

CRONICAS DE VIAJE

por

Carlos Botto

II

Después de pasar rápidamente por Denver, Washington y Pittsburgh, me detuve durante tres semanas en Nueva York. Es esta ciudad el centro del mundo artístico internacional. Esta opinión es una corroboración a la impresión que tuve, cuando entre 1956 y 1957 tuve la oportunidad de permanecer allí durante el período de 10 meses.

En las programaciones de este año, figuraban nombres ya conocidos en mi viaje anterior y otros que comienzan a destacarse con fama en el presente. Si todo en Nueva York contribuye a proporcionar satisfacción al melómano, sólo un hecho me pareció triste durante esta última permanencia. Carnegie Hall abría por última vez sus puertas esta temporada. En junio comienza a ser demolido. A todas las contradicciones que nos presenta esa ciudad increíble, se suma ésta de la desaparición de esta sala de concierto. A cada paso y cada instante el visitante encuentra en Norteamérica un afán de tradición e historia, y cuando el afán no se cumple con lo propio, se importa; prueba de ello son las riquezas que se encuentran en los museos americanos. No puedo entender entonces las razones de la desaparición del Carnegie Hall, centro de desarrollo musical que por más de sesenta años cobijó a las más grandes personalidades mundiales de la interpretación musical. Las razones son de índole económica. En el corazón de Manhattan se construye un gran centro musical (Lincoln Center), que poseerá, entre otras cosas, un gran auditorium (que suplirá a Carnegie Hall) y una sala destinada a la ópera (que suplirá al Metropolitan, también e injustamente en vías de ser demolido, pero en algún tiempo más)¹. Entre los promotores de este magnífico centro se encuentra la directiva de la Sociedad Filarmónica, de modo que el nuevo auditorium sería la sede de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, actual sostén del Carnegie. De esta manera, la famosa sala carecería de su principal patrocinador. Desgraciadamente el magnate Andrew Carnegie no pensó en la mantención futura del Hall cuando lo hizo

¹Hemos sido informados que el Carnegie Hall ya no será demolido como se había planeado con anterioridad, porque una sociedad de amigos de la música to-

mará este tradicional centro musical neoyorkino para realizar allí series de conciertos de todo tipo.

construir en los alrededores de 1890, de modo que el traslado de la Filarmónica deja al edificio exento de todo sostén financiero. Se habla mucho en los organismos musicales de la posibilidad de crear una especie de sociedad protectora del Hall, pero el ambiente general era pesimista; quizás, cuando este artículo entre en prensa, el Carnegie Hall, parte de la historia de la música neoyorkina, no sea sino un recuerdo. Con lo que escuché en este auditorium iniciaré mi comentario.

Es casi mágico lo que Leonard Berstein puede hacer con ciertas obras. Hoy por hoy, cuando el "Capricho Italiano", de Tchaikovsky, lo concebimos casi como "pieza obligada" o relleno de programas de bandas u orquestas tocando al aire libre, escuchar una versión, meticulosa y acabada de ella, nos da la impresión de una verdadera recreación. Esto fue lo que hizo Berstein, en la única ocasión que le escuché dirigiendo la Filarmónica; recrear una composición que generalmente es sometida a toda clase de abusos. Su versión puede ser sometida a discusión, pero produce en el auditor el mismo atractivo que también lo hace la muy suya de "La Valse", de Ravel.

En conmemoración al centenario del nacimiento de Mahler y al cincuentenario de la permanencia de este compositor como director de la Filarmónica (también lo fue del Metropolitan) dicha entidad estaba ofreciendo toda su obra (o casi toda). En esta ocasión, se programaba el Canto a la muerte de los niños (Kindertotenlieder) con el barítono francés Gerard Souzay de solista. Para mí, tenían un gran atractivo no sólo la obra, sino también el solista y la ocasión de escuchar el hermoso ciclo mahleriano interpretado por una voz masculina. A última hora, y por enfermedad del cantante aludido, cantó la mezzosoprano Jeny Tourel, cuya voz ya manifiesta el paso de los años y que lo improvisado que pareció ser su inclusión en el concierto dejó la impresión de simple y superficial lectura de estos patéticos cantos.

