

El magisterio de María Callas

ALVARO MARÍAS*



María Callas en la Juilliard. Las clases magistrales

A . . . caba de ser publicada por la firma EMI un álbum disco-gráfico que apasionará a los amantes de la ópera, a los profesores y estudiantes de canto y no sólo de canto, y que, sobre todo, llenará de entusiasmo a los muchos enamorados del arte de María Callas. Se trata de una selección de las lecciones magistrales que impartiera la genial cantante griega en la Jui-

lliard School of Music del Lincoln Center de Nueva York, entre el 11 de octubre de 1971 y el 16 de marzo de 1972.

Retrata perfectamente John Ardoin, en los comentarios que acompañan a los discos, el clima de fervor y expectación creado en Nueva York durante los meses que duraron las clases: como se fue corriendo la voz de que por 5\$ todos los lunes y martes por la tarde se podían «comprar» dos horas de la sabiduría y experiencia de la Callas; cómo las lecciones se fueron convirtiendo en el acontecimiento cultural más importante de la vida neoyorquina, cómo a los alumnos escogidos por la Callas (y que incluían a personalidades que habían de ser tan célebres como la soprano Barbara Hendricks) se habían de ir sumando infinidad de personalidades de la música (Tito Gobbi, Elisabeth Schwarzkopf, Plácido Domingo, Gina Bachauer, Alexis Weissenberg, Benny Goodman, Thomas Schippers, Michael Tilson Thomas), directores de escena (Franco Zeffirelli, Frank Corsaro), actores, críticos, agentes, etc. con la consiguiente dificultad para conseguir entradas.

El contenido de los discos no representa, lógicamente, sino una breve antología de estas clases, en la que se han seleccionado casi siempre arias de ópera para voz de soprano, en las cuales Callas canta

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

a menudo, dobla con su voz al alumno, repite una y otra vez un pasaje; en la que asistimos a la disección de sus versiones más célebres, o en la que el oyente puede fantasear sobre lo que podrían haber sido algunos papeles nunca cantados por la Callas, como los de Leonora en *Fidelio*, Amneris en *Aída* o Eboli en *Don Carlo*. En los casos en que esto es posible —que son la mayor parte— a la clase se ha yuxtapuesto la versión discográfica de la obra correspondiente grabada por la ilustre profesora.

Las clases de la Callas, impartidas en un inglés de gran fluidez, se caracterizan ante todo por la naturalidad y espontaneidad de la maestra, que olvida su condición de diva para hablar al alumno con la mayor sencillez y confianza, en un tono poco profesoral y en absoluto engolado; que no tiene pudor en cantar improvisadamente, sin ocultar unas condiciones vocales ya en declive; en suma, una maestra que se pone al servicio del alumno, para ayudarlo y no para amedrentarlo; que bromea, se enfada, hace parodias, canta el *role* de Rigoletto o arrebata la palabra al alumno para cantar ella.

No busque el oyente lo que no va a encontrar: no se trata de clases profundas, científicas, analíticas; no hay exposición alguna de un sistema técnico, sino tan sólo saludables consejos generales del tipo de «abre la garganta». Son clases que se basan fundamentalmente en la mimesis, en la exposición de la propia experiencia. Esto hace por un lado que sean enormemente audibles y divertidas, incluso para el simple aficionado; que tengan un sentido teatral del que no podía carecer tan genial actriz. Ahora bien, todos los consejos de la Callas son siempre sensatos, dictados por el buen gusto, por la comprensión no ya musical,

sino dramática del personaje, de la situación. La Callas se manifiesta siempre como lo que era: una cantante enormemente instintiva, no demasiado racional ni metódica, con una intuición fuera de serie que en ningún caso podía separar —y ahí radicaba su personalidad y su genio— canto y música de personaje y teatro; cantante más para la escena que para el disco, la Callas, según todos los testigos de su arte, era una actriz de primer orden, que con sólo salir a escena había conquistado al público, aun antes de abrir la boca. En este sentido el oyente echa de menos el verla, y sin duda el vídeo habría sido el vehículo ideal para estas clases.

