

Beethoven y Cario María Giulini

ALVARO MARÍAS *

A lo largo de la vida de un amante de la música hay siempre un puñado no muy numeroso de conciertos cuya huella es imperecedera, cuyo recuerdo nunca llega a borrarse, cuya impresión se mantiene extrañamente viva con el paso del tiempo. La interpretación madrileña de la *Novena sinfonía* de Beethoven, dirigida por Giulini, pertenece a esta clase de eventos (1).

A punto de cumplir 75 años, la figura de Cario María Giulini se alza como una de las personalidades más comprometidas, coherentes e íntegras entre los intérpretes de nuestro tiempo. Una de las claves de su arte es su actitud ante la música misma: «Me es imposible, simplemente imposible, dirigir mucho, porque para mí la música constituye una experiencia enteramente nueva y una emoción profunda.» Esta actitud de compromiso afecta a la

relación entre el director y la obra que interpreta, relación que Giulini expresa así: «Tenemos con la partitura una relación amorosa; en un momento dado, las obras llaman a la puerta y abrimos. Uno está preparado para un encuentro amoroso... no se debería abordar una obra más que con una loca pasión, con una entrega total.» Durante el proceso de aprehensión de la obra «hace falta la mayor humildad y la mayor



Ludwig von Beethoven.

profundidad para intentar comprender ese genio que le sobrepasa a uno de tal forma», pero en el momento de la interpretación, ante la orquesta, «la humildad ya no está permitida: eres Beethoven, has tenido que apropiarte de la obra por el pensamiento de tal modo que se ha convertido en tu obra. Desde este momento hasta el último acorde, no pienso más en lo que soy; soy la música. Y un segundo después, bajo del estrado, y vuelvo inmediatamente a ser ese hombre corriente que era entonces».

Esta filosofía de la interpretación musical explica con precisión muchas de las características de la *Novena sinfonía* que los madrileños le hemos escuchado: toda la visión de la obra parecía estar presidida por un afán de unidad a lo largo de la sinfonía, por una voluntad integradora, por un hacer que la obra funcione, que recuerda la actitud del compositor que defiende su obra ante el público. Se dirá que la *No-*

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

(1) *Beethoven: 9.ª sinfonía*,questa y Coro Filarmónica. r. de coro: Horst Neumann. me Evans (sop.), Margarita mmermann (mezzo), Keith :wis (ten.) Gynne Howell ajo. Dir.: Cario María Giulini. Ciclo «Orquestas del Mundi» de Ibermúsica/Tabacalera. iditorio Nacional, 18 de arzo.

vena de Beethoven no necesita ser defendida, pero todo intérprete sabe que esto no es así: toda obra, por genial o perfecta que sea, debe ser «defendida» a través de la interpretación, y la responsabilidad de su funcionamiento es exclusiva del intérprete, que ha de lograr transmitir su contenido emotivo. Este situarse *desde dentro* de la obra hace que el arte de Giulini sea muy diferente del de la inmensa mayoría de los intérpretes de hoy. En Giulini es secundaria la limpidez de la ejecución —no siempre el ajuste, la afinación y la limpieza fueron absolutos, y a nadie con un dedo de frente le puede importar eso lo más mínimo—, porque Giulini está, en el momento del concierto, por encima del plano técnico —que tanto obsesiona a los directores de hoy, que son básicamente concertadores de alta precisión—. Giulini no dirige con sentido crítico —ese momento ya ha pasado a la hora del concierto—, no corrige a la orquesta, no ajusta la dinámica, no juzga, no está «escuchando» a la orquesta. Entiéndase bien: porque está ocupado en algo más importante, que no le permite perderse en detalles: está *haciendo* la música, construyendo la obra, poniéndola en funcionamiento como si fuera su primera ejecución. Esto hace que el oyente pierda en gran medida, venturosamente, la audición crítica, o más exactamente, la audición negativa, que es uno de los grandes males del público musical de nuestro tiempo: inconscientemente, el oyente intuye que eso ya no es lo importante, que la caza del desliz ha dejado de tener sentido, justamente porque la música se produce en otro plano: en el plano de las ideas, de las estructuras, de las emociones: del contenido de la música. Su transmisión —y su captación— son lo

