



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La crítica musical en la prensa diaria

Estrategias discursivas de construcción y conservación de una escucha tradicionalista

Autor:

Beltramino, Fabián

Tutor:

Casullo, Nicolás

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Análisis del Discurso

FACULTAD de	FILOSOFÍA y LETRAS
Nº 821754	MESA
29 SEP 2005 DE	
Agr.	ENTRADAS

Tesis:

“La crítica musical en la prensa diaria: estrategias discursivas de construcción y conservación de una escucha tradicionalista”

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
ESCUELA DE LENGUAJES Y LINGÜÍSTICA
Dirección de Bibliotecas

Fabián Beltramino

(cohorte 2000)

Director: Nicolás Casullo

Indice

Introducción.....	3
Primera parte: Análisis del discurso crítico	
a) Dimensión Textual, Contextual y Descriptiva	
I. La textualidad de la crítica musical.....	11
II. Configuración de la situación comunicativa a través de los tiempos verbales.....	27
III. La dimensión descriptiva de la crítica musical periodística.....	53
b) Dimensión Argumentativa	
IV. Descripción léxica de adjetivos frecuentes en el juicio estético desde el marco de una semántica argumentativa.....	82
V. Procedimientos argumentativos.....	94
Segunda parte: Metacrítica teórica	
VI. La cultura en la sociedad: ¿autónoma o instrumental?.....	119
VII. Lo individual y lo social en los juicios estéticos.....	136
Conclusiones generales.....	145
Bibliografía citada.....	153
Anexo:	
Corpus objeto de análisis.....	157

Introducción.

Esta tesis consiste en el intento de circunscribir, en primer lugar, un objeto de estudio hasta ahora, creemos, prácticamente inexplorado desde el análisis del discurso: la crítica musical periodística. Por otro lado, consiste en el intento de establecer un problema específico con relación a dicho objeto, entendiendo que la crítica desempeña un rol fundamental tanto en la dinámica del campo musical propiamente dicho como en la del de lo cultural en general y, a través de éste, en la sociedad toda.

Tanto el objeto de análisis como la problemática asociada a él han surgido y se vinculan directamente con una investigación de carácter sociológico llevada a cabo por nosotros unos años atrás (Beltramino, 2003). Problematizábamos allí la relación del público con la música electroacústica y, a partir de la comprobación de un rechazo generalizado, pudimos establecer entre sus múltiples explicaciones o justificaciones la influencia de la actividad y del perfil de la crítica para una recepción semejante. La crítica musical, entendíamos, adoptaba hacia la música producida con medios electrónicos una actitud de total desinterés, basada en una de las características centrales de tal música, por lo menos en lo que hace a sus vertientes más ortodoxas: la ausencia de una instancia de ejecución o interpretación humana sobre el escenario. Como afirmamos en el mencionado trabajo, la música electroacústica desplaza, sin eliminar, la participación humana hacia el momento inicial del proceso de creación, circulación y recepción de lo musical, la circunscribe a la esfera de la composición misma. Este rasgo, que para el oyente común puede resultar motivo de desilusión tanto como de irritación, implica para la crítica musical periodística un golpe mortal ya que, como intentaremos demostrar, se trata de una crítica más centrada en los músicos que en lo musical, en los concertistas más que en el concierto como instancia de performatividad densa y compleja. La crítica pierde, así, al perder el intérprete, su razón de ser, su objeto.

Es por ello que el supuesto básico de esta tesis es que una crítica musical con las características que se irán desplegando a lo largo de cada uno

de sus capítulos constituye uno de los factores decisivos para la perduración de categorías y parámetros de valoración y apreciación de lo musical vinculados con una estética tradicionalista, idealista y de base kantiana, es decir, basada en principios que, aunque históricamente fechados, son presentados como si se tratara de presupuestos universales.

A través del trabajo analítico desarrollado en cada uno de los capítulos que siguen intentamos, a partir de cada aspecto particular, contribuir a la configuración de la crítica como ese objeto que creemos que es: un instrumento eficaz no sólo de una estética sino de un modo de entender la dinámica cultural y, por ende, la sociedad, de carácter conservador y tradicionalista.

Así, a través del análisis de la dimensión textual, del uso de los tiempos verbales, de la dinámica descriptiva y de lo argumentativo intentamos dar cuenta algunos de los procedimientos discursivos mediante los cuales la crítica musical periodística produce sus efectos de sentido.

En una segunda instancia del trabajo, intentamos, en función de los resultados obtenidos en la etapa anterior, efectuar el salto hacia la dimensión teórica de los problemas que una crítica con tales características implica. Así, problematizamos el lugar del arte y de lo cultural dentro de lo social, el rol de la crítica al interior del campo artístico, y las consecuencias que para la sociedad en general tiene el hecho de que alguien formule y difunda un juicio estético subjetivo a través de un medio de circulación masiva como lo es el diario.

Para enfocar la dimensión textual o textural adoptamos el punto de vista de la lingüística textual, lo cual implica enfatizar el abordaje de las dimensiones más estructurales y formales antes que en el de las funcionales y gramaticales, las más "lingüísticas" propiamente dichas. Adoptamos, en particular, la perspectiva de Teun van Dijk, quien propone abordar cada uno de los textos en su conjunto, entendiéndolos como unidades globales. En este caso el objeto de análisis no será la oración, ni los fenómenos de cohesión y coherencia, ni

los conectores –objetos más habituales de una lingüística funcional del texto–, sino las unidades superiores de contenido: las macro y superestructuras, en particular los títulos y párrafos-resumen. El objetivo de fondo de tal análisis es poder establecer una relación más o menos estrecha entre la estructura “estructural o formal” del texto y sus posibles efectos cognoscitivos y/o pragmáticos, aceptando el supuesto de que toda producción discursiva tiene lugar en un contexto comunicativo que es social y que, quien enuncia, pretende siempre y en todos los casos influir de alguna manera en el enunciatario/destinatario de su mensaje.

Para la caracterización de la situación comunicativa y del contexto entendido como de índole puramente discursiva tomamos como foco de atención la deixis, en particular la deixis temporal, más precisamente la deixis temporal-verbal, es decir, aquella que surge de un determinado uso y combinación de los tiempos verbales. Tomamos, como modelo de análisis, el de Harald Weinrich, el cual se basa en la clasificación de los tiempos verbales en dos grandes grupos que determinan y caracterizan dos situaciones comunicativas-tipo: aquellas orientadas hacia la narración y aquellas otras orientadas hacia el comentario, dominadas –respectivamente–, por una actitud de distancia y de compromiso en la relación que se crea entre el enunciador y el enunciatario.

Para el análisis de la dimensión descriptiva adoptamos un punto de vista más estrictamente semiótico, combinando categorías de análisis de Philippe Hamon y Heinrich Lausberg (por ejemplo, la noción de testigo presencial para caracterizar al descriptor), Jacques Fontanille (considerando las dimensiones cognoscitiva, pasional y pragmática de la actividad descriptiva) y, sobre todo, María Isabel Filinich, quien en gran medida sintetiza el estado de la cuestión del análisis de lo descriptivo. Enfocamos, en particular, el entrelazamiento de las calificaciones y juicios críticos con la descripción (dando cuenta, por un lado, de los términos que evidencian la supremacía de lo descriptivo y, por otro, de los que denotan cargas valorativas a pesar de su afán objetivante), la narrativa inscrita en los esquemas descriptivos y su eficacia tanto persuasiva como ideológica. Dedicamos, asimismo, especial atención a la figura de la

sinestesia, de central importancia en la dinámica de una descripción verbal referida a un objeto de índole sonora.

La dimensión argumentativa del discurso de la crítica es abordada en dos niveles: uno, al que podríamos denominar de superficie, en el cual consideramos los procedimientos explícitamente argumentativos en su pura racionalidad y coherencia interna; y otro, si se quiere más profundo, en el cual analizamos desde un punto de vista semántico el funcionamiento y las consecuencias de índole pragmática que desencadena el uso de ciertos adjetivos.

Para el primero de los niveles adoptamos el modelo de análisis de Stephen Toulmin, el cual consiste en caracterizar el *proceso racional*, esto es, los procedimientos y las categorías mediante cuyo uso puede argumentarse a favor de algo. Seleccionamos, de cada una de las críticas que integran el corpus, aquél enunciado que más claramente presenta un carácter conclusivo para, a partir de él, desarrollar el esquema completo de razonamiento. En una segunda instancia comparamos los procedimientos argumentativos resultantes intentando establecer recurrencias o diferencias significativas entre ellos.

En el segundo nivel de análisis intentamos llevar a cabo la descripción léxica de aquellos adjetivos señalizados en el capítulo referido a la dimensión descriptiva como los de más frecuente aparición en el discurso de la crítica. Se trata de adjetivos que denotan una carga valorativa particularmente alta, de términos que apuntan a dar cuenta de la presencia en grado extremo de una determinada cualidad. La descripción léxica que proponemos se ubica en el marco de una semio-pragmática, concretamente en el marco de la Teoría de los Bloques Semánticos (TBS) de Marion Carel, teoría que consiste, básicamente, en la radicalización de algunos principios de la Teoría de la Argumentación en la Lengua (TADL) de Jean-Claude Anscombe y Oswald Ducrot. Para la elección de la descripción léxica tomamos en cuenta las hipótesis generales propuestas por este último. La intención es señalar las orientaciones argumentativa y pragmática inscritas en la semántica profunda de

los adjetivos que se consideran, tomando en cuenta el lugar relevante que éstos ocupan en la construcción de ese objeto que es la performance musical.

La segunda parte del trabajo, denominada "Metacrítica teórica", está dedicada, en primer término, a reflexionar acerca del lugar que lo cultural/artístico ocupa en el todo social, con la intención de poder otorgar una dimensión más exacta al impacto que la acción de la crítica pueda tener más allá de las fronteras de su campo específico. Allí, partiendo del clásico planteo de Theodor Adorno y Max Horkheimer, en el que el análisis se centra en la descripción de la operatoria de una industria cultural dominante con vocación totalitaria, siguiendo con la teoría de los campos relativamente autónomos propuesta por Pierre Bourdieu, y terminando con la perspectiva a la vez más actual y más local, es decir, integradora de la problemática en cuestión a un contexto específicamente latinoamericano y contemporáneo, de Néstor García Canclini, intentamos delinear un panorama del rol social del arte.

En segundo término, proponemos, en función del objeto de estudio abordado, la problematización de la relación entre lo individual y lo social, entre lo privado y lo público, y esto a partir del reconocimiento del hecho de que la clase de juicios estudiados son juicios privados que acceden a lo público a través de un medio de difusión masiva. Concretamente, intentamos pensar la cuestión de lo público y lo privado en la crítica artística en general y musical en particular en medios gráficos de circulación masiva, teniendo en cuenta que se trata de juicios subjetivos dados a publicidad con un carácter de autoridad innegable, lo que les abre la enorme posibilidad de ejercer influencia sobre otras tantas subjetividades. Nos interesa problematizar, en particular, la primera de las instancias, la del juicio crítico individual susceptible de publicitación. Intentamos así poner en tensión el modelo de juicio crítico individual y subjetivo basado en la estética kantiana con ciertos desarrollos e ideas de la sociología de la cultura, basándonos en ciertos trabajos de Pierre Bourdieu, quien se ha ocupado de discutir y desmentir la idea de sujeto y con ella las de lo individual y lo privado como puntos de partida de lo social, lo colectivo y lo público.

El corpus objeto de estudio está integrado por 76 críticas aparecidas en los diarios Clarín y La Nación durante los meses de octubre y noviembre de 1985 y 1999.

La elección de los diarios está basada en el hecho de que se trata de los únicos en los que la crítica musical posee una presencia regular, en ambos casos dentro de la sección "Espectáculos".

La elección de los períodos y el salto temporal entre ellos responde a la intención de dar cuenta, estableciendo un intervalo de catorce años que implica una renovación generacional en el plantel de críticos, dar cuenta de la fuerza y de la persistencia de los rasgos temáticos, retóricos y estilísticos de la crítica musical en tanto género discursivo, de la perdurabilidad de dichos rasgos a través del tiempo y a través de los sujetos empíricos a cargo de su puesta en circulación.

La circunscripción del recorrido a los meses de octubre y noviembre de cada uno de los años seleccionados tiene que ver con que se trata, por lo general, del momento de mayor actividad musical y, por lo tanto, periodística referida a ella en nuestro medio, debido, por un lado, a la finalización de los ciclos regulares de conciertos y, por otro, a la profusión de festivales, ciclos o conciertos especiales.¹

De los 76 textos, 45 (59,2%) pertenecen al diario La Nación y 31 (40,8%) al diario Clarín. Los textos de 1985 son, en total, 43 (56,6%), y los de 1999, 33 (43,4%).

¹ Pese a ser persistente, e indefectiblemente ignorada por la crítica, es la época del año en la que en Buenos Aires, desde hace más de quince años, tiene lugar la "Semana de la Música Electroacústica" organizada por el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) que funciona en el Centro Cultural Recoleta.

Primera parte:

Análisis del discurso crítico

a) Dimensión Textual, Contextual y Descriptiva

I. La textualidad de la crítica musical

Enfocar la dimensión textual o textural de las críticas objeto de análisis implica considerar el entramado y la disposición general en los que se integran sus componentes particulares.

El punto de vista adoptado en este caso es el de la lingüística textual, lo que significa que el énfasis está puesto en el abordaje de las dimensiones más estructurales y formales antes que en el de las funcionales y gramaticales, las más "lingüísticas" propiamente dichas.

En particular, adoptamos la perspectiva de Teun van Dijk, quien propone abordar cada uno de los textos en su conjunto, entendiéndolos como unidades globales. Esto significa que el objeto de análisis no será la oración, ni los fenómenos de cohesión y coherencia, ni los conectores –objetos más habituales de una lingüística funcional del texto–, sino las unidades superiores de contenido: las macro y superestructuras, en particular los títulos y párrafos-resumen.

El objetivo de fondo de este análisis es establecer una relación más o menos estrecha entre la estructura "estructural o formal" del texto y sus posibles efectos cognoscitivos y/o pragmáticos, y esto a partir de la aceptación del hecho de que toda producción discursiva tiene lugar en un contexto comunicativo que es social y que, quien enuncia, pretende siempre y en todos los casos influir de alguna manera en el enunciatario/destinatario de su mensaje. En tal sentido, asumimos como propias las siguientes palabras de van Dijk, quien sostiene que "la utilización de la lengua no se reduce a producir un enunciado, sino que es a la vez la ejecución de una determinada *acción social*", lo cual conlleva la intención de "modificar el conocimiento, los deseos y eventualmente el comportamiento de nuestro interlocutor" (1983: 21).

La dimensión superestructural se refiere a la estructura esquemática global o convencional, la cual consiste en "una serie de *categorías* jerárquicamente ordenadas... [que] deben verse como *funciones* específicas

asignadas a las respectivas macroproposiciones de un texto” (Op.cit.: 69). Se trata de estructuras estrictamente formales que, como afirma el mismo autor, “se llenan” de contenido semántico y revisten, sobre todo, una importancia de índole cognitiva dado que “organizan el proceso de lectura, comprensión y (reproducción del discurso periodístico” (Ib.), al tiempo que “permiten esperar ciertos tipos de contenido macrosemántico” (Ib.), lo que significa que “al menos para algunas de las categorías centrales de un esquema de noticia periodística sabemos qué categorías pueden presentarse y qué tipo de información se sitúa en cada categoría” (Op.cit.: 70).

En este caso particular, tratamos de dar cuenta de la importancia semántica y cognitiva de lo que consideramos la parte fundamental del esquema básico del discurso periodístico definido por el mismo van Dijk (Ib.), esto es, el título y el párrafo-resumen.

La dimensión macroestructural, por otro lado, es una dimensión semántica. Como afirma van Dijk, se trata de “una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto”, de su “*coherencia global*” (Op.cit.:55).

Describir un texto en términos macroestructurales implica dar “una idea del significado del texto que se asienta en un nivel superior que el de las proposiciones por separado” (Op.cit.: 55-56).

En términos empíricos, la macroestructura de un texto se concreta en una “serie de proposiciones” que engloban el sentido de varias proposiciones individuales (Op.cit.:56). Entre ellas “el tema” es, más que una proposición, una macroproposición, es decir, una proposición englobante de macroproposiciones particulares. En tanto idea o significado principal a vehiculizar por el texto, el tema –abstracto–, se concretiza en una serie de macroproposiciones fundamentales, entre las cuales el título ocupa un lugar central.

El título indica, de manera general y global, el “qué” del texto, su objeto. Establece, además, como afirma van Dijk, “el vínculo más obvio entre macro- y superestructuras”, especialmente en el caso del discurso periodístico (Op.cit.:

70). Además, el título, en tanto macroproposición y elemento central de la superestructura esquemática del texto, adquiere en el soporte prototípico del discurso periodístico que se analiza, el diario, una importante señalización superficial (determinado lugar y disposición espacial, determinadas características tipográficas).

En el corpus analizado hemos identificado cuatro modalidades básicas de titulación. La primera de ellas se caracteriza por hacer referencia explícita a un intérprete determinado a través de la mención de su nombre propio completo, reducido al apellido o precedido por un artículo definido (el, la, lo, los, las)² en el caso de las agrupaciones orquestales o corales.

El uso del nombre propio apela, fundamentalmente, a la competencia lectora, sustentada en la pertenencia o frecuentación de un determinado ámbito de circulación de la clase de productos culturales a los que se hace referencia. Además, tanto a través de la introducción del nombre de una determinada agrupación o conjunto mediante el artículo definido, como a través de la mera mención del apellido de un solista o director, no sólo se activa un determinado grado de familiaridad sino que se construye un doble prestigio: el del referido intérprete, sustentado en el reconocimiento que ha sabido conseguir en el campo, y el del campo mismo, que le permite tratar a tan célebres figuras de un modo tan directo.

Es notable cómo, en el caso de Clarín, la denominación explícita de la instancia de interpretación ocupa, en casi todos los casos, la posición focal, temática e inicial de la secuencia que compone el título. Denominada "tópico" por van Dijk, esta parte de la estructura oracional consiste en aquello acerca de lo cual se está diciendo algo y se caracteriza, en términos semánticos, por asociarse "con lo que *ya se sabe...* o lo que es *presupuesto*" (1993: 181). El mismo autor agrega, asimismo, que los tópicos "son aquellos elementos de una frase que están LIMITADOS por el texto o el contexto previo" (Op.cit.: 182), lo

² En todos los casos las referencias específicamente lingüísticas han sido tomadas de García Negróni, Stern y Pégola (2001).

que significa que lo que la crítica hace, en estos casos, es agregar información nueva acerca de un objeto conocido y re-conocido por el lector-destinatario de su discurso, de un objeto que forma parte del contexto de comunicación que tanto el crítico como el lector comparten. La “topicalización” del intérprete activa y convoca todos los conocimientos previos acumulados acerca del mismo, respecto del cual se “comenta” aquello vinculado con la circunstancia particular, el concierto de ayer, por ejemplo, a la cual la crítica se refiere. Por otra parte, es fundamental en este mecanismo la activación de aquello que van Dijk denomina el “dominio epistémico” del objeto, el cual se refiere a la construcción del significado del objeto a partir del “conjunto de proposiciones conocidas, por alguien, como verdaderas de ese objeto” (Op.cit.: 185 n.26), lo que permite pensar la topicalización como estrategia de legitimación de un determinado intérprete y, a través suyo, de los valores estéticos que representa dentro del campo.

Tabla 1: Titulación por mención explícita del intérprete³

La Nación	Clarín
<i>Lucía Valentín-Terrani y su inefable Rossini</i>	<i>Cierre triunfal de Martha Argerich</i>
<i>Argerich, en un duelo de virtuosismo</i>	<i>El Quinteto Rego, como nunca</i>
<i>El fenómeno Argerich</i>	<i>La Sinfónica Nacional y un tributo a Arizaga</i>
<i>Sobresaliente labor de Donato Renzetti</i>	<i>Lara: éxito y comunicación</i>
<i>El Lagun Onak celebró a toda voz</i>	<i>La Filarmónica, esta vez con excelentes solistas</i>
<i>Buen final del ciclo de la Filarmónica</i>	<i>Renzetti, dueño de su oficio</i>
<i>La primavera de la Mayo</i>	<i>Galán-Massoni: un dúo de notable equilibrio</i>
<i>Lano, a toda orquesta</i>	<i>Benzecry acercó el chamamé al barroco</i>
<i>Un buen recital de Claudio Evelson</i>	<i>Bitetti y la musicalidad</i>
<i>Con el sello de Accardo</i>	<i>La Sinfónica, con estreno</i>
<i>Ricardo Sciammarella, notable violoncelista</i>	<i>La Filarmónica cruzó y no se ahogó</i>
<i>La Sinfónica, en buena labor</i>	
<i>Compositores americanos por Mario Benzecry</i>	
<i>Benzecry y un repertorio atípico</i>	
<i>Con un notable Stabat Mater cerró su ciclo la Wagneriana</i>	
<i>Muy buen programa de la Filarmónica dirigió Simón Blech</i>	
<i>Buenas versiones de la Filarmónica</i>	
<i>Los 75 años de la Banda Municipal: apoteosis en el Teatro Colón</i>	
<i>Buena música del siglo XX y brillante labor de Perusso</i>	

³ Cabe recordar que las críticas que integran el corpus son 76 (45 de La Nación y 31 de Clarín).

La segunda modalidad de titulación se caracteriza por hacer mención a determinados compositores (la mayor parte consagrados dentro del repertorio de la música académica como "clásicos" más allá del período histórico-estilístico al cual pertenezcan: Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Brahms, Berlioz, Mahler, Richard Strauss) o a determinadas obras particulares pertenecientes a alguno de aquellos mismos compositores consagrados. Este último tipo de referencia, exclusivamente sostenido por el título de una determinada obra, apunta a un alto grado de competencia y de frecuentación del repertorio por parte del lector.

