de nuestro talento!— el gran éxito del que en pocos años disfrutamos por toda Europa. Después de Inglaterra, fuimos de gira por España, y luego, como dije, hicimos nuestra primera gira de recitales por Alemania en 1950.

Fue ese recital en Hamburgo el que nos abrió las puertas en Alemania, donde luego daríamos tantos recitales. El recital de Hamburgo lo organizó la agrupación llamada “Die Brücke” (El Puente), que en el período de la posguerra había recibido el encargo del Gobierno británico de fomentar las relaciones culturales entre Inglaterra y Alemania.

Ibykus: ¿Cuándo empezó a trabajar a conciencia en los últimos cuartetos de Beethoven?

Brainin: Muy al principio, en los 1950; a fines de los 1950 ya habíamos ejecutado un ciclo completo de Beethoven para la radio de Estocolmo. Fue un esfuerzo enorme tocar el ciclo completo en un par de días. Más tarde tuvimos la oportunidad de hacer lo mismo en Italia. Al principio a mis colegas no les entusiasma mucho la idea, pues les parecía excesivo y muy difícil. Pero insistí en ello, pues en cada ocasión aprendí algo nuevo, tanto en los ensayos como en las presentaciones. Ensayamos hasta el cansancio —aunque, claro, no de más—, y cuando llegó el momento de tocar, realmente lo dimos todo. Lo que el público pudiera haber pensado, que esto era “difícil de digerir”, no me importaba; yo quería probar la idea que teníamos en mente, y nos centrábamos con decisión en lo que fuera que estuviéramos haciendo. En consecuencia, el ambiente fue uno de gran concentración, y el público estaba cautivado. Los oyentes fueron una inspiración para nosotros.

Ibykus: ¿Eso fue en el sur de Italia, en Sicilia?

Brainin: Al principio —y esto es algo que encontramos en los recitales en cualquier parte del mundo— la grandeza misma de la música clásica arrebató al público, y después los conmovió la seriedad con la que tocamos. Mi método —ayudado e instigado por la importancia que le había dado a escuchar de verdad, y a “escuchar dentro” de tanta música— es tocar precisamente como el compositor escribió.

Eso implica seguir las indicaciones al pie de la letra, ya sea tocar *piano*, *forte*, *crescendo*, *legato*, etc. E hice precisamente lo que estaba escrito. “Escuché dentro” de la música, lo que me dio un “sentido” de la forma correcta de *expresión*. Sobra decir que no siempre salió bien, pero fuimos mejorando.

Otro obstáculo era que las partituras no eran muy buenas en los 1950, y las de *Peters* eran notorias por sus abundantes errores. Sólo había un modo de lidiar con esto, que era decir:



Brainin participa en una conferencia del Instituto Schiller en Augsburgo, Alemania Occidental, en 1986. Él creía firmemente que el arte clásico le pertenece a toda la gente, sin importar sus antecedentes culturales. (Foto: Philip Ulanowsky/EIRNS).

“No estoy muy seguro de *cómo* debe ir, pero definitivamente *no puede* ser así”. Como siempre tratábamos de entender la composición como un todo, por lo general lo que tocábamos probaba ser lo correcto. Después, gracias a Dios, salieron las ediciones [originales] de *Urtext*, con las que pudimos contrastar lo que veníamos tocando. Y descubrimos que la mayoría de las veces tuvimos razón en la forma que habíamos “escuchado dentro” de la música, y que la habíamos interpretado de forma adecuada. Ésta es un área en la que las cosas de veras han mejorado, gracias a las ediciones de *Urtext*.

Ibykus: Por un tiempo el Cuarteto Amadeus tomó clases privadas con el gran violinista Georges Enescu, sobre los cuartetos de Beethoven.

Brainin: Eso fue sensacional; fue en un festival en la Escuela Bryanston a mediados de los 1950. Todo empezó porque interpretamos de manera “más que literal” las indicaciones de tiempo que se creía venían del propio Mozart. En un recital ahí, tocamos por primera vez en público el primer “cuarteto Haydn” de Mozart, el 387 en sol mayor, y tuvo que suceder que el propio Enescu fue a escuchar. No tocamos mal, pero cuando supimos que estaba en la sala, nos entró un poco de ansiedad.

