

Carlos Kleiber, en España

ALVARO MARÍAS*



* Madrid, 1953. Crítico musical. Profesor del Real Conservatorio de Madrid.

(1) Carlos Kleiber actuó los días 10 y 11 de octubre de 1987 en el Teatro Real de Madrid, dentro del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, al frente de la Orquesta Sinfónica de Baviera. El primero de los programas ofrecidos incluía la **Sinfonía "Linz"**, de Mozart, y la **Segunda Sinfonía**, de Brahms. El segundo, las sinfonías **Cuarta y Séptima**, de Beethoven.

LA presencia en Madrid de un director del prestigio de Carlos Kleiber, que nunca había visitado nuestro país a pesar de su larga carrera, desencadenó la expectación de los acontecimientos musicales de primera magnitud (1).

Nacido en Berlín en 1930 se formó en Buenos Aires, donde su padre, el célebre director Erich Kleiber, se había instalado en 1935. Comenzó sus estudios en 1950 en el Teatro Colón, debutando en La Plata dos años más tarde. De vuelta con su familia a Europa fue presionado por su padre para que abandonara el proyecto de una carrera musical y estudiara química en Zurich. Sin embargo, en 1953 aceptó el puesto de repetidor en el Teatro de Gärtnerplatz de Munich y al año siguiente comenzó su carrera de director de orquesta en Potsdam, en la Deutsche Oper am Rhein; Dusseldorf, Opera de Zurich y Opera de Stuttgart (1966). Los primeros grandes éxitos internacionales de Kleiber vinieron de la mano de la ópera, dentro de un repertorio muy próximo al cultivado por su padre: **Wozzeck**, **Rosenkavalier**, **Elektra**, **Tristan**, **Otello**, **Carmen** y **Der Freischütz**. En 1974 se presentó con Tristan en Bayreuth, una de sus más aclamadas

creaciones. Su prestigio y celebridad se han visto notablemente acrecentados por su carrera discográfica, realizada, fundamentalmente, para el sello DGG y que incluye óperas (**Murciélagos**, **Cazador Furtivo**, **Tristan**, **Traviata**, junto a contadas obras del repertorio sinfónico: **Quinta y Séptima** de Beethoven, **Cuarta** de Brahms, **Tercera y Octava** de Schubert).

El enorme éxito de algunos de los registros de Kleiber, unido a su carácter extraordinariamente exigente y a su resistencia para realizar grabaciones por encima del ritmo y las condiciones por él mismo impuestos, le han valido una fama de director serio, menos dependiente de los intereses del mercado musical de lo habitual hoy entre las grandes figuras de la dirección; lo que unido al innecesario despliegue propagandístico habitual del Festival de Otoño, creó una desusada expectación.

La visita de Carlos Kleiber respondió, aunque a nuestro juicio de manera desigual, a las expectativas. La primera impresión que tuvimos los oyentes de su interpretación de la "Linz" mozartiana (con mucho, lo más genial de los dos conciertos) fue la de una deliciosa y nostálgica vuelta

atrás en el tiempo: la sensación de estar oyendo una manera de hacer música cada vez más infrecuente, claramente deudora del estilo de los "viejos maestros", de una generación de directores hoy casi por completo desaparecida. La, sin duda, profunda huella paterna pareció aflorar de modo escalofriante en un Mozart reposado, degustado, que —**rara avis**— no temía mover los **tempi** de modo casi furtwängleriano, con una lógica y una humanidad que, lejos de atentar contra el equilibrio de la forma, no hacía sino manifestarla con la claridad y rotundidad de lo indiscutible. Mozart extraordinariamente vital, casi exultante, pero a la vez extraordinariamente profundo. Hacía tiempo que no escuchábamos hacer música con tanta fruición, con tanta delectación, es éste un factor de capital importancia para el intérprete y particularmente evidente para el oyente: el placer de hacer música es algo que afecta a la música misma y que la premura de los ensayos, la exagerada y enfermiza preocupación por la perfección técnica y la perpetua competitividad de los intérpretes han convertido en hecho extraordinario. ¡Qué admirable sensación de tener todo pensado, todo ensayado, todo resuelto, la de Kleiber en su interpretación de Mozart! ¡Qué deliciosa sensación de holgura, de dejar libre a la música y a los músicos! Toda la Sinfonía "Linz" se desarrolló ante nuestros ojos como si de un organismo vivo se tratase, sin nada que la violentase ni quebrantara en su inexorable lógica, con un director que apenas tenía que dirigir, que

