

POLIFONÍA

REVISTA MUSICAL ARGENTINA

AÑO XXVIII • Nº 145-148

BUENOS AIRES, DICIEMBRE DE 1973

\$ 6.-



ALBERTO GINASTERA

Sergei Rachmaninov

por

JUAN FRANCISCO GIACOBBE

Sergei Rachmaninov significa, durante cinco décadas de la evolución de la música europea, el dato permanente, la voluntad invariable y la cifra inamovible que sirve, como término de posición, para poder medir con aquella aproximación propia del juicio de la crítica y de las operaciones de los encuadramientos de la estética, las mutaciones, las variantes y las revoluciones que el arte musical promueve y soluciona durante esos cincuenta años de inigualable inquietud. Rachmaninov es pues el dato fijo. Como tal tiene todas las prerrogativas de un término y todas las funciones de una referencia.

Si la historia en acto es funcionalidad de contemporaneidades, Rachmaninov significa, como ningún otro músico de su tiempo, el ayer. Pero no aquel tipo de ayer que transita como un mero recuerdo y se somete al imperio de la contingencia del presente, sino aquel tipo de ayer que, por voluntad de supervivencia, insiste en querer poseer la misma validez que tuviera antes, en el pretérito, cuando significaba, como todo ayer, una vivencia, una novedad y un futuro.

Más de una pregunta sacuden la esencia de tal posición: ¿ese *ayer* de la expresión significa retraso, involución, rémora? ¿es síntoma de avejentamiento que arrastra consigo la chochera o la invalidez de una disfunción orgánica? ¿es un espectro surgido del infundio de la técnica, o es un agonizante que, en base a una sustentación bioquímica, se lo mantiene medio vivo cuando en verdad ya es finado?

En la problemática de la comparación, cuando todas las escuelas nacionales rompen o sacuden el dato de la tradición por escuela, o de la herencia por dogma, y aun dentro de la caracterología que acusa los rasgos herenciales y las modalidades ultraseculares, tanto París como Viena, tanto Andalucía como Roma, tanto Berlín como Buenos Aires y tanto Budapest como Nueva York, entre las demás, renuevan técnicas, combinan métodos, ensayan gramáticas y coordinan poéticas de insólitas proyecciones y arriesgan nuevos planos del sentir y del decir, Sergei Rachmaninov sigue, confiado y seguro, produciendo y reproduciendo las normas que el arte promulgara desde 1830 a 1880.

Aun dentro del arte de su patria parecía

que eran ajenos aquellos que hundiéndose en el arcaísmo de la autoctonía invadían el sentimiento de Europa: Mussorgsky en primer término, Borodin y Rimsky Korsakov parecían no haber existido para él. Aún más, ni Glinka parecía existir para su arte. Arte de rara lección política y por ende culturalmente sociológica. Un arte de una extraña y voluntaria ambivalencia lexical, un arte que pensando en ruso, sintiendo en ruso y hundiéndose en el meollo más recóndito del ser ruso, se expresaba en valores aparentemente cosmopolitas.

No al acaso la posición en la historia de la expresión rusa, el arte de Rachmaninov aparece como una rara postulación del espíritu. Ya desde su más temprana juventud, dos ideas lo conviven sin poder unificarse. Es una especie de bipolaridad con determinismo inflexible.

En un polo la energía inviolable de la *byliny* o sea de la canción autóctona, que tiene en su alma no sólo la fuerza incoercible de lo atávico, sino con ello y aún más que con ello, el absolutismo de una *revelación* sagrada. La *byliny* es para Rachmaninov (como para todos los rusos y eslavos) la expresión misma de Dios.

En el otro polo, lo centra la atracción magnética de Beethoven, que, como es bien sabido, no atrajo de modo fundamental a los ochocentistas rusos. En ello Rachmaninov abre una brecha dentro de la cultura musical del mundo eslavo. Y esa brecha le va a costar la más desgarradora y peligrosa batalla de su conciencia.