Los discos que comentamos permiten además conocer de primera mano la personalidad de la Callas, o bien sorprenderla en momentos tan poco brillantes como el de su registro del «Non mi dir» de *Don Giovanni* :de 1953, en un grado de desafinación increíble para cantante de su talla, lo que no deja de ser un ;buen recordatorio para aficionados superficiales y pedantes de hasta qué punto un intérprete es algo frágil, cómo hasta los más sublimes pueden cometer grandes errores y cómo una actitud benevolente y comprensiva es más exacta que el juicio implacable y destructivo. ¡Si hasta la Callas podía desafinar! ¿qué es lo que no justificaremos en los otros?

Una última sugerencia: en España tenemos media docena de cantantes de primerísima fila mundial, muchos de ellos en su plena madurez, poseedores de una musicalidad de primer orden, una colosal experiencia y, a menudo, un sistema técnico propio, personal y altamente elaborado. ¿No sería más que deseable ¡ que nos dejaran un testimonio similar al de la Callas de su magisterio? ¿No tendrían mucho que enseñar a las genera-



Daniel Barenboim



Jordi Savall

(1) Los dos recitales se celebraron los días 10 y 11 de enero en el Teatro Real de Madrid. El programa del primero estuvo dedicada a Mozart (*Fantasías K. 397 y 475; Sonatas K. 310, 330 y 457*). El del segundo incluía la *Sonata D. 894* de Schubert y la *Sonata en si menor* de Liszt.

dones futuras? ¿Por qué esperar a que a una institución como la Juilliard se le ocurra salvaguardar para el futuro un patrimonio tan valioso como el que tenemos en ellos?

Conciertos

Barenboim y Savall

UNA vez más nos ha visitado Daniel Barenboim, esta vez en invitado por la Fundación Isaac níz en colaboración con Iber música, para homenajear a Artur Rubinstein, a modo de colofón del largo periplo recorrido por la

ña» de la que ya dimos cuenta en

Barenboim ! se ha convertido erecho propio en un artista favorito de nuestro público, como

desde su más temprana juventud. Sería estúpido intentar establecer tan diferentes •— mos olvidar la mutua admiración de uno por el otro y la temprana colaboración de Barenboim

ciertos beethoveniana con Rubinstein como solista, en 1976—

no debemos tampoco olvidar aquello que ambos artistas tienen n: su sentido de libertad, su manera de «estar haciendo música» en cada momento, que se torna así único e irrepetible; de

a la interpretación musical, dema-

la música grabada: el ser efímera.

a Barenboim, como era una

ble y hasta arriesgada, escuchar a

es la versión equilibrada, pretendi-

disco, y otra muy distinta sentarse

bramiento del hecho musical.

En el segundo de sus recitales madrileños, Barenboim había

de Liszt. La *Sonata en sol mayor*

de Schubert ofrecía gran interés, puesto que n

mos escuchado anteriormente, ni

los tres discos dedicados por él al piano de Schubert para la firma

el Brahms, sobre todo el Beetho-

mente madurado

en su género, creo que su visión de la música de Schubert está todavía

pasar algún tiempo para llegar a cristalizar en su forma definitiva.

tación de la estuvo perfectamente construida, que la

impecable, como lo es también la planificación sonora, tanto tímbrica como dinámica. Barenboim

hizo gala de una extraordinaria sutileza tímbrica, en algunos momentos

estremecido- *forte* nunca duro,

forte y un piano que recuerda a los

pianismo schubertiano. Versión sensible, profunda y sólidamente

mentos inolvidables, como el *trío* del *minueto*, de trascendida emotividad. Sin embargo tal vez le falte

aún al Schubert de Barenboim algo tan indefinible como evidente: un punto de gracia, de improvisación, de libertad, de lo que en

Andalucía se denomina, con increíble acierto lingüístico, «ángel».