Una revelación en esta velada, fue la presentación del pianista John Browning, discípulo de la maestra Rosina Levinne y que sigue las trazas de su condiscípulo ya famoso, Van Cliburn. Cuenta tan sólo con 26 años de edad y demostró en las dos obras que interpretara no desconocer ningún secreto del mecanismo del piano. Su temperamento sí, está en vías de formación y en esta oportunidad sometido a lo que Berstein sugirió desde su batuta. Tocó uno de los conciertos más hermosos de Mozart (y tal vez de los menos divulgados), el K. V. 449 en Mi bemol mayor, y el de la mano izquierda de Ravel. Berstein es uno de los pocos directores de los que he conocido que tienen un cabal concepto del género "concerto"; quienes hayan tenido oportunidad de escucharle perso-

nalmente como solista y director a la vez, comprenderán hasta qué punto es capaz de ensamblar conjunto y solo en un todo equilibrado. Su labor junto a Browning en la obra de Ravel, tuvo estas características de franca perfección interpretativa y conceptual.

Mi segunda conexión con la Filarmónica fue menos afortunada. Ha sido materia de arduas discusiones la participación de los compositores en el campo de la interpretación (sea solística o de dirección). Los bandos se han dividido siempre cuando se ha tratado el caso de Stravinsky dirigiendo sus obras, o de Prokofieff tocando las suyas; creo sí, que habría unanimidad totalmente negativa, cuando sea Hindemith el caso a discutir. La crudeza y objetividad del Hindemith compositor se acentúa en el intérprete, aun en obras que en nada corresponden a un tratamiento tal. Se presentó el músico, con un programa sumamente árido, recibiendo tributo similar por parte del público: Obertura "Medea" de Cherubini, su propio concierto para violonchelo y orquesta, con Alto Parisot como solista y la Séptima Sinfonía de Bruckner.

Después de más de veinte años, durante esta temporada, Stokowsky volvió a dirigir la Sinfónica de Filadelfia. Creo que asistí a este concierto más por el afán de este hecho que por una razón puramente musical. A Stokowsky le conocía sólo a través de discos y de esa fama casi de "pose" que le ha circundado a través de tantos años de actuación. Por otra parte, me ha dolido siempre el maltrato ilimitado que este director le ha dado a Bach a través de censurables como múltiples y antojadizas transcripciones. Fui a ese concierto con una premeditada disposición de crítica adversa, dado esos antecedentes, contrariamente a lo sucedido con Hindemith, a quien tanto admiro como creador. Para su presentación, Stokowsky tenía en su programa las siguientes obras: Mozart, Obertura de "Las Bodas de Fígaro"; Falla, "El Amor Brujo" (completo); Respighi, "Los Pinos de Roma"; Shostakovich, "Quinta Sinfonía". No me voy a detener a comentar, ni la desambientada concepción del "Amor Brujo", ni la gruesa realización de Mozart, ni la de todas maneras aburrida presentación de la "Quinta" de Shostakovich. Dicen, quienes han escuchado a Stokowsky en diversas oportunidades, que el hábitue a sus conciertos está siempre sometido a lo "temperamental" y disparejo de sus versiones. Creo que tuve suerte, porque en los "Pinos de Roma" se reveló como un músico de pura cepa en sus mejores momentos. La participación de la Sinfónica de Filadelfia me hizo recordar aquélla que hace algunos años le escuchara de algunas obras de Ravel, bajo la dirección de Ansermet. Para mi apreciación, esta orquesta es la mejor de Norteamérica. En la obra de Respighi se manifestó con una calidad sonora y una sugestión

de estilo como no creo que se pueda escuchar muy a menudo. Stokowsky juega con el timbre, que parece ser su principal devoción y dedicación, y en esta obra donde el timbre es el elemento primordial, tuvo oportunidad de volcar todo lo que una imaginación, como debe ser la suya, puede dar. Con la audición de esta obra, Stokowsky cuenta con un admirador más.

