

MUSICA

Viejos maestros y jóvenes maestros

ALVARO MARÍAS*



El violín de Mozart, de Jacques Thibaud a Cho-Liang Lin

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

CASI simultáneamente han sido editados dos registros del tercer concierto para violín de Mozart, el concierto en Sol mayor K.216. Se trata, por un lado, de la reedición de un registro realizado en 1950 por uno de los mozartianos más ilustres de nuestro siglo, el francés Jacques Thibaud, cuando el gran violinista bórdeles contaba setenta años de edad. La segunda grabación corre a cargo de Cho-Liang Lin, el jo-



Cho-Liang Lin.

ven aunque ya consagrado violinista formosano que ganara en 1977 el Premio Reina Sofía de interpretación. Es interesante cotejar ambas interpretaciones, intentar ver qué es lo que une y lo que separa a estos dos violinistas nacidos con ochenta años de diferencia (1880 y 1960).

Fue Thibaud un violinista mítico e idolatrado durante toda su vida, famoso por su elegante técnica francesa, por su sonido refinado y transparente, y muy especialmente por su categoría como intérprete de la música de Mozart. El gran pianista Alfred Cortot, su amigo y colaborador, decía que «su sonoridad y su encanto rehusaban toda objeción», y afirmaba que «era incomparable en Mozart, pero más corto de ideas en Beethoven»; su otro gran colaborador, Pablo Casáis, manifestaba que Thibaud era «un instrumentista de primer orden, que tocaba el violín con una elegancia incomparable». El juicio de Yehudi Menuhin apunta en la misma dirección: «La manera de tocar elegante de Thibaud formaba parte de un código genético francés; poseía una facultad innata de tratar una frase sin pedir permiso al metrónomo. Cuando yo era joven, el Mozart de Thibaud era incomparable».

Ante los juicios unánimes del

público mundial y de las más autorizadas voces contemporáneas resulta difícil admitir que el registro mozartiano de Thibaud no satisface a nuestros oídos de hoy. Cierto es que Thibaud lo realizó con 70 años, que son muchos para un violinista, pero también lo es que murió a los 73 en un accidente aéreo (como la genial Ginette Neveu, una de sus más queridas alumnas), cuando viajaba para dar una gira de conciertos y que estaba en plena actividad concertística. Justamente se ha insistido en que Thibaud no había envejecido ni perdido facultades y que había muerto en la plenitud de su arte, por lo que tal vez no debemos pensar que la edad avanzada sea la causa. Cierto es también que la grabación que comentamos es muy deficiente técnicamente (mucho más de lo que cabría esperar de su fecha, 1950), y que esto puede justificar algunas de las inexactitudes de afinación que se aprecian en el registro. Con todo, hemos de plantearnos la cuestión de hasta qué punto ha podido cambiar el gusto y las exigencias del oyente de hoy para que el arte de Thibaud esté lejos de gustarnos cuando se cumplen tan sólo 25 años de su muerte.

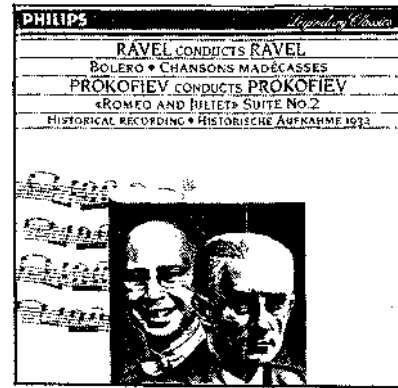
La primera impresión que nos provoca Thibaud es la de una excesiva libertad rítmica, con exageradísimos cambios de tempo dentro de un mismo movimiento, un detenerse para disfrutar de una frase e inmediatamente echar a correr de una manera, a nuestro gusto, caprichosa e incoherente. Pero nos asombra ver cómo Yehudi Menuhin consideraba este desprecio del metrónomo como una gran virtud, y lo cierto es que casi todos los músicos de su generación se tomaban unas libertades con el ritmo que hoy resultan inaceptables. En el caso de algunos

