

Consideraciones en torno al Caprice N° 24 en A *Minor* de Niccolò Paganini

FACUNDO FRANZA

“Eran *do, fa, sol, do*, que según la tradición antigua constituían la lira de Orfeo y que contienen los intervalos más importantes de la declamación, es decir, el secreto musical de la voz humana. La relación de estas ondas es matemáticamente 1, 4/3, 3/2, 2; y arrancadas de la naturaleza, sin un agregado o deformación que las altere, son también un fuerza original.”

La fuerza Omega - Leopoldo Lugones¹

El personaje ficticio de la cita antecedente declarábase descubridor de la potencia mecánica del sonido: La combinación en la obtención de ondas progresivas, sosteniéndose en una naturaleza material de las frecuencias sonoras, podrían desembocar en la destrucción de objetos del mundo sensible. Tal retrato, expresado por Lugones mediante una suerte de positivismo empírico del sonido, evoca desde aquel cuento fantástico ni más ni menos que el poder corpuscular de las ondas sonoras.

No menos aún, aunque con menos pretensiones de rigorismo técnico, diversos pasajes de la literatura universal han recreado toda serie de poderes simbólicos atribuidos a la música: Ya desde el canto XII de la *Odisea*², donde Ulises atiende a la advertencia de Circe anticipándose a la naturaleza hipnótica residente en la voz de las sirenas; o mismo aún la imaginación entregada a la fábula de los hermanos Grimm, donde *El flautista de Hamelin*³ ostenta el poder de hechizar a cualquier ser vivo con tres notas de su viento.

Sin embargo, nuestra labor aquí no es de objeto literario. El presente trabajo no puede más que pretender evocar estéticamente, aunque de modo tenue, el complejo encantamiento latente en la obra de Niccolò Paganini.

¹ Lugones, Leopoldo, *Cuentos fantásticos*, 1ªed., Buenos aires, Editorial Sol 90, 2011, pp. 56-70.

² *Odisea*, Canto XII, V. 165-200.

³ Grimm, Jacob y Wilhelm, *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*, 4ª Edición, Madrid, Traducción de la versión original, Editorial Rudolf Steiner & Mandala, 2006.

Nuestra elección particular centrada en el *Caprice No. 24* en A *Minor* se debe a dos razones de base, una de ellas de índole integral, mientras que la segunda a una mera elección de gusto: en primer lugar, la obra en cuestión constituye la síntesis acabada de los 23 caprichos que le preceden, conteniendo así todas las técnicas de avanzada incluidas en ellos, y representando a su vez en buena medida al espíritu de la obra completa. En segundo lugar, nuestra óptica particular la escoge pasionalmente como la superior de la serie, asunto que luego quedará al menos justificado.

De este modo, nos proponemos aquí destacar algunas de las invenciones técnicas desarrolladas por el autor, claro exponente del virtuosismo romántico de principios de siglo XIX, y tal vez, el mejor violinista que haya existido. Asimismo, deseamos también desarrollar algunas precisiones interpretativas acerca del carácter emotivo de esta obra.

Respecto del autor, diversos testimonios se han desplegado en torno suyo. Mayoritariamente se concuerda en la excentricidad de su persona, así como de sus inverosímiles comportamientos. Algunos se atreven a catalogarlo como una estrella musical debido a los suntuosos conciertos que propiciaba en vivo, otros en cambio, aventurándose en versiones de índole supersticiosa, afirman que existía un influjo diabólico sobre él, tal vez debido al asombro que les producía su técnica y razón por la cual se le negó la sepultura cristiana durante casi cuatro años. Otros comentarios más interesantes indican que podía interpretar con una sola cuerda complejas obras, o mismo, interpretaciones a dos y tres voces con todo el encordado.

Consideraciones

No se conoce con certeza la fecha de composición de sus 24 caprichos, aunque suelen situarse entre 1805 y 1809. La cronología nos transporta a Toscana, donde Paganini se desarrolla al servicio de María Anna Elisa Bonaparte Bacciocchi como director musical de la corte de la hermana de Napoleón hasta 1813.

Ahora bien, podemos comenzar apuntando que la obra en cuestión se encuentra en tonalidad de La menor, constando de un tema, 11 variaciones y un final.

Debe destacarse con sumo énfasis el exigente carácter de su ejecución. En este sentido, son diversos los puntos a resaltar: Primeramente, son requeridas diversas técnicas de avanzada como octavas paralelas, veloces cambios que abarcan varios intervalos de escalas y arpegios, incluyendo escalas menores en terceras y décimas de mano izquierda en *pizzicato*, así como ligados de rápida travesía y una alta expresividad en las técnicas de arco de *staccato*. Tales requerimientos, hacen de esta obra para violín una de las más difíciles escritas, no estando al alcance incluso de algunos violinistas experimentados y dificultando en gran medida su ejecución en vivo.