Tabla 2: Titulación por mención de obra o compositor

La Nación	Clarin
Otras rutas para Bach	Richard Strauss , con todo el esplendor sinfónico
Sólo Brahms salvó la noche del olvido	Cuando Mozart llega a los barrios
Coros y solistas locales en la Misa en Si de Bach	Con el fragor sinfónico de Strauss
"Judas Macabeo", de Haendel , en una versión inolvidable	Bach , por maestra y alumno
Beethoven por cuatro	Händel , en digna versión
Bach por intérpretes auténticos e inspirados	Un Brahms de cámara, en versión ideal
" El caballero de la rosa " en una digna versión	Esas versiones que Bach no alcanzó a disfrutar...
Una obra maestra entre la producción de Ginastera	
El genio de Bach aún sorprende	
La Misa de Bach en excepcional versión	
" Salomé ", renovada y vigorosa	
Un destañido Berlioz	
Estreno de una cantata de Marlos Nobre	

La tercer modalidad de titulación opera haciendo referencia al género (ópera, música sinfónica, danza, música coral), la nacionalidad (música italiana) o a la índole numérica de la instancia de interpretación (cuarteto de cuerdas, dúo, trío, solista).

La referencia a la obra a través del género contribuye a crear una barrera frente a cualquier nuevo producto que intente ubicarse por fuera de los límites del canon de los tipos de obra posibles.

Tabla 3: Titulación por mención de género, nacionalidad o tipo de instancia de interpretación

La Nación	Clarín
<i>Una apoteosis sinfónica</i>	<i>La intensidad de una tragedia moderna</i>
<i>Danza y ópera para un día histórico</i>	<i>La música coral, en dos lenguajes</i>
<i>Un cuarteto de cuerdas digno de Buenos Aires</i>	<i>La música italiana que desconocemos</i>
<i>Más que un dúo, dos buenos solistas</i>	
<i>Un pianista de excepción</i>	
<i>Un dúo fiel a la tradición germana</i>	
<i>Trio ruso de alta calidad</i>	
<i>Opera de dos mundos</i>	

Por último, la cuarta modalidad de titulación se caracteriza no por alguna clase de relación metonímica con el concierto a través de alguno de sus componentes (intérprete, compositor, obra) sino por una evocación de tipo metafórica, no explícita, de configuración bastante poética.

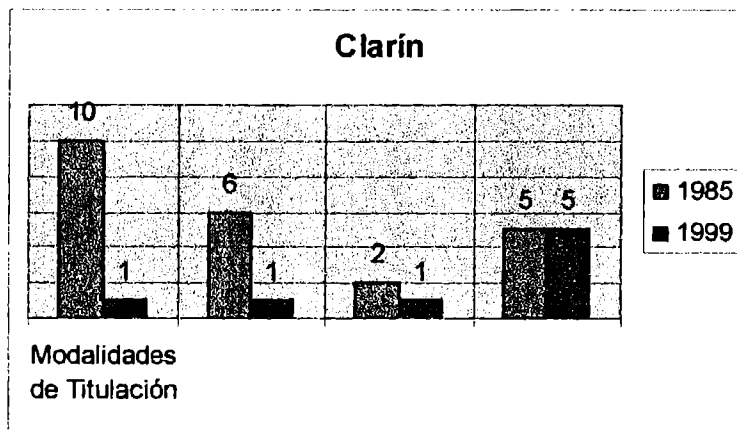
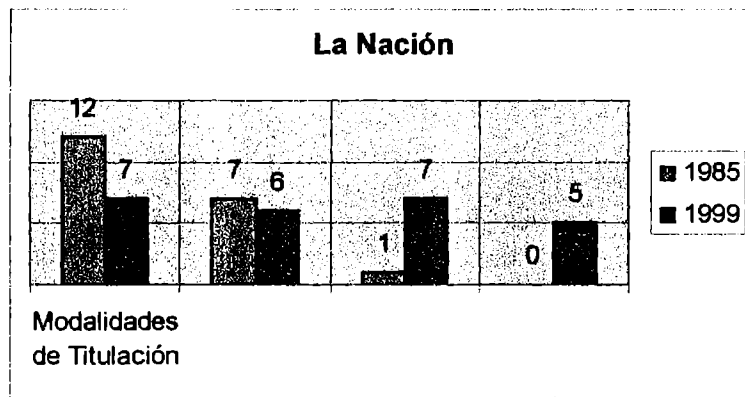
Se trata, en este caso, de un título que adelanta muy poco acerca del "qué", del foco temático al que apunta la crítica, y exige –para dar cuenta de ello– una lectura que avance por lo menos hasta el párrafo resumen.

Tabla 4: Titulación metafórica

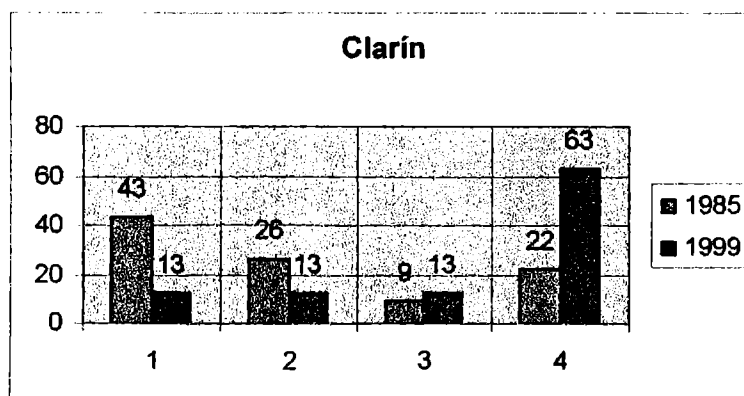
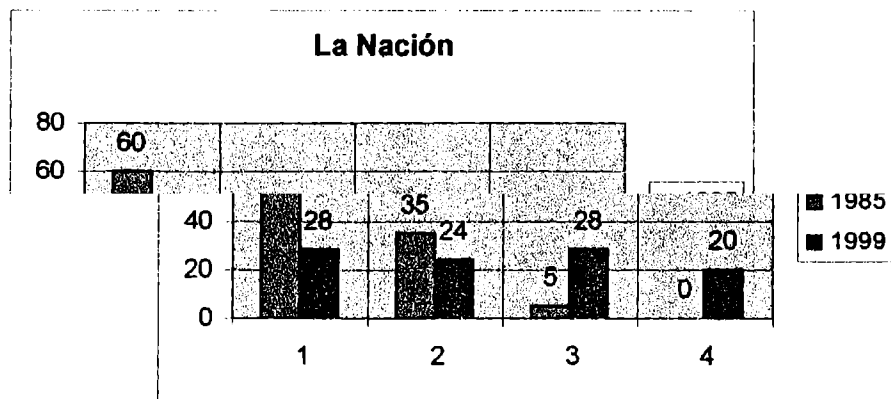
La Nación	Clarín
<i>Quedaron las buenas intenciones</i>	<i>Una exitosa presentación</i>
<i>Con la fuerza del susurro</i>	<i>Lo informal, en manos de los que saben</i>
<i>Al borde del silencio</i>	<i>El género amenazado</i>
<i>Una alianza fértil</i>	<i>En la dirección correcta</i>
<i>Siglo de la diversidad</i>	<i>Nunca es tarde cuando la música llega</i>
	<i>Un comienzo muy feliz</i>
	<i>Una velada histórica</i>
	<i>Caminos de comisa</i>
	<i>Un buen momento musical</i>
	<i>Un notable concierto, con problemas</i>

En lo que hace a la relación cuantitativa entre cada modalidad de titulación, los cuadros que siguen intentan ilustrar el peso específico de cada una en cada uno de los períodos abarcados.

En valores absolutos, la presencia de cada tipo de título en Clarín y La Nación es la siguiente:



La misma relación, expresada en porcentajes, es la siguiente:



Los cuadros anteriores permiten efectuar las siguientes apreciaciones:

En ambos medios es clara, tanto en 1985 como en 1999, una tendencia a la confluencia en el estilo de titulación. Tanto en La Nación (60%) como en Clarín (43%) predomina, en 1985, la modalidad que alude explícitamente a la instancia de interpretación.

En el caso de La Nación es notable, en 1999, el descenso de la importancia de la titulación a través de la mención del intérprete (28%) en favor de un equilibrio entre cada una de las modalidades, lo cual implica, en términos relativos, la adopción y una presencia bastante importante (20%) de la modalidad metafórica, desusada por este medio en 1985.

Por otro lado, también en 1999, es notable en Clarín el dominio casi exclusivo de la modalidad metafórica (63%).

Así, se observa que el carácter de esta “confluencia” implica, por lo menos en 1999, un “corrimiento” gradual de La Nación hacia el estilo adoptado con tanto énfasis por Clarín.

Ahora bien, a partir de lo expuesto se impone la reflexión acerca de las consecuencias que semejante cambio estilístico implica.

Es claro que si desde el título se menciona de manera explícita a quién o quiénes interpretan las obras, el sentido del concierto se construye, principalmente, en función de la modalidad más tradicional que pueda presentar un evento musical, esto es, a partir del despliegue de una ejecución vocal o instrumental humana.

Si, en cambio, el título elude explicitar el “qué”, lo que enfatiza y adelanta es el juicio crítico, el “cómo”, aunque no necesariamente centrado en el intérprete sino en cualquier otra instancia que forme parte del evento (la obra, la puesta en escena, la sala, etc.) o en el evento como un todo.

Esto habla, en principio, de un grado mayor de apertura apreciativa en la crítica de 1999 respecto de la de 1985. Por lo menos ésta aparece con posibilidades más amplias –aunque no las concrete– de abordar fenómenos

actuales mucho más complejos que el concierto tradicional como, por ejemplo, un concierto de música electroacústica –en el que no hay, en sus modalidades más ortodoxas, instancias de interpretación humana– o una ambientación sonora con puesta de luces y performance actoral, por mencionar sólo algunas.

Al título sigue, en orden de importancia, el resumen o introducción, del cual afirma van Dijk se trata de “aquella parte del texto [en la cual] encontramos una *expresión directa* de la macroestructura del discurso periodístico como un todo” (1983: 71).

En el caso de La Nación, en los dos períodos abordados, es notable la permanencia y la rigidez formal de un esquema de párrafo resumen que respeta de manera tajante lo que podría denominarse “ficha técnica”. A través de este esquema se apuntan con precisión los datos del concierto referidos tanto a obras ejecutadas (título y autor) como a intérpretes, lugar y marco institucional de realización. Para las obras contemporáneas se indica, además, si se trató de un estreno o primera audición.

En este caso el párrafo resumen consiste en una reproducción acotada del programa de concierto, construyéndose a sí mismo –a través del esquematismo y la formalidad descritos– como una instancia de información objetiva previa al comentario crítico de índole subjetiva. Sin embargo, si –como ya se dijo–, a través de la titulación se privilegiaba la construcción del sentido/significado del evento a partir de la figura del intérprete, la adopción de semejante formulismo no hace sino reforzar esa intención a través tanto del orden secuencial (antes-después) como jerárquico (arriba-abajo) de enunciación de cada uno de los elementos mencionados. Por otro lado, en el corpus de 1999 se agrega un elemento notable a este párrafo: el juicio de valor. La enunciación de los datos mencionados concluye, en todos los casos, con la fórmula “*Nuestra opinión:*”, a la que sigue un adjetivo calificativo que varía entre los siguientes: “excelente”, “muy bueno”, “bueno” o “regular”.

El esquema básico de párrafo resumen de La Nación en los dos períodos abarcados es el siguiente:

- Orquesta / Coro / Agrupación / Intérprete solista
- Marco Institucional
- Director (si corresponde)
- Solista (si corresponde)
- Obra 1, autor 1
- Obra 2, autor 2
- Obra n, autor n
- Lugar de realización
- Calificación (exclusivamente en el corpus 1999)

Ejemplos:

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (16º concierto de abono). Director: Donato Renzetti. Solista: Ernesto Bitetti (guitarra). "Galileo descubre cuatro lunas de Júpiter", de Marta Lambertini (estreno). "Concierto Nº1 en Re mayor op.99", de Castelnuovo-Tedesco y "Cuarta sinfonía en La mayor op.90" (Italiana), de Mendelsohn. Teatro Colón. [4/10/1985]

Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, conducida por el maestro Mario Benzecry, director invitado, con la participación de la arpista Lucrecia Jancsa como solista. Programa: Obertura "Oberón", de Carl María von Weber; Concierto Nº2, para arpa y orquesta, de Ginastera, y Sinfonía Nº2 en Do mayor, Op.61, de Schumann. En el Auditorio de Belgrano. Nuestra opinión: Muy bueno. [21/10/1999]

Merece destacarse, además, la importancia que en esta sección se otorga a la dimensión institucional, al marco en el que el evento se inscribe (concierto de abono, ciclo, función extraordinaria, etc.), dimensión que al mismo tiempo justifica y legitima la dedicación que la crítica dispensa a tales eventos en detrimento de otros. Prácticamente la totalidad de los conciertos de los que la crítica se ocupa están enmarcados en algún tipo de instancia institucional. En 1985 la mayor parte (un 70%) están incluso vinculados directamente con el Teatro Colón, paradigma de la legitimidad institucional de lo musical en nuestro medio. En 1999 la incidencia de la atención dedicada al Teatro Colón desciende abruptamente a un 32%, lo que puede relacionarse con la

renovación generacional del plantel de críticos, por un lado, y con la consolidación de espacios institucionales alternativos como, por ejemplo, el Auditorio de Belgrano.

El párrafo-resumen en Clarín, si bien de manera menos esquemática, presenta y jerarquiza de igual manera los mismos elementos que el de La Nación:

- los intérpretes
- el marco institucional en el que el concierto se realiza
- el lugar de realización
- el repertorio

Lo notable es cómo la modalidad narrativa desplegada en 1985 se acota en 1999 a una oración o sentencia mínima.

En términos cuantitativos, el 57,9 % de los párrafos-resumen de Clarín en 1985 están compuestos por 2 oraciones de un promedio de 25,68 palabras de extensión cada una.

1985

1. Por séptimo año consecutivo, Clarín y la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines ofrece su ciclo de recitales gratuitos Música en la Ciudad. En el segundo viernes musical se presentó el excelente Quinteto Rego con un programa que combinó lo clásico con novedades para nuestro medio. 2 oraciones: 23 y 26 palabras
2. Un implícito homenaje a Rodolfo Arizaga, la "Octava" de Dvorak y un Stravinsky sinfónico-coral dirigió Jorge Fontenla al frente de la Sinfónica Nacional. Participó el Coro Polifónico, que dirige Roberto Saccente. Concierto posiblemente boicoteado por la lluvia y cierto descreimiento generalizado. 2 oraciones: 24 y 18 palabras
3. Con sostenido interés concluyó la séptima edición de "Música en la Ciudad", el ciclo de recitales que organizan Clarín y la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines. Notable éxito del guitarrista Roberto Lara, quien logró una estrecha comunicación con el público. 2 oraciones: 30 y 14 palabras
4. Con la actuación de la Camerata Bariloche comenzó el ciclo de conciertos Música en la Ciudad, la actividad cultural que, por séptimo año consecutivo organizan Clarín y la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines.

- Sala repleta y aplaudidora para un conjunto de bien ganado prestigio. 2 oraciones: 37 y 11 palabras
5. "Esta fue una gran fiesta musical, sobre todo para mí", dijo anteanoche al crítico de Clarín, en el Teatro Solís de Montevideo, el presidente de la República Oriental del Uruguay, doctor Julio María Sanguinetti, al concluir el concierto de la Filarmónica de Buenos Aires. Y subrayó con picardía: "Mi canciller es operista, pero esta noche me he dado el gusto más que él, porque prefiero los conciertos..." 2 oraciones: 45 y 23 palabras
 6. Un "Caballero de la rosa" con menos Mariscala que Octavio y Ochs, pero con una excelente batuta -Siegfried Kurz- y todo el esplendor de la partitura de Richard Strauss, está ofreciendo el Teatro Colón. El elenco no es homogéneo, pero coincide en una virtud: hace disfrutar de la obra. 2 oraciones: 35 y 15 palabras
 7. Cuando los informales practican la informalidad, no tiene ningún mérito. No saben hacer otra cosa. En cambio, es distinto y valioso cuando la informalidad -mejor, la campechanía- proviene de una personalidad altamente responsable. Con este signo reapareció -carismático- Víctor de Narké como "recitalista". 4 oraciones: 11, 5, 18 y 10 palabras
 8. Con casi veinte años de antigüedad, el Coro de la Alianza Francesa, dirigido por Fainguersch, además de expandir su acción en diversos tipos de música coral, continua profundizando su calidad. Recientemente fue aplaudido en un estreno de Graetzer, incluido en un sustancioso programa francés y argentino. 2 oraciones: 31 y 16 palabras
 9. Equilibrado, muy nutritivo y bien vertido fue el penúltimo concierto del ciclo de la Filarmónica en el Colón: un compositor romántico y dos actuales, uno de ellos el ejemplar Luis Gianneo. Además, la presencia de dos instrumentistas de alta jerarquía que convirtieron la sesión en algo inolvidable. 2 oraciones: 32 y 16 palabras
 10. Buenos Aires alberga un conjunto coral de probada eficiencia en el Coro del Instituto del Teatro Colón, dirigido por Valdo Sciammarella. Además de sus continuas intervenciones en el propio teatro, está realizando conciertos insólitos en los templos. Insólitos porque presenta una de las Missa Brevis de Mozart en el ciclo que la Municipalidad realiza en todos los barrios de la ciudad por intermedio de su Centro de Divulgación Musical. 3 oraciones: 22, 16 y 32 palabras
 11. Tres damas fueron solistas de la Filarmónica, dirigida por Donato Renzetti, en el 15° concierto de su ciclo en el Colón, que reunió sólo dos obras: la extensa Cuarta sinfonía de Mahler y el Concierto para violoncelo de Schumann, en el que actuó Aurora Natola-Ginastera. 1 oración: 46 palabras
 12. ¿Habrá supuesto alguien, hace cien años, que Igor Stravinsky, Juan José y Washington Castro, Constantino Gaito y otros grandes músicos llevarían el tango a obras de alto nivel? Hoy, con la audacia futurista, Mario Benzecry invitó al chamamé a dialogar con la orquesta barroca de Corelli y Vivaldi, o sea la de la Fundación Banco Mayo. 2 oraciones: 28 y 28 palabras
 13. La actividad cultural del Automóvil Club -exposiciones, conciertos, etcétera- continúa reafirmando. En materia de música, la inició el Coro Polifónico Nacional, y recientemente le tocó el turno a Delia Galán y Lucrecia Massoni, violín y piano, diez años de trabajo en común, por cierto bien aprovechados. 2 oraciones: 12 y 35 palabras
 14. Italia está en mora frente a la difusión de su música no operística, pero el atraso comienza a remediarse gracias a la actividad del Instituto de Cultura, que promovió este año un ciclo de conciertos de cámara -los comentamos

- aquí- y en estos días la visita del Gruppo di Roma, juvenil, espléndido, sin fallas. 1 oración: 55 palabras
15. Seguramente, Johann S. Bach no pudo gozar de su música como nosotros. Ahora que comprobamos adonde se puede llegar en su interpretación, tenemos motivos para pensar que en su tiempo y lugar difícilmente alguien - salvo él mismo en órgano, en clave u otros instrumentos- alcanzó a presentar la belleza total de su pensamiento musical. Quizá nuestro tiempo lo ha logrado. 3 oraciones: 13, 42 y 6 palabras
 16. Último concierto de Donato Renzetti con la Filarmónica, reaparición del guitarrista rosarino Ernesto Bitetti en el Colón, y un nuevo estreno argentino, obra de Marta Lambertini dentro de su línea "cósmica"; todo concluido con la Sinfonía "Italiana" de Mendelssohn, con eficiente orquesta. 1 oración: 43 palabras
 17. Trabajo de hormiga, el de los encargados de las actividades culturales del Banco de la Nación. Sin más recursos que la calidad y la continuidad, están reactivando su buen Salón Auditorio. 2 oraciones: 17 y 15 palabras
 18. Nuestra incesante actividad musical se anima y tiene perfiles inéditos cuando llegan compositores de otros países para asistir a estrenos de sus obras. Este es un rasgo de la programación de los Encuentros Internacionales que orienta Alicia Terzian. Nada menos que nueve obras inéditas se oyeron así en colaboración con el Instituto Italiano de Cultura. 3 oraciones: 24, 15 y 17 palabras
 19. De todo, menos el aburrimiento. Comunicado de una parte, comunicado del otro lado. Cada uno asumiendo su responsabilidad. Eso, al comienzo. El desarrollo y el final fueron musicalmente felices. Mario Perusso al frente de la Sinfónica Nacional, con Liliana Sainz y Jorge Bergaglio (duo de pianos) y Mariana Altamira (soprano) como solistas. 6 oraciones: 6, 8, 5, 3, 8 y 23 palabras

En 1999, el 62,5% pasan a estar compuestos por una única oración de un promedio de 19,75 palabras.

1999

1. Con un concierto masivo en el Luna Park y junto con la Sinfónica Nacional dirigida por Calderón, la pianista finalizó su serie de actuaciones en el país. Una vez más, sedujo a todos con su magia y brillo. 2 oraciones: 28 y 11 palabras
2. Menotti -compositor, director y libretista de la ópera El Cónsul- muestra un total dominio del género. 1 oración: 17 palabras
3. Bajo la segura batuta de Lorin Maazel, la Filarmónica de Viena les sacó brillo a las composiciones del músico alemán, en el segundo programa del concierto con motivo del cincuentenario de su muerte. 1 oración: 34 palabras
4. Se estrenó la ópera Sin Voces, en el Centro de Experimentación del Colón. 1 oración: 14 palabras
5. A pesar del repertorio elegido, brilló el ruso Mariss Jansons al frente de la Filarmónica de Oslo. También se destacó el violinista Gidon Kremer. 2 oraciones: 18 y 7 palabras
6. Dos obras de Morton Feldman brillaron en el ciclo de música contemporánea del Teatro San Martín. 1 oración: 17 palabras

7. La segunda fecha del Ciclo de Música Contemporánea estuvo dedicada al compositor Mariano Etkin, a cargo de un heterogéneo grupo de intérpretes que mostró brillantemente el riesgo y filo de su música. 1 oración: 33 palabras
La ópera Salomé tuvo su brillo desde lo musical, especialmente en la notable dirección orquestal de Stefan Lano. El desempeño escénico fue desparejo. 19 y 5 palabras

La reducción del párrafo-resumen a su mínima expresión combinada con la tendencia a la titulación metafórica antes descrita permite pensar, en el caso de Clarín, un desafío a dos de las convenciones formales más fuertes del género periodístico, reclamando del lector no una lectura rápida ni superficial sino el contacto con el cuerpo principal del texto, para lo cual la competencia exigida de su parte es máxima.