artistas geniales (Furtwängler o Casáis, por ejemplo) esta libertad rítmica hoy nos parece justificada, pero en los más de los casos nos resulta gratuita, caprichosa, superficial. Ahora bien, ¿somos nosotros los que estamos en lo cierto?, ¿el respeto al metrónomo es una verdad absoluta?, ¿o se trata tan sólo de una moda que perderá su vigencia en cualquier momento? No nos parece probable. Tal vez lo que explique el fenómeno es el influjo de la música grabada: Thibaud era un músico de concierto, y como tal triunfó por doquier. El concierto admite un grado de improvisación muy superior al del disco, una mayor libertad; en él la música se hace una sola vez y ha de cumplir su cometido: la comunicación con el público, que se logrará tanto más cuanto mayor sea el componente de subjetividad. Por el contrario, la música grabada es un documento, y como tal ha de ser objetivo; lo que puede ser sublime por el hecho mismo de ser irreplicable podrá tornarse fácilmente ridículo en el momento en que pierda su condición efímera. Ello ha ido determinando una manera de hacer música más objetiva, progresivamente más racional, más lógica y equilibrada, pero más personal, menos introvertida, con menos capacidad comunicativa: la consecuencia inmediata es algo que todo melómano conoce: la extraordinaria similitud existente entre las versiones de diferentes intérpretes en el momento actual, infinitamente mayor a la que existía hace medio siglo. Con todo, y a pesar de sus muchos aspectos discutibles, el arte de Thibaud (especialmente por lo que se refiere al *Poema* de Chausson) muestra una gran belleza sonora y una elegancia netamente francesa de la que hoy quedan muy pocos representantes.

A sus 28 años, Cho-Liang Lin ha dado suficientes muestras de su talento como para poder ser considerado ya como uno de los grandes violinistas de nuestro tiempo. En la actualidad está realizando una grabación completa (muy completa, con los siete conciertos) de la obra para violín y orquesta de Mozart, una de las pruebas más difíciles que se puede plantear un violinista. Hasta la fecha han aparecido dos discos que nos permiten augurar con toda probabilidad uno de los más logrados registros llevados a cabo nunca del ciclo mozartiano. Si tomáramos como punto de referencia la versión del genial violinista belga Arthur Grumiaux, modelo de violinistas mozartianos, diríamos que Lin toca un Mozart mucho más lento, mucho más reposado, apacible y contemplativo, pero de una belleza y una fuerza similares. Desde un punto de vista técnico, Lin toca con una finura, un virtuosismo sin exhibición, una pulcritud en la articulación y en el sonido, a los que es difícil encontrar parangón. Lin toca la música de Mozart con una admirable delectación, «gustándose», como dicen los taurinos, escuchándose y disfrutando del hecho mismo de hacer música, algo de una extraordinaria importancia. El peligro de todo ello es la pérdida de tensión, la falta de estructuración, la monotonía, que ni siquiera es rozada por Lin, que juega con el vibrato, la dinámica y las tensiones y distensiones de modo admirable. La versión aporta la novedad de muy hermosas cadencias, escritas en un estilo acaso excesivamente mozartiano por el director Raymond Leppard, que realiza un acompañamiento excelente aunque tal vez un poco demasiado austero.

Si comparamos el arte de Lin con el de Thibaud, el gran mozar-

tiano de la primera mitad de siglo, por una vez nuestro tiempo parece salir ganando.



El Ravel de Ravel y el Prokofiev de Prokofiev

LA colección *Legendary Classics*, editada por la firma Philips, ha publicado dos viejos registros que eran de difícil adquisición desde hacía muchos años: las interpretaciones de Ravel y de Prokofiev de algunas de sus propias obras. Es interesantísimo escuchar cómo concebía Ravel su *Bolero*, de manera diametralmente opuesta a la que nos tienen acostumbrados la mayor parte de los directores. A pesar de que, según las lenguas no fue Ravel el director físico de este registro, sino su amigo y discípulo Pedro de Freitas Branco, que seguía las indicaciones directas del compositor, y a pesar de que el sonido de 1932 es muy rudimentario, es fácil adivinar las intenciones de la