Escuchar a Arrau en el extranjero, brinda una emoción diferente a la experimentada cuando se le escucha aquí en Chile. Cuando asistí al recital que ofreciera en Carnegie Hall y al concierto junto a la New Jersey Symphony Orchestra, en el Mosque Theatre de Newark, la reacción del público me pareció más auténtica que la del nuestro, siempre empapado de cierto patriotismo mal disimulado. Debo manifestar, sí, que la impresión tenida en estas dos audiciones, fue que en esos ambientes Arrau es verdaderamente considerado un gran pianista, pero que su temperamento no es afín al de los públicos norteamericanos. Arrau no es un artista de los llamados "taquilleros", en New York (recuerdo de que me fue imposible asistir a un recital de Gillels, porque las entradas estaban agotadas con tres semanas de anticipación, en Carnegie. Arrau ofreció su recital al día siguiente del día en que se presentó el pianista ruso, teniendo una sala con asistencia que ocupaba un setenta por ciento de las localidades). El recital tuvo un éxito extraordinario. Ofreció tres "encores" en medio de ovaciones. Su versión de Gaspard de la Nuit, tuvo de esas perfecciones que no permiten ni críticas ni exigencias adicionales. No creo que se pueda alcanzar excelencias interpretativas superiores a ésta. Para probarles lo contrario, quienes dicen que Arrau solamente en Chile toca los mismos programas, debo aclarar que con la Sinfónica de New Jersey le escuché el Segundo de los conciertos de Brahms, para piano y orquesta. Es increíble pensar que a pocas millas de New York, de donde mejor podrían surtirse de excelentes elementos, tengan una orquesta de calidad tan mediocre y se asesoren de directores tan poco hábiles, como el muy joven, pero poco talentoso Mathys Abas. Gracias a esa pericia que todos conocemos en nuestro compatriota y la manera enjundiosa de como él solo sabe tocar las obras de Brahms, el concierto no fue un fracaso. Creo que, como yo, gran parte del auditorio ignoró a director y orquesta (aunque por momentos era imposible perderlos de vista u "oída", para ser más exacto).

En el momento en que escribo esta crónica, la situación internacional es crítica entre USA y la URSS, y no sé si el intercambio artístico que estaban desarrollando ambas potencias, continuará en el futuro, como se anunciaba mientras estuve en New York. Tengo entendido de que este

