

MUSICA

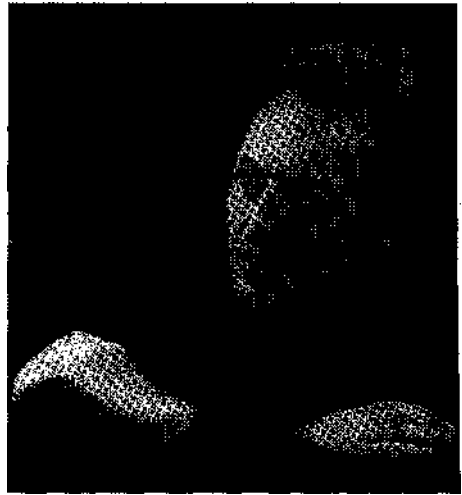
La música de Italia nos visita

ALVARO MARÍAS

EL muy interesante Festival Italia-España que se celebra durante los meses de enero y febrero en el Auditorio de Madrid nos ha traído el inesperado regalo de poder escuchar una vez más a Carlo María Giulini (1), esta vez frente a una de sus más queridas orquestas, la del teatro de La Scala de Milán, de la que fue director asistente en 1949, durante la titularidad del gran Victor de Sabata, para convertirse en director estable de este teatro dos años más tarde.

Escuchar a un músico como Giulini supone una experiencia extraordinaria: la certeza de ser testigos de una manera de hacer música que se acaba, tal vez para siempre. Tras la muerte de Karajan y la retirada de Kubelik, Giulini es —junto a Sergiu Celibidache— el último gran representante de una concepción de la dirección orquestal que ha venido a designarse, de manera vaga pero significativa, con la informal etiqueta de «los viejos maestros». Afortunado Madrid que en sólo unos meses ha podido disfrutar del luminoso magisterio de ambos.

El director italiano no ha sido nunca —a diferencia del genial rumano— un director virtuoso, preciosista, capaz de transfigurar una orquesta, de obrar milagros en el plano sonoro. Su técnica es de una sencillez asombrosa, casi ele-



Giulini: El último «Viejo Maestro».

mental, pero de una eficacia admirable: en los últimos años su gesto se ha hecho más económico y más parco aún, ha quedado reducido a su mínima expresión, ha perdido ese punto de rigidez que tenía antaño, cuando dirigía con los brazos muy bajos y estirados. Giulini ha llegado a ese punto en el que su preocupación es, más que «dirigir», encauzar, sugerir, crear el clima en la orquesta —y también en el público— que le permita transmitir directamente el contenido emotivo de la música. Cuando vemos dirigir a Giulini tenemos la impresión de que no está haciendo nada, de que los músicos de la orquesta se mueven con entera libertad, de que la música surge por sí misma, sin que nadie la manipule. La característica fundamental de Giulini es situarse, no en un plano técnico, ni siquiera en un plano intelectual —lo que no excluye el raciocinio en su proceso de aprehensión, natural-

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

(1) Schumann: *Sinf. Renana*. Ravel: *Ma Mere l'Oye*. Stravinsky: *Suite del Pájaro de Fuego (1919)*. C. M. Giulini. Orq. del Auditorio, Teatro de La Scala de Milán. 29 enero.

mente—, sino en un plano emotivo, en la certeza de que es éste el que rige, domina, engrana todos los demás órdenes, empezando por el mismo del proceso creativo de la música misma. Así, Giulini no pierde el tiempo en rodeos: tiene el valor, la audacia de ir al germen mismo del hecho musical, al origen de la música antes incluso de que fuera música. Naturalmente que a esto se llega a través del análisis, pero sin duda no sólo del análisis: primero es necesaria una intuición, una «iluminación» sin la cual el raciocinio sería estéril/Me atrevería a decir que Giulini ha llevado a la práctica, a la chita callando, la más audaz fenomenología musical. Si la actitud musical de un Celebidache parte de una sencilla pero profunda revelación del maestro de maestros Furtwängler, que ante la interrogante del discípulo «¿cómo hay que tocar esto?» contestó la trascendental perogrullada: «depende de como suene», creo que Giulini, que prescinde de actitudes intelectuales, iría más lejos y respondería: «depende de la emoción que produzca». Esto es lo que explica lo que podríamos llamar «el milagro Giulini», el que nos impide comprender por qué su música nos conmueve tan profundamente, por qué dejamos de ser «espectadores», perdemos nuestra capacidad crítica, dejamos de estar de acuerdo o en desacuerdo, hasta somos incapaces de discernir si creemos que la música interpretada es o deja de ser tal y como la escuchamos; lo que nos convierte en partícipes, y no sólo en testigos —¿qué extraña plenitud nos produce la audición!— de un hecho musical creativo. Quizá es por eso por lo que Giulini nos produce una impresión indescriptible de generosidad. Tal vez parezca ridículo decir que la música que hace Giulini posee una comunicatividad, una emoción, una ternura, una fuerza, que la aproximan al hecho