versión: no se trata de un superficial juego de virtuosismo orquestal —que es lo que hoy casi siempre se escucha— sino un bolero lento, sensual, sinuoso, enérgico a la par que perezoso, que va creciendo poco a poco como un organismo viviente, aumentando paulatinamente no ya su dinámica, sino su tensión, su sensualidad pegajosa, irritante, narcótica y exaltadora. Todo ello mucho más interesante de lo que estamos acostumbrados a escuchar. Interesante también ver cómo la versión de las *Chansons madécasses*, con Madeline Grey, acompañada al piano por Ravel, nos presentan una interpretación de la música impresionista mucho menos aséptica, refinada y preciosista de lo que es hoy habitual: tal vez Ravel prefería que su música cuidara menos la forma sonora y atendiera en mayor medida a su contenido expresivo.

Parecida impresión nos da la audición de la segunda suite de *Romeo y Julieta*, de Prokofiev, dirigida por el autor en 1938. Versión de escasa calidad técnica por lo que respecta al sonido y a la interpretación musical, nos permite sin embargo adivinar una versión muy rica en intenciones expresivas, llena de contrastes y de un arrebato y una pasión que pocas veces se encuentra en las versiones actuales. Una vez más la comparación de dos épocas produce un saldo enormemente positivo en lo técnico, pero un aplanamiento expresivo y una menor vitalidad en la manera de hacer música.



El piano de Vladimir Feltsman

EL nombre de este pianista ruso saltó repentinamente a las páginas de los periódicos con motivo de su emigración de la Unión Soviética a los Estados Unidos, que fue orquestada con todo el aparato de las grandes ocasiones. Desde 1979, en que Feltsman y su familia solicitaron una visa de salida, hasta el verano de 1987, en que llegaron a Estados Unidos, Feltsman sufrió todo género de censuras, prohibiciones y vejaciones profesionales que paralizaron su brillante carrera. Ahora, con su llegada a Estados Unidos, que comenzó con un recital en la Casa Blanca, invitado por el presidente Reagan, y un fi-

chaje en exclusiva para la firma CBS, Feltsman ha sido lanzado con todos los recursos del *marketing*, a los que en este caso se une cierta propaganda política. Es muy posible que el pianista ruso nunca hubiera alcanzado una ascensión de tal envergadura de no ser por sus difíciles circunstancias: el haber sido galardonado con el premio Marguerite Long desde luego no le había conseguido pareja repercusión. El caso es que ahí está Feltsman y que su nombre, a través del disco, los medios de comunicación y el concierto, va a sonar mucho.

¿Cómo es este pianista desde el punto de vista musical? Sin duda un gran instrumentista, muy en la tradición rusa de técnica poderosa, sonido grande en el fuerte, extraversion expresiva, gran capacidad para hacer cantar su instrumento (un poco a lo Rubinstein), gran libertad interpretativa y rítmica. Tal vez su arte esté lejos de la economía expresiva, del preciosismo técnico, del comedimiento y de la precisión en las intenciones que tanto valora el gusto europeo actual: su manera de tocar es más libre, más directa, quizá menos exacta e inteligentemente planificada que la de otros grandes pianistas de su edad; pero no por ello su arte es en modo alguno vulgar ni elemental, aunque sí nos puede producir una impresión de cierto arcaísmo, que nos recuerda a algunos pianistas de la vieja escuela por su gran rubato, su extremada flexibilidad rítmica en los acompañamientos (que llegan a rozar el desajuste en ocasiones) o el carácter temperamental de su fraseo. Por lo que hemos podido oír, su Chopin, de gran romanticismo, tiene más fuerza e inspiración que su Schubert, un poco unidimensional, demasiado heroico unas veces y excesivamente ingenuo otras, sin

jugar con la ambigüedad típica del pianismo del vienes. Estos rasgos seguramente harán de Feltsman un pianista más valorado en América que en Europa, más adecuado para interpretar el repertorio romántico y postromántico que el clásico, probablemente un pianista idóneo para interpretar el repertorio ruso y el pianismo de bravura. Es también posible que su instalación en Occidente incida en su manera de tocar y su arte se decante lo justo para hacer de él un intérprete de primera fila.