podía permitirse el gran lujo de escuchar su obra, de degustarla, porque todo funcionaba por sí solo, con una exactitud y a la vez con una flexibilidad increíbles. La Orquesta Sinfónica de Baviera, que más adelante pudimos constatar que no era una orquesta de verdadera primera fila, demostró en Mozart algo especialísimo: ser una orquesta capaz de llevar a cabo a la perfección los deseos de su director, y capaz de mantener algo que muchas de las mejores orquestas del mundo no poseen: una tradición interpretativa, una manera personal e inconfundible de tocar, que comienza en el sonido mismo y sigue con el fraseo, la manera de respirar y de llevar a la práctica la estratificación de planos requerida por el director. Admirable lección de música la de este Mozart sublime, uno de los más bellos que recordamos, que parecía salido de otro tiempo y que nos reconcilió con la vieja Europa y su inconfundible manera de hacer música.

Confío en no pecar de excesivo subjetivismo al decir que, a mi juicio, la "Linz" y las dos propinas regaladas por duplicado en las dos sesiones (una obertura del **Murciélago** y la polka **Truenos y relámpagos**, de Johann Strauss^ tocadas de manera prodigiosa) constituyeron los momentos culminantes de los conciertos, y no sin dejar de reconocer que las versiones de Brahms y Beethoven alcanzaron cotas muy altas.

Por lo pronto, Kleiber no volvió a manifestar la flexibilidad en los **tempi** de que había hecho gala en Mozart y la orquesta dejó entrever sus puntos débiles: mediocridad de

algunos instrumentistas de la madera, afinación no siempre impecable y metal de no primera fila. Una **Segunda** de Brahms muy bien construida, llena de lirismo —acaso excesivo—, concebida con cierta ligereza y extraña espontaneidad, puso triunfal punto final al primer concierto.

A nuestro juicio, el segundo concierto se desarrolló a un nivel algo inferior al mantenido por la primera velada. Una **Cuarta sinfonía** de Beethoven vitalista, de energía contagiosa, coa un **final** tan vertiginoso como para sobrepasar las posibilidades de la orquesta, precedió a una muy personal versión de la **Séptima**, concebida con gran lógica interna, pero criterios discutibles: muy rápidos todos los tiempos (espectacularmente rápido el **allegretto**, que sonó bastante desajustado por el retraso constante de los contrabajos, situados al fondo del escenario, y también el trío del **presto**); el resultado fue una versión muy unitaria, pero un poco superficial, que entusiasmó a unos y defraudó a otros.

En cualquier caso, la visita de Kleiber ha constituido un acontecimiento importante y ha ofrecido al público español la oportunidad de conocer de primera mano el arte de uno de los grandes directores de nuestro tiempo. Con ello, el Festival de Otoño se ha apuntado un importante tanto, sólo enturbiado por una pueril nota biográfica de Kleiber incluida en un programa de mano muy deficiente.

(2) Esa-Pekka Salonen actuó al frente de la Orquesta Philharmonia en el Teatro Real de Madrid el día 14 de octubre de 1987. Una vez más fue el programa de mano, plagado de erratas (**Balse**, **Bariazione**) y errores, la nota negra de un concierto excelente. El programa incluyó el "Juego de Cartas", de Stravinsky, el **Concierto para trompeta en mi bemol**, de J. Haydn (John Wallace como solista) y la **Segunda Sinfonía**, de Sibelius.

Esa-Pekka Salonen y la Orquesta Philharmonia

El segundo gran acontecimiento musical del Festival de Otoño de este año ha sido la presentación del joven director finlandés Esa-Pekka Salonen (2) al frente de una de las mejores orquestas del mundo: la Philharmonia londinense.