El mundo estaba por entonces —hacia fines del siglo— bajo el signo del wagnerianismo: era una de las formas más embriagadoras del totalitarismo del *kultur kampff*. Trasvasado en la colateralidad de Liszt, el wagnerianismo había penetrado —más por delineación que por esencia— el arte de los Cinco. Aunque Rimsky proclamase su idolatría apasionada por Chopin, en cuanto a la incalculable belleza del canto eslavo, Wagner se asomaba aquí y allá en sus aspiraciones teatrales.

Scriabin se deja atraer por la abismal refulgencia del torbellino de Wagner, mientras la columna vertebral de Tchaikovsky aún magistralmente a Mendelssohn con Brahms.

El llamado beethoveniano en la conciencia de Rachmaninov aparece como una intru-

sión inoportuna, no obstante el beethovenismo se imponga como programación societario neo-romántica.

Mas todo ello hubiese quedado sin solución, sin la intervención potente y disgregante de León Tolstoi.

Sabida es la amistad del joven Rachmaninov con el obsesionante y profetal revolucionario del alma rusa. Conocida es la afectuosa relación que unen al poderoso polemista con el prodigioso joven a quien se le designa como émulo de Liszt.

Es pues la punta de lanza de la polémica de Tolstoi la que abre una herida sagrada en el costado del músico idealista.

Tolstoi, como se sabe muy bien, impugna la necesidad de una supercultura o más bien de una cultura artificial, realizada en base a especulaciones eslabonadas, sobre el destino del hombre, o más bien dicho, sobre la liberación del hombre del pueblo. En la intrincada polémica que tiene con su bien querido músico, le ofrece una batalla sin cuartel, con aquellas mismas armas totalitarias de "Qué es el arte", queriendo destruir no sólo la gravitación de Beethoven para el bienestar del hombre, sino al mismo Pushkin y al mismo Lermontov.

Para Tolstoi basta como música suprema, educativa, mejoradora, la *byliny* o sea la canción propia, lugareña, regional o nacional y en términos más modernos, basta solamente el folklore. Beethoven y todo el arte que se halle a tal rango es un *contrasentido*.

Rachmaninov, no obstante la fuerza y aún más la coparticipación de dicho principio en cuanto al valor de la *byliny*, opone con una inteligencia y una sagacidad extraordinaria una solución más organizada.

Beethoven no es tan antifolklore como quiere vérselo en el sentido cultural y académico; él también ha reconocido y ha utilizado la fuente popular como motivación perpetua de su arte. Aún más, hasta utilizando antes que los rusos lo hiciesen la propia *byliny* en sus cuartetos indicaba un camino a seguir, evaluaba la proyección de un germen expresivo que antes no se había tenido en cuenta.

La temática rusa utilizada por Beethoven señala el camino del "Boris" de Mussorgsky. En la defensa de esos valores polares, de una sola proposición Rachmaninov llega a conclusiones que gravitaron muchísimo en las directivas a seguir en toda la escuela eslava de fines del siglo. Pero la fuerza dialéctica de Tolstoi había vencido la genuinidad intelectual del joven Sergei. Una crisis no solamente intelectual sino una más profunda, una espiritual se apodera en forma cruel y devastadora sobre sus ideales, sobre sus sueños, sobre sus proyectos.

Como toda personalidad selecta y con destinación trascendente, Rachmaninov es sensible hasta la tortura, sincero hasta el sacrificio, leal hasta el martirio. No puede renegar de Tolstoi tanto como no puede renegar de sí mismo. Su mente llega a excederse hasta aquel punto hipertónico en el cual es difícil deslindar el campo de la sensatez del campo de la locura.