único que importa. ¡Qué dichosa sensación la de poder abandonarse con fruición al goce musical, para no dejarlo escapar, para apurar hasta la última gota! Giulini hace olvidar al oyente —y al crítico como tal— todos sus resabios, su falta de inocencia, su desgaste, su capacidad de análisis, y le obliga a entrar en su juego; esto es, en su versión. Le obliga a convertirse en un oyente ingenuo, nuevo, que asiste por vez primera a «una experiencia enteramente nueva», porque toda emoción es siempre nueva, única e irrepetible. A través de su compromiso con la obra —que no duda en calificar de amoroso una y otra vez— el director se convierte en nexo de unión espiritual —no meramente técnica— entre la obra, la orquesta y el público. Él mismo ha explicado con toda claridad esta necesidad de hacer compartir su pasión a los músicos, para que se superen y den lo mejor de ellos mismos, de vencer los «confines misteriosos donde termina la orquesta y comienza el público. Entonces ya no se tiene un público, sino participantes que comulgan en la misma emoción. Lo siento, a mis espaldas... hay un velo de silencio, una amplia ola de emoción que llega al ejecutante y retorna al público, como el mar».

Podrían dedicarse muchas páginas al análisis de la versión de Giulini, de su aproximación a la *Novena sinfonía*, de sus propósitos y de la manera en que éstos son logrados. Pero esto, justamente, sería traicionar la actitud de comunión del oyente con la música; y además, sería extremadamente inútil, porque lo fundamental es la naturaleza de la emoción transmitida, y esto es algo que no se puede explicar con palabras.

Limitémonos a decir que Giulini concibe toda la obra como una

verdadera unidad, con su momento culminante en el tercer movimiento. Para ello, mantiene un *tempo* relativamente rápido en el primer movimiento y hace caminar la música siempre hacia adelante, sin separar apenas unas secciones de otras, sin dejar que la tensión interna de la obra se relaje, aunque para ello deba renunciar en muchas ocasiones a la efusión lírica, al recreo en el detalle, al remansamiento o la detención del *tempo*. En este sentido Giulini está mucho más cerca de un Klemperer que de un Furtwängler, con el que en todo caso tiene tanto en común. Giulini hace avanzar con inexorable pulso la obra; pero no con premuras, sino con esa tensión que hace que la música avance de un modo refrenado, en que reside el sentido rítmico de todos los músicos verdaderamente profundos. Sólo en el *adagio*, cantado hasta el infinito, parece remansarse un poco el firme caminar de la sinfonía y sólo en la primera exposición del tema del *Himno a la alegría* se prepara la entrada y se deja la música en suspenso. Giulini sabe que el cuarto movimiento supone un descenso en la tensión y profundidad de la obra, y no cae ni en la falsa trascendencia, ni en la exaltación, ni en la retórica: su visión es fundamentalmente alegre; noble, saludable e ingenuamente alegre.

Giulini logró de la espléndida orquesta Philharmonia crear esa «sensación física» del sonido que le es característico, con su presencia de frecuencias graves que logra ya una impresión de profundidad dentro del mismo plano sonoro. El coro Philharmonia tuvo una actuación portentosa, con una calidad tímbrica y vocal admirables y una ductilidad a los deseos del director absolutamente ideales. El cuarteto solista —ex-

trañamente audibles los cuatro— fue también vehículo adecuado a las ideas del director, con una sorprendente actuación de la mezzo Margarita Zimmermann y una excelente actuación del tenor Keith Lewis, que supo reducir al máximo el espíritu marcial de su solo.

Rostropovich y la Orquesta de Cámara de Noruega

El ciclo de la Universidad Autónoma de Madrid —que cumple este año su decimosexta edición— ha alcanzado probablemente su punto de máximo esplendor este año, con una programación cuyo único defecto (común por otro lado a toda nuestra vida musical) es la casi total ausencia de músicos españoles.