Al otro día Enescu se me acercó a la hora del almuerzo en la cafetería, y me dijo —en alemán—: “Gracias por el recital vespertino de ayer; estuvo muy bien, pero, para ser franco, tocaron el *minueto* demasiado lento”. A lo que repliqué: “Pero está claramente marcado como *allegretto*”. Y Enescu dijo: “Lo sé, pero está mal. Mozart lo cambió después y, de hecho, lo mejoró, y lo escribió en *allegro*; el efecto es muy, muy diferente”. A lo que respondí: “Fue muy amable de su parte que me lo señalara, muchísimas gracias. Ahora ya lo sé”. Y Enescu dijo: “¿Tiene planes para esta tarde?” Teníamos pensado ensayar, pero, por supuesto, yo le dije: “No, ninguno,

ni mis colegas tampoco”. A esto, Enescu respondió: “Me gustaría mucho mostrarles cómo tocar los cuartetos de Beethoven, pero por desgracia tendrá que ser en el piano”.

Luego del almuerzo, los cinco nos presentamos en la sala de recitales, y Enescu se sentó ante el gran piano, dándole la espalda al “público”, y empezó a tocar. Tocó con el corazón; cada nota fue de una precisión absoluta, y su expresividad fue de verdad fenomenal.

Ibykus: ¿Comenzó con el opus 18, núm. 1?

Brainin: Sí, con el opus 18, núm. 1, y luego tocó sin parar todos los cuartetos, incluso los últimos cuartetos. Por supuesto, omitió las repeticiones y, a veces, cuando el desarrollo del proceso era claro, se saltó algunos pasajes diciendo: “Ya saben como va esta parte”. Aunque sí cambió un poco el orden. Terminó tocando el cuarteto en do sostenido menor, opus 131. Nos tomó toda la tarde, y seguimos hasta la noche.

Entre tanto, se corrió la voz en el Conservatorio de que “Enescu está tocando los cuartetos de Beethoven en el piano para el Cuarteto Amadeus, uno tras otro”. Los estudiantes entraban de puntillas a la sala, se sentaban en silencio, y escuchaban, claro, sin que Enescu notara nunca su presencia. Cuando terminó el cuarteto en do sostenido menor y volteó “hacia nosotros”, vio a todos allí sentados, y la sala entera estalló en un frenético aplauso. Fue increíble. Enescu conocía las cuatro voces de cada cuarteto, y las tocaba y articulaba con gran precisión. Como pianista, era tan increíblemente bueno, ¡que creo que era mejor pianista que violinista!

Enescu tocó las cuatro voces en el teclado, y no sólo bien, sino con el equilibrio ideal, de forma dinámica y, en una palabra, perfecto. Yehudi Menuhin me contó algo parecido sobre Enescu; él fue su alumno en París en los 1920. Con motivo del cumpleaños número 70 de Menuhin, la BBC lo entrevistaba seguido, y cuando un periodista mencionó su memoria “fantástica”, Menuhin dijo: “Oh, la mía es regular. Mejor déjenme contarles una verdadera proeza de memoria. Cuando era un jovencito, en los 20, estudiando con Enescu en París, la criada entró y le susurró algo al oído. Él me pidió que me detuviera, y me explicó: ‘Discúlpame, *monsieur* Ravel esta en la puerta; quiere mostrarme su nueva sonata para violín. ¿Podríamos interrumpir la clase un momento y continuar después?’ Menuhin dijo: ‘Por supuesto, maestro’.

“Así que Maurice Ravel entró y le mostró a Enescu la partitura de su sonata. Era un manuscrito. Enescu le echó un vistazo, tocó un poco y, con las palabras ‘*ja, ja —ach so— ja*’, leyó toda la sonata. Luego le dijo a Ravel: ‘Muy bien, empecemos’. Los dos artistas tocaron la sonata completa; Enescu de memoria y el compositor, su propia obra, ¡con la nariz pegada a la partitura!, aunque Enescu nunca antes había visto la sonata. ¡Fue fenomenal! ¡Qué tal como proeza!’ Cuando escuché a Yehudi decir eso, de cualquier modo insistí que “Enescu, tocando los cuartetos de Beethoven en la Escuela Bryanston, estaba a otro nivel”.

Ibykus: Y, ¿aprendió mucho esa tarde?

Brainin: Lo que aprendimos fue colosal; puede que Enescu “sólo” haya tocado los cuartetos en el piano, pero hay mucho que puede enseñarse y aprenderse de ese instrumento.