Algo que si ha de estar presente en la música de Mozart, se necesita en dosis mucho mayores en la de Schubert: esa mezcla indefinible, en la justa proporción, de elementos tan dispares como son melancolía, nostalgia, inquietud, gracia, delicadeza, intimidad, ligereza, libertad y hasta unas gotas de capricho: ese dejarse perder en los detalles, en la *maniera*; ese estilo vienes con un poco de sabor local y otro poco de ensoñación interior que produce una comunicación absolutamente irracional, a niveles estrictamente sensoriales; ese saber sacrificar un poco de la lógica, de la solidez del conjunto, hasta de la perfección técnica, a cambio de «ese no se qué que quedan balbuciendo», para parafrasear a San Juan de la Cruz; ese algo impreciso donde reside justamente la precisión de nuestra emoción que tan bien conocía un Wilhelm Kempff. A juzgar por algunos momentos, como el ya citado *trío*, nos parece que Barenboim se está acercando a una nueva dimensión de la interpretación schubertiana.

Ya habíamos escuchado la *Sonata en si menor* de Liszt a Barenboim en Madrid, y era la única obra verdaderamente significativa del repertorio de Rubinstein incluida en sus dos recitales, que podrían haberse ceñido más al repertorio del homenajeado. Como si se tratara de una evocación más del pianista polaco, Barenboim nos lo recordó en su formidable manera de «buscar el camino perdido» en un deambular por el teclado que en su infidelidad no dejaba de ser fielmente lisztiano, y que para cualquiera que sepa lo que es la música es más causa de admiración que de escándalo. Por lo demás su manera de construir la gran sonata de Liszt es magistral, por la fuerza, unidad y coherencia que consigue otorgar a una página que busca

esta unidad por caminos muy particulares que no siempre tienen demasiado que ver con el molde de la forma sonata, pero que no tiene por qué tener una lectura incongruente o caprichosa, ni menos aún superficial. La versión de Barenboim tuvo una fuerza y una profundidad que fueron inconfundibles; el clima de acontecimientos espléndidos de otros *preludios* de Debussy(2), prometedores anticipos de las sorpresas que puede depararnos el arte del argentino cuando amplíe su repertorio poco frecuentadas.

Teatro Real de Madrid



No le caben a uno en la cabeza las continuas voces de las amenazas de reducción o posición *Ciclo de Cá* que se viene cele-

Teatro Real de Madrid: uno de los pocos ciclos camerísticos que sobreviven en nuestro país, sumido en una polí- llo grande...», aún a riesgo de que ciclo barato, que llena las más de las del Real, excesivas para el queha-

opina fueroi *Denseuses de Delphes, La st rénade interrompue y La ful aux cheveux de Un.*

cer camerístico, de un público bastante menos *snob* y social que el de la mayor parte de las convocatorias; un ciclo cuya calidad oscila entre lo absolutamente digno y lo extraordinario, y que sin embargo parece ser objeto de una tenaz persecución.

Sin duda una de las sesiones más atractivas del ciclo era la protagonizada por el conjunto especializado en música antigua Hespérion XX (3), esta vez en versión de bolsillo: la soprano Montserrat Figueras, junto al laudista y guitarrista José Miguel Moreno, al célebre clavecinista y director Ton Koopman y, naturalmente, al creador y director del grupo: el violagambista Jordi Savall.

Jordi Savall es ya, sin lugar a dudas, una de las más grandes personalidades interpretativas que ha dado España a lo largo del siglo. Su nombre puede figurar con todos los honores al lado del de los grandes intérpretes catalanes de nuestro tiempo, se llamen Casáis, Larrocha, Victoria de los Angeles, Carreras o Caballé. Junto al de su maestro Wieland Kuijken, pero con una carrera más completa y de dimensiones más ricas, Savall es el gran intérprete de viola de gamba de nuestro tiempo y el gran recuperador de su repertorio. Por si fuera poco, al frente de Hespérion XX realiza una labor particularmente importante, difícil y audaz, en la recuperación de los más diversos repertorios olvidados en el amplio campo que va desde la música medieval hasta la época clásica: trabajo extremadamente arduo y arriesgado en el que el intérprete tiene que enfrentarse con música desconocida, carente de tradición interpretativa, y plagada de escollos de la más diversa índole.