Dos pianistas para Schubert

DOS de los más geniales pianistas de la joven generación reúnen las características ideales para hacer de ellos dos portentosos intérpretes de Schubert. Son pocos, muy pocos los pianistas que han sido grandes schubertianos; la música del vienes requiere una serie de características muy difíciles de reunir ya que además de una gran técnica y de una sutileza sonora de primer orden, es imprescindible un gran talento para combinar estados psicológicos sutiles y ambiguos, lo que requiere una profundidad y una riqueza personal que muchos intérpretes están lejos de poseer. El americano Murray Perahia y la portuguesa María João Pires reúnen todas estas virtudes en grado sumo, y en consecuencia su Schubert puede parangonarse al de los mejores intérpretes de la música de este compositor. María João Pires es una música con una sensibilidad a flor de piel, capaz de conmovernos hasta estratos muy profundos. Si su Mozart es uno de los más gráciles,

aéreos, candorosos y atrevidos de nuestro tiempo, su Schubert consigue ese no se qué que tan genialmente define nuestra lengua con la palabra «ángel». Ángel es esa combinación de gracia, levedad, facilidad y al mismo tiempo sensibilidad, encanto, con una chispa de nostalgia, con apenas una gota de melancolía. Su interpretación de la *Sonata Op. 78* y de los *Impromptus Op. 90 núms. 1 y 2*, una vez más confirman la calidad de la frágil pianista portuguesa como uno de los más sutiles espíritus schubertianos de nuestro tiempo.

El último registro de Murray Perahia reúne la *Sonata Op. 22*, de Schumann (una obra maravillosa pocas veces interpretada), y la *Sonata Op. Postuma D. 959*, de Schubert, una de las más geniales de todas las escritas por él. Perahia realiza una creación portentosa con ambas obras, en uno de los más hermosos registros pianísticos de los últimos tiempos. Conseguir crear el sentimiento de nostalgia, de desencanto, requerido por el *andantino* de esta sonata schubertiana es algo muy difícil, pero más aún lo es lograr otorgar a toda la obra una unidad estructural y una coherencia interna que nunca habíamos escuchado antes. Perahia concibe la sonata en su conjunto y desde el primer compás todo lo que acontece es fruto de lo anterior y condicionante de lo subsiguiente. Para ello, además de técnica, de refinamiento, de buen gusto, hace falta inteligencia, hace falta tener una cabeza que piense la música, que la planifique, que la organice de un modo arquitectónico, para que todo sea sólido y equilibrado. Ese es el gran milagro logrado por Perahia.

Un gran pianista schubertiano surge muy de tarde en tarde. En este momento hemos tenido la fortuna de presenciar la aparición de dos.



Murray Perahia.

Mozart: : *Concierto para violín K. 216*. Chausson: *Poème*. Jacques Thibaud (violín). Orq. de los Conciertos Lamoreux. Dir: Paul Paray y Eugène Bigot. *Legendary Classics*. 1 CD. 420 859-2. Philips.

Mozart: *Conciertos K. 207, K. 218, Rondo K. 269*. Mozart: *Conciertos K. 216, 219 y adagio K. 261*. Cho-Liang Lin (violín). English Chamber Orchestra. Dirección y cadencias: Raymond Leppard. 2 CDs. MK 42364 y MKJ 44503. CBS.

Ravel: *Bolero. Chansons madécasses*. Orq. de los Conciertos Lamoreux, Madeline Grey (soprano), Ravel (piano y dirección). Serge Prokofiev: *Suite núm. 2 de Romeo y Julieta, Op. 64 -ter*. Orq. filarmónica-sinfónica de Moscú. Dir: Prokofiev. *Legendary Classics*. 1 CD. 420 778-2. Philips.

Chopin: *Preludios Op. 28*. Vladimir Feltsman (piano). 1 CD. MK 39966. CBS.

Schubert: *Fantasia Wanderer. Momentos musicales D. 780*. Vladimir Feltsman (piano). 1 CD. MK 42569. CBS.

Schubert: *Sonata D. 894. Impromptus Op. 90, 1 y 2*. María Jqao Pires (piano). 1 CD. ECD 75470. ERATO.

Schumann: *Sonata Op. 22*. Schubert: *Sonata D, 959*. Murray Perahia (piano). 1 CD. MK 44569. CBS.