Es difícil de creer, pero no menos cierto; en el piano uno puede producir cada matiz, sea fuerte, suave o *legato*, y puede uno *cantar*, ¡en especial cantar! Creo que fue Schnabel quien dijo que el piano es el más expresivo de los instrumentos. No es el violín, sino el piano, el que de veras *canta*. Beethoven lo sabía. Sucede que su concierto para violín opus 61 en un principio era un concierto para piano, con el cual escribió uno para violín. Uno puede escuchar bien claro eso, pues muchos de los pasajes no son del tipo que uno esperaría escuchar en un concierto de violín.

De hecho, Beethoven nunca escribió otro concierto para violín, fuera porque no le gustó o porque no le satisfizo. En cualquier caso, nunca repitió ese “experimento”. Pero escribió cinco conciertos para piano, con pasajes que más bien suenan a un concierto de violín. Es claro que Beethoven pensó: “No puedo hacer cantar al violín como puedo hacerlo con el piano”.

Ibykus: En el concierto para violín, Beethoven convierte al timbal en un *instrumento que canta*. Beethoven quería mostrar que hasta los instrumentos más inesperados podían cantar.

Brainin: Así es, y sobre todo en los cuartetos de cuerdas, donde las voces cantan aun con más libertad. ¡Y qué grandiosa la forma en que Beethoven ha distribuido las voces! Es una sola composición abarcadora donde, no obstante, cuatro voces independientes cantan; esto es particularmente notable a partir del opus 127, donde Beethoven arriba a un dominio completo del método de composición de la *Motivführung*; la técnica de composición en la que a partir de un solo motivo, un motivo central, por así decirlo, todos los temas, todo el movimiento, y luego la obra entera, se desenvuelven. En los últimos cuartetos de Beethoven, incluso los motivos de los diferentes cuartetos están relacionados los unos con los otros. Esta técnica revolucionaria de composición, que ya he explicado empezó con los “cuartetos rusos” de Haydn, opus 33, que Mozart la desarrolló más y de forma decisiva en sus “cuartetos Haydn”, y que luego Beethoven la perfeccionó a cabalidad en sus últimos cuartetos, es menos pronunciada en sus primeros cuartetos.

La excepción es el segundo Rasumovsky, opus 59, núm. 2; ahí, Beethoven escribió pasajes en los que, en el espacio de un compás o dos, aparecen todos los motivos. En los dos acordes iniciales del opus 59, núm. 2, surge la quintaesencia: en esencia, todos los motivos están en esos dos acordes, como semilla, por así decirlo. El resto son “meras” variaciones o modulaciones. Cuando veo la partitura hoy, y la comparo con cómo la tocábamos al principio, debo admitir que aún no entendíamos eso cuando empezamos; luego, en especial una vez que descubrí el principio de la *Motivführung*, gracias a

una lectura cuidadosa de los cuartetos de Haydn y Mozart, y que luego estudié cómo Beethoven lo desarrolló más, pude ver las conexiones cada vez con más claridad. Uno simplemente tiene que darle gracias a Dios de poder entender semejante idea. Que nosotros los mortales podamos llegar a captar semejante noción universal es, de forma bastante literal, un regalo de Dios.

Ibykus: Johannes Kepler, en la introducción a su fundamental *Nueva astronomía*, agradece al “Creador del cosmos” por haberle permitido al hombre entender los misterios de los cielos.

Brainin: Es un regalo del cielo, y creo que de no haber descubierto ya la noción de la *Motivführung*, no hubiera entendido eso tampoco. Como dije, no todas las obras de Beethoven están escritas así; el cuarteto opus 59, núm. 1, está escrito de forma muy diferente, literalmente muy diferente. Su cuarteto opus 59, núm. 3, se parece al opus 59, núm. 2, pero no en todo. Y aun en el opus 59, núm. 2, Beethoven usa la técnica de la *Motivführung* sólo aquí y allá, como lo hace en el cuarteto opus 74. La primera vez que Beethoven usa el método revolucionario de composición a cabalidad —y con maestría— es, de hecho, en el opus 127.

Ibykus: Los últimos cuartetos de Beethoven le plantean un gran problema a los relativistas, quienes disfrutan revolviendo las cosas. Ellos alegan que Beethoven era un precursor de Schönberg, Webern y Stravinsky, etc., y ése simplemente no es el caso. Pero eso es lo que le estamos enseñando a la gente en los conservatorios. ¿Cómo ve esto?