Bajo el título bastante caprichoso de «Del barroco al Virtuosismo» (¿es que acaso no son vir-

uosas las barroquísimas *Folies de Marais*?) el programa reunía una serie de obras vocales e instrumentales que iban desde los albores del barroco a las postrimerías del clasicismo, de la Italia de Barbara Strozzi y de Vivaldi a la España de Domenico Scarlatti, de Sor y Laserna, pasando por la Francia de Marin Marais; todo ello interpretado con gran pureza histórica y estilística por músicos que conocen bien a fondo el repertorio que tocan.

El punto culminante de la velada estuvo, sin duda, en las endiabladas *Folies d'Espagne* de Marin Marais, una de las grandes creaciones de Savall, que sabe combinar el virtuosismo más arrebatado con la elegancia y profundidad que le son características y al mismo tiempo pasar revista a las muchas sutilezas posibles en el peculiar mundo de la viola de gamba francesa. Una versión magistral, en la que fue magistralmente acompañado, aunque esté lejos de compartir el gusto de Savall por la combinación simultánea de clave con un instrumento de cuerda pulsada, pareja en la que la nitidez rítmica y sonora es muy difícil de alcanzar plenamente y en la que la ausencia de un instrumento melódico hace la audición del bajo costosa.

Ton Koopman lució su alta categoría instrumental en tres sonatas de Scarlatti, que él gusta tocar con gran incisividad, casi con violencia, en una visión muy personal pero llena de fuerza. El madrileño José Miguel Moreno una vez más puso de manifiesto la depuración de su técnica y su gran sobriedad interpretativa, a pesar de la cual las *Variaciones* de Fernando Sor no pudieron ocultar su inferioridad musical con respecto a la mayor parte del resto del programa.

Montserrat Figueras es nombre

(3) El concierto de Hespérion XX tuvo lugar dentro del Ciclo de Cámara y Polifonía en el Teatro Real de Madrid el 12 de enero. El programa incluía *Prélude-Le Labyrinth* de Marín Marais, // *amento: Sul Ródano severo* de Barbara Strozzi, *Tres sonatas K. 9, 10 y 6* de D. Scarlatti, la *Cantata «Amor al viento»* de A. Vivaldi, las *Folies d'Espagne* de M. Marais, las *Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica* de Sor y la tonadilla *Las murmuraciones del prado* de Blas Le Laserna. El punto negro de la velada fue un programa de Je mano descuidado, lleno de erratas, sin comentarios ni textos de las obras vocales y Diografías incompletas. Resulta alarmante ver cómo desaparece una de las mejores tradiciones de la vida musical madrileña: el de la calidad de los programas de manos, que no tenían comparación con los de casi ninguna ciudad europea.

importante dentro de la recuperación del estilo vocal renacentista y barroco, poseedora de un estilo que a pesar de ser difícilmente imitable ha conseguido crear escuela. Su versión del bellissimo *Lamento* de Barbara Strozzi es una auténtica creación y no sólo porque este tipo de repertorio resulte muy adecuado para sus características vocales. Sin serlo tanto, sus interpretaciones de Vivaldi y de las deliciosas «Murmuraciones del Prado» de Blas de Laserna tuvieron gran clase. Lo infrecuente de esta obra y su madrileñismo

castizo justifican una incursión muy de agradecer en un momento histórico que Hespérion XX no frecuenta y para el cual el elenco instrumental resultaba obviamente arcaico. Poco importa eso al lado de la oportunidad brindada a la afición madrileña de escuchar una obra que no lo puede ser más. Una gran velada para los auténticos aficionados a la música, que paliaba sólo un poco el claro descuido de nuestra programación de todo aquello que sea anterior al clasicismo musical.