intercambio se inició cuando Oistriak visitó Norteamérica y en respuesta, Isaac Stern recorrió Rusia; a este primer contacto tomado luego de la guerra, vinieron otros. Entre los "espectáculos" de la URSS que vinieron a USA durante la última temporada, se encontraba la Orquesta Sinfónica de Moscú, que recorrió varios Estados americanos y que alcancé a escuchar en su última presentación realizada en el Madison Square Garden. Ya citando el lugar, puede comprenderse de que se trataba más de un espectáculo grandilocuente que de una mera reunión con fines artísticos. No sé realmente qué capacidad pueda tener ese enorme recinto, pero fácilmente podrán caber en él unas quince mil personas; de aquí que el famoso empresario Sol Hurok, presentara a dicha orquesta con una propaganda exorbitante, en un local también exorbitante. El ambiente estaba saturado de un público más curioso que melómano y el resultado estuvo a la par de lo que la propaganda y el local pretendían. La orquesta es excelente y se presentó bajo la dirección de dos batutas, que tomaron la responsabilidad de cada parte de las dos consultadas en el programa. La primera, a cargo de Kiril Kondrashin, presentaba fragmentos de un ballet de Kara Karaev, discípulo de Shostakovich (1950), músico mediocre, y el Concierto Nº 3, para piano y orquesta, de Prokofieff, en el que actuaba de solista el americano Van Cliburn, ganador del Concurso Internacional Tchaikovsky, hace un par de años y que, gracias a ello, se ha transformado en una especie de héroe nacional para los norteamericanos. En realidad, es un pianista muy dotado y dada su juventud (no más de 25 años), es encomiable y auténtica la posición que se le ha ofrecido, aunque en cierto modo podría perjudicarle esa elaborada propaganda, tejida en rededor de su carrera. La segunda parte del programa consultaba el Concierto para violín y orquesta, de Tchaikovsky, con el violinista ruso Valerii Klimov, de solista, y la Obertura 1812, del mismo compositor; ambas obras fueron dirigidas por Konstantin Ivanov (titular, director de la Orquesta de Moscú). Hasta el momento del concierto de violín, el programa se había mantenido en un nivel artístico de primer orden, pese a la mediocridad de la obra que iniciaba el programa; el violinista Klimov es un instrumentista de primera línea, de tanta excelencia como la de los mejores violinistas de nuestros tiempos. Su versión de Tchaikovsky se movió dentro del marco purista, que se pretende dar en la actualidad a la obra en general, del desesperado romántico; pero estemos o no de acuerdo con ese enfoque, es de mencionar la calidad total de este intérprete, a quien hubiera deseado escuchar en algún recital solo. El final del concierto estuvo al nivel del local, de la propaganda, de la mentalidad populachera y de todo cuanto pueda ser sensacionalista y antiartístico. Co-

mo todos sabemos, la Obertura 1812 tiene un fondo histórico. Tchaikovsky pretende en ella relatar musicalmente los acontecimientos que en la fecha que da nombre a la composición sufrió la Rusia imperial, debido a las invasiones napoleónicas. El compositor utiliza materiales temáticos propios y ajenos; entre estos últimos y para representar a los invasores, utiliza la Marsellesa. Avasalladora, en principio, se diluye en los temas de unión para desembocar todos al final de la Obertura, en el tratamiento apoteósico del Himno Imperial Ruso. La versión que escuché en esa matinée del Madison Square Garden, concluía, como es lógico de pensar, con el actual himno de la URSS, entonado (todos de pie) por un conjunto de no menos de cien instrumentos de bronce, unidos en ese momento al conjunto normal. Esta doble aberración histórica y artística, se debe a la mano del compositor soviético Reinhold Gliere, comisionado para tal arreglo, a raíz del triunfo de la URSS sobre los ejércitos alemanes . . .

Es increíble la juventud que presentan algunas obras escritas ya hace algún tiempo. En un concierto de la New York Chamber Ensemble tuve la oportunidad de escuchar, en forma completa, el famoso "Octandre", de Edgar Varese, compuesto hace más de cuarenta años y que, sin lugar a dudas es, con otras obras de este maestro, precursora directa de la música concreta, música corriente, cultivada por este compositor en la actualidad. Conversar con Varese, aunque sea por breves segundos, da la oportunidad de reconocer en él a un espíritu de fuerzas, propias de las gentes de inquietudes ilimitadas y con el empuje innato de una mentalidad juvenil y entusiasta. Me recordó al conocerle a nuestro impagable Acario Cotapos. El Octandre figuraba en un programa con obras de Rieti y Elliot Carter, producciones de poco interés y opacados ante la creación de Varese.