Brainin: Muy al principio tenía cierta *idea* de cómo sucedieron los avances en la música clásica, y quizás por eso descubrí el principio de la *Motivführung*. En cuanto a que Beethoven sea un precursor de Stravinsky, su música es totalmente diferente a la de Beethoven; no tiene nada que ver.

Cabe contar otra anécdota aquí —que tiene que ver, de nuevo, con Benjamin Britten—. Ben me contó que por el final de la guerra se reunió con Stravinsky en América, y me lo dijo para dejar en claro que Stravinsky no sabía prácticamente nada de música clásica, y, en efecto, no conocía casi nada aparte de sus propias obras. En una conversación con Britten, Stravinsky de pronto dijo: “A propósito, hace unos días escuché una sinfonía de Mozart en sol menor; qué pieza tan encantadora”. Qué puede uno hacer, sino mover la cabeza incrédulo: ¿Stravinsky escuchó la gran sinfonía en sol menor de Mozart (550) ya bien entrado en sus 60 años! ¿Cómo? ¿Un dizque gran compositor no sabe nada de Mozart? ¿Descubrió una de las principales obras de Mozart a la edad de un pensionado! Gracias a Dios que por lo menos Stravinsky no alegó haberla escrito él mismo. Quiero decir, la música ruidosa y estrepitosa de Stravinsky [*Klappermusik*] está tan lejos de la de Beethoven, que no alcanzan a cruzar miradas.

Si Mozart hubiera escuchado cómo seguido interpretan

sus obras en la radio en estos días —sin mencionar este negocio de la “música contemporánea”— se destornillaría de la risa; no tiene nada que ver con la música nueva o vieja, sino simplemente con la buena o mala.

Ibykus: Tenemos una pregunta sobre la influencia de Juan Sebastián Bach: ¿hay alguna relación con el cuarteto de cuerdas, aunque tal vez no sea tan obvia?

Brainin: Es su método de la primacía de la voz, que luego avanzó en la *Motivführung*.

Ibykus: Hablando en general, ¿qué papel desempeñó el talento de Bach —lo que Haydn llamó la “ciencia de la composición”— en el arte del cuarteto de cuerdas?

Brainin: Naturalmente, uno sobresaliente.

La polifonía de Bach, su ciencia de la primacía de la voz, es algo absolutamente único, y aparece en esencia en las composiciones a cuatro voces. En cada sinfonía, pero en especial en el cuarteto de cuerdas clásico, uno percibe el contrapunto polifónico de Bach. Un buen ejemplo es el cuarteto en sol mayor de Mozart, 387, del que acabamos de hablar. Aunque goza de gran libertad en su composición, el movimiento final es en contrapunto, un “contrapunto aplicado”, por así decirlo. Este cuarteto, y en especial el último movimiento, una doble fuga, me impresionó sobremanera.

Ibykus: Compuesto con gran libertad; pero, como escribió Beethoven después en su Gran Fuga: “*So streng, wie frei*” [tan riguroso como libre]; un contrapunto de doble fuga.

Brainin: Y, ¿qué otro músico ha intentado algo así antes que él? Aunque ese cuarteto de Mozart es complejo y complicado en tanto composición, no deja de ser muy “bello”.

Ibykus: Ésa era la esfera de Mozart, como él mismo escribió en una carta: componer de tal modo que sólo los que saben encontrarán un verdadero deleite, mientras que el lego también estará contento, aunque sin saber por qué.

Brainin: Ésa es la genialidad de Mozart, y ésa es la genialidad de la música clásica como tal. Debo admitir que cuando toqué ese movimiento por primera vez, rompí literalmente en llanto; tanto me conmovió lo que Mozart había logrado ahí. ¿Cómo pudo alguien escribir eso? Y luego Beethoven va más allá, con una libertad aun mayor en sus últimos cuartetos. Esto tiene una importancia colosal, es la marca de la genialidad.

Como cuarteto de cuerdas, comunicar eso de forma adecuada, de modo que el oyente empiece a captar el concepto real, es, para un artista como yo, mi *raison d'être*, el significado de una vida artística plena.

Ibykus: Nos ha dado mucho qué meditar, señor Brainin, cosa que le agradecemos.

—Traducción de Liza Niño, integrante del MJL.