A pesar de su extremada juventud —ha nacido el año 1958— la carrera de Salonen es ya de enorme categoría y no es aventurado augurarle un puesto destacado en la dirección de orquesta de los años venideros. Por ello, su presentación española tenía ^gran interés, máxime al actuar al frente de una orquesta tan prodigiosa como es la Philharmonia. Muy interesado por la música de nuestro tiempo, Salonen abrió su actuación con una obra de rara programación: el **Juego de Cartas** stravinskiano (1936), un hermosísimo ballet considerado frecuentemente como una obra menor dentro de la producción del músico ruso, pero que —como tan a menudo sucede en su casb— encierra en su seno muchas más bellezas de lo que a primera vista cabría pensar. Digamos de entrada que se trata de una obra de interpretación difícilísima, una de las duras pruebas que puede ponerse un director: Salonen la dirigió con una seguridad, con una nitidez, con una clarividencia absolutamente impropias de su juventud. Se ha comparado la aparición en el mundo musical de Salonen con la de Lorin Maa-

zer, y la comparación es excelente porque en ambos casos lo primero que impresiona es la presencia de músicos evidentemente superdotados, poseedores de una asombrosa facilidad, que se mueven con increíble soltura y espontaneidad por las más intrincadas partituras, que saben manifestar su pensamiento musical con una asombrosa inmediatez. Salonen —cuyo virtuosismo va más allá de la memoria y que no sintió pudor en dirigir todo el concierto con partitura— demostró poseer una técnica formidable, un gesto tan claro como flexible y una absoluta seguridad. Su sentido del ritmo no sólo es infalible, sino, además, contagioso y de gran incisividad. Obra muy poco agradecida ante un público como el nuestro, fue dirigida con verdadera maestría y tocada de modo sencillamente increíble por los músicos londinenses en un alarde de virtuosismo orquestal que nos tememos pasara desapercibido. Salonen consiguió evitar en buena medida el gran riesgo de la obra: dar una impresión de yuxtaposición de diversas secciones, aunque si comparamos su interpretación con la espléndida de Claudio Abbado podremos percibir que se puede ir más lejos a la hora de otorgar unidad a esta obra aparentemente dispersa. Quizá podría echarse en falta un mayor sentido del humor —ingrediente fundamental de la obra— en su interpretación, a la que no faltó, desde luego, incisividad ni fuerza rítmica. En resumen: una presentación lo menos demagógica posible, pero que dejó bien sentado que estábamos ante un direc-

tor de técnica hecha y derecha. A continuación, una versión del simpático **Concierto para trompetas**, de Joseph Haydn, con un solista no fuera de serie, de considerable técnica (no extraordinario el sonido) y gusto bastante dudoso, en el que Salonen dirigió con extrema soltura y saludables criterios estilísticos a la orquesta, supuso el punto menos alto de la velada.

Para terminar, una versión brillante, segura, bien construida, llena de tensión, de la **Segunda sinfonía** de Sibelius, en la que nuevamente la orquesta demostró su prodigiosa categoría.

En suma, Esa-Pekka Salonen ha dejado constancia de ser un director innato, poseedor de una técnica formidable y de muy notables criterios musicales. Estamos ante un gran director, es indudable. Ahora bien, ¿estamos ante un gran músico, ante una personalidad musical de primer orden? Creo que es absolutamente imposible el saberlo después de un programa como el escuchado en Madrid. ¿Serán su M[^]zart, su Beethoven o su Brahms de primera fila? Imposible predecirlo. Su facilidad, su dominio técnico ¿se corresponden con una personalidad fuera de lo común, con un pensamiento musical singular y con una musicalidad capaz de inspiración? El tiempo lo dirá; en el concierto madrileño no conseguí ver muchos síntomas, pero el programa no se prestaba demasiado a una constatación de este tipo. Estamos ante un gran director de orquesta de veintinueve años de edad, ¿no es poco!