Respecto del párrafo-resumen en general, resulta interesante señalar, por último, la operación de reformulación que en él se realiza.

Esta reformulación –en términos lingüísticos– se basa, por un lado, “en la búsqueda de un léxico más general o abstracto” (Calsamiglia y Tusón-Valls, 1999: 226) que intenta incluir la significación total del discurso.

Por otro lado, la crítica musical periodística en sí misma consiste, en su totalidad, en un “texto de reformulación”, ya que debe “condensar y recontextualizar la información para un público o audiencia nuevos y a distintos niveles” (Ib.). La crítica musical periodística, en los términos de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1978), se encabalga entre el campo periodístico propiamente dicho –del cual obtiene las condiciones de posibilidad de su producción y circulación–, y el campo del arte en general y de la música en particular –con relación al cual ejerce su mayor influencia y provoca sus mejores efectos–. Con respecto al primero de estos dos campos, el del periodismo propiamente dicho, pueden establecerse varios niveles de pertinencia imbricados como sub-campos, a saber:

- Campo periodístico
Sub-campos:
 - del periodismo gráfico
 - del periodismo de la prensa escrita diaria
 - del periodismo de espectáculos
 - de la crítica artística / cultural
 - de la crítica musical

Resulta decisiva, en cuanto a la cuestión de la reformulación, la inclusión de la crítica musical, en tanto crítica artística o cultural, en el subcampo “espectáculos”. En tal sentido, cabe mencionar que la totalidad de los textos que integran el corpus objeto de análisis pertenece a esa sección dentro del diario del que fueron extractados.

La noción de espectáculo, vinculada con la idea de “espectacularización” es, precisamente, la que abre la doble dimensión de la crítica, sus dobles pertenencia –es la sección a la cual pertenece dentro del subcampo del periodismo de la prensa escrita diaria– y referencia –es a conciertos de música en tanto espectáculos a los que refiere como sus objetos–, y la que impone o abre el proceso de reformulación.

La crítica musical “espectaculariza” tanto el objeto de referencia de su discurso como su discurso mismo, además de la figura del crítico (auto)investida de experticia y autoridad con poder sancionador.

Por otro lado, la doble pertenencia implica, al mismo tiempo, un desdoblamiento insoslayable de la instancia receptora. Siendo su instancia de producción y su canal de circulación los matutinos de mayor tirada del país, la crítica debe prefigurar dos niveles de competencia: el de los lectores en general y el de los lectores especializados en o habituados a los objetos de referencia, la lógica interna del campo, etc.⁴

Así, el discurso del crítico se ve permanentemente obligado a una recontextualización y reformulación de los términos que resultarían los más

⁴ En este punto podría plantearse la incógnita de si la crítica, en cuanto al doble receptor, prefigura a ambos u opera excluyendo rápidamente al no competente a través de los mecanismos de titulación y de resumen descriptos.

precisos y específicos (términos técnicos) en otros de índole más genérica y, por lo tanto, metafórica.

Por otra parte cabe señalar que esta reformulación, estrictamente discursiva, constituye una reformulación de segundo nivel respecto de la que por definición se produce entre el texto primario (el discurso musical objeto de crítica) y el discurso crítico (secundario) en tanto verbalización acerca de un fenómeno esencialmente musical / sonoro.⁵

Ambas estructuras –título y párrafo resumen– cumplen una función cognitiva y comunicativa de primer orden, basada en el hecho de que permiten que el lector lea y comprenda inmediatamente el significado global del texto, lo cual direcciona, facilita, e incluso evita la comprensión de los significados particulares. Como afirma van Dijk, “en artículos periodísticos... a través de la interpretación de los títulos y el encabezamiento ya tenemos construida la macroestructura y, por tanto, los principales temas del texto” (1983: 71).

En función de lo analizado, creemos que es claro que la principal acción que la crítica musical realiza a través de los títulos y párrafos-resumen es la de reafirmar una pertenencia de campo a través de los distintos grados de competencia que exige del lector/destinatario que prefigura.

Sea a través de la mención de intérpretes, compositores, obras y géneros particulares de música académica, o a través de una especie de enigma metafórico y una descripción mínima que exija la lectura del cuerpo principal del texto que la integra, la crítica se dirige a un lector/destinatario bastante competente si no técnicamente por lo menos habituado y conocedor de la lógica de funcionamiento del campo. En síntesis, la crítica opera sobre un determinado saber, reactivándolo y reconfirmándolo (su función cognitiva), al tiempo que estableciendo tan claramente el nivel de competencia lectora que exige informa de su exclusión (su función comunicativa) a quienes no cuentan con el capital cultural necesario para pertenecer al campo.

⁵ Aquí cabe preguntar si la crítica reformula un objeto otro o formula (en primera instancia) un objeto nuevo a partir de otro/s.

II. Configuración de la situación comunicativa a través de los tiempos verbales

Entendiendo que en análisis del discurso confluyen con igual peso las dimensiones lingüística y pragmática, resulta imprescindible tomar en consideración el contexto en el que el uso lingüístico tiene lugar.

La noción de contexto puesta en juego en este caso es puramente discursiva, lo que significa que trataremos de rastrear en el discurso mismo los indicios que den cuenta de sus características o, mejor, las modalidades discursivas de su construcción.

Resulta fundamental, en tal sentido, prestar atención a la deixis, dada su “capacidad de *gramaticalizar* algunos elementos contextuales”, como señalan Calsamiglia y Tusón Valls (1999:116). De entre los múltiples tipos de expresiones indécicas posibles, pondremos especial atención en los deícticos, unidades cuyo “significado concreto depende completamente de la situación de enunciación” (Ib.).

Enfocamos, en particular, la deixis temporal a partir del hecho de que los textos que constituyen el corpus consisten, en todos los casos, en la crónica periodística de un acontecimiento único e irrepetible como lo es un concierto. Salvo excepciones –vinculadas casi exclusivamente con la ópera–, la crítica musical consiste en la narración y la formulación de un juicio de valor sobre un hecho estético que no volverá a producirse, que ha quedado definitivamente instalado en el pasado. En tal sentido, esta es una diferencia radical de la crítica musical respecto de, por ejemplo, la crítica cinematográfica, que convive con el hecho estético al cual se refiere y puede conllevar como función la atracción o el alejamiento del público de su objeto en el futuro. Así, en la crítica musical, toda temporalidad verbal resulta una construcción, un juego de virtualidades puramente discursivas entre un pasado, un presente y un futuro que no guardan ninguna correlación con el tiempo físico o cronológico sino que operan permanentemente con relación al presente perpetuo de la enunciación.

Deixis temporal: indicios contextuales

El centro de referencia deíctica de la enunciación, en lo que hace a su dimensión temporal, es el "ahora", coordenada temporal específica indicada por un "yo" específico en un "aquí" espacial también específico. Un rasgo interesante, señalado por Calsamiglia y Tusón Valls, es aquél referido a los límites que puede presentar ese "ahora". Su frontera puede ser más o menos amplia y esto exige que su sentido deba ser "interpretado localmente, de acuerdo con las coordenadas concretas" de cada evento discursivo particular (Op.cit.: 121).

Para Kerbrat-Orecchioni, tomar como referencia el momento de la instancia enunciativa o T0 constituye la referencia deíctica propiamente dicha (1993: 60). Junto a ésta, existe la posibilidad discursiva de localizar un acontecimiento en el eje antes/después respecto de un momento inscrito en el contexto verbal. La misma autora denomina a esta referencia "cotextual", o referida a diversos T (1,2, ..., n) concretos (Ib.).

Uno de los elementos que Kerbrat-Orecchioni señala para llevar a cabo la señalización temporal es la conjugación verbal. Al respecto, vincula este tipo de deixis con una dimensión subjetiva, dado que la elección de un tiempo preciso (pasado, presente, futuro o sus variantes) da cuenta de

"la manera (enteramente subjetiva) en que el hablante enfoca el proceso, al cual puede (sean cuales fueren sus propiedades objetivas) dilatar o puntualizar, considerar en su desarrollo o en su acabamiento, "sumergirlo en el pasado" o, por el contrario, vincularlo a la actividad presente" (Op.cit.: 60-61).

En el mismo sentido, para el análisis de la deixis temporal y, más específicamente, verbal, tomamos en cuenta el clásico trabajo de Harald Weinrich (1974), fundamentalmente en cuanto a la distinción que éste efectúa entre los posibles modos de representar la realidad mediante el Tiempo Lingüístico: como "relato" o como "comentario". Como señalan Calsamiglia y Tusón Valls,

“Weinrich divide en dos grupos los tiempos simples y compuestos del indicativo. Un grupo para referirse al *mundo narrado* y otro grupo para referirse al *mundo comentado*. Para cada uno de los grupos establece un origen o tiempo 0 (T0), que se instaure para mostrar al destinatario la posición que toma el hablante. Para representar al mundo narrado hay dos T0: el Pretérito y el Indefinido.⁶ Para representar el mundo comentado sólo un T0: el Presente. El resto de los tiempos de uno y otro grupo se sitúan con respecto a su origen en forma retrospectiva o prospectiva: designan la perspectiva comunicativa relativamente al punto 0 de los grupos temporales correspondientes” (Op.cit.: 122)

El aporte fundamental de un modelo como el de Weinrich consiste en efectuar un desplazamiento desde una mirada positivista y naturalista hacia otra estrictamente comunicativa y deíctica de la dimensión temporal del discurso.

En tal sentido, se entiende que el tipo de localización temporal del que da cuenta el sistema de las conjugaciones verbales no está para nada, o por lo menos no de manera prioritaria, sujeto al tipo de localización temporal en el que se funda el sistema del tiempo calendario (Kerbrat-Orecchioni, Op.cit.: 59). Esto implica la adhesión a aquellas teorías para las cuales “el sistema de los tiempos [verbales]... no se deriva de la experiencia fenomenológica del tiempo y de su distinción intuitiva entre presente, pasado y futuro” (Ricoeur, 2000: 470).

El de Weinrich consiste, precisamente, en un enfoque enunciativo que, pese a ciertas diferencias, está formulado en el mismo sentido que el de Emile Benveniste en cuanto tiene que ver con la presencia del hombre, de lo subjetivo en la lengua. La teoría de la enunciación se caracteriza, a grandes rasgos, por el pasaje del estudio de la lengua, en tanto sistema, al del discurso, poniendo el acento sobre todo en el acto en el que éste acontece y mediante el cual se configura discursivamente el contexto.

⁶ Ambos T0 se diferencian por el hecho de que el primero actúa como principio de la narración, introduciendo al receptor en el mundo narrado, mientras que el segundo focaliza el núcleo de la narración, sus momentos esenciales.

Resulta de interés a través del análisis demostrar en un mismo género discursivo, en este caso la crítica musical periodística, recurrencias significativas en lo que hace a la configuración de la deixis temporal verbal.

El planteo de Weinrich

Para entender el planteo es central entender, en primer término, que mediante la elección de un determinado tiempo verbal un hablante no pretende representar o ubicar un determinado acontecimiento en algún punto del eje temporal-cronológico (pasado, presente, futuro), sino obtener una determinada interpretación de su mensaje por parte del interlocutor. En tal sentido, lo que aparece en primer plano, en todos los casos, es la situación de enunciación o situación comunicativa en la que los participantes de un intercambio están inmersos y no el mundo de la referencia al que es posible aludir mediante el discurso.

Ahora bien, en cuanto a lo que tiene que ver específicamente con los tiempos verbales, Weinrich toma distancia de las clasificaciones de la gramática tradicional reuniendo todos los tiempos en dos grandes grupos temporales. Así, su definición de tiempo verbal es tan amplia como para incluir a toda "forma verbal que se deja adscribir al grupo temporal I o al II" (Weinrich, 1974: 53). Estos grupos son estructuralmente diferentes aunque, sin embargo, la diferencia entre ambos no es temporal, es decir, vinculada con el tiempo físico o cronológico. Lo que separa ambos grupos es una determinada afinidad que une a cada uno de ellos con ciertas situaciones comunicativas o géneros discursivos. Así, Weinrich distingue entre las situaciones en las que un hablante se ubica discursivamente frente al mundo narrándolo, es decir, informando a su interlocutor que la situación comunicativa en la que están inmersos adopta la modalidad del *relato*, y aquellas en las que el hablante *comenta*, trata acerca del mundo a partir de verse involucrado y afectado directamente por él; en este caso el hablante informa a su interlocutor que la situación de comunicación requiere de ellos un compromiso mucho más directo y efectivo.

Es claro, entonces, que Weinrich conceptualiza dos situaciones comunicativas básicas. Por un lado la *situación narrativa*, aquella en la cual el "suceso narrado no afecta en absoluto, o apenas tiñe, la situación... [que] permanece por principio *relajada*. Los sucesos... quedan como pasados por el filtro del relato perdiendo mucho de su dramatismo" (Op.cit.: 69).

Por otro lado, la *situación comentadora*, en la cual "el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente... está comprometido" (Op.cit.: 69-70).

Compromiso y distancia aparecen, pues, como dos actitudes comunicativas susceptibles de ser detectadas en cualquier hablante a partir de un análisis del manejo que hace de los tiempos verbales. Esto permite entender, entonces, el por qué del rechazo, por parte de Weinrich, de cualquier tipo de correspondencia entre los tiempos verbales y el tiempo físico o cronológico. Desde esta concepción, los tiempos verbales no tienen nada que ver con el tiempo, son meros instrumentos que permiten expresar una determinada actitud comunicativa.

Es mediante un determinado uso de los tiempos verbales como cualquier enunciación "queda marcada *cualitativamente*" (Op.cit.: 76).

Recurriendo a los tiempos pertenecientes al grupo que Weinrich denomina "mundo narrado", el hablante pasa a jugar el rol de narrador, convirtiendo en el mismo acto al oyente en escucha y produciendo el desplazamiento de toda la situación comunicativa hacia "más allá de la cotidiana temporalidad" (Op.cit.: 78); en esta clase de situación, los participantes se ven menos coercionados e involucrados.

Cada grupo de tiempos designa una *perspectiva comunicativa* particular orientada hacia la narración o hacia el comentario.

Retomando aquí lo dicho más arriba acerca del centro de referencia enunciativo, el presente pasa a valer como tal sólo para las situaciones comunicativas *comentadoras*. Las situaciones narrativas pasan a contar con su propio centro de referencia. Pese a semejante diferenciación, no debe perderse de vista el hecho de que el tiempo de cada uno de los mundos es

absolutamente atemporal. Se trata, en todo caso, de tiempos absolutos al interior de los cuales es posible establecer relaciones de anticipación o retrospección, que Weinrich denomina “perspectiva comunicativa *relativa*” respecto del punto cero de cada grupo temporal.

El Pretérito, en forma de Imperfecto y de Perfecto Simple, es el centro de referencia, el punto cero del narrar. Esto no implica vinculación alguna con ningún pasado sino una indicación o cualificación de la situación comunicativa como narrativa.

El Presente y todos los demás tiempos del “mundo comentado” son tan igualmente susceptibles de ser empleados para referirse a un suceso pasado o futuro como cualquiera del otro grupo. La diferencia pasa por el hecho de que al comentar en lugar de narrar el hablante se involucra, interviene, se compromete y se hace responsable de la reconfiguración explícita del mundo que lleva a cabo en función de los fines o intereses que persigue con relación a su interlocutor en la situación de comunicación específica en la que ambos se encuentran involucrados.

El narrar implica necesariamente un distanciamiento, un alejamiento respecto de la situación comunicativa, al estar ubicado en primer plano aquél mundo del que se habla como si se tratara de algo cerrado y ajeno al aquí y ahora de los participantes.

Para el caso específico del español, Weinrich propone el siguiente agrupamiento de los tiempos (Op.cit.: 95-6):

Grupo temporal I (mundo comentado)

Centro de referencia o T0: Presente [canta]

Retrospección: Perfecto [ha cantado], forma verbal con verbo auxiliar [acaba de cantar]

Prospección: Futuro [cantará], Futuro Perfecto [habrá cantado], forma verbal con verbo auxiliar [va a cantar]

Perspectiva actual: forma verbal con verbo auxiliar [está cantando]

Grupo temporal II (mundo narrado)

Centro de referencia o T0: Imperfecto [cantaba], Perfecto Simple [cantó]

Retrospección: Pluscuamperfecto [había cantado], Pretérito Anterior [hubo cantado], forma verbal con verbo auxiliar [acababa de cantar]

Prospección: Condicional [cantaría], Condicional Perfecto [habría cantado], forma verbal con verbo auxiliar [iba a cantar]

Perspectiva actual: forma verbal con verbo auxiliar [estaba cantando]

Como puede apreciarse, existe una asimetría en la distribución de los tiempos, una mayor disponibilidad de tiempos del grupo narrativo. Esto se debe a que dentro de este grupo Weinrich reconoce la posibilidad de marcar distintas fases de la narración, por ejemplo, una introducción, el núcleo narrativo propiamente dicho y la conclusión. Es lo que denomina *relieve*, el cual se distribuye en dos planos. Para el primero, correspondiente al núcleo narrativo, Weinrich señala el predominio del Perfecto Simple y de su correlativo, el Pluscuamperfecto; para el segundo, característico de las introducciones y conclusiones, el del Imperfecto y el Pretérito Anterior (Op.cit.: 207 y ss.).

A modo de síntesis es posible afirmar que, según el modelo propuesto por Weinrich, el sistema temporal verbal permite la consideración de tres dimensiones:

- a. la “actitud comunicativa”, que da lugar a la distinción entre una situación narrativa y otra comentadora;
- b. la “perspectiva comunicativa” que, a partir de la determinación de un centro de referencia temporal para cada uno de los grupos, permite establecer relaciones de anticipación o retrospección al interior de cada uno de ellos;
- c. el “relieve” narrativo, que permite distinguir entre un primer y un segundo plano, entre lo que es fundamental o accesorio (Op.cit.: 349-50)

Cabe agregar, por último, que no sólo es posible caracterizar cada uno de los momentos de una situación comunicativa como *narrativo* o *comentador* sino establecer cierto tipo de afinidades entre, por ejemplo, el predominio de un

grupo temporal y un género *narrativo* y un género *distorsivo*, como así también advertir combinaciones particulares que, al interior de un género o un intertexto particular, se dan entre ciertos tiempos de un grupo y ciertos tiempos de otro. En este sentido, resulta relevante atender tanto a las “transiciones” -momentos de tránsito entre un campo dominado por un grupo de tiempos y otro-, co-

las “incrustaciones” de tiempos pertenecientes al otro grupo respecto de aquél que en un determinado momento domina el campo. Este tipo de “anormalidad” constituye lo que Weinrich denomina *metáfora temporal*, dado que un tiempo del grupo narrativo en un contexto *comentador*, por ejemplo, no es simplemente narrativo sino que adquiere una significación distinta, la cual puede ser, entre otras, la de estar conduciendo o anticipando la transición de un grupo al otro. Así, las metáforas temporales agregan una dimensión de matiz, de perspectiva específica a la división principal entre los tiempos *narradores y comentadores*.

Los tiempos en la crítica

De lo antedicho consideramos fundamental resaltar que la elección de un tipo de tiempo verbal (de narración o de comentario) por parte del hablante intenta obtener, del destinatario, una determinada interpretación del tipo de relación comunicativa que se está estableciendo entre ellos. A partir de esto consideramos relevante dar cuenta tanto de la índole de lo que se narra (aquello que es puesto a distancia y que, por ello mismo, queda abierto a una interpretación más libre por parte del destinatario), como de lo que se comenta (aquello que es puesto en cercanía en una situación en la que la posibilidad de desacuerdo entre el punto de vista del productor y del destinatario es casi inexistente).

Tal como ha sido ya enunciado, en la modalidad narrativa el mundo relatado es puesto a distancia, objetivado y externalizado respecto de la situación comunicativa, como si no la afectara. El hablante (devenido narrador) intenta que el destinatario ponga el foco de su atención en el objeto de la narración, en esa especie de universo ficcional ajeno al presente real.

En la modalidad comentadora el hablante se involucra al máximo tanto con el mundo de la referencia como con el destinatario de su mensaje, configurando una situación comunicativa dramática y tensa, sobre todo a partir de la demanda o presuposición de acuerdo entre los participantes que instala.

Si bien puede aceptarse lo afirmado por Weinrich en cuanto a que existe una situación prototípica para cada género discursivo, en el caso de la crítica musical esto no significa que sólo aparezca uno u otro grupo temporal como dominante.

El análisis del corpus demuestra que existen combinaciones entre tiempos de uno y otro grupo.

El mundo narrado

Lo primero que salta a la vista a partir del análisis de la modalidad narrativa del corpus es su falta de relieve, su prácticamente nulo aprovechamiento de esas fases de la narración de las que habla Weinrich (introducción – núcleo – conclusión), que no significan otra cosa que la distinción entre un primer y un segundo plano, entre lo fundamental y lo accesorio.

Cuando la crítica musical elige narrar lo hace sin matices, sin fases, yendo directamente al núcleo, al Tiempo Cero (T0) que da cuenta de la toma de posición del hablante frente a su interlocutor. Se cuenta lo que pasó, sin introducción ni juegos de anticipación o prospección, a la manera de la crónica más estricta, aunque a través de esa supuesta objetividad por objetivación se vehiculizan infinidad de apreciaciones de índole subjetiva. Sorprende el hecho de que sean precisamente la actividad de los intérpretes y las apreciaciones más contundentes de los críticos acerca de ella las aludidas mediante el “distanciamiento” y la “falta de compromiso” interpersonal que lo narrativo implica.

Como afirman García Negróni, Stern y Pégola (2001: 252), el Pretérito Perfecto Simple “expresa siempre, en su totalidad, un estado, acción o proceso pasados medidos desde el presente, aunque sin ninguna relación con él...se refiere a una acción que ha concluido y que se inscribe en un momento del tiempo del que el hablante se considera excluido en el presente de la enunciación”.