amoroso; no nos habríamos osado a escribirlo de no ser porque el propio Giulini habla justamente de amor: «en el momento del encuentro del intérprete con la obra, en esta historia de amor, hace falta la mayor humildad y la más grande profundidad para intentar comprender ese genio que nos sobrepasa de tal modo. Pero en el momento en que sales a escena, ante la orquesta, entonces la humildad deja de estar permitida, eres Beethoven, has tenido que apropiarte de tal modo de la obra por el pensamiento, que se ha convertido en tu obra. Desde ese momento preciso hasta el último acorde, no pienso en el que soy: soy la música».

He aquí la clave de la rotundidad del arte de Giulini, que no necesita traicionar, distorsionar la letra para ser libre, porque la letra no estorba jamás al pensamiento o a la emoción de la que es consecuencia, reflejo directo. En este sentido, Giulini se diferencia de los grandes directores «románticos», que para trascender el plano de la letra sentían la necesidad de manipularla. Giulini no ha de trascender el plano de la letra, porque su actitud artística lo ha colocado en un lugar previo a la letra, a la que no hay que traspasar porque desde ese plano el intérprete *se encuentra* con el texto, y no a la inversa. Furtwängler explicaba este conflicto entre texto y libertad interpretativa como una enfermedad, como una consecuencia del «clima de incertidumbre que pesa hoy sobre nuestra vida musical, la enorme y repentina disminución de eso que es simple y seguro instinto cara a cara con la música pura y total».

A través de la hondura exaltada de la *Sinfonía Renana*; de la indecible ternura, recreada sin infantilismo, pero con la ingenuidad de lo sincero, de *Ma Mere l'Oye*; de la fuerza, extrañamente serena, del *Pájaro de Fuego*, del lirismo del

Portada del libreto de *Il Turco in Italia*, de Caterino Mazzolá, para la ópera de Seydelmann, estrenada en Viena en 1789, con el elenco de los intérpretes.

I L
TURCO IN ITALIA.

DRAMMA BUFFO

IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

TEATRO DI CORTE.

L'ANNO 1789.

*La Musica è del Signore Giuseppe Seidelmann,
Membro di Cappella all'attuale Servizio di S.
A. S. Elettorale di Sassonia.*



IN VIENNA
NELLA IMPER. STAMMERIA DEI SORDI, e MUTI

(2) Rossini: *El Turco en Italia*. Teatro de La Zarzuela, 20, 22, 24, 26 y 28 de enero.

preludio de *La Traviata*, no solamente Giulini, sino nosotros mismos, los oyentes, nos convertimos por un instante en la música misma; felicidad incomparable que nos acompañará para siempre. Ante esto, sólo cabe expresar gratitud.