SERGEI RACHMANINOV

Metido entre el delirio de Beethoven y Mussorgsky, enseñando como un prodigioso poseído nota por nota, gesto por gesto y sugestión por sugestión, todo el Boris a aquel otro "daimon" magistral del arte ruso que fue Chaliapin (porque hay que recordar que el joven director de teatro Sergei Rachmaninov fue el primero que enseñó desde la "a" a la "z" la revisión de Boris con beneplácito de Rimsky) el pianista lisztiano no podía abandonar la idea fija de concertar una tipología con la otra.

La crisis se produjo inexorable —como en Mussorgsky y como en Dostoevsky— y Rachmaninov, ya considerado un valor preeminente del arte ruso, tuvo que ser tratado al borde de la alienación frenopática por la sencilla razón de no poder aceptar la sentencia tolstoiana que resumía la educación del hombre común, del hombre de pueblo, del campesino solamente con la instrucción y el arte tradicional (¿folklore?) y que para ello Beethoven es innecesario y actúa como un contrasentido.

El delirio del talento triunfa la más de las

veces sobre el delirio de la locura. Rachmaninov salió triunfante de su tortura intelectual como de su fracaso de hiperhistérico. Su idea era posible. Beethoven y la *byliny* podían mancomunarse, transferirse, conmutarse.

Los defectos que se le habían empezado a achacar con su "Concierto op. 1", iban a constituir sus virtudes, su estilo, su arte.

Las ideas musicales amplias como la amplitud con sobrecarga elegíaca de la *byliny*, las secciones líricas con extensiones de infinitud elegíacas, que ya habían inspirado las "Elegías" de Ovidio hacía ya casi dos milenios y que están implícitas en la canción eslava, esas ideas musicales que él sentía y sabía que aun siendo exclusivamente rusas podían ser "beethovenianas", se iban a imponer universalmente con una atracción y un predominio que ni los teóricos ni los estetas podían haber supuesto. Era un desmentís a Tolstoi tanto como lo era a los dogmáticos del Conservatorio.

El arte de Rachmaninov es desde entonces entrañablemente ruso, sin utilizar las mismas expresiones de los rusos. Desde Glinka a Tcherepnin, pasando por Tchaikovsky, los Cinco y los Rubinstein, se busca siempre la poesía del paisaje, el detalle del color, la ciencia de lo característico. Rachmaninov querrá, como Chejov y como Turguenev, ir más a lo sentimental interior, a lo íntimo concienzual, al lugar común de la sensibilidad del encierro de la melancolía eslava, a la pena, a la tristeza, al abandono, a la ausencia y, sobre todo, a la irremediable religiosidad de la fatalidad rusa.

Conocedor como pocos de todos los ciclos eslavos populares que se van eslabonando desde el siglo IX al XII; oriundo de Novgorod desde donde le llegan a Rusia, conjuntamente con Kiev, la autenticidad inmortal del sentimiento y de la poética imperecedera del pueblo antiguo, Rachmaninov conoce como ninguno la hondura de las predestinaciones consignadas en las estrofas arcaicas de "La aventurosa expedición del ejército del Príncipe Igor" en cuya *byliny* se canta que "una desgracia irremediable se cierna como alas de la fatalidad sobre la bendita y santa mamita tierra rusa".

Y es desde el fondo de ese presentimiento *infra* y *ultra* histórico que nacerá la definición de todo su arte en las piezas del Op. 3. Particularmente en los Preludios y más destacadamente en el famosísimo N^o 2, en

do sostenido menor, que sobrepasando la barrera de lo común, se sitúa al lado de las cumbres de las obras más difundidas, colindando la divulgación con la vulgarización y la selectividad con la colectividad entre la "Serenata" de Schubert, la "Canción de Primavera" de Mendelssohn, la "Rêverie" de Schumann, el "Nocturno N^o 2" de Chopin y el "Sueño de amor" de Liszt. Tanto ese preludio como el otro, en sol menor del op. 23 N^o 5, darán abastecimiento a todos los instantes patéticos o épicos, según los casos, de la edad del cine mudo.