Donato Renzetti hizo lo suyo, que no era sencillo, superiormente bien (In85)

concretó Donato Renzetti un espléndido triunfo (In85)

Siguió la reaparición de nuestro compatriota, el guitarrista Ernesto Bitetti (cl85)

El maestro Renzetti se despidió de Buenos Aires con la Sinfonía n°4 "Italiana" de Félix Mendelssohn (cl85)

Hizo Otvos las cosas de manera que conformó un modelo de musicalidad, autoridad, estilo, pericia y fervor, en feliz alternancia de serenidad y dramatismo. La batuta clara e imperiosa obedeció a la mente lúcida y guió magistralmente a los elementos puestos bajo su conducción en modo de conseguir de ellos un alto grado de rendimiento (In85)

Excelente fue el desempeño del Coro de la Asociación Wagneriana (In85)

Hubo sonoridad particularmente encomiable, en especial por lo que hace a las cuerdas y dentro de ellas a los violines, en los que se apreció marcada tersura, así como general justeza de conjunto (In85)

Luciéronse en sus partes el organista Fernández Arroyo, el clavecinista Votti y el violoncelista Nozzi. Buena colaboración prestó en la tarea preparatoria Ernesto Mastronardi (In85)

Este largo oratorio, en la oportunidad dividido en dos partes, fue presentado en el Teatro Colón... Dirigió el maestro húngaro Gavor Otvös (cl85)

La presentación, realizada en el marco de los conciertos celebratorios del tricentenario del nacimiento de Händel, tuvo varios puntales (cl85)

Hubo algún trastabilleo en el metal (segunda parte) y magníficos "obligato" de Haydée Francia (violín) y Carlos Nozzi (violoncelo) (cl85)

Hubo sensible éxodo de público durante el intervalo. Se perdieron lo mejor. Los que se quedaron, aplaudieron con ganas (cl85)

El vigor que comunicó Helmut Rilling a la Obertura, más allá de su extrovertido brillo festivo destinado a ámbitos y circunstancias cortesanos, exhibió una vitalidad genuina y un equilibrado balance sonoro capaces de poner de relieve las líneas de su perfección formal (In85)

La rica sonoridad del trozo surgió íntegra en la rigurosa orquestación y que le imprimió el genio de Bach... El Aire, que siguió a esta muestra de equilibrio y balance sonoros, permitió apreciar la calidad sonora e interpretativa de las cuerdas del conjunto (presididas por su concertino Otto Arnim), hondamente compenetradas (In85)

Los dos coros, con acompañamiento de vientos y cuerdas, reflejaron fielmente la rigurosa y ágil construcción polifónica y contrapuntística del Cantor, cuyo entramado fue expuesto -sea en forma alternada o conjunta- con pareja resolución y confianza (In85)

La superposición de líneas sonoras con textos diferentes en ambos conjuntos, además de evidenciar su admirable grado de vocalización, constituyó una acabada muestra de concertación vocal por la complejidad de su estructura (In85)

Sensibilidad y dulces acentos hubo en el aria de la soprano (Constanza Cuccaro) y excelente calidad vocal e interpretativa en el barítono Wolfgang Schöne, en su aria

secundada por el continuo. El tenor brasileño Aldo Baldin animó su "Disposuit potentes de sede..." con hondo y comunicativo fervor expresivo, y confirió tiernos acentos a su dúo con la mediosoprano Ursula Kunz, quien, a su vez reemplazó a Julia Hamari y se desempeñó con plena solvencia en sus dos arias. Solistas y conjuntos vocales e instrumentales brindaron así una versión plena de musicalidad, compenetrada del espíritu religioso de su creador que afloró con los acentos inspirados de la fe (In85)

El concierto del miércoles 9 en el Colón contó con cuatro espléndidos solistas (cl85)

La despedida fue insólita: las ovaciones y el aplauso a compás ganaron la repetición del Gloria Patri, final de un Magnificat que nunca mereció mejor ese nombre (cl85)

Con un concierto dedicado a compositores de Las Américas, prosiguió el ciclo "Los pueblos y su música" iniciado por la Orquesta de Cámara de la Fundación Banco Mayo, con la dirección de Mario Benzecry. La audición tuvo el atractivo de dos obras del norteamericano George Antheil y del uruguayo Héctor Tosar ofrecidas en primera audición, y una tercera, del músico popular argentino Antonio Tarragó Ros, en calidad de estreno absoluto.

El preludio de la Bachiana Brasileira N°1 de Heitor Villa-Lobos sirvió de premio a estas obras, y de digno homenaje, por su austero aunque inspirado lirismo, al genio de Leipzig (In85)

La última obra ofrecida, en calidad de estreno absoluto, fue la "Suite Chamamesera" del músico argentino Tarragó Ros (In85)

Benzecry acercó el chamamé al barroco (cl85)

Mario Benzecry invitó al chamamé a dialogar con la orquesta barroca de Corelli y Vivaldi, o sea la de la Fundación Banco Mayo (cl85)

casi todos aguardaron con gran interés la salida de Antonio Tarragó Ros, "verdulera" en manos, con locas ganas de aplaudirlo. Los ocho minutos de su Suite Litoraleña ofrecieron más de una razón para ello (cl85)

El público pidió y obtuvo el bis de dos fragmentos (cl85)

Mónica Philibert y Karl Ridderbusch fueron ovacionados (In85)

Todos estos rasgos fueron estupendamente expresados por Arlene Saunders en la reposición de anteanoche (In85)

Los problemas de afinación y de inseguridad vocal gravitaron principalmente en el primer acto (In85)

Los demás integrantes del vasto reperto cumplieron con dignidad y eficiencia (In85)

En este concierto, uno de los últimos de esta accidentada temporada de la Sinfónica, se unió a la orquesta otra de las instituciones desprotegidas y maltratadas por la indigencia presupuestaria. En el Teatro Cervantes, que este año volvió a ser ámbito natural del organismo orquestal del Estado argentino y del Coro Polifónico Nacional, ambas agrupaciones oficiales tocaron y cantaron una música de primer orden (In85)

estos resignados músicos actuaron con su conocida calidad y fervor, muy bien conducidos por Jorge Fontenla (In85)

La Sinfónica y el Coro Polifónico, en un trabajo de ensamble bien concertado por Fontenla, dieron relieve a esta composición admirable (In85)

Un implícito homenaje a Rodolfo Arizaga, la "Octava" de Dvorak y un Stravinsky sinfónico-coral dirigió Jorge Fontenla al frente de la Sinfónica Nacional. Participó el Coro Polifónico (cl85)

esta vez no existieron excusas de programación poco atractiva (cl85)

El comienzo del programa marcó un virtual homenaje a nuestro compatriota Arizaga, fallecido el 12 de mayo último (cl85)

la obra fue "dicha" con calidad (cl85)

Para la celebración del 50° aniversario de la creación de la Sinfónica de Boston, que se cumplió en 1930, Sergei Kusevtzky, su director desde 1924, encargó composiciones a varios autores, entre ellos, Stravinsky (cl85)

Martha Argerich nos hizo sentir felices (ln99)

El Wagner del preludio de "Los maestros cantores" sonó imponente en el pulso pesante marcado por el director (ln99)

el Beethoven de la famosa Quinta Sinfonía emergió vibrante en sus oleajes, contrastes y explosiones (ln99)

Buenos Aires se inundó de afiches (ln99)

Susan Bullock fue de menor a mayor en lo teatral y en lo musical (ln99)

Las ovaciones finales para la "buena" y la "mala" fueron absolutamente merecidas (ln99)

El sector vernáculo del elenco se desarrolló con corrección (ln99)

La orquesta tomó su lugar en un escenario ya olvidado de estos eventos sinfónicos (ln99)

La primera parte del concierto fue, prácticamente, prescindible (ln99)

la obra breve de anticipación fue la obertura de "I vespri siciliani" (ln99)

lo más débil fue el concierto de Glass (ln99)

los músicos noruegos presentaron un Brahms pasional, romántico, consistente, ajustado y coherente (ln99)

Anteanoche, la apertura de la tercera edición del ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín estuvo dedicada al estreno para la Argentina de dos obras del compositor norteamericano (ln99)

fue notable la interpretación ofrecida por el Grupo Vocal de Difusión (ln99)

Moruja dirigió con precisión al coro y a los instrumentistas (ln99)

El segundo concierto del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín estuvo dedicado a recorrer treinta años de historia musical del compositor argentino Mariano Etkin (ln99)

los instrumentistas participantes (seis argentinos, dos uruguayos y una brillante percusionista japonesa) se revelaron como meticulosos y obsesivos intérpretes (ln99)

Particular significación **tuvo** el marco escenográfico (In99)

Behle **logró dar** con la voluptuosa sensualidad musical y escénica y su desempeño **fue** elogiado (In99)

hubo un antes y un después de Argerich en su concierto de despedida en este viaje de regreso espiritual a su país natal (cl99)

Antes, la Orquesta Sinfónica Nacional **ofreció** la obertura de Los maestros cantores, de Richard Wagner (cl99)

el programa **obedeció** a la discutible figura de concierto popular (cl99)

Una ovación infinita **consagró** la faena de Argerich, Calderón y la Sinfónica. Mil flores y saludos **prolongaron** la fiesta (cl99)

Algunos **optaron** por irse a casa, para no escuchar la ausencia de la Argerich (cl99)

Argerich **impuso un** antes y un después en su concierto final en el Luna Park. Pero su visita **creó** esta vez una marca eterna en su relación con la Argentina (cl99)

A pesar del repertorio elegido, **brilló** el ruso Mariss Jansons al frente de la Filarmónica de Oslo. También se **destacó** el violinista Gidon Kremer (cl99)

Como bis, Kremer se **despachó** una refulgente piazzollada para violín solo, donde **mostró**, como suele pasarle en sus incursiones tangueras, más virtuosismo que estilo (cl99)

la Primera sinfonía de Brahms **resultó** la revancha para la orquesta y el director visitantes (cl99)

Dos obras de Morton Feldman **brillaron** en el ciclo de música contemporánea del Teatro San Martín (cl99)

Una nueva edición del ciclo de música contemporánea del Teatro San Martín **abrió** este martes con dos estrenos del estadounidense Morton Feldman (cl99)

La ópera Salomé **tuvo** su brillo desde lo musical, especialmente en la notable dirección orquestal de Stefan Lano. El desempeño escénico **fue** desparejo (cl99)

Stefan Lano... **volvió** a extraer de la Orquesta Estable un rendimiento extraordinario (cl99)

Apoyado en un finísimo trabajo del coro y de los solistas, Moruja **consiguió** una versión extraordinaria, al más alto nivel de claridad y de tensión (cl99)

Entre una y otra obra, María Inés Aldaburu **leyó** un Soneto a Rothko del cubano Severo Sarduy (cl99)

La segunda fecha del Ciclo de Música Contemporánea **estuvo** dedicada al compositor Mariano Etkin, a cargo de un heterogéneo grupo de intérpretes que **mostró** brillantemente el riesgo y filo de su música (cl99)

Los pocos ejemplos de relieve narrativo, con el Pretérito Imperfecto como matiz introductorio del Perfecto Simple que funciona como núcleo del centro de referencia, tienen que ver con circunstancias adyacentes al concierto mismo tales como el clima o el público:

“Una noche lluviosa que cerraba uno de los días de peor clima del año” (Clarín, 1985)

“El Luna Park estaba otra vez lleno, como en las grandes celebraciones de la música. Hasta el público cómplice cumplía con el protocolo de aplaudir la entrada del concertino” (La Nación, 1999)

En cuanto a los matices de retrospectión o prospección, estos últimos están totalmente ausentes, mientras que los primeros se dan exclusivamente a través del uso del Pluscuamperfecto, tiempo que indica “una acción pasada y perfecta que se ha cumplido con anterioridad a otra acción también situada en el pasado” (García Negroni-Stern-Pégola, Op.cit.: 256). Esto significa que todo aquello que escapa al núcleo narrativo, dedicado a focalizar la performance musical en sí misma como centro de atención, es puesto en un pasado cerrado que si bien se relaciona, no forma parte de la situación comunicativa actual. Las referencias en retrospectiva en el marco de la narración tienen que ver con:

- la historia o la génesis de una obra:

“La había estrenado Erich Kleiber en Montevideo” (cl85)

“...una capilla en Houston, Texas, para la que Rothko había pintado catorce telas en una abstracta progresión dramática” (cl99)

- momentos anteriores dentro del mismo evento:

“El punto culminante se había alcanzado antes con el motete Cantad al Señor” (cl85)

“La primera mitad del programa se había iniciado con "Passacaglia", de Rodolfo Arizaga” (ln85)

“La había precedido la Sinfónica Nacional” (ln99)

“...ya habían pasado más de veinte minutos de la hora de inicio y el público todavía seguía ingresando” (ln99)

“...los organizadores no habían anunciado un concierto. Su despiste estético les había dictado las palabras espectáculo y función” (ln99)

- la trayectoria de un compositor:

"...este valioso compositor argentino, fallecido hace pocos meses y que años atrás había desempeñado importantes tareas asesoras en la dirección técnica de la Sinfónica" (In85)

"...Stravinsky (de quien, Kusevitzky, ya había editado en Rusia El pájaro de fuego, Petrushka y La consagración de la primavera)" (cl85)

▪ la historia de la música:

"El verismo italiano, desde Mascagni y Leoncavallo en adelante, había logrado colocar sobre el escenario a personajes terrenales y cotidianos. Pero los luchadores políticos habían sido ubicados, casi siempre, en algún momento histórico del pasado" (In99)

Como se ve, en la mayoría de los casos el crítico ubica la actividad de los intérpretes en el núcleo de lo que elige narrar, vehiculizando a través de esta modalidad supuestamente distanciada sus más contundentes juicios de valor. Todo lo que no es parte de la performance interpretativa propiamente dicha queda ubicado en los mínimos espacios reservados para lo periférico en un relato que, como aspecto positivo que merece ser destacado, exhibe una coacción y una búsqueda menos forzada de acuerdo por parte del lector/interlocutor en lo que hace a las calificaciones o juicios estéticos esgrimidos.

El mundo comentado

La modalidad del comentario está reservada en su mayor para hacer referencia a las obras:

Es linda música, que dice de una sensibilidad aguzada y de un intelecto consistente (In85)

"Galileo descubre cuatro lunas de Júpiter" es obra para mucho más de una primera audición (In85)

El primero de los conciertos para guitarra de Castelnuovo Tedesco es una genuina joya (In85)

la "Cuarta Sinfonía", esa famosa "Italiana" que es buen testimonio del siempre aristocrático y sabio arte de Mendelssohn (In85)

una obra que tras una sencillez mucho más aparente que real, trae consigo una problemática nada menuda (In85)

Una obra que es el típico exponente de genio (In85)

"Judas Macabeo" es una de las manifestaciones mayores del arte de Haendel... Coinciden en esta obra una inventiva particularmente enjundiosa, personal, rica, de gran nobleza, y una maestría consumada que se manifiesta en facetas diversas del

trabajo, desde el muy inteligente tratamiento de las voces en arias, dúos y coros -la escritura coral **es** soberbia- hasta la sabiduría contrapuntística puesta en juego con generosidad impresionante. **Es** música realmente muy hermosa, vital, emocionante, abundantemente provista de grandeza (ln85)

esta página que **encabeza** la serie homónima, cuyos cantos **encierran** acentos íntimos y entrañables de la tierra nativa perfectamente fusionados con el marco armónico y contrapuntístico que le **sirve** de referencia. La Serenata para Cuerdas, de Antheil, **esboza** en su Allegro inicial a la vez que una vivacidad de acentos y ritmos, y una deliberadamente traviesa línea melódica (ln85)

Su formalismo no **invalida** su potencial creativo, antes bien, le **confiere** coherencia a la constante inquietud y fantasía de sus motivos, entre los que **es** dable reconocer ritmos autóctonos (ln85)

Sus tres partes: Chamamé, Rasguido doble, y Valseado **constan** de melodías gratas y pegadizas que, en virtud de los cambios rítmicos de cada movimiento, se **presentan** al oyente como páginas de salón (ln85)

la orquesta **tiene** en esta ópera un papel preponderante, hasta el punto en que **anula** las palabras de Hofmannsthal en algunas escenas de conjunto (ln85)

La instrumentación **permite** "ver" y "tocar", casi, con el sonido (ln85)

la orquesta, mediante acordes superagudos y decididamente politonales de flautas, celesta, arpa y tres violines, **expresa** el centelleante y "plateado" esplendor de la rosa (ln85)

Escrita en 1953 para doble orquesta de cuerdas, **es** una noble partitura de carácter melancólico y sólida estructura contrapuntística que **mantiene** su interés, sin ostentar estéticas de vanguardia (ln85)

La orquesta, que no **emplea** violines ni violas, se **valé** de una nutrida dotación de maderas y metales. Timbales y dos pianos utilizados en función casi percusiva **crean** un clima donde acecha cierta tensión, en medio de una extraña serenidad (ln85)

La partitura de la compositora argentina **responde** al principio generador de "escribir a partir de...", en este caso, un madrigal de Carlos Gesualdo (cl85)

En lo que atañe al oyente, el "partir de..." no **tiene** ningún significado musical, toda vez que -caso ahora muy frecuente- la cita **es** totalmente desconocida. Esto **es** lo que **sucedá** con Galileo... de Lambertini, que, en resumidas cuentas, se **presenta** como casi 13 minutos de música de múltiples recurso -incluido órgano y "campanas de grey" internos, y tres violines apostados en el palco del Escudo Nacional, que **emplezan** a tocar hacia el final), pero que solo se los **oye** cuando ya no toca nadie de la orquesta; obra de sugestiva atmósfera -precisamente, "espacial"-, nada disparatada, y que **dice** cosas notables con equilibrio y sinceridad (cl85)

La obra **es** tímida (cl85)

Breve y sustancioso, su discurso **tiene** sabor nostálgico (cl85)

La Sinfonía N°2 de Héctor Tosar (Montevideo, 18 de julio de 1923) **data** de 1949, y su estreno porteño, tan demorado, **muestra** hasta qué punto América hispana se **ignora** a sí misma (cl85)

Las ideas se **presentan** y no se **reiteran** sino raramente. La textura **es** muy compleja pero asombrosamente clara. La rítmica enérgica y flexible del primer Allegro **tiene** un

sello personal e inconfundible. La segunda parte (Andante) exhibe un tono elegíaco y gran independencia de las líneas melódicas, que sin embargo exhiben una cohesión admirable. El Allegro final mantiene la introspección y el ánimo reflexivo, aunque aligerado por un fraseo más liviano (cl85)

Su Passacaglia (1953), la más ejecutada de sus obras, es también una de las mejor elaboradas y de las que ofrece mayores elementos para la faz interpretativa (cl85)

La Sinfonía de los Salmos empieza a sonar insospechadamente pintoresca, por lo que deja de ser exclusividad de gustos ascéticos (cl85)

"El cónsul" es, claramente, una ópera ítalo-norteamericana (ln99)

Menotti, en esta ópera, plantea el problema de la búsqueda del refugio político y de la lucha por la libertad (ln99)

En "El cónsul" hay recitativos y diálogos, soliloquios dramáticos, arias en el mejor estilo verista, dúos, escenas de conjunto y la "consonancia" general sólo se va alterada por pasajes de disonancias bruscas o que la evaden pero que, en definitiva, concluyen por afirmar la tonalidad. Operista e italiano al fin de cuentas, Menotti pone a la música en función del drama. Para cada situación y, ocasionalmente, para cada personaje hay recursos definidos (ln99)

Esta pieza es un homenaje al pintor Mark Rothko (ln99)

La pieza de Feldman (como casi toda su obra) requiere de los instrumentistas un tipo de virtuosismo muy distinto del habitual. Con sonoridades que no superan casi nunca el pianissimo y un despojamiento que produce un entramado tan simple como expuesto en todos sus componentes, la obra resulta muy "ingrata" con los intérpretes. No hay posibilidades de un despliegue de virtuosismo técnico y sí la posibilidad de quedar en falta por cualquier mínimo descuido (ln99)

La ilusión del tiempo mensurado, tan propio de la cultura occidental, es la que se ve violentada por las piezas que escribe Etkin. Se trata de un tipo de violencia de tipo implosivo, que, como en el caso de "Locus solus", para dos percusionistas, contradice la naturaleza expansiva de los instrumentos de metal, ahogando su resonancia. Es que su estética de la restricción, cercana a la planteada por el compositor minimalista norteamericano Morton Feldman, requiere también un tipo de virtuosismo diferente (ln99)

La instrumentación escasa y las pocas variaciones a las que somete sus materiales, que, como bien señala Saavedra, remiten de una manera abstracta a ciertos paisajes áridos del noroeste argentino, hacen que cada gesto, cada nota, tomen una dimensión inusitada (ln99)

Una aureola especial circunda a esta obra maestra de Richard Strauss (ln99)

El cónsul es una tragedia moderna, políticamente caracterizada, con un tratamiento afectuosamente inscripto en el universo operístico tradicional; un tratamiento vocal e instrumental que se propone continuar el modelo de Puccini -todas las partes deben formar una línea continua, una línea que se escucha del principio al fin- y un tratamiento dramático cuya intensidad creciente no divida, a la manera de una compensación psicológica, las bufonadas de rigor, en este caso a cargo del prestidigitador, Nika Magadoff (cl99)

Su carácter ritual viene dado ya por su formato instrumental: coro, solistas, timbal, campanas (cl99)

Rothko Chapel **tiene** una variedad inusual (en Feldman) de figuras y relieves, y se **toma** todo el tiempo del mundo para recorrerlos. **Requiere** una tremenda precisión, aunque la exactitud del detalle no **debe** oscurecer el sentido de una progresión dramática (cl99)

Palais de Marie... **tiene** una superficie más abstracta y más típicamente feldmaniana (cl99)

Distancias **es** el nombre de una pieza y, en cierta forma, también de una poética más orientada por efectos de desplazamiento y cambios de perspectiva que por principios francamente evolutivos. Distancias **es** una forma de nombrar un vacío, una separación entre dos cosas, pero no en un sentido metafísico sino perfectamente mensurable. La música de Etkin **hace** un punto de la medida mínima, de la diferencia más sutil. Distancias **pone** el foco en elementos residuales; en la forma de la resonancia, por ejemplo: **es** una manera de pensar el sonido de atrás para adelante que **recorre** buena parte de la música de Etkin y que **encuentra** en Locus solus, para dos percusionistas, su formulación tal vez más radical (cl99)

Aunque también se recurre a esta modalidad para aludir a un compositor en particular y a su trayectoria u obras previas en general:

Merece Antheil que se le preste atención" (cl85)