Pero dejando de lados las características técnicas, el signo fundamental de esta obra de arte tal vez radique en la vivacidad frenética emplazada en la fuerza animada de la composición. Este carácter distintivo de los caprichos (término que comienza a aplicarse en estas disposiciones durante el siglo XVII), se encuentra claramente signado por la velocidad. En este sentido, la obra se encuentra indicada en *tempo quasi presto*, detalle que refuerza el punto central que a nuestro modo de entender contiene el “espíritu” del signo distintivo del capricho de Paganini.

Pero a decir verdad, tal celeridad se conjuga aquí con los inestables contrastes entre los extremos sonoros más altos y bajos del instrumento, provocando a través de acertados cromatismos un sentimiento similar a la impaciencia de un tormento, el cual solo halla licencia de relajación parcial hacia la variación N°3 y N°10, concluido por un frenesí de amplias escalas hacia el final.

Ahora bien, se nos hace imprescindible mencionar efímeramente un detalle no poco relevante. Como podrá intuirse, no disponemos de grabaciones de Paganini. Se halla aquí un punto de ferviente discusión, que si bien no pretendemos abordar por ser ajeno a la naturaleza de nuestra labor, es requerido sin embargo meditar: La partitura corresponde a una limitada formalización simbólica. Sin embargo, hállese arrojada en manos de grandes intérpretes, que si bien no corresponden a los compositores propiamente, aceptamos la posibilidad de que accedan al “espíritu” de la obra a través de su sensibilización con la misma. Se trata de una idealización necesaria, o tal vez sencillamente, de una resignación irrevocable. De

cualquier manera, este punto puede salvarse del pesimismo para celebrar la diversidad de matices que una misma composición puede ostentar en cada interpretación.

En torno a esto, las contadas ejecuciones públicas de la obra aquí tratada, esgrimen cada cual un carácter netamente particular: divergente resulta el pragmatismo vivaz con que la desencadena el israelí Itzhak Perlman, en contraste a la elegancia con que se despliega el violinista lituano Jascha Heifetz. Alcanzadas cotas tan altas, al igual que una elección entre dos paisajes sublimes que hemos presenciado, solo nos resta una mera elección de gusto.

Pero retornando propiamente al sentimiento estético de la obra, sus caracteres apuntan infaliblemente a una liberación casi desenfrenada. Luego de aproximadamente cuatro minutos, se arriba a la sensación de un violín que ha penetrado y hurgado perspicazmente casi todos los sonidos y rincones de que fuera capaz: Agresivo, animadamente atormentado, llorando a gritos una persecución que anuncia desde el primer compás (tema), finaliza las variaciones expresando un mensaje repetido en desiguales palabras, aunque ya casi agotado de cansancio. Así, entonces, invoca un final decisivo donde arroja todo el peso restante, donde ya nada le queda.

Reflexiones finales

Las palabras poco pueden aspirar a decir acerca de obras maestras que se expresan por sí solas. Tal vez, la mera metáfora que evoca a menudo la literatura acerca de los poderes invisibles de este arte inmaterial se funde en su capacidad de conquistar las almas de quien al oír una melodía agradable percibe que la misma se hallaba desde siempre dentro suyo. En lo particular, consideramos que una melodía sublime es capaz de portar un status que roza la experiencia espiritual, donde espacio y tiempo pueden quedar anulados parcialmente.

En lo concerniente a Paganini, a pesar de su situación histórica, poco nos indica que su música pudiera tener alguna implicancia directa con la atmósfera política que le rodeara entonces. A pesar de sus servicios, su trabajo posiblemente remita en todo caso a una esfera personal signada por su inadaptación social y tormentos personales, evidenciados por su comportamiento social

poco convencional, su afición al alcohol, ludopatía y sus cambios de residencia permanentes. Sin embargo, esto no deja de ser más que una mera hipótesis.

Por último, no podemos más que expresar las gigantescas dimensiones de esta pieza, la cual capta toda la pasión conjunta de este maravilloso instrumento, sirviendo de inspiración y referencia a numerosos compositores como Franz Liszt o Sergei Rachmaninov.

Bibliografía

Grimm, Jacob y Wilhelm, *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*, 4° Ed., Madrid, Traducción de la versión original, Editorial Rudolf Steiner & Mandala, 2006.

Homero, *Odisea*, Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón, 2° Ed., Madrid, Editorial Gredos.

Lugones, Leopoldo, *Cuentos fantásticos*, 1°ed., Buenos aires, Editorial Sol 90, 2011.