Friedrich Gulda

Gulda, una vez más

EL tercer gran hito musical del Festival de Otoño fue un recital del pianista austríaco Friedrich Gulda (3). Sabido es que Gulda es un pianista peculiar; formado en la mejor tradición vienesa, perteneciente a la misma y brillante generación de pianistas austríacos a la que pertenecen Demus, Badura-Skoda y Alfred Brendel, Gulda, la personalidad más interesante del grupo. Poseedor de una técnica prodigiosa, intérprete universalmente admirado del piano vienes de Mozart, Beethoven o Schubert, en 1962 dio un giro a su carrera de pianista virtuoso de la que no estaba satisfecho para buscar nuevos medios de expresión. A partir de entonces dedicó una gran atención al **jazz**, que gusta combinar en sus programas junto al repertorio clásico. Interesado, aunque en menor medida, por la música antigua, Gulda ha adquirido ciertos hábitos que otorgan a sus conciertos un carácter excepcional: no anuncia el programa que va a tocar, que el mismo decide en el último momento (en una actitud que sitúa al intérprete por encima de la música), y que él mismo presenta durante el concierto; se viste de manera más o menos extravagante, presenta y comenta su propio concierto, favoreciendo la participación del público; elude toda la liturgia del concierto clásico; incluye obras inhabituales en un recital de piano y adopta actitudes próximas a las de un concierto de música

de **jazz**. En definitiva, nada de esto es demasiado importante sino en la medida en que puede repercutir en su manera de hacer música. El vestir **frac** o pasearse con un gorrito de colores; el anunciar las obra que va a tocar con comentarios informales o facilitar un programa, puede representar una actitud más o menos válida, pero es algo en cualquier caso adjetivo. Por otra parte, este tipo de "heterodoxias", que no son al fin y al cabo sino la sustitución de una liturgia por otra, tienen la virtud de desgastarse a gran velocidad y todo el mundo sabe ya en qué consiste un concierto de Gulda y hasta qué punto es fiel a sus propias convenciones.

¿Cómo es Gulda como pianista? En primer lugar, el gran músico vienes conserva en excelente estado su prodigiosa técnica, una técnica que le permite hacer la música que quiere con absoluta espontaneidad y facilidad admirable; una técnica tan natural que logra pasar desapercibida, que se olvida pronto, que no se contempla en el narcisista preciosismo, sino que es simple y llanamente un vehículo para la expresión musical. ¡ No se desprenda de todo lo dicho que las interpretaciones de Gulda son caprichosas, menos aún extravagantes. El Mozart de Gulda pecó, tal vez, por exceso de velocidad —que hizo que bastantes cosas pasaran por alto— y manifestó una fluidez que en cierto modo resta claridad a la forma. Gulda puede, por el contrario, enfatizar más de lo habitual un acorde, bien por su función tonal o por su simple sonoridad —hábitos todos ellos que

(3) El concierto tuvo lugar, nuevamente, en el Teatro Real de Madrid, el día 24 de octubre. Como es habitual en los conciertos de Gulda, el programa quedaba a decisión del intérprete, que terminó por tocar dos sonatas de Mozart (K. 333 y 457) el adagio de "Der Wanderer" y el **Impromptu en la bemol** Op. 90 n.º 4, de Schubert, **Cuatro preludios**, de Debussy (La **puerta del vino**, **La terraza de las audiencias al claro de luna**, **La serenata interrumpida** y **El excéntrico general Lavine**), unas **Canciones infantiles**, de Chick Corea, una improvisación sobre un tema de Sphere Monk, el **Nocturno Op. 15 n.º 2** y el **Vals en mi menor**, de Chopin.

denotan un influjo indirecto del **jazz**— pero es, ante todo, un Mozart de estilo impecable, vienes hasta la médula, fruto de alguien que ha bebido muy pronto en las fuentes del estilo y que, haga lo que haga, no puede ni quiere traicionarlo.