"Tosar **es** profunda y sencillamente personal" (cl85)

"... todo lo que el oído **entiende** como ritmo (y no intelectual correlación de duraciones o acentos) **tiene** origen o paralelo en una danza popular o cortesana; es decir, el ritmo, efectivamente como tal, la historia lo **señala**, **es** dominio exclusivo de la creación colectiva. De ahí, tal vez, su efecto comunicativo" (cl85)

"Stravinsky **basa** esta especie de cantata en versículos de los Salmos de David 39, 40 y, completo, el 150, en versión latina. Musicalmente, la obra **tiene** características como la de prescindir de violines y violas, superponer tonalidad y modalidad, y presentar una "doble fuga" (una instrumental y la otra coral, simultáneamente), que **es** el momento más interesante" (cl85)

"Menotti **insista** en su fastidio por aquellos que lo **califican** como un compositor italo-americano" (ln99)

"... sus obras **son** interpretadas más en Alemania y Japón que en el país" (ln99)

"En las óperas de Menotti **sobrevive** una gran memoria del género, que a veces se **expresa** de manera oblicua y muy filtrada" (cl99)

"Los recursos minimalistas de la repetición y la evolución a cambios mínimos, como cualquier otro recurso de cualquier otra vertiente, estilo o época, no **pueden** absolver o condenar a ninguna obra o compositor" (cl99)

Los casos en los que se hace referencia a la performance musical, foco principal de atención al cual se dedica la modalidad narrativa descrita más arriba, efectúan, sobre todo, una operación de generalización de cualidades o defectos que exceden la referencia al evento puntual del que se está hablando. Se trata de un *presente permanente o general*, a través del cual "desaparece..."

el contraste explícito o implícito con el pretérito y el futuro" (García Negroni-Stern-Pérgola, Op.cit.: 245), por lo que puede interpretárselo como una variante de la misma modalidad narrativa:

"**Muestra** esta cantante, junto con sus cualidades teatrales, una formidable técnica vocal. La perfección de sus agudos y seguridad en los ataques no **son** frecuentes en su tesitura" (In85)

"...sus mejores cualidades **siguen** siendo el caudal y el manejo de la emisión vocal, infalible afinación y musicalidad" (In85)

"Renzetti, por el momento, no se **caracteriza** por un estilo definitorio" (cl85)

"...su voz ni su manera de cantar **tienen** la cualidad artística que genéricamente se **exige** para el "cantabile"" (cl85)

"Rilling, que no en vano **tiene** formación de organista, **es** maestro en el lenguaje de Bach" (cl85)

"...**hace** más de quince años Rilling y su coro se **entienden**" (cl85)

"Hoy, lamentablemente, casi siempre **canta** en las vecindades de las notas" (In85)

"El elenco no **es** homogéneo, pero **coincide** en una virtud: **hace** disfrutar de la obra" (cl85)

"La versión de El caballero de la rosa que **está** ofreciendo el Teatro Colón como noveno título de los abonos, **tiene** puntales y resquebrajaduras, pero en líneas generales se **sustenta** con mucha dignidad y, lo que **es** fundamental, **permite** disfrutar de su belleza. Obra apoyada en recursos sinfónicos, **cuenta** con un excelente director, Siegfried Kurz, que **saca** enorme -exquisito- partido de la Orquesta Estable del Colón, la cual **responde** con una probidad irrefutable" (cl85)

"Ariene Saunders **demuestra** que debió retirarse de la ópera prudentemente" (cl85)

"Bruce Donnel **traza** una régie con momentos muy acertados" (cl85)

"...los dedos de Martha Argerich **producen** milagros de musicalidad. El sortilegio se **adivina** ya desde esas primeras notas suaves dictadas por alguna vieja canción rusa, que **florace** en el clarinete, y después en las flautas y violines. Y se **instala** cuando Martha **arranca** con esas urgentes, endiabladas notas del Allegro. Es que **de** pasmo la inusitada fuerza de esos pequeños dedos que **besaban** esta fantástica, arrolladora toccata. La musicalidad de Argerich no **radica** solamente en su impecable, inexorable virtuosismo, capaz de arremeter con todas las variantes del toucher pianístico, sino en su respiración junto a la orquesta, aunque ella se constituya, sin querer, en su fulgurante auriga. Como el propio Prokofiev ella **es** dueña de dedos de acero para estas obras de bravura, y de un impulso irrefrenable que **arrastra** consigo, en furiosos staccato, en octavas implacables a toda una orquesta. Pero **es** capaz, también de entregarse al juego de los diálogos, de las réplicas, de pergeñar sutilezas y finuras de increíble refinamiento, sea en arpeggios, en trinos, en pasajes de esfumatura, vaguedad y lejanía" (In99)

"Salvo el infaltable cholulaje, Martha Argerich no **es** un hecho social. Su poder de convocatoria **radica** en su elan artístico. **Es** que, amen de no defraudar jamás, su arte fenomenal nos **transporta** hacia otras dimensiones, enteramente originales. Por eso no **importa** demasiado qué va a tocar" (In99)

"Ella sólo **desear** compartir la música con quienes la **aman** de verdad" (In99)

"La excelente realización escenográfica de esta producción, a cargo de Basaldúa, con la supervisión de Menotti, se **basar** en la contraposición de una casa misérrima y sumamente estrecha, tanto en la superficie como en lo material, y la amplitud opulenta, fría, gris y deshumanizada del consulado, donde **trabaja** una secretaria eficiente, irritante y que **cumple** su función burocrática a la perfección" (In99)

"Victoria Livengood, por su parte, **es** una admirable cantante y actriz de importante caudal vocal" (In99)

"Gaeta **sigue** siendo mejor cantante que actor" (In99)

"Lombardero **está** para papeles de mayor envergadura" (In99)

"Agazapada en el piano como un felino cazador al acecho, el fenómeno Argerich **explosa** apenas sus antes delicadas manitos se **transforman** en garras al atacar el teclado. Con la orquesta en llamas gracias al fuego de su solista, el estadio **desborda** con la pasión angulosa, bizarra y eléctrica de un Prokofiev extrovertido" (c199)

"...la Orquesta Sinfónica Nacional se **brinda** a la música olvidando la tremenda dificultad de Prokofiev" (c199)

"Porque si la convocatoria a un recital **gira** en torno de un solista, y ese solista **es** Martha Argerich, no **hay** nada que hacer después. Entre otras cosas, porque el compromiso espiritual que **impone** a músicos y audiencia **es** tan intenso, que **es** inevitable padecer inmediatamente una especie de vacío emocional" (c199)

"La escena **tiene** sobriedad y precisión, se **apoya** en acciones justas y en una formidable escenografía de Emilio Basaldúa" (c199)

"También **es** riguroso y profundo el trabajo del director Mario Perusso al frente de la Orquesta Estable y de un elenco con algunas figuras excepcionales" (c199)

"La escena no se **priva** de nada; sin embargo, **resulta** estática y dramáticamente ineficaz" (c199)

"...el efecto no se **logra** y el telón **cae** en medio de una sensación de frialdad y desconcierto" (c199)

"El estatismo de la escena a veces se **compensa** con el talento natural de los cantantes, particularmente el del excepcional tenor alemán Udo Holdorf, que **diorga** a Herodes una exacta dimensión bufa; pero también la soprano Renate Behle, en el papel de Salomé, una cantante de primera línea que además no **carece** de sensualidad" (c199)

"La Estable con Lano no sólo **suenar** afinada, equilibrada, con solos bien resueltos; **suenar** además con potencia y con una inusitada confianza en sí misma" (c199)

En lo que hace a los matices de retrospección o prospección, estos últimos vuelven a estar ausentes, mientras que los primeros se utilizan casi exclusivamente para hacer referencia a personas determinadas (compositores o intérpretes):

"Marta Lambertini se **ha afianzado** entre los valores descolantes de la creación musical argentina" (In85)

"Marta Lambertini **ha ratificado** aquí ser poseedora de ideas propias" (In85)

"Helmuth Rilling, que venturosamente **ha cerrado** con dos programas bachianos el Festival Bach-Händel 1985" (cl85)

"Tarragó Ros no **ha elaborado** otras melodías que las del acordeón" (cl85)

"Menotti, extraño caso de compositor, libretista y régisseur, **ha legado** por primera vez a Buenos Aires" (In99)

"...hasta el propio Glass **ha hecho** cosas mejores que este concierto" (cl99)

"Lano, que por fortuna **ha vuelto** regularmente desde su debut en el estreno de la versión completa de Lulú en 1993, se **ha convertido** en uno de los principales factores de un progreso técnico y musical de las orquestas argentinas" (cl99)

Como puede observarse, la construcción del mundo comentado apunta a dar cuenta de las características de las obras o de la obra, en sentido histórico, de un compositor determinado. Esto constituye un gesto paradójico: mientras que la performance –el motivo de la crítica, lo más "presente" en el sentido de que se trata del acontecimiento en el cual este discurso, en tanto parte del género periodístico, intenta hacer foco–, es ubicada en gran medida fuera de la situación comunicativa actual –en el mundo narrado–, tanto las características de una determinada obra –abstractas por fuera de una ejecución concreta–, como la trayectoria previa o el estilo de un determinado compositor son traídos al aquí y ahora de la relación que el discurso establece entre el hablante y su interlocutor. Esto implica que si bien el crítico no coerciona a su interlocutor en lo que hace a las apreciaciones o juicios que emite con relación al desenvolvimiento o las circunstancias específicas de un concierto en particular, sí conmina un mayor acuerdo en cuanto a una dimensión si se quiere más estética que periodística, es decir, en cuanto a esa dimensión que evidencia la competencia del crítico para dar cuenta de las características del estilo o de la trayectoria de un compositor.

Para decirlo de otra forma: el crítico, en tanto cronista que ha participado como espectador del concierto al que hace referencia, expresa con menos énfasis su opinión acerca de lo ocurrido en ese evento en particular –

reconociendo o dejando a su interlocutor un espacio para su propia apreciación—, que su saber técnico o estético aplicado a una obra o a una trayectoria particulares, es decir, a un objeto de referencia que no es el objeto inmediato de la crítica periodística en tanto tal sino más bien el de una estética de la música.

Las metáforas temporales

Caracterizadas como “incrustaciones”, las metáforas temporales, en tanto “anormalidad”, implican una significación particular, una perspectiva específica que agrega un matiz o una perspectiva diferencial a la dominante narrativa o comentadora. Se analizan a continuación, como formas concretas de la metaforización temporal, el uso del condicional, por un lado, y el del modo subjuntivo, por otro.

- **Uso del condicional**

En el contexto del “mundo del comentario” pierde su contenido temporal retrospectivo y se refiere al presente o al futuro, adquiriendo un matiz de posibilidad o probabilidad que refuerza el lugar de competencia autorizada del crítico, que hace afirmaciones vinculadas con lo que no ha ocurrido o efectúa algún tipo de exhortación:

“...no **costaría** demasiado llevarlos a la escena” (cl85)

“Un poco más de rigor y el producto **resultaría** “frío”; más emotividad en la balanza, y **podría** perderse su equilibrio, su formidable fuerza” (cl85)

“Venida de Europa, su Sinfonía nos **habría parecido** el envío de un gran maestro” (cl85)

“...la representación de esta ópera de Richard Strauss sobre la pieza de Oscar Wilde **podría** mantenerse completamente alejada del realismo” (cl99)

Modalización exhortativa:

“Otras óperas de Menotti, con su estética y su propuesta tan particulares, **podrían** aparecer en el nuevo milenio” (ln99)

“**Habría** que renunciar a los elementos de exotismo bíblico, al reino de Judea decorado con sus esbirros, sus bandejas con frutos, almohadones rojos y dorados, antorchas, inciensos,

colas de pavo real y un buen número de extras, e imaginar formas de mayor dimensión simbólica” (cl99)

En el contexto del mundo narrado, su ámbito más ortodoxo, funciona “narrativamente”, es decir, como expresión de una acción futura, con valor prospectivo:

“...el concierto de presentación **habría** de ofrecer una nueva sorpresa” (ln85)

“Todos sabíamos que no **disfrutaríamos** del mejor sonido en un teatro de conciertos porque entre los atriles ya estaban instalados los micrófonos” (ln99)

“...no era difícil intuir que **surgirían** algunos inconvenientes” (ln99)

- **Uso del subjuntivo**

En el contexto del “mundo del comentario” funciona aludiendo a situaciones o procesos virtuales –modalidad prototípica del subjuntivo–, a través de lo cual se efectúa una vehiculización atenuada de ideas estéticas o apreciaciones personales:

“Componer “a partir de...” de hecho no tiene nada de nuevo, de malo ni de bueno, en la medida en que, para el compositor, ese encantamiento originario no **se** a atrofiar su chispa creativa y a reducir su acción a un juego deductivo o combinatorio más o menos interesante” (cl85)

“...ambos saben lo que deben esperar del poder público: que no **se** en su labor, ni política ni burocráticamente” (cl85)

El matiz retrospectivo, que expresa una acción acabada cumplida en el pasado, a la manera del modo indicativo, le da al comentario la contundencia – aunque atenuada– de lo que ya no puede ser modificado:

“...sin duda el mejor trabajo que **se** apreciar por parte de este intérprete argentino de relevante actividad internacional” (ln85)

“...Es la obra más densa y valiosa de cualquier autor americano que **se** este año” (cl85)

⁷ Presente del Subjuntivo

⁸ Presente del Subjuntivo

⁹ Pretérito Perfecto del Subjuntivo

¹⁰ Pretérito Perfecto del Subjuntivo

"Con elementos europeos en el texto y en la idea teatral, aun cuando [REDACTED] escrita en inglés, pero con componentes musicales de uno y otro lado del océano" (ln99)

"...la muerte del hijo de John y Magda ocurre de modo inexplicable, como si un niño de unos pocos meses [REDACTED]¹² sencillamente de tristeza" (cl99)

"Como si el don lúdico le [REDACTED] otorgado por gracia infusa" (ln99)

En el contexto del mundo narrado, el modo subjuntivo funciona "narrativamente", es decir, dando cuenta de hechos ocurridos en el evento de referencia, datos fácticos a los que, sin embargo, agrega un matiz de subjetividad. Así, se "subjetiviza" la supuesta objetividad:

"Para que todo ello [REDACTED] con fuerza y convicción realizó una excelente labor de concertación musical Siegfried Kurz" (ln85)

"...se dieron el gusto compartido de disfrutar de algo bien hecho, aunque no [REDACTED] muchos testigos" (ln85)

"Una noche lluviosa que cerraba uno de los días de peor clima del año y esa costumbre al revés que consiste en no concurrir a los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Cervantes habrán contribuido decisivamente a que el público [REDACTED] no mucho más numeroso que quienes tocaron y cantaron en el escenario" (cl85)

"Repartió felicidad y nos otorgó la condición de afortunados, aunque [REDACTED] rauda y resoplando mientras se encaminaba hacia el piano" (ln99)

"Ni siquiera importó que en esta comunión íntima con la música, algunos inocentes del mundo de los sonidos [REDACTED] entre los tres movimientos de la obra" (ln99)

"No puede sorprender que el Bolero de Ravel [REDACTED] algunos accidentes a manos de una orquesta capaz de tocarlo con los ojos cerrados y ahora pinchada luego de dejar el resto en Prokofiev" (cl99)

¹¹ Pretérito Perfecto del Subjuntivo
¹² Pretérito Imperfecto del Subjuntivo
¹³ Pretérito Pluscuamperfecto del Subjuntivo
¹⁴ Pretérito Imperfecto del Subjuntivo
¹⁵ Pretérito Imperfecto del Subjuntivo
¹⁶ Pretérito Imperfecto del Subjuntivo
¹⁷ Pretérito Perfecto del Subjuntivo
¹⁸ Pretérito Imperfecto del Subjuntivo
¹⁹ Pretérito Imperfecto del Subjuntivo

Conclusiones particulares

El análisis de la temporalidad verbal en la crítica musical, en tanto deixis de la situación y del contexto comunicativo en los que el hablante y su interlocutor están inmersos, ha mostrado, en primer lugar, que la modalidad narrativa se caracteriza por su falta de relieve. Esto significa que opera, casi permanentemente, desde su centro de referencia, yendo al núcleo, al foco del relato, el cual está dedicado, en la mayoría de los casos, a dar cuenta de la actividad de los intérpretes. Se trata, por otra parte, de un relato altamente subjetivizado, plagado de apreciaciones y juicios personales.

La situación comunicativa resultante, sin embargo, plantea una brecha, un vínculo no inmediato y no conducente entre el parecer del crítico y el de su interlocutor, ya que sus objetos de referencia son puestos en el afuera, en ese pasado que caracteriza a ese mundo narrativizado.

En segundo término, el análisis ha mostrado que son las obras, los compositores o las trayectorias creativas de estos últimos los objetos de referencia que integran el núcleo del mundo comentado. Así, se ha visto que en este tipo de situación comunicativa –con un alto nivel de presión del punto de vista del crítico sobre el de su interlocutor– tanto las competencias productora y receptora como la relación entre ellas varían respecto de las de la situación anterior: de alguna manera, en el ámbito del comentario, la crítica abandona el terreno de lo periodístico en pos del de lo estético, abandona la apreciación subjetiva en pos de la exposición de un saber calificado que impone con total contundencia, con la autoridad de quien detenta una competencia específica en una materia determinada.

El análisis, por último, ha mostrado, respecto del recurso a las metáforas temporales, que se trata, en todos los casos, de maneras particularmente veladas de comentar, aún desde el ámbito de lo narrativo.

En lo que tiene que ver específicamente con el comentario, el principio de autoridad del crítico perdura en el uso “probabilístico” o directamente exhortativo del condicional, como así también en los mandatos o los procesos virtuales enunciados mediante el subjuntivo. Esto significa que, en el mundo

comentado, las metáforas temporales son meros gestos de cortesía, de atenuación de una contundencia que proviene de un punto de vista ubicado en un lugar de autoridad incuestionable.

Para el mundo narrado, en cambio, la metaforización actúa como factor de acercamiento hacia el ámbito de lo comentado. El modo "subjektivizado" de narrar no hace otra cosa que reforzar la validez de lo que se está afirmando, su validez "subjettiva", reduciendo así por definición el espacio de disenso posible por parte del interlocutor prefigurado. Esto se evidencia en los usos narrativos tanto del condicional como del subjuntivo.

III. La dimensión descriptiva de la crítica musical periodística

Este capítulo consiste en el análisis de la dimensión descriptiva del corpus desde un punto de vista semiótico.

La crítica musical periodística aparece, en tanto se trata de la crónica o reseña de conciertos, como una clase privilegiada de textos que admite ser leída en clave descriptiva. Y esto en función de que su objeto primordial –el concierto– aparece, dicho en términos de Raúl Dorra (1989: 260), claramente “espectacularizado”, sustraído de cualquier sucesividad temporal, presentado como totalidad, como “sistema de posibilidades transformacionales ya realizadas”. En tal sentido, el procedimiento discursivo intenta aportar lo que el mismo Dorra llama la “visión” del evento, entendido éste como duración sustraída de cualquier proceso exterior a ella misma, lo cual implica la “suspensión” de las categorías temporales en función de poder referir su objeto como “imagen consumada” (Dorra, Op.cit.: 262).

Yendo concretamente a las evidencias textuales, es posible observar, con relación a lo afirmado, que el ordenamiento de las secuencias, el despliegue sintagmático de los objetos particulares que el discurso construye al interior de ese gran objeto que es su foco de atención permanente –el concierto–, no responde a ninguna lógica narrativa propia. En la mayoría de los casos reproduce o “se deja ordenar” por el régimen de aparición determinado por la propia lógica del evento. La organización de los detalles depende de la macro-organización de las dimensiones a ser abordadas, y se presenta en una relación de sucesividad “arbitraria”, es decir, no narrativa, cuyo esquema básico podría ser, con variaciones, el siguiente:

- quiénes ejecutaron
- qué obras
- en qué situación
- con qué clase de desempeño

En casi la totalidad de los textos analizados es explícita la operatoria por reducción sinecdótica característica de la descripción. Así, el concierto va siendo configurado como totalidad a partir del despliegue de las características de cada uno de sus componentes:

- los intérpretes
- las obras ejecutadas / su organización en un programa
- la sala
- el público
- el marco o circunstancias en las que el concierto tiene lugar

El crítico, en tanto enunciador/locutor, encarna de manera cabal a ese "testigo presencial" del que habla Heinrich Lausberg (1976:225), siendo más que evidente en su discurso el entrecruzamiento de las dimensiones "cognoscitiva" y "pasional" que Jacques Fontanille (1995: 182) entiende funcionan de manera conjunta con la dimensión "pragmática". Esto significa que en el discurso del crítico entran en juego tanto sus atracciones como sus repulsiones, sus escalas de valor, sus preferencias y elecciones tanto como su grado de saber, a partir del momento en que asume el rol de observador-informador-descriptor de lo acontecido.

Así, el crítico, puesto a jugar el papel de "descriptor" se instala, como afirma María Isabel Filinich (1999: 3), "en el lugar de quien observa y ordena, distingue y clasifica, evalúa y jerarquiza". Esto implica que no se trata de un "observador neutral" sino que en la actividad que lleva a cabo se ven involucradas tanto una "competencia observacional"²⁰ como "una actividad sensible de un sujeto afectado por aquello que percibe" (Ib.), la cual instaura un orden "regido por procedimientos discursivos diversos de aquellos que orientan la actividad inteligible" (Ib.). Este es, quizás, el rasgo más característico de la clase de textos que se analiza. Es notable la manera en que las actividades calificativas/evaluativas y descriptivas se encuentran imbricadas en el discurso de la crítica. Ejemplos:

²⁰ Mantenemos el calificativo "observacional" para dar cuenta de la actividad en sentido amplio; en el caso particular que se analiza la competencia específica sería, preponderantemente, "audicional" o "auditiva".

En casi la totalidad de los textos analizados es explícita la operatoria por reducción sinecdóquica característica de la descripción. Así, el concierto va siendo configurado como totalidad a partir del despliegue de las características de cada uno de sus componentes:

- los intérpretes
- las obras ejecutadas / su organización en un programa
- la sala
- el público
- el marco o circunstancias en las que el concierto tiene lugar

El crítico, en tanto enunciador/locutor, encarna de manera cabal a ese "testigo presencial" del que habla Heinrich Lausberg (1976:225), siendo más que evidente en su discurso el entrecruzamiento de las dimensiones "cognoscitiva" y "pasional" que Jacques Fontanille (1995: 182) entiende funcionan de manera conjunta con la dimensión "pragmática". Esto significa que en el discurso del crítico entran en juego tanto sus atracciones como sus repulsiones, sus escalas de valor, sus preferencias y elecciones tanto como su grado de saber, a partir del momento en que asume el rol de observador-informador-descriptor de lo acontecido.