La cartelera del Metropolitan incluyó, durante esta temporada, a la nueva "regalona" del público neoyorquino, la soprano noruega Birgitt Nilson, la misma que a comienzos de enero debió cantar el papel de Isolda, acompañada por tres Tristanes diferentes, debido a la consecutiva indisposición de los tenores que encabezaba nuestro compatriota Ramón Vinay. No tuve oportunidad de escucharla en esa obra, pero sí en "Fidelio", de Beethoven, y en "La Valquiria", de Wagner. Así como el Metropolitan renueva periódicamente el montaje del repertorio francés e italiano, debería hacerlo con el alemán. El mismo complemento de papel y cartón desteñido que ofreciera hace tres años en la versión completa de la "Tetralogía", presentaba ahora "La Valquiria", en una versión musical excelente, pero deficiente en el aspecto teatral. Tanto en esta jornada del

"Anillo", como en "Fidelio", Birgitt Nilson tuvo como compañero al tenor canadiense Jon Vickers, quien, por los elogios de la crítica, se consagraba definitivamente en esta temporada. Nilson posee una hermosa voz, cálida, potente, pero en estas dos ocasiones pude comprobar una cierta frialdad interpretativa y un total primitivismo escénico, que contradecía cuanto me habían dicho de ella quienes la escucharon anteriormente en Europa.

Un mejor montaje se demostró en una versión bastante ponderable de "El Barco Fantasma", con Margaret Harshaw (ya en decadencia) y George London en los papeles principales. Durante una semana, a partir del 11 de febrero, "The City Center of Music and Drama", presentó una serie de óperas norteamericanas contemporáneas. Esta breve temporada se inició con la "première" de la forma definitiva de "The Cradle will Rock", de Marc Blitzstein, obra que comenzó a ser un drama con números musicales, hasta tomar la fisonomía actual que la transforma en una consecuencia de "La ópera de tres centavos". Blitzstein fue quien hizo la adaptación en inglés de la ópera de Weill y de ahí parece haber "heredado" la vena que le motivó su propia creación. En cuanto a forma y realización, "The Cradle" se cifre estrictamente a los moldes de su gloriosa antecesora. La música se expande dentro de los límites de un "populismo" entre estilizado y espontáneo, mientras la trama pretende ser un mensaje que, a mi modo de ver, resulta en 1960 algo añejo. La temporada americana incluía, además, óperas de Menotti, Barber y Moore, en la demostración de un rebrote de la producción operística norteamericana, auspiciada por el apoyo de la "New York City Opera Company".

En el cuarto concierto de los organizados por la "Little Orchestra Society", bajo la dirección de Thomas Scherman, tuve oportunidad de escuchar la "première" en New York del extraordinario, como hermoso "Nocturno", para tenor y orquesta (Op. 60), de Benjamín Britten, obra compuesta a fines de 1958 y estrenada ese mismo año en los Leeds Festivals. Esta, una de las últimas composiciones del músico inglés, presenta una tendencia nueva, que se adita a las ya características del estilo de Britten. Encontré aquí una especie de escape a ciertos giros tan comunes a muchas de sus obras, escape que le aproxima a una situación "más contemporánea" y más independiente. El estilo se renueva y con esto adquiere mayores riquezas de toda índole. El "Nocturno" se compone de ocho canciones enlazadas, con textos de diversos escritores ingleses, románticos en su mayoría, para concluir con el Soneto Nº 43, de Shakespeare. La base del acompañamiento orquestal es un conjunto de cuerdas, con excepción del séptimo canto, que conforma un trío entre voz, flauta y clarinete.

En las secciones II a VI se presenta una concertación entre tenor y diversos instrumentos, en el siguiente orden: II, fagot; III, arpa; IV, corno; V, timbales. El primer canto es confiado a las cuerdas solas, mientras el último presenta todo el instrumental aparecido en las secciones anteriores. La voz está tratada diferencialmente. En algunas secciones es un simple recitado salmódico, en otras dibuja ondulaciones líricas y en otras es tratada percutidamente, casi como un instrumento rítmico. El programa de esta velada —tal vez la más hermosa e interesante de las que me tocó asistir en New York— se completaba con versiones de concierto, de "Renard", de Stravinsky, y de la ópera de cámara de Rimsky-Korsakoff, "Mozart y Salieri", además de la cantata "Orfeo", de Clerambault.