Si comparamos al Gulda de hoy con el de hace unos años, diríamos que su Mozart —fiel siempre a un estilo en el que predomina el **legato** sobre el **detaché**— se ha vuelto más ligero, ha perdido el sosiego, hondura; que las ornamentaciones que lo hicieron inconfundible, han desaparecido. Un Mozart "muy amoroso", como Gulda definió una de las obras por él tocadas, un Mozart que es viejo conocido, al que el trato continuado ha hecho perder un poco el respeto, pero al que no por ello se le ha dejado de querer y de admirar: un Mozart tantas veces tocado que se ha renunciado a hacer nada nuevo con él; un Mozart para jugar con él, una vez más, sin manipularlo, sin explicarlo, sin exponerlo: dejándolo correr sin miedo, como a un niño al que se sabe no le ha de suceder ningún mal. Extraña experiencia esta de escuchar un Mozart tan cotidiano, tan desprovisto de gestos, de intenciones, tocado con la falta de énfasis del que tarea una melodía bien conocida. Y al mismo tiempo... tan personal, tan mozartiano, tan fiel a sí mismo...

Esto, que es posible en Mozart, quizá no lo es tanto en Schubert, porque el carácter de juego vigente en la música del clasicismo no lo está ya en la música de los románticos. Quizá por eso su **Impromptu en la bemol**, que él mismo ha

tocado de modo tan genial, nos dejó una impresión de vacío, de haber perdido algo de su esencia misma. Schubert no admite ya el juego, por perfecto que sea; precisa ya de otros ingredientes expresivos estrictamente personales, como son la nostalgia o la inestabilidad.

Preciosa, en cambio, la interpretación de cuatro **preludios** de Debussy, tocados con una frescura, una naturalidad, una ausencia de pedantería admirables, y en los que los hallazgos tímbricos del piano de Gulda adquieren un valor fuera de serie. Prodigiosa la interpretación de las intrascendentes, pero gratas, **Canciones infantiles** de Chick Corea, más deudoras del impresionismo que del **jazz**. Encantador, también, en su refinamiento tímbrico, en su espontaneidad carente de amaneramiento, el Chopin que puso fin al programa.

Un concierto, pues, discutible, tal vez con altibajos, pero en el que pudimos escuchar algo que posee una fuerza inconfundible y que cada vez brilla más por su ausencia: música viva, personal, irrepetible, en las antípodas de la repetición mecánica, automática; música hecha por el intérprete ante todo y sobre todo para sí mismo, sin que quizá tenga demasiada importancia para él que haya allí una muchedumbre silenciosa, escuchando.



Rodolfo Halffter

En la muerte de Rodolfo Halffter

EL pasado 15 de octubre fallecía Rodolfo Halffter en México, el país que lo había prohajado en 1939 y al que Halffter correspondería toda su vida con su gratitud, su fidelidad y su afecto, sin dejar por ello de sentirse histórica, artística y personalmente español hasta la médula.

Nacido el año 1900, cinco años mayor que su hermano Ernesto, Rodolfo Halffter se reconocía, sin vanagloria, autodidacto en su formación musical, nacida más que nada en un ambiente propicio al cultivo de la música ("Todo vino por parte de mi madre, que tocaba el piano bastante bien y que nos acompañaba a cantar canciones"). Dotado de una vocación extraordinaria que no flaquearía jamás a lo largo de su vida ("desde muy joven he aspirado a ser compositor, para satisfacer, por decirlo así, una necesidad vital de mi constitución orgánica"), no pasó por las aulas de un conservatorio pero asimiló con fruición y voracidad cuantos estímulos tuvo a su alcance. La lección de Schoenberg y de Debussy, en mayor medida el ejemplo ético y artístico de Falla y, sobre todo, el trato íntimo no sólo con los músicos, sino también con los escritores, artistas e intelectuales de la "generación del 27", todo ello bajo la alentadora y paternal vigilancia de Adolfo Salazar, hicieron posible la cristalización de una de las más grandes personalidades musicales de la España del siglo XX.