Así, el crítico, puesto a jugar el papel de "descriptor" se instala, como afirma María Isabel Filinich (1999: 3), "en el lugar de quien observa y ordena, distingue y clasifica, evalúa y jerarquiza". Esto implica que no se trata de un "observador neutral" sino que en la actividad que lleva a cabo se ven involucradas tanto una "competencia observacional"²⁰ como "una actividad sensible de un sujeto afectado por aquello que percibe" (Ib.), la cual instaura un orden "regido por procedimientos discursivos diversos de aquellos que orientan la actividad inteligible" (Ib.). Este es, quizás, el rasgo más característico de la clase de textos que se analiza. Es notable la manera en que las actividades calificativas/evaluativas y descriptivas se encuentran imbricadas en el discurso de la crítica. Ejemplos:

²⁰ Mantenemos el calificativo "observacional" para dar cuenta de la actividad en sentido amplio; en el caso particular que se analiza la competencia específica sería, preponderantemente, "audicional" o "auditiva".

“Obra inicial: Concierto para violoncelo, de un Schumann ya cercano a los abismos de la locura. Oyéndolo, se recibe la misma impresión que con sus conciertos para violín: un genio del piano que incursiona en terreno ajeno” (Clarín, 1985)

[acerca del compositor Charles Ives] “sus propuestas y eventuales experimentaciones parten de ideas estrictamente sonoras y no de combinaciones abstractas... su música refleja una realidad cotidiana (que al ser realidad se torna intemporal), condición por lo general ausente en el modernismo musical” (Clarín, 1985)

“Valentín-Terrani dispone de un instrumento de primer orden en esa voz sana, amplia, pareja, con unos impresionantes graves aterciopelados y una zona aguda propicia para las agilidades” (La Nación, 1985)

“la “Circus Polca” de Stravinsky. Es una de esas miniaturas intrascendentes y chispeantes, de gruesa veta paródica, que pierden todo posible interés si la versión está desprovista de un mínimo de gracia y destreza” (La Nación, 1985)

“Carl Nielsen... el más importante de los compositores Daneses” (La Nación, 1985)

“Pasajes de la bella textura instrumental y vocal posee el fragmento que el barítono Ricardo Yost asumió con plena solvencia interpretativa, y los poderosos efectos sonoros confiados al coro en sus exposiciones del tema inicial, una y otra vez, a lo largo de la obra contribuyen a darle los perfiles de la coherencia que su heterogeneidad de medios requiere” (La Nación, 1985)

“el texto no es un libreto sino una composición autónoma, un sustrato elaborado con tanta precisión como la música” (Clarín, 1999)

“*Distancias* es una forma de nombrar el vacío, una separación entre dos cosas, pero no en un sentido metafísico sino perfectamente mensurable” (Clarín, 1999)

“Con sonoridades que no superan casi nunca el *pianissimo* y un despojamiento que produce un entramado tan simple como expuesto en todos sus componentes, la obra resulta muy ‘ingrata’ con los intérpretes” (La Nación, 1999)

El rol del "testigo presencial" implica, además, el cumplimiento de una función persuasiva apoyada en el "efecto de verdad", "de prueba" que, como afirma Philippe Hamon (1991: 59-60), posee todo testimonio calificado.

Por otra parte, el discurso del crítico, en tanto descriptivo, consiste básicamente en una "puesta en orden", en lo que el mismo Hamon (Op.cit.: 65) denomina "meta-clasificación" de algo que en sí mismo constituye tal cosa, dado que el concierto implica ya una primera disposición espacio-temporal, un "orden escénico" y una disposición metadiscursiva de cada uno de los enunciados musicales y no-musicales en cuestión.

Es por eso que el avance del discurso del crítico no produce la aparición de nuevos acontecimientos. El acontecimiento principal se encuentra definido e instalado de antemano casi como una característica de género: la crítica musical periodística es crítica de conciertos, y opera no narrando el evento –sumamente obvio, previsible y monótono en cuanto a la dinámica interna general de su acontecer– sino describiendo sus características particulares y eventuales. El concierto, en tanto acontecimiento, se da por hecho y por sabido, es a la vez presupuesto y razón de ser de la crítica. El avance del discurso del crítico no supone ningún aumento en el saber acerca de ningún devenir, más que del de la sucesión previsible de eventos particulares –por lo demás, altamente codificados– al interior de ese marco dentro del cual la ejecución de una obra tras otra acontece. Podría afirmarse que hasta el observador está constituido de antemano y que el enunciador presente no hace otra cosa que evocarlo o, de alguna manera, implícitamente, citarlo.

Cabe aquí, sin embargo, señalar que, como afirma Filinich (Op.cit.: 11) la oposición entre narración y descripción nunca es tajante sino que se trata de un "modo de funcionamiento", de una "dominante en la organización del enunciado", y esto a partir del hecho de que –como afirma la mencionada autora– "toda descripción supone un sistema narrativo pues conlleva una dimensión transformacional implícita" (Ib.), además de producir siempre una modificación de la dimensión cognoscitiva en el destinatario. Con un grado mayor de precisión podría afirmarse, entonces, que la crítica musical

periodística combina una dimensión narrativa basada en un desarrollo procesual prefijado (guiado por la dinámica tradicional del concierto, que provee los acontecimientos –quienes hicieron qué, cuándo, dónde, en qué circunstancia, etc.–), y una dimensión descriptiva que vehiculiza la crítica propiamente dicha, las valoraciones y calificaciones (cómo, de qué manera, con qué características, qué clase de cosa, con cuáles rasgos). Por otra parte, la dimensión narrativa localizable en los esquemas descriptivos presenta –principalmente en La Nación, en el período 1985– particularidades notables, como la de describir la ejecución como una especie de lucha (“medirse con”) de la que el intérprete sale victorioso mediante figuras como la de “tener éxito”, “superar”, “triunfar”, “lograr”, “salvar” o “vencer”. Ejemplos:

- Medirse con:
“En el comienzo, la intérprete se midió con una expresión mayor de la literatura vocal de cámara” (LN, 1985)
- Tener éxito:
“Y ahora ha sido precisamente en Rossini, campo por el que su arte se explaya con plenitud sin sobras, donde Lucia Valentini-Terrani ha concretado un nuevo éxito de proporciones” (LN, 1985)

“Claudio Evelson se mostró ahí a la altura de las circunstancias, vehemente y aplomado. El éxito fue claro y legítimo. Un recibimiento efusivo fue retribuido con dos "extras" para los que el intérprete recurrió a Scriabin y a Moszkowski” (LN, 1985)

“Mariana Altamira, cantante de condiciones en verdad atrayentes llevó a cabo su tarea con eficiencia merecedora de franco elogio, y Perusso logró, talento y maestría mediante, una óptima realización orquestal. Otro éxito de proporciones” (LN, 1985)

“Donato Renzetti hizo lo suyo, que no era sencillo, superiormente bien, en forma que lo hizo compartir un éxito franco, retribuido por Bitetti con la ejecución sobresaliente del "Estudio n°11" de Villa-Lobos” (LN, 1985)

“Notable éxito del guitarrista Roberto Lara, quien logró una estrecha comunicación con el público” (CL, 1985)
- Superar:
“Y tras el instrumentista capaz de superar airoosamente no pocas problemáticas, alentó el músico serio y responsable, enterado en cuanto a

peculiaridades estilísticas y requerimientos existentes en el orden de la interpretación" (LN, 1985)

- Triunfar:

"Con la "Cuarta Sinfonía", esa famosa "Italiana" que es buen testimonio del siempre aristocrático y sabio arte de Mendelssohn, concretó Donato Renzetti un espléndido triunfo" (LN, 1985)

"Cierre triunfal de Martha Argerich" (título) (CL, 1999)

"Benzecry y la orquesta triunfaron en la versión de una novedad absoluta de un autor desconocido" (CL, 1985)

- Lograr:

"...el concierto de presentación habría de ofrecer una nueva sorpresa porque no fue menor el logro interpretativo obtenido por el Bach Collegium" (LN, 1985)

"Sin bien Russo se inclinó por una versión de corte camarístico sumamente conmovedora, no faltaron los momentos de esplendor y grandeza tan propios del lenguaje que identifica a Haendel, y para ese logro contó con la colaboración de magníficos solistas instrumentales que transitaron los recitativos acompañados y con bajo continuo con un tono predominante de íntima unción, imprescindible para remarcar y hacer lucir los contrastes" (LN, 1999)

"Es la lección del director Helmuth Rilling, que venturosamente ha cerrado con dos programas bachianos el Festival Bach-Händel 1985, nunca de tan empinados logros artísticos" (CL, 1985)

- Salvar:

"...la soprano Africa de Retes salvó con talento la distancia entre el carácter de su voz y la que requiere la canción del final" (CL, 1985)

- Vencer:

"Aurora Natola-Ginastera venció las dificultades merced a su experiencia y su inteligencia musical sin poder impedir que uno deseara la audición de obras como las de Boccherini, Saint-Saëns, Dvorak u otros autores que trataron mejor al violoncelo" (CL, 1985)

"Se trata de una composición virtuosística para clarinete con acompañamiento de cuerda, escritura "belcantista" para el instrumento de viento, que Martín Tow venció con sobrada maestría, "chispa" y buen gusto" (CL, 1985)

En lo que hace a la dimensión persuasiva, es fácil observar en el crítico el "peligroso" poder de re-configurar, de re-hacer y, por lo tanto, de fijar de manera taxativa una resultante perceptiva que podría presentar cualquier otra disposición, a través de la cual se podrían jerarquizar otras dimensiones, otras facetas y aspectos de los mismos objetos o aún otros objetos enmarcados en ese múltiple disparador de estímulos que es el concierto.

Y es precisamente con relación a esto último que se vuelve evidente la "función ideológica" de la dimensión descriptiva de la crítica, en definitiva el objetivo mayor y la justificación de fondo del presente análisis.

Partiendo de la relación de equivalencia que, en lo descriptivo, Hamon (Op.cit.: 92) señala entre una "denominación" y una "expansión", la cual puede consistir tanto en una nomenclatura, una lista de palabras, como en un conjunto de predicados (cualidades atribuidas) (Filinich, Op.cit.: 9-10), y aceptando que existe una relación estrecha entre lo descriptivo y lo taxonómico, es posible afirmar, a partir de esto último, que, consistiendo todo efecto de lista o esquema en la saturación y el recubrimiento de un modelo preexistente, el cual organiza y jerarquiza los elementos que intervienen en la descripción (Filinich, Op.cit.: 12), la crítica musical periodística re-clasifica, re-organiza y re-configura un orden, un modelo de organización que le es previo y subyacente: el orden y el esquema del concierto tradicional; con una estructura (organización en dos partes, bises) y unos componentes (unos intérpretes, unas obras, un público, un espacio acústico) cuyo despliegue confirma (y re-confirma) una y otra vez el paradigma de la performatividad musical por excelencia.

En este sentido, es fácil advertir en los textos una serie de denominaciones recurrentes, a saber: conjunto, integrantes, solistas, obras, obra inicial, recital, concierto, ciclo, sala, público, programa, compositor, primera parte, segunda parte, bises, entre otros.

Los mecanismos de expansión detectados consisten, por un lado, en despliegues que mantienen la continuidad sintáctica del discurso, como por ejemplo:

"Sala repleta y aplaudidora para un conjunto de bien ganado prestigio" (CL, 1985)

"Entre otras riquezas, la voz de Víctor de Narké tiene una muy importante, la personalidad, la individualidad tímbrica; su color vocal se identifica a ojos cerrados" (CL, 1985)

"Contrapuntos con más arpegios que líneas, pequeños motivos que se resisten a desaparecer, una orquestación entretenida y una forma que cuando no divaga, deriva, pueblan el universo de don Richard" (CL, 1999)

"Ese texto no cuenta una historia sino que describe un mundo; un infierno, que es también el de los desaparecidos y cuyo cielo es "ambiguo y vacío como el lado de adentro de un cuerno" (CL, 1999)

"...la parte del cello -ya inseparable de Aurora Nátola, destinataria de esta admirable partitura- es un exaltado despliegue de singularidad lírica, a la que Nátola confiere un fraseo y una fluencia poética casi inimaginable en otros grandes instrumentistas actuales" (LN, 1985)

"... en la primera sección, Crespo se inspira en "Pájaros tristes" de la serie "Miroirs"; en la segunda, utiliza las breves notas de "Pájaro profeta" de Schumann; en la tercera, "Abismo de los pájaros", de Messiaen, y en la cuarta, un tema propio" (LN, 1985)

"En la Fuga Nº 5, en Re mayor, Loussier toma por impensados atajos y prefiere el ritmo al juego contrapuntístico. La Gavotte en Si menor corre con mejor suerte. Las notas de Bach aparecen más claras entre los acentos jazzísticos" (LN, 1999)

"Escrita por el compositor ruso en plena era Stalinista y acatando los dictados de la cultura del real socialismo, se trata de una obra compleja, que alterna momentos sublimes con otros de una pomposidad insufrible" (LN, 1999)

En otros casos, la relación entre denominación y expansión se marca con claridad por ruptura sintáctica, dada ésta a partir del uso de paréntesis, dos puntos, guiones largos o comas, lo que –muchas veces– favorece el mencionado "efecto de lista" característico del despliegue descriptivo:

“obras: la extensa Cuarta Sinfonía de Mahler y el concierto para violoncelo de Schumann” (CL, 1985)

“Donato Renzetti (italiano, 35 años, nuevo para Buenos Aires)” (CL, 1985)

“Bach, músico totalizador por excelencia, ...” (CL, 1985)

“...una orquesta de nueve músicos: María de los Angeles Zanzi (oboe), Guillermo Sánchez (clarinete), Gustavo Fontana (trompeta), Mariano Nardini (saxo), Ezequiel Finger y Fabián Keoroglanian (percusión), Elías Gurevich, Daniel Robuschi (violines) y Sergio Rivas (contrabajo)” (CL, 1999)

“Sin voces, la última obra de la temporada del CETC, introduce una nueva dimensión estética” (CL, 1999)

“Se impone desde el primer movimiento de la Sinfonía N°2 (en tres movimientos, siguiendo en esquema formal clásico) de Héctor Tosar una manifiesta capacidad de elaboración unida a una imaginación viva e inquieta” (LN, 1985)

“En “Deitá Silvane” depara Respighi -un creador ilustre al que se tiende a olvidar en forma tan penosa como inexplicable- testimonio muy elocuente de noble inspiración y maestría consumada” (LN, 1985)

“...el primer movimiento de la Op. 10 N° 1 (Allegro molto e con brio)” (LN, 1999)

Es interesante observar los casos en que el orden de sucesividad denominación-expansión se invierte, reforzando y enfatizando la importancia que tienen los intérpretes dentro del paradigma de evento musical antes mencionado:

“Esta vez el ciclo Tricentenario Bach, que desarrolla la Fundación Ars Musicalis, nuevamente exhibió a dos organistas en la Basílica de Nuestra Señora del Socorro. En la oportunidad, maestra y alumno –no ya un estudiante, sino un profesional–: Adelma Gómez y Osvaldo Guzmán” (CL, 1985)

“A pesar de las oportunidades que a diario se dan en Buenos Aires de asistir a conciertos, sólo excepcionalmente se puede disfrutar de la música a través de un artista que lo hace con real placer, libre de nerviosidad, aparentemente sin esfuerzos, y tocando las piezas que

realmente le gustan, más allá de cualquier otra especulación. Este es el caso del guitarrista Roberto Lara" (CL, 1985)

"Por su vasta experiencia como intérprete de música antigua vocal e instrumental, por su brillante trayectoria como director del conjunto Pro Música de Rosario, el nombre de Cristián Hernández Larguía era una garantía en la dirección de la Misa en Si de Bach" (LN, 1985)

"Por su descomunal inventiva, su arquitectura musical y su swing, Bach atrajo siempre a músicos de todos los géneros populares. Los Swingle Singers lo cantaron; The Modern Jazz Quartet se inspiró en el estilo fugado. Lennie Tristano emuló estructuras bachianas para enriquecer el cool jazz. Y cuando Friedrich Gulda o Keith Jarrett tocan Bach, le devuelven sutilmente, por entre los acentos, ese plus jazzístico. Algo distinto es tomar a Bach como pretexto para elaborar música a partir de sus ideas o células motívicas. Esto es lo que intenta, desde hace cuarenta años, el pianista Jacques Loussier, y lo plasma hoy con su trío." (LN, 1999)

Siguiendo con el análisis propuesto por Hamon del enunciado descriptivo (Op.cit.: 69-72), es posible afirmar que en cuanto a su tendencia general, el proyecto descriptivo de la crítica musical puede ser definido como preponderantemente "horizontal", esto es, exhaustivo, orientado hacia la acumulación cuantitativa de detalles.

Las marcas que enfatizan el carácter descriptivo de la crítica son, fundamentalmente, aquellas vinculadas con un determinado léxico particular, plagado tanto de términos técnicos que no se definen y se dan por conocidos por el lector, como de aquellos que denotan una carga valorativa o calificativa, términos por lo general de una grandilocuencia extrema que apunta a indicar, en gran parte de los casos, superioridad o exceso de las cualidades a las que aluden.

Los términos técnicos pueden agruparse en los siguientes rubros:

- Géneros y formas musicales: concierto – sinfonía – ópera – sonata – literatura vocal de cámara – música de cámara – conciertos de cámara – música instrumental – suite – aria – pieza – preludio – fuga – obertura – variaciones – cantata – canción – fantasía – oratorio- serenata – vals – misa – tango – scherzo – contrapunto – marcha – motete – rondó – chamamé – passacaglia – poema sinfónico – aria de coloratura – elegía – milonga – rapsodia – tocata – chacona – divertimento – sonatina – zamba – canon – gavota – concerto grosso – lied – madrigal – malambo – mazurca – nocturno – polonesa – saltarello – tango – villancico – zarabanda.
- Instancias interpretativas: orquesta sinfónica/filarmónica/de cámara – coro polifónico/de cámara – cuerdas – voz – voces – solista – dúo – trío – cuarteto – quinteto – octeto – noneto – dúo de cámara – conjunto de cámara – pianista de cámara – percusión – concertino – continuo – ensamble – maderas – banda sinfónica – metales – arcos – coreutas – fanfarria – vientos.
- Nombres de instrumentos: piano – violín – violoncelo – viola – órgano – clarinete – clave – flauta – celesta – arpa – campanas tubulares – guitarra – acordeón – fagot – oboe – timbal – trompa – corno – contrabajo – trompeta – vibráfono – bandoneón – clarinete – clavicémbalo – saxo – trombón.
- Términos vinculados con la dimensión armónica: tonalidad de [nombre de nota] mayor o menor – modo – sostenido – acorde – arpeggio – contrapunto – cromatismo – escala pentatónica – octavas – politonales – atonal – cadencia – modulación – serialismo – unísono.
- Términos indicativos del carácter del movimiento: Allegro – Largo – Andante – Lento – Adagio – Cantabile – Allegro molto e con brío – Molto moderato – Allegro molto e vivace – Andante molto – Grave – Moderato – Pianissimo – Vivace.
- Términos indicativos del registro vocal: soprano – mezzosoprano –contralto – alto – tenor – baritono – bajo.
- Términos vinculados con la dimensión formal: movimiento – parte – acto – sección – compás – cadenza – coda.
- Términos vinculados con la dimensión acústica: cámara/caja acústica – afinación – armónicos – ataque – timbre – cluster –pizzicato – resonancia – agudos – graves – registración – sordina – sostenuto – staccato – tutti – vibrato – a capella – pianissimo.

Los términos que denotan una carga valorativa son:

- Construcciones con “más” (adverbio comparativo con que se denota idea de exceso, aumento, ampliación o superioridad en comparación expresa o sobrentendida)²¹ seguido de alguno de los siguientes adjetivos: libre, rápido, conspicuo, notorio, imperioso, distinguido, alto, importante, estilizada, pura, impersonal, grande, elaborada, afianzada, madura, original, valiosa, hermosa, clara, capaz, genuino, interesante, sentido, enjundioso, sustancioso, notable, brillante, emotivo, sutil, radical, serio, logrado, original, rotundo, digno.

²¹ Las definiciones corresponden, en todos los casos, al *Diccionario Enciclopédico Espasa 1*, Madrid: Espasa Calpe, 11ª edición, 1994

- Construcciones con "muy" (adverbio que se antepone a nombres adjetivados, participios, adverbios y modos adverbiales, para denotar en ellos grado superlativo de significación) seguido de: largo, bien, buen, bueno, marcada, hondo, alto, estimada, mal, evidente, exigente, talentoso, valioso, efectivo, sensible, escaso, bello, emocionante, variado, emotivo, poco, sólido, hermoso, mal, difícil, positivo, elocuente, particular, representativo, fugaz, diferente, distinto, ingrato, claro, inteligente, competente, grato, breve, especial, feliz, arduo, acertada, raras, diversas, cómodo, seguro, complejo, prolífico.
- Construcciones con "todo" (adjetivo que sirve para ponderar el exceso de alguna calidad o circunstancia), por ejemplo: "tuvo todo el fuego/el color/el relieve/el oficio", "todo un símbolo", "todo un éxito", "con todo el esplendor"
- Construcciones con "gran" (adjetivo apócope de "grande"; indica que algo excede a lo común y regular) seguido de los siguientes sustantivos: equilibrio, protagonista, papel, riqueza, aplauso, aria, creador, pureza, seguridad, movilidad, expresividad, orquesta, entusiasmo, momento, nobleza, lujo, calidad, memoria, operista, fiesta, música, experiencia, dominio, interés, independencia, maestro, pieza, organista, intensidad, figura, sinfonista, sorpresa.
- Construcciones con "tan" (adverbio de cantidad, apócope de "tanto", que encarece al adjetivo al que precede) seguido de: disímiles, vinculados, propio, densa, visceral, personal, sagaz, diferente, plenos, insignes, delicada, atípica, extensa, expansiva, grande, admirado, evocador, atada, variada, elemental, penosa, inexplicable, nauseabundo, esencial, particulares, simple, expuesto, estruendosos, alejada, esplendorosa, intenso, decisivo, lógica, largo, introvertido, numerosa, exótico, profunda, demorado, expresiva, autocentrada, empinados, tersa, obediente, nítida, monótona.
- Uso del adjetivo "excelente" (que indica que algo sobresale en bondad, mérito o estimación) aplicado, por ejemplo, a la "calidad vocal e interpretativa", la "labor de concertación musical", los "medios", la "articulación de las voces", el "desempeño vocal y escénico", el "ajuste", la "amalgama tímbrica", el "vigor", la "afinación", la "actuación", la "realización escenográfica", el "oficio", la "emisión de voz", el "desempeño", la "versión", las "cualidades musicales", la "batuta", el director, el solista, alguno de los intérpretes en particular o al concierto como un todo.