Y mientras el segundo concierto para piano, prepara con la *byliny* del segundo movimiento la frase del tercero, la temática de lirismo sentimental de Rachmaninov habrá invadido no sólo la temática de las expresiones norteamericanas sufriendo graduaciones diversas en Friml y Kern, alimentará con definido acierto el lirismo de Gershwin en el tema central de "Rhapsodie in blue" y en los momentos más profundos de "Porgy and Bess".

Y no será sólo ello: la música rusa soviética se habrá contagiado de la "sentimentalidad del reaccionario" y será condenada como impropia de la nueva música que, no obstante la medida, no podrá dejar de denunciarse en más de un abandono magistral del Prokofiev sonatístico, del Schostakovich sinfonista, y, con rasgos cursis y triviales, en el actual Khachaturian.

Entretanto, en los archivos de Rusia siguen durmiendo los originales de las varias óperas y de todo el material sagradamente íntimo de este artista que, a la par de patriota, mantuvo el signo imperecedero de su nación en el destierro voluntario, y siguió dando ejemplo de incomparable generosidad (recuérdese el gesto supremo hacia el joven Benedetti Michelangeli), de ética incommovible y, de permanencia en su fe, consagrada totalmente a la defensa de los valores inmortales del arte ruso dentro de la cultura europea, defendiendo, promoviendo y enseñando con un equilibrio y una señorilidad que solamente poseen los espíritus puros y los corazones valientes.

No en balde se había topado con León Tolstoi, y con aquel amor que entraña al respeto por el genio, le quiso demostrar con los hechos que si Beethoven se sirvió de lo popular para la excelsitud del arte, lo popular puede servirse de Beethoven para la excelsitud de sí mismo.

Temporadas de verano

Pasan los años, cambian las autoridades del Colón, pero sus temporadas veraniegas no levantan cabeza. Languidecen como siempre, sin morir del todo, y sin vivir tampoco mucho.

Maravillosas no fueron nunca. Jamás pretendieron emular los festivales de Salzburgo, Glyndebourne o Verona. Es verdad que tuvieron algunas notas de prestigio internacional, especialmente en materia de conciertos, que Clemens Krauss y Jascha Horenstein dirigieron sendos ciclos en Palermo, y que más en nuestros días un David Oistrakh y un Tito Schipa pisaron el escenario de aquel anfiteatro del Parque Centenario (ese que se incendió, y era mejor que nada). Aquello fue excepcional; lo normal era tres o cuatro óperas populares, una argentina, una opereta en castellano y una zarzuela en castellanísimo... Pero, como ya dijimos alguna vez, con aquellas temporadas no muy ambiciosas, el Colón cumplía sus procesos biológicos, atrayendo año a año a las nuevas generaciones de aficionados que luego darían el paso siguiente: la temporada oficial. Los cantantes nuestros se fogueaban, surgían las nuevas figuras que en caso de ser buenas también darían su paso hacia la temporada oficial. En suma, el saldo era beneficioso, aunque las funciones no fuesen siempre un dechado de perfección artística.

Después varió el esquema. Se creó la Opera de Cámara del Teatro Colón, y del aire libre pasamos al aire acondicionado del Teatro Municipal y luego el Coliseo, para dar cabida a un repertorio *settecentesco* que resultaba exquisito hasta para una temporada oficial, y que por consecuencia buscaba un público más entendido aún. En la práctica, la clientela falló y las butacas vacías sobraron. Las temporadas veraniegas comenzaron a desenvolverse así en un semi-anonimato que este año fue aún mayor, pues ni siquiera se presentaron espectáculos nuevos, y todo tuvo aroma a *cubrir las fechas*, así, como se pudiese...