El Turco en Italia

LA temporada de La Zarzuela (2) ha comenzado con una feliz recuperación: *El Turco en Italia* rossiniano. Como casi todo el Rossini bufo, *El Turco* supone una gran fiesta musical: una obra deliciosa, llena de gracia, ingenio, vitalidad, frescura y talento musical. Sin llegar a la perfección del *Barbero* o *La Italiana*, esta obra no tiene desperdicio. Con un libreto muy hábil y divertido, que parte del juego pirandelliano —o cervantino— del doble plano autor/personajes (juego muy bien aprovechado y explicitado por la eficaz dirección escénica de Lluís Pasqual), Rossini crea su gran fresco y lleva a cabo una vez más su genial proeza: la introducción del humor en la música culta occidental, en una proporción que ni Adriano Banchieri, ni Pergolesi, ni ningún otro de sus predecesores habían podido sospechar. Y es que en música —como en teatro, cine o literatura— pocas cosas hay tan difíciles como hacernos reír. Porque lo que nos divierte, lo que nos regocija, no es el teatro; es en primer y fundamental lugar la música: secular privilegio de los italianos, como el mismísimo Beethoven reconociera ante Rossini.

La producción de La Zarzuela ha sido, en general, afortunada. Personalmente, me molesta que la obra se ambiente en unos difusos principios de nuestro siglo, porque toda ella está demasiado arraigada a



Gioacchino Rossini.

la tradición de *turqueries* dieciochescas, pero la ambientación tuvo encanto, los decorados fueron excelentes y la iluminación extraordinaria. La orquesta tocó su difícilísima parte con gran dignidad, aunque escasa contundencia sonora. El reparto tuvo una considerable calidad media, cosa nada fácil en ópera tan peliaguda: flojo Willard White, a pesar de su hermosa materia prima: no posee ni la técnica ni el estilo adecuado, y el papel le viene grande. Lella Cuberli, afortunada sustitución de última hora de la indisputada Enedina Lloris —un bravo a la organización— mostró gran profesionalidad ante su difícilísimo papel, aunque sin llegar al preciosismo vocal y al encanto escénico ideales. Con excelente línea Frank Lopardo, como Narciso, y Alberto Rinaldi, como el poeta Prosdócino. Fuimos muy alegremente sorprendidos por la actuación del cordobés Juan Luque, tenor casi ligero de muy hermosa voz, redonda y pastosa pero ágil, que puede convertirse en un excelente tenor mozartiano-rossiniano; venció con bravura y excelente sentido rítmico su difícil aria, sin que leves roces de

afinación parezcan tener importancia. Pero el gran protagonista de la velada fue Enzo Dará (Don Geronio), que estuvo toda la noche en maestro y que dominó la escena, en lo musical y en lo teatral: perfecto dominio técnico, vis cómica de la mejor ley y tablas para dar y tomar. A mi juicio lo peor fue la dirección de Alberto Zedda, que a pesar de ser pulcra y segura careció del mordiente, de la incisividad rítmica y la alegre vitalidad imprescindible en el Rossini bufo, lo que rebajó considerablemente el tono general de la velada.

El diablo trina por arriba

EN medio de la repentina italianización de nuestra vida musical, no debemos pasar por alto la actuación del violinista milanés Uto Ughi (3). He aquí un verdadero virtuoso, capaz de enfrentarse con deslumbrante mecanismo al más endemoniado repertorio. Y hablando de demonios, fiel a una vetusta tradición violinística, comenzó con un *Trino del Diablo* tan deslumbrante en lo técnico como trasnochado en el estilo: olvidemos el «continuo» de Eugenio Bagnoli; a estas alturas Ughi debería saber que el diablo que inspiró a Tar-



tini comenzaba los trinos por la nota superior.

Uto Ughi.

Si en lo técnico el trabajo de Ughi es perfecto —precioso sonido, redondo y aterciopelado, afinación impecable, mecanismo a prueba de cualquier dificultad—, creo que musicalmente no alcanza la misma altura. Bach nos sorprendió más por cómo estaba tocado que por cómo estaba pensado, y la *Segunda Sonata* de Schumann careció de la unidad deseable y resultó demasiado extravertida, aunque lo cierto es que su acompañante ayudó poco. Como colofón, fuera de programa, la endemoniada y vacua *Fantasia de Carmen* de Sarasate (se agradece el detalle), tocada con tan deslumbrante virtuosismo como vulgaridad musical.

(3) Tartini: *Trino del Diablo*. Bach: *Sonata núm. 3 para violín solo*. Schumann: *Sonata núm. 2*. U. Ughi (violín), E. Bagnoli (piano). Ciclo de Cámara y Polifonía. Auditorio, 23 de enero.