- Uso del adjetivo "brillante" (que indica que algo es admirable o sobresaliente en su línea) aplicado a: una "percusionista japonesa", un "final", un "futuro", unos "colores", un "compositor inglés", una "carrera", el "touch" de un pianista, el "objeto de éxito" en el que se ha convertido Martha Argerich, la "labor" de un director, "todos los pasajes en staccato" a cargo de un piano, ciertas "interpretaciones" dentro de un elenco, la "trayectoria" de un director, un "momento" de una ópera, el "planteo" de una puesta en escena, la manera en que "un heterogéneo grupo de intérpretes... mostró... el riesgo y filo" de la música de un compositor.
- Uso del adjetivo "alto" (que indica superioridad o excelencia) para hacer referencia al "alto nivel" o al "alto grado" de rendimiento o de concentración de determinados intérpretes, al "alto impacto" causado por una puesta en escena o al "alto interés" demostrado por un director al ejecutar una obra.
- Uso del adjetivo "notable" (que indica que algo es grande y excesivo en su línea), casi siempre referido a nombres propios, sean éstos de intérpretes, compositores u obras particulares. Ejemplos:
 - "la batuta del notable Stefan Lano" (LN, 1999)
 - "Ricardo Sciammarella, notable violoncelista" (LN, 1985)
 - "un Brahms maduro y particularmente notable y profundo" (LN, 1999)
 - "Con un notable Stabat Mater cerró su ciclo la Wagneriana" (LN, 1985)
 - "la Op.100, notable por su lirismo y complejidad musical" (LN, 1999)
 - "un notable grado de originalidad" [acerca de la ópera *El cónsul*] (LN, 1999)
 - "la notable tarea de Lombardero" (Ib.)
 - "fue notable la interpretación ofrecida por el Grupo Vocal de Difusión" (LN, 1999)
 - "Notable éxito del guitarrista Roberto Lara" (CL, 1985)
 - "una notable calidad de articulación" [acerca del Coro de la Alianza Francesa] (CL, 1985)
 - "Galán-Massoni: un dúo de notable equilibrio" (CL, 1985)
 - "la notable dirección orquestal de Stefan Lano" (CL, 1999)
 - "lo más notable compuesto para piano en el último medio siglo" [acerca de una obra de Goffredo Petrassi] (CL, 1985)
 - "Un notable concierto, con problemas" (CL, 1985)

- Uso del adjetivo "mejor" (que indica que algo es superior a otra cosa y que la excede en una cualidad natural o moral) aplicado en singular a una sonoridad, un equilibrio virtuosístico, una obra, un trabajo, un momento, un coro, un resultado, un sonido, un ámbito, un estilo, un cantante o una acogida y, en plural, a unos recursos técnicos y expresivos, unas cualidades, unos actos, unas realizaciones, unas intenciones, unos violinistas, unos conciertos, unos pasajes, unos cantantes, unas páginas o unas voces.
- Uso del adjetivo "excepcional" (que indica que algo se aparta de lo ordinario) aplicado al sentido del color y del movimiento, a la acústica, la sonoridad, la riqueza expresiva, el empleo de los timbres instrumentales, la fusión de elementos vocales y escenográficos, la calidad, la figura, la alegría y ensanchamiento anímico o a un tenor, concierto o director particular.
- Uso del adjetivo "extraordinario" (fuera del orden o regla natural o común) aplicado a un concierto, al ajuste y brillo instrumental, a la riqueza expresiva, a la memoria, a la fluidez y efectividad, a la afinidad, la seguridad, el rendimiento, la resonancia, la precisión, el relieve o a una versión, un concierto o un intérprete en particular.
- Uso del adjetivo "formidable" (excesivamente grande en su línea) aplicado a la técnica vocal, el compositor, la escenografía, el relato o el planteo armónico.

Continuando con el análisis de las marcas que enfatizan el carácter descriptivo de la crítica, cabe señalar que no es menor la importancia que en estos textos adquiere la adjetivación por sinestesia. Como afirma Ricardo Haye, la sinestesia consiste

"en la unión de dos imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales. Se trata de una experiencia en la que la estimulación de un sentido provoca unapercepción que, de ordinario, sería producida cuando se estimulase otro sentido; como cuando un ruido atronador se percibe como una luz cegadora o cuando se alude a un "rojo estrepitoso", conjugando en la misma expresión un sustantivo de resonancia visual y un adjetivo que remite a lo auditivo" (2000: 111-112).

Desde un punto de vista estrictamente semiótico, Fontanille (1999) describe el mecanismo discursivo de la sinestesia como aquél en el que "la sintaxis figurativa constituida a partir de un campo sensorial se vuelve autónoma y se convierte en un mecanismo formal que puede recibir sustancias diversas".

Los casos de sinestesia que se abordan están compuestos por dos clases de contenidos: por un lado un sustantivo que hace referencia a una dimensión técnica o musical específica; por otro, un adjetivo (o su nominalización) que suele funcionar aplicado a campos perceptivos o sensoriales no auditivos (visuales, táctiles y, en menor medida, gustativos). Los ejemplos, en su contexto de aparición, son los siguientes:

La Nación, 1985

1. Los dos coros, con acompañamiento de vientos y cuerdas, reflejaron fielmente la rigurosa y ágil construcción polifónica y contrapuntística del Cantor
2. La preparación previa de dos coros, su integración en un cuerpo vocal homogéneo y la coordinación de ambos con un grupo instrumental ajustado y flexible no dio los resultados esperados
3. Sonó el conjunto a un tiempo ajustado y flexible
4. ... esa voz sana, amplia, pareja, con unos impresionantes graves aterciopelados y una zona aguda propicia para las agilidades
5. ... impresionó el barítono Raúl Neumann por la excelente emisión de su voz cálida
6. Entre la actuación de los solistas, difícil resultó sustraerse al ímpetu comunicativo, a los caudalosos medios vocales, a la técnica y musicalidad de la soprano Rita Contino y del tenor Liborio Simonella
7. Hay en el Scherzo "sfuggevole" una prodigiosa inventiva tímbrica para producir la fugacidad de centelleantes combinaciones sonoras
8. Sensibilidad y dulces acentos hubo en el aria de la soprano
9. Hay también una inventiva melódica insospechada en el creador de los macizos poemas sinfónicos de fin de siglo
10. Esta carencia, que viene afectando negativamente, desde hace varios conciertos, a los dos ciclos que se realizan en ese teatro, ahoga todo lo que se emite desde el escenario, envolviendo voces e instrumentos en una sonoridad mortecina
11. ... es una noble partitura de carácter melancólico y sólida estructura contrapuntística
12. ... el Adagio conecta con un enérgico Allegro, cuya robusta orquestación se apoya en una briosa tensión rítmica
13. Es música decididamente hermosa, en la que se conjugan una ondulante y muy particular línea melódica, sinuosa, atrapante, junto a la que se aprecia el inteligente tratamiento vocal
14. Es sólida y hermosa la "Sonata n°2, Op. 36"
15. ... el Agnus Dei final, en el que la suave y sentida gravedad de su voz alcanzó acentos piadosos conmovedores
16. ... posee recursos seriales, así como tonales, atonales y aun politonales -en sus 11 variaciones y sus dos interludios orquestales-, utilizados con libertad por el compositor para dar expresión sonora tangible al estilo declamatorio y exaltado del texto
17. El tenor brasileño Aldo Baldin animó su "Disposuit potentes de sede..." con hondo y comunicativo fervor expresivo, y confirió tientos acentos a su dúo con la mezzosoprano

La Nación, 1999

1. ... el agitado Allegro que siguió -que evidenció el rico temperamento musical de los músicos-
2. ... una orquesta de voluminosa sonoridad, con una línea melódica nerviosa, angulosa y cambiante
3. Un sonido cálido y aterciopelado surgió del violín de Ursula Berg
4. La blandura sonora de las trompas, en el segundo movimiento (Andante moderato), no le quitó fuerza ni dignidad al discurso y las cuerdas (excepcionales por su sedosa sonoridad) aportaron su cálida gravedad
5. El primer movimiento, al estilo de las oberturas francesas, tuvo intensidad expresiva y se advirtió plenamente homogeneidad y calidez sonoras
6. ... el coro "El adiós de los pastores", cándido y fresco a la vez
7. ... fue inesperado y doloroso el pobre desempeño del bajo Daniel Ottevaere, de voz caudalosa pero destemplada, inexpresiva y nada musical
8. ... el barítono Jorge Fiorenza, de voz caudalosa, temperamental expresión y justeza musical
9. La Malagueña, de rica orquestación y centelleante ritmo
10. Paul Ostrovsky, pianista de cristalina articulación y sonido perlado, dotado de preciso sentido de los equilibrios sonoros
11. Silvina Sádoly, soprano de voz cristalina, grato timbre y musicalidad
12. Un desteñido Berlioz
13. ... una profundidad sonora, que resulta dulce y seductora en los movimientos rápidos extremos
14. Dmitri Berlinsky, poseedor de una escuela de arco impecable para el logro de un sonido de cautivante dulzura
15. ... la nutrida escritura que sirve al color instrumental y la paleta orquestal debe estar al servicio de las ideas sinfónicas
16. La sonoridad del conjunto fue aquí algo pesada
17. ... bajos profundos aunque poderosos desde el piano
18. El animador de estas variaciones sobre una de las más antiguas melodías sinagogaes judías de fervoroso lirismo fue el primer violoncelo del grupo, Claudio Baraviera, quien la ejecutó con sonido profundo, puro y pleno
19. La elegancia y la rara perfección de la escritura que hacen del Vals una de las mejores páginas del músico ruso, constituyeron los pilares de la pulcra interpretación
20. La Sonata en Sol menor "Il trillo del diavolo" de Giuseppe Tartini tuvo el ostensible atractivo de Accardo en la parte solística y el sustento de la sonoridad plena y redonda del continuo y los "tutti", para dar sustento a su sólida arquitectura
21. ... a lo largo de su desarrollo otorga una sensación de paz seráfica, armonías sombrías y coloración arcaica
22. El sortilegio se adivina ya desde esas primeras notas suaves dictadas por alguna vieja canción rusa
23. ... desde tenues y lejanas sonoridades hasta imponentes eclosiones de volumen
24. ... el tenor Carlos Ullán, de voz matizada y voluminosa
25. ... la soprano dramática Renate Behle debió contender no pocas veces con una orquesta de voluminosa sonoridad

Clarín, 1985

1. Reposada y ágil, su articulación es irreprochable
2. El Allegro final mantiene la introspección y el ánimo reflexivo, aunque aligerado por un fraseo más liviano
3. Breve y sustancioso, su discurso tiene sabor nostálgico, con armonías bien trabajadas, aroma de flor silvestre y emoción sincera
4. Harta de angulosidades y asperezas sonoras, la feligresía musical se adormece oyendo sus tiernas, infantiles evocaciones, sus interminables despedidas
5. ... por mucho que se esfuerce el chelista el resultado es áspero y trabajoso
6. Los coros: extraordinaria precisión y plenitud en el de la Wagneriana: sonoro, simpático, cristalino, el de Niños

7. ... el Preludio de la Bachiana Brasileira n°4 de Heitor Villa-Lobos, ejercicio de ajuste y afirmación a través de una melodía dulce y querendona
8. ... la línea vocal es tan flexible y obediente como el teclado para un buen instrumentista
9. ... contrapuntos de una fluidez y efectividad extraordinarias, una nervadura armónica robusta
10. Fue robusto y dramático el lirismo -al cronista se le ocurre "pizzettiano"- del primer número
11. Conciertos sustanciosos, casi todo nuevo para los oídos porteños, tocado con absoluto dominio técnico
12. Rara vez se oyen una textura coral tan tersa, semejante homogeneidad de conjunto, tal fusión sonora
13. La segunda parte del recital había comenzado con Por el campo la lleva e Indio, de Emilio Dublanc, de delicada, tierna musicalidad
14. Por su solidez de escritura y torrencial imaginación sonora, soportan el parangón con Bartók y Prokofiev

Clarín, 1999

1. ... nunca sonó más hueca la Marcha Radewsky de Johann Strauss
2. Como bis, Kremer se despachó una refulgente piazzollada para violín solo

La siguiente tabla intenta mostrar qué términos sustantivos se asocian a cuáles adjetivos, brindando, además, tanto una definición de este último como poniéndolo en relación con su campo perceptivo específico:

Dimensión sustantiva (técnico-musical)	Adjetivación sinestésica	Campo perceptivo evocado
Construcción polifónica y contrapuntística / Articulación	Ágil: que se mueve con soltura	Visual
Allegro	Agitado: de movimientos violentos, inquieto	Visual
Línea melódica / Sonoridad	Angulosa: que tiene ángulos o esquinas	Visual
Sonido / Resultado	Áspero: insuave al tacto por tener la superficie desigual	Táctil
Sonido / Graves	Aterciopelado/s: de finura y suavidad comparables a las del terciopelo	Táctil
Sonido	Blando: tierno, suave, que cede fácilmente al tacto	Táctil
Tensión rítmica	Briosa: que tiene pujanza, espíritu, decisión	Visual
Voz / Sonido / Gravedad	Cálida/o: que da calor	Táctil
Voz / Medios vocales	Caudalosa/os: de mucho agua	Visual
Ritmo / Combinaciones sonoras	Centelleante/s: que despide/n chispas o rayos	Visual
Articulación / Voz / Coro	Cristalina/o: clara/o, transparente, diáfana/o	Visual
Berlioz	Desteñido: de colores apagados o borrados	Visual
Sonido / Profundidad sonora / Melodía / Acentos	Dulce/s: de sabor agradable como la miel o el azúcar	Gustativo
Grupo instrumental / Tiempo / Línea vocal	Flexible: que se acomoda o adapta fácilmente	Táctil
Coro	Fresco: moderadamente frío	Táctil
Marcha	Hueca: cóncava o vacía	Táctil
Sonoridades	Lejanas: distantes, apartadas	Visual
Fraseo	Liviano: de poco peso	Táctil
Poemas sinfónicos	Macizos: que no tienen huecos ni vanos, sólidos	Táctil
Sonoridad	Mortecina: apagada y sin vigor, que está muriéndose o apagándose	Visual
Escritura	Nutrida: llena, abundante	Visual
Sonido	Perlado: de color de perla	Visual
Sonoridad	Pesada: que tiene mucho peso	Táctil
Sonido / Bajos	Profundo/s: hondo/s	Táctil
Interpretación	Pulcra: aseada, bella, bien parecida	Visual
Sonoridad	Redonda: de figura circular	Visual
"Piazzollada"	Refulgente: que emite resplandor, brillante	Visual
Articulación	Reposada: sosegada, quieta, pacífica	Visual
Orquestación / "Nervadura" armónica / Lirismo	Robusta/o: fuerte, firme, sana, vigorosa	Visual
Sonoridad	Sedosa: parecida a la seda	Táctil
Línea melódica	Sinuosa: que tiene senos, concavidades, huecos o recodos	Visual
Estructura contrapuntística / Sonata / "Arquitectura" de la sonata	Sólida: firme, maciza, densa, fuerte	Táctil
Armonías	Sombrias: de poca luz	Visual
Gravedad de la voz / Aria / Notas	Suave/s: lisa y blanda al tacto; dulce, grata, tranquila	Táctil
Discurso / Conciertos	Sustancioso/os: que tiene/n virtud nutritiva	Gustativo
Expresión sonora	Tangible: que puede tocarse, que se percibe de manera precisa	Táctil
Sonoridades	Tenues: delicadas, delgadas, débiles	Táctil
Textura coral	Tersa: limpia, resplandeciente, lisa, sin arrugas	Visual
Musicalidad / Acentos	Tierna/os: blanda/os, delicada/os, flexible/s	Táctil
Imaginación sonora	Torrencial: parecida a la corriente impetuosa de aguas que sobreviene en tiempos de mucha lluvia	Visual
Sonoridad / Voz	Voluminosa: que tiene mucho volumen o bulto	Visual

Cabría pensar a continuación si el recurso a la figura de la sinestesia por parte de la crítica musical constituye una sumatoria de casos aislados o de alguna manera "hace sistema", es decir, refiere a alguna clase de simbolismo cristalizado. Y esto en función de lo afirmado por el mismo Fontanille en cuanto a que el universo semiótico está regido por un "principio de *homogeneidad*" entre el plano de la expresión y el plano del contenido, el cual permite la formulación de equivalencias y analogías "que aseguran la coherencia de un conjunto discursivo" (2001:114). Así, como el mismo autor señala, la homogeneidad permite la equivalencia entre, por ejemplo, lo que es "alto", "sagrado" y "celeste", lo que equivale a decir que cierto tipo de significantes se presentan como "plano de la expresión" para muchos otros "planos del contenido".

Lo interesante de este planteo es que si la conexión excede el vínculo entre términos aislados y se establece entre sistemas de valores pasa a ser una conexión "*simbólica*", como la que se da, por ejemplo, entre la rosa y el amor, el cielo y lo divino, o la balanza y la justicia (Ib.).

Si, en cambio, las conexiones no son ni aisladas ni simbólicas sino fruto de una praxis enunciativa específica, habrá "sistemas de valores del conjunto del discurso" o lo que Fontanille denomina un "*sistema semisimbólico*" (Op.cit.: 115).

Afirma Fontanille, entonces, que "puesto que el *semisimbolismo* es una codificación semiótica estrictamente imbricada en el ejercicio de una enunciación particular, individual o colectiva, es el único medio para acceder a la estructura de un lenguaje cuando este último no posee 'lengua' o 'gramática' generalizable" (Ib.), como en el caso de la imagen o la música.

En el caso de los ejemplos analizados, salta a la vista la recurrencia que existe entre el uso de la adjetivación sinestésica y la referencia al "sonido" o la "sonoridad". Así, este contenido aparece como el más "codificado" sinestésicamente. El "*sistema semisimbólico*" resultante mostraría que el sonido o la sonoridad pueden ser: "angulosos" o "redondos",

“sedosos”/“aterciopelados” o “ásperos”, “tenues” o “profundos”, “voluminosos” o “blandos”.

Cabe agregar, por último, que en términos cuantitativos, y con referencia a los diarios y períodos que se comparan, el uso de la sinestesia es relativamente parejo entre Clarín y La Nación en 1985, aunque para 1999 el uso de esta figura en La Nación aumenta notablemente mientras que en Clarín se vuelve más bien escaso y esporádico.

Más allá de la incidencia de este recurso en particular, cabe afirmar que tanto la sinestesia como el uso de cualquier otra figura (metáfora, metonimia, comparación, etc.), al igual que la acumulación de adjetivos calificativos, dan cuenta del carácter “impresionista” de la crítica musical que se analiza, en tanto el “objeto” de su discurso es menos el fenómeno que se pretende describir que la “impresión subjetiva” del observador/descriptor. Como afirma Sergio Poblete con relación a la descripción etnográfica (1999), los rasgos antes mencionados resultan “sospechosos” en una descripción con pretensiones de “objetividad”, ya que no hacen sino “dar mayor expresividad y más personalismo a la visión de lo descrito”, lo que haría a estas descripciones más literarias que científicas.

Retomando la temática general de la descripción, y reiterando que la unidad principal que permanentemente retorna como referencia, como “denominación” sobre la cual se efectúan las “expansiones” que van precisando tanto sus grandes contornos como sus más sutiles detalles (Hamon, Op.cit.: 87), es el concierto, enfocaremos a continuación el procedimiento “derivacional” predominante.

Se impone señalar, en primer lugar, que las series léxicas poseen, como ya ha sido mencionado, una dominante sinecdótica, esto es, del concierto en tanto denominación, en tanto totalidad, se derivan y expanden cada una de sus partes sin que se pierda nunca de vista el hecho de que entre uno y otras existe aquella relación de “equivalencia permanente”.

En términos de Adam y Petit-Jean, la esquematización descriptiva propuesta por la crítica musical se centra, establece su punto de anclaje, en

una clase-objeto (el concierto) cuyos elementos o aspectos organiza en haces de aspectos de estructura arbórea que mantienen una relación sinecdótica con el todo e incluso son capaces de derivar en "sub-tema-títulos" anclados en una "sub-clase-objeto", que son –en este caso–, todos y cada uno de los elementos internos anteriormente mencionados como "denominaciones" recurrentes.

El tema-título, en tanto preestructo cultural, permite entrar en juego con el repertorio de conocimientos del lector, el cual se ocupa por lo general de confirmar y reforzar al actualizar cada vez una misma referencia virtual, una misma clase-objeto que, en tanto cerrada, se confunde con un único objeto representante. Es así como ocurre la macro-operación descriptiva que Adam y Petit-Jean (1989: 114-115) denominan "anclaje", la cual acontece en permanente interacción con su correlativa "afectación" en la que "el tema-título pasa de ser una referencia virtual a una referencia actual" (Op.cit.: 116).

Así, la noción de concierto, con todos sus presupuestos asociados (una determinada estructuración, unos determinados componentes, una determinada dinámica) en tanto instancia virtual, se actualiza en cada uno de los conciertos particulares a los que cada crítica hace referencia, a través de un mecanismo que actualiza y mantiene en vigencia un único paradigma.

Con relación a lo que Lausberg (1967: 224) afirma acerca de la descripción y su vínculo con la figura retórica de la *evidentia*, cabría señalar cuáles son las "particularidades sensibles" que la crítica elige para brindar aquella "descripción viva y detallada" de su objeto, el concierto.