El ciclo de la Autónoma ha abierto —¿por vez primera?— sus puertas a las nuevas tendencias interpretativas de la música antigua, con un concierto monográfico dedicado a Tomás Luici de Victoria por Philippe Herreweghe y su Chapelle Royale (2). La tercera visita madrileña en el presente curso del director belga ha supuesto una colosal lección de cómo debe interpretarse, en la letra y en el espíritu, la música de nuestro polifonista: su concierto fue un prodigo de belleza, de austerdad y de espiritualidad/a lo que hay que añadir la calidad de un ejemplar programa de mano. La culminación del ciclo, acaso en toda su ya larga andadura, ha venido de la mano del genial chelista Mstislav Rostropovich, al que desgraciadamente es cada vez más difícil escuchar como instru-

(2) Victoria: *Misa de Réquiem. Motetes*. La Chapelle Royale de París. Dir.: Philippe Herreweghe. XVI Ciclo de la Universidad Autónoma. Auditorio Nacional, 19 de febrero.

mentista debido a su creciente dedicación como director, faceta en la que su labor es indiscutiblemente inferior. Con excelente criterio José Peris ha conseguido traérnoslo para interpretar ¡dos conciertos, dos! como solista: el *Concierto en re mayor G479* de Boccherini y el en *do mayor* de Haydn que tantas veces le hemos escuchado en Madrid (3).

Rostropovich sigue siendo el genial violonchelista de siempre, y su forma no acusa apenas la dedicación como director. Su interpretación de Haydn es uno de los espectáculos más deslumbrantes

que se pueden presenciar: por la claridad de las ideas y el increíble alarde técnico del *allegro moho* final, que él toca a velocidad inverosímil, con un poderío y una garra sin límites. Su Boccherini nunca me ha gustado tanto, y no porque la realización no sea impecable, por supuesto, sino porque sus ideas —y aún su lectura— no son tan claras: le falta un poco de holgura, de naturalidad y gracia a su versión, que abusa innecesariamente del fuerte; pero Rostropovich vence aunque no convence, porque su personalidad y su fuerza son arrolladoras.



(3) Grieg: *Suite Holberg*
Boccherini: *Concierto en re mayor*. Shostakovich: *Sinfonía de cámara Op. 110* (arreglo d^c R. Barchai del Cuarteto n.^o 8)
Haydn: *Concierto en do mayor*
M. Rostropovich (cello). Orquesta de Cámara de Noruega
XVI ciclo de la Universidad Autónoma. Auditorio Nacional, 16 de marzo.

El poder opresivo de su mismo sonido es algo que se lleva por delante todo posible reparo: la convicción de su interpretación, la bravura de su técnica y el poderío de su emotividad es algo contra lo que no se puede oponer resistencia. Buena muestra dio de ello en la *sarabande* y las *bourées* bachianas regaladas fuera de programa: su *bourée* nada tiene que ver con esta danza, pero su fuerza expresiva es innegable. Señalemos que, a juzgar por la muestra, Rostropovich ha mejorado muchísimo su interpretación de Bach (que curiosamente aún no ha llevado al disco), mucho más elegante y moderada que hace unos años, aunque todavía sobre el *pianísimo* de la segunda *bourée*.

Sorpresa inesperada fue la presentación de la Orquesta de Cáma-

ra de Noruega, que tuvo una actuación soberbia que la acredita como una de las mejores orquestas de cámara del momento. No se trata ya de la espléndida calidad técnica y tímbrica, que es moneda relativamente corriente, sino de que es una orquesta dúctil y flexible, que compagina la sonoridad orquestal con la camerística, y —más extraordinario aún— que realiza auténticas interpretaciones musicales, a pesar de estar sin director. Sin duda su concertino, Terje Tonneisen —un nombre que puede dar que hablar— es el artífice del milagro. Sus versiones de la *Suite Holberg* de Grieg y de la *Sinfonía de Cámara OP. 110* de Shostakovich fueron magistrales. Una velada de gran lujo para el siempre fiel y entusiasta público de la Autónoma.