No vale la pena comentar aquí los dos espectáculos, pues ya lo hicimos oportunamente. Conviene en cambio recordar que

en todo esto hay un problema de fondo que no está resuelto porque ni siquiera está planteado. A saber: ¿Qué política artística busca el Colón llevar a la práctica con sus temporadas de verano? ¿Atraer público nuevo? ¿Satisfacer a un público ya formado? Si quiere público nuevo, que le ofrezca "Aída" o "Carmen". Si quiere satisfacer al público *habitué*, que haga un balance sobre la aceptación del público a lo que se le ofreció. Y pregúntese sobre todo si ese público *habitué* va querer ver por segunda vez lo mismo que se le ofreció hace muy poco. En todo caso, sincerémonos y obviamos lo obvio, de forma tal de no cubrir fechas sino aprovecharlas.

Juan Francisco Giacobbe

La Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires ha incorporado a su seno a Juan Francisco Giacobbe. Esta elección entraña el reconocimiento de valores muy singulares, de una rica personalidad que provista de muy sólida y vasta cultura humanista se ha situado desde hace tiempo entre los exponentes caracterizados de la cultura argentina. Junto con otras disciplinas que cultiva en profundidad y quizás en un primer plano entre ellas, la música tiene en Giacobbe a un estudioso sagaz, a un auténtico erudito, a un expositor que por diferentes caminos —la cátedra, el libro, el ensayo, la crítica, la creación— viene sirviéndola con devoción y con brillo. Abundan las pruebas de ello y son muchos los elementos de juicio que coinciden para hacer esperar, que en la plenitud de su vital madurez, Giacobbe ha de continuar trabajando por nuestro arte con el amor y la autoridad, muy grandes, que invariablemente ha puesto en su tarea.

Francisco Curt Lange

En el curso de una sesión de la Academia Nacional de Bellas Artes, el Dr. Francisco Curt Lange recibió el diploma que lo acredita como miembro correspondiente de esa corporación. Al elegirlo en el carácter expresado, la Academia ha querido vincular de manera directa a su desenvolvimiento a esta figura relevante de la musicología contemporánea que, tras sus años de formación europeo —es oriundo de Alemania, según es notorio— se incorporó de lleno al hacer intelectual latinoamericano, en cuyo ámbito ha cumplido labor de alcances sobresalientes que le ha conferido justa nombradía internacional. Medio siglo de actividad ininterrumpida se han traducido en muchas iniciativas de largos alcances y en multitud de trabajos de índole diversa con tan sólo una parte de los cuales bastaría para consagrar una vida y una carrera. Las de un hombre que con bríos juveniles prosigue la marcha establecido por una vocación indeclinable.

(Continúa en la pág. 109)

POLIFONÍA

Revista Musical Argentina

Indice

EDITORIAL: MUSICA Y ACTUALIDAD	3
TRES CENTENARIOS:	
<i>Sergei Rachmaninov</i> , por Juan Francisco Giacobbe	7
<i>Henri Rabaud</i> , por Juan Andrés Sala	10
<i>Max Reger</i> , por Juan Pedro Franze	13
NUESTRA PORTADA: ALBERTO GINASTERA	21
OPERA EN EL TEATRO COLON	23
LOS CONCIERTOS DE ORQUESTA	39
RECITALES Y MUSICA DE CAMARA	53
DISCOS	61
NOTAS (El teatro Colón - Las orquestas - El auditorio de la ciudad de Buenos Aires - Temporadas de verano - Juan Francisco Giacobbe - Francisco Curt Lange - Anahí Carfi - Tulio Boni - J. E. Martini)	94
UNA CONFERENCIA INTERAMERICANA DE CRITICOS DE MUSICA (Actividades en torno de la conferencia)	99
PERSPECTIVAS MUSICALES PARA 1974	102
LIBROS	105
UN CICLO DE OPERA FILMADA	107

POLIFONIA

REVISTA MUSICAL ARGENTINA

Fundada en 1944

DIRECTOR: ALBERTO EMILIO GIMENEZ

Registro de la Propiedad Intelectual N° 972.825 - Renovado

TALL. GRAF. BUSCHI S.A.I.C.I.