Al respecto, es posible afirmar que entre los medios de expresión definidos por Lausberg, el más frecuente en la crítica (en razón a todo lo antedicho) es aquel que apunta al detalle del conjunto del objeto, cuyo efecto de verosimilitud surge, precisamente, de la enunciación de la experiencia del contacto con cada una de sus partes por parte del cronista, lo cual aporta a la descripción, además, un importante efecto emotivo y afectivo.

En segundo término, es notable la particularidad que adquiere el uso del presente. Su empleo está asociado en mayor medida a la descripción de los rasgos de las obras –lo cual fomenta la idea de que las obras existen, son algo y poseen algún tipo de entidad capaz de perdurar más allá de su realización concreta en cada circunstancia de ejecución–, aunque también se emplea para dar cuenta de ciertas cualidades de los intérpretes:

“ese camarístico movimiento que es el Doble concierto en Re menor, de Johann Sebastián Bach” (Clarín, 1985)

“Galileo descubre cuatro lunas de Júpiter’ es una obra imaginativa, coherente, sutil y equilibrada” (La Nación, 1985)

“Concierto en Fa mayor para trompa y orquesta de cuerda, de Gaetano Donizetti [...] se trata de un concierto a solo dos movimientos” (Clarín, 1985)

“El primero de los conciertos para guitarra de Castelnuovo Tedesco es una genuina joya” (La Nación, 1985)

“Delia Galán, quien complementa su eficiente escuela violinística con un natural y despierto poder de adaptación a épocas, estilos, mensajes y caracteres –para lo cual, además, cuenta con su experiencia como primer atril de orquesta–, tiene, sin embargo, una veta predominante en su sensibilidad: el apasionamiento romántico” (Clarín, 1985)

“La mezzosoprano Ute Trekel recupera sus atavíos y maneras de joven conde, nombrado “Rosenkavalier” (nabrado para entregar la Rosa de Plata durante una ceremonia de petición matrimonial). Muestra esta cantante, junto con sus cualidades teatrales, una formidable técnica vocal. La perfección de sus agudos y seguridad en los ataques no son frecuentes en su tesitura” (La Nación, 1985)

“Entre otras riquezas, la voz de Víctor de Narké tiene una muy importante, la personalidad, la individualidad tímbrica; su color vocal se identifica a ojos cerrados. Además, tiene extensión, solvencia musical, y algo que es cada día más importante: cultura. Y esto se oye, esto se refleja en la interpretación y en el encuentro con el público” (Clarín, 1985)

“Roberto Lara se complace en la melodía, en la belleza de la línea, en la expresión más sentida. Tiene mucha destreza en las escalas y pasajes de velocidad –sin dureza ni tropiezos–, una extraordinaria memoria,

habilidad en la obtención de armónicos, comunicativa musicalidad” (Clarín, 1985)

“La ilusión del tiempo mensurado, tan propio de la cultura occidental, es la que se ve violentada por las piezas que escribe Etkin” (La Nación, 1999)

“Si “Kojaanisqatsi” o “Powaqqatsi” son partituras donde hay personalidad y originalidad, este “Concierto para violín” es, decididamente, aburrido -y aquí no hay spot publicitario que pueda ser el punto de partida para destacar otro tipo de méritos- carente de ideas, reiterado hasta el hartazgo y construido sobre una batería de recursos compositivos tan elemental como alarmante” (La Nación, 1999)

“En lo musical, Menotti está más cerca de Puccini, o quizá de Britten o Poulenc, que de los planteos teatrales de Dallapiccola o de los idiomáticos de Schönberg o Messiaen” (La Nación, 1999)

“Con sonoridades que no superan casi nunca el pianissimo y un despojamiento que produce un entramado tan simple como expuesto en todos sus componentes, la obra resulta muy “ingrata” con los intérpretes” (La Nación, 1999)

“Martha Argerich sale al escenario, y su magia captura un estadio completamente tapizado de corazones en la boca” (Clarín, 1999)

“El cónsul es una tragedia moderna, políticamente caracterizada, con un tratamiento afectuosamente inscripto en el universo operístico tradicional” (Clarín, 1999)

“Etkin no hace las cosas fáciles a los intérpretes. Su música ejerce violencia contra el hábito” (Clarín, 1999)

Hay casos de presentificación de rasgos propios de la ejecución, a través de los cuales se produce el efecto de generalización de una particularidad:

“Delia Galán [...] toca esta obra con una atrapadora convicción” (Clarín, 1985)

“Hoy, lamentablemente, casi siempre canta en las vecindades de las notas” (La Nación, 1985)

"La Estable con Lano no sólo suena afinada, equilibrada, con solos bien resueltos; suena además con potencia y con una inusitada confianza en sí misma" (Clarín, 1999)

Algunos ejemplos, aunque escasos, dan cuenta de la modalidad autorreferencial de la presencia del narrador / descriptor en la situación objeto de discurso, siempre en 3ª persona, gesto típico del discurso periodístico más tradicional, que apunta a la construcción de una posición "objetiva":

"algo que resultó una absoluta curiosidad para el cronista" (Clarín, 1985)

"Una mano inteligente le acercó al redactor la fotocopia" (Clarín, 1985)

"La Nación asistió a la segunda presentación y pudo comprobar el entusiasmo que generó la obra sobre una inmensa cantidad de asistentes que colmó la capacidad de la sala" (La Nación, 1999)

Los únicos casos en los que la 1ª persona aparece enunciada, en combinación con una alusión explícita al narratario / descriptario –en lo que constituye una ruptura de distancia entre éste y el narrador / descriptor–, están enmarcados en un claro "aparte", en un evidente plano de "otredad", de "excepcionalidad" señalado por el uso de paréntesis. Los casos se dan a partir del uso de la 1ª persona o del "nosotros" inclusivo:

"(¿recuerda usted su precioso Barbero de Sevilla, que vimos en el Colón hace 15 años?)" (Clarín, 1985)

"(ya sé que es río, ¿pero no lo llamó Mar Dulce el pobre Juan Díaz de Solís?)" (Clarín, 1985)

"(se nos ocurre que puede ser una "liederista" también)" (La Nación, 1985)

Con respecto al último de los rasgos señalados por Lausberg, la introducción del estilo directo, el único ejemplo encontrado combina esta forma

de la *evidentia* con aquella que da cuenta, al mismo tiempo, de la presencia del narrador / descriptor como "testigo" fidedigno:

"'Esta fue una gran fiesta musical, sobre todo para mí', dijo anteanoche al crítico de Clarín, en el Teatro Solís de Montevideo, el presidente de la República Oriental del Uruguay, doctor Julio María Sanguinetti, al concluir el concierto de la Filarmónica de Buenos Aires. Y subrayó con picardía: 'Mi canciller es operista, pero esta noche me he dado el gusto más que él, porque prefiero los conciertos...'.
No siempre el crítico puede cotejar impresiones con un jefe de Estado, pero en la conversación con el doctor Sanguinetti recibió la confirmación de que el presidente es un oyente conocedor del repertorio sinfónico y sus modalidades" (Clarín, 1985)

En lo que tiene que ver con el nivel de la enunciación descriptiva, en tanto instancia de discurso, de puesta en acto, es posible comprobar en el corpus objeto de análisis la presencia de un enunciador ubicado en una –como afirma Filinich (Op.cit.: 15)– "posición de simultaneidad con lo observado", el cual apela permanentemente a ese "saber ya constituido por los textos de la cultura", dimensión pragmática que se caracteriza por una marcada presencia del observador y de los estados de ánimo de quien Filinich, a partir de Fontanille, denomina el "sujeto pasional" (Op.cit.: 16)

El modo en que el observador se manifiesta en el discurso de la crítica es explícito. Esto significa que el rol cognitivo es asumido directamente por el enunciador y no hay delegación de tal función en ninguna otra instancia. Las funciones de enunciador y observador quedan, así, subsumidas en la primera. Se trata, entonces, de un observador implícito, no manifestado en el discurso, salvo en los casos excepcionales anteriormente señalados.

En cuanto a lo que Filinich (Op.cit.:31) denomina "manifestaciones discursivas de la subjetividad", cuyo escenario privilegiado de aparición es el discurso modalizado, definido como el "discurso puesto en perspectiva que marca enfáticamente el ángulo desde el cual se proyecta una sensibilidad" (Op.cit.: 32), es posible señalar que aquellas "figuras del plano de la expresión"

que evidencian su presencia en el discurso de la crítica son, predominantemente, las siguientes:

a) reiteración de una misma estructura de frase para describir y al mismo tiempo calificar el desempeño de los ejecutantes:

[estructura = denominación + verbo de acción en pasado con carga valorativa + expansión]

“La Filarmónica alcanzó una genuina pureza sonora en los instrumentos y la articulación de la cuerda, fundamental en la obra. La solista Haydée Francia trazó una ráfaga de arte violinístico en su intervención, y la soprano Africa de Retes salvó con talento la distancia entre el carácter de su voz y la que requiere la canción del final” (Clarín, 1985)

“Delgado buscó conscientemente alejarse de las convenciones de la ópera, cedió el espacio de la voz cantada a la voz hablada y produjo una música reconcentrada, camarística y autorreferencial, excelentemente interpretada por un grupo de 9 músicos dirigidos por el propio compositor.

García Wehbi optó por una visión de alto impacto, descarnada y expansiva de ese mismo infierno. Para lograrlo, contó con un grupo de actores notables, con los que aprovechó al máximo el particular y atípico espacio que es el CETC” (La Nación, 1999)

b) reiteración de una estructura de frase que describe ciertos aspectos marginales del concierto o las características de una determinada obra; lo más llamativo es la posición focal del sustantivo sin artículo, en el primer caso, y del nombre de la obra, en el segundo:

“Sala repleta y aplaudidora para un conjunto de bien ganado prestigio. Tarde lluviosa, la del viernes pasado” (Clarín, 1985)

“Distancias es el nombre de una pieza y, en cierta forma, también de una poética más orientada por efectos de desplazamiento y cambios de perspectiva que por principios francamente evolutivos. Distancias es una forma de nombrar un vacío, una separación entre dos cosas, pero no en un sentido metafísico sino perfectamente mensurable” (Clarín, 1999)

c) combinación de la reiteración de un mismo tipo de estructura con un ritmo interno a través del cual se expanden las características de las labores de ejecución:

“Delia Galán, sonoridad bien proyectada y de sensible color, ejecución segura, nobleza en el decir, sutileza en los matices. Lucrecia Massoni, profunda formación, claridad y vigor en los resultados, inteligente dosificación del papel protagónico” (Clarín, 1985)

"Sensibilidad y dulces acentos hubo en el aria de la soprano (Constanza Cuccaro) y excelente calidad vocal e interpretativa en el barítono Wolfgang Schöne, en su aria secundada por el continuo" (La Nación, 1985)

"... solemnidad en el movimiento inicial (Pezzo in forma dei sonatina); elegancia y humor subrayados por los violines en el Vals; intensidad emotiva en la Elegía, y enérgica alegría en los temas rusos del Finale" (La Nación, 1999)

"... los músicos: Paul Ostrovsky, pianista de cristalina articulación y sonido perlado, dotado de preciso sentido de los equilibrios sonoros; Dmitri Berlinsky, poseedor de una escuela de arco impecable para el logro de un sonido de cautivante dulzura a lo largo de todo el registro, y Surin Bagratuni, un violoncelista ideal por el color y homogeneidad de las voces" (La Nación, 1999)

d) reiteración de una misma estructura aplicada sólo a la expansión de una denominación elidida, la ejecución:

"Entrega que excluye la fatiga pero no amor por lo que se hace, honestidad que lleva a estudiarlo bien y exponerlo mejor" (Clarín, 1985)

Conclusiones particulares

El análisis de esta clase de textos periodísticos en clave descriptiva permite, entre otras cosas, señalar y demarcar una de las posibilidades mediante las cuales un discurso es capaz de vehiculizar calificaciones y evaluaciones subjetivas. Por detrás –o no tanto– del desarrollo de una actividad en apariencia objetivante, es posible observar una carga valorativa inseparable del proceso de construcción de los objetos discursivos, con relación a los cuales la descripción se muestra como mera enunciación de propiedades que parecen "estar ahí". Lejos de ello, hemos visto cómo hasta en la propia referencia a esos objetos –a los cuales "naturaliza" por defecto de hábito perceptivo cristalizado, re-configura y re-construye una y otra vez de la misma forma–, la crítica musical lleva a cabo lo que hemos denominado su "función ideológica". En otros términos, lo que la crítica oculta al pretender cada vez una descripción única y distinta de un objeto nuevo es su permanente apelación y referencia a un mismo repertorio de conocimientos, a un mismo universo compuesto por la misma clase de objetos. En este sentido, la noción de

“repertorio” resulta doblemente útil: para efectuar una crítica de la crítica y, al mismo tiempo, una crítica de la actividad a la que la crítica se refiere, esto es, una música académica compuesta en su mayor parte en el pasado o con técnicas del pasado (esto es, por ejemplo, componer hoy para medios acústicos que demandan la ejecución de un intérprete en vivo), un pasado en gran medida cerrado, canonizado y “repertorizado”, continuamente revisitado y vuelto a ofrecer como “novedad” a través de sus también cristalizadas y ritualizadas modalidades de performatividad.

b) Dimensión Argumentativa

IV. Descripción léxica de adjetivos frecuentes en el juicio estético desde el marco de una semántica argumentativa

Este capítulo tiene por objetivo llevar a cabo la descripción léxica del aquellos adjetivos señalizados en el capítulo anterior –referido a la dimensión descriptiva–, como los de más frecuente aparición en el discurso de la crítica. Se trata, en todos los casos, de adjetivos que denotan una carga valorativa particularmente alta, de términos que apuntan a dar cuenta de la presencia en grado extremo de una determinada cualidad. Esta cualidad se vincula, además, con la construcción que la crítica efectúa de la performance musical como una “superación de obstáculos o dificultades”, también señalada en el capítulo anterior. Los adjetivos en cuestión son: *excelente*, *brillante*, *notable*, *extraordinario*, *excepcional* y *formidable*, y serán analizados de manera genérica, en conjunto, considerándolos mutuamente sinónimos.

En términos gramaticales, se trata de adjetivos “elativos”, es decir, de unidades que denotan “el grado máximo de una propiedad de acuerdo con la evaluación del hablante” (Di Tullio, 1998). Esto significa que se trata de adjetivos que más allá de su posición –antepuesta o pospuesta al sustantivo que modifican–, poseen siempre carácter “evaluativo”, lo que implica que en todos los casos expresan la valoración subjetiva del hablante respecto de la propiedad en cuestión (García Negroni, 2001). Por otra parte, en cuanto al grado, cabe agregar que se trata de adjetivos en los cuales el grado superlativo aparece ya lexicalizado (Ib.). Se trata de términos que califican de manera grandilocuente y ampulosa, características ambas que están por definición implicadas en la etimología del propio término “elativo” (de “elato”: altivo, presuntuoso).

En cuanto a la descripción léxica que proponemos, cabe señalar que se ubica en el marco de una semio-pragmática, concretamente en el marco de la Teoría de los Bloques Semánticos (TBS) de Marion Carel, teoría que consiste, básicamente, en la radicalización de algunos principios de la Teoría de la

Argumentación en la Lengua (TADL) de Jean-Claude Anscombe y Oswald Ducrot.

En el marco de la TADL, los términos que se analizan podrían adscribirse a la categoría de Modificadores Sobrerrealizantes (los superlativos son sobrerrealizantes por definición), lo cual conlleva aceptar que el hablante no puede afirmarlos sin hacerse cargo de ellos (García Negroni, 1995).

Para la elección de la descripción léxica tomamos en cuenta las hipótesis generales propuestas por Ducrot (2000). La intención es señalar las orientaciones argumentativa y pragmática inscritas en la semántica profunda de los adjetivos que se consideran, tomando en cuenta el lugar relevante que éstos ocupan en la construcción de ese objeto que es la performance musical.

La Teoría de los Bloques Semánticos

Para la Teoría de los Bloques Semánticos, en tanto parte de la Teoría de la Argumentación en la Lengua, la significación consiste en el conjunto de discursos, de encadenamientos discursivos, de "argumentaciones" que se siguen de una entidad lingüística. Esto significa que la unidad de sentido está dada por el encadenamiento argumentativo, el cual puede tener tanto un aspecto "normativo" (X por lo tanto Y) como "transgresivo" (X sin embargo no Y). Así, argumentar consiste en "establecer la coherencia entre reglas que, a través de su lexicalización, aparecen como de lugares comunes" (Carel, 1994: 62).²²

Un aspecto central de la teoría es que la argumentación no se funda sobre ninguna clase de descripción preliminar, referencia al mundo exterior o razonamiento extra-lingüístico sino que se enraíza en el léxico mismo y es independiente de cualquier otra función del lenguaje (Op.cit.: 66). De este modo las funciones descriptiva y argumentativa pasan a ser indistintas.

Concretamente, la noción de bloque semántico implica que los términos del encadenamiento argumentativo (X e Y) no son segmentos semánticamente

²² De los textos en francés, la traducción es nuestra.

independientes, comprensibles cada uno por separado, sino que constituyen una "representación unitaria" de los principios, estereotipos o fórmulas que convocan, es decir, se trata de bloques lexicales que adquieren su fuerza persuasiva a partir de la explotación de un determinado lugar común (Op.cit.: 69-70).

Al respecto, Ducrot establece una diferencia entre lo que sería una interdependencia de tipo lógico-veritativista entre los enunciados (que implicaría la subordinación de la verdad de la conclusión a la verdad de las premisas) y esta interdependencia semántica en la cual cada uno de los segmentos forma parte del contexto del otro, es decir, cada uno ejerce su influencia en la significación del otro (Ducrot, 1998: 4).

Los encadenamientos argumentativos, ya sea en su forma normativa/regular o transgresiva/exceptiva, desarrollan "las formas de representación cristalizadas en las palabras [...], comunican al discurso la clase de evidencia que las palabras contienen en ellas", es decir, proporcionan al discurso "una especie de legitimidad" –capaz de persuadir e incluso de convencer–, la cual proviene de la transformación de las palabras en una "apariencia racional" que funciona como cuasi-demostración de la conclusión a la que apuntan (Carel, Op.cit.: 80).

La descripción semántica

El vínculo entre argumentación y descripción semántica surge de la idea de que "el sentido de una unidad lingüística, palabra o enunciado, reside en las argumentaciones [es decir, en los encadenamientos] en *por lo tanto* o en *sin embargo* que ella evoca" (Ducrot, 1998: 8). Dicha evocación puede realizarse básicamente de dos maneras: a través de lo que Carel y Ducrot denominan "argumentación externa", esto es, las continuidades en *por lo tanto* y en *sin embargo* en las cuales la palabra o enunciado en cuestión aparece explícitamente involucrado como antecedente o consecuente; y a través de la "argumentación interna", especie de paráfrasis o reformulación que de todos modos explicita la misma entidad lingüística (Op.cit.: 9).

La tesis general de esta propuesta es que el sentido deviene en base a un "cálculo semántico", que el sentido de una expresión compleja depende "del sentido de sus constituyentes". Dicho de otra manera, que el sentido de una expresión compleja depende de los discursos asociados a ella a partir de los discursos asociados a sus constituyentes (Op.cit.: 10).

Así, la descripción léxica involucra, en todos los casos, dos conjuntos de encadenamientos (externos e internos), cuya elección depende de dos criterios básicos: la negación y la gradualidad. Esto implica que debe ser posible explicar tanto la significación de una palabra como la de su negación y la de los encadenamientos en los que aparece reforzada o atenuada.

Otra precisión aportada por Carel y Ducrot (1999) es la que se refiere a la distinción entre argumentación "estructural" y "contextual".

La argumentación es estructural cuando el aspecto (en forma de argumentación interna o externa) pertenece a la significación lingüística de la entidad, es decir, aparece en alguno de los dos términos en cada empleo de la entidad, por ejemplo, ser virtuoso y ser estimado.

La argumentación es contextual cuando el aspecto que se asocia a la entidad no aparece asociado a todos los empleos de la palabra.

De la distinción anterior se deriva la noción de "paradoja argumentativa", la cual acontece cuando "la entidad X o la entidad Y poseen en su argumentación externa estructural un aspecto 'antitético'" respecto de la entidad que se intenta caracterizar (Ducrot, 2000: 26). En otros términos, las "palabras paradójicas" son "aquellas cuya argumentación interna contiene por lo menos un aspecto paradójico" (Ib.).

Las ocurrencias particulares de cada uno de los términos a analizar son las siguientes:²³

²³ Se recuadran las ocurrencias de funcionamiento sintáctico predicativo y se resaltan las referencias a instancias no interpretativas, es decir, a la obra, el compositor u otro aspecto de la performance musical.

- **excelente**

excelente calidad vocal e interpretativa (ln85)
excelente labor de concertación musical (ln85)
excelentes medios (ln99)
excelente Grupo de Canto Coral (ln99)
excelente articulación de las voces del bandoneón (ln99)

Graciela Alperyn (Herodías) fue excelente en su desempeño vocal y escénico (ln99)

excelentes profesionales (ln85)

Excelentes fueron su ajuste, su amalgama tímbrica, su vigor y especialmente, la afinación de las sopranos (ln85)

excelente actuación (ln85)
excelente pianista (ln85)
excelente colaboración (ln85)
excelente director (ln99)
Dos pianistas excelentes (ln85)
excelente realización escenográfica (ln99)
excelente actor (ln99)
excelente oficio (ln85)
excelente uso (ln85)
excelente emisión de su voz (ln85)

Excelente fue el desempeño del Coro de la Asociación Wagneriana (ln85)

un organismo excelente (ln85)
Excelente, Martha Argerich (cl99)
excelente Quinteto Rego (cl85)
excelente versión (cl85)
excelentes cualidades de musicalidad (cl85)
excelente batuta (cl85 x 2)
excelente director (cl85)
excelente bajo (cl85)
excelentes solistas (cl85)
excelente solista (cl85)
excelente dúo de violín y piano (cl85)
excelente solista uruguayo (cl85)

- **brillante**

brillante percusionista japonesa (ln99)
un final brillante (ln99)

un futuro que muy bien podrá ser brillante (ln85)

brillante compositor inglés (ln85)
una carrera brillante (ln99)

el pianista Triendl volvió a ser brillante (ln99)

brillante objeto del éxito (ln99