Como tantos artistas de su generación, partió Halffter de una actitud en cierto modo **amateur** que él mismo reconocía con sencillez y humildad ("la carencia de bases seguras, como le sucede a todos los autodidactas, me enfrento a menudo a enormes problemas, cuya solución, prevista en los buenos tratados didácticos, tuve que adivinar"), pero como contrapartida, su carencia de formación académica mantuvo su sensibilidad abierta y le permitió llevar a cabo un largo proceso evolutivo a lo largo de su carrera ("tal inconveniente se vio compensado por la falta de prejuicios técnicos, y estéticos que, en los conservatorios, muchos maestros inculcan a sus alumnos").

Como casi todos los compañeros del "Grupo de Madrid de la Generación del 27" como él lo denominaba, tomó como punto de partida de su obra el capítulo final de la obra de Falla —el Falla del **Retablo y del Concerto** para clave. A través de la vuelta al pasado, de la mirada a nuestro renacimiento y barroco musical, del neoclasicismo, Halffter y sus contemporáneos encontrarían el camino para escribir una música de raigambre verdaderamente española, "purgada del folclore de pandereta, de la contaminación literaria o filológica, de la exhibición de sentimientos primarios". Durante esta época —la que va desde las **Dos sonatas de El Escorial**, al espléndido **Concierto para violín**, y que incluye algunas de sus más bellas obras, como los ballets **Don Lindo de Almería** y **La madrugada del panadero**— "Fray Antonio Soler, el fraile Jerónimo de El

Escorial, Domenico Scarlatti, el napolitano madrileñizado, y Manuel de Falla, el gaditano universal, son nuestros principales maestros de composición. De ellos hemos aprendido muchísimas cosas útiles. Entre otras, a expresarnos con concisión y evitar, así, la hipertrofia en el discurso musical".

No tan espectacularmente dotado como su hermano Ernesto, Rodolfo Halffter no padeció los riesgos inherentes a los artistas extremadamente fáciles: trabajador más constante y sistemático, llevó a cabo durante su etapa mejicana una evolución a formas de expresión más actuales que a través de la politonalidad le conduciría al dodecafonismo y a los lenguajes de vanguardia, en un destino que sería común a sus compañeros del grupo de Madrid. El conjunto de su obra, lejos del eclecticismo, posee una solidez, una lógica evolutiva y una cohesión admirables.

Quizá el exilio político de Rodolfo Halffter hizo más evidente a los ojos de los españoles la necesidad de una recuperación de su música, de su presencia y de su magisterio. Su participación, impulsada por Antonio Iglesias, en los "Cursos de Compostela" y en los "Cursos Manuel de Falla" del Festival de Granada, permitió que su labor docente, desarrollada en Méjico durante treinta años, alcanzara a los músicos españoles. Su obra no sólo es conocida en España, sino que ha recibido el público reconocimiento a través del homenaje tributado en 1980 por la Fundación March y por

la concesión del Premio Nacional de Música.

Con su muerte, Méjico y España han perdido no sólo a uno de sus más grandes músicos, sino también a una persona tan bondadosa como entrañable, que supo conservar a lo largo de toda su vida el ingenio candor que caracteriza a los grandes hombres.

Nota bibliográfica y discográfica

LIMITÉMONOS a citar, como indicación bibliográfica, la amplia monografía de Antonio Iglesias, **Rodolfo Halffter, su obra para piano** (Ed. Alpuerto, Madrid, 1979), donde el lector podrá, a su vez, encontrar una amplia y detallada bibliografía, el ensayo del propio Halffter, "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27", además de una detallada enumeración discográfica.

Citemos, por no ser de aparición posterior y por ser los registros más fácilmente asequibles de la música de R. Halffter, las siguientes grabaciones:

— Rodolfo Halffter: **Obras para piano**. Perfecto García Chornet (piano) EMI-Odeón, 1980. Producido por ETNOS. 063-064 110.

— Rodolfo Halffter: **La madrugada del panadero y Don Lindo de Almería**. Ballets sobre argumento de J. Bergamín. Orquesta Sinfónica de RTVE. Dir.: Enrique García Asensio. ENSAYO, 1981. ENY-951.

— Rodolfo Halffter: **Concierto para violín Op. 11** (J^{unto a} Ponce: **Concierto para violín**). Henryk Szeryng (violín), Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: E. Bati? EMI, 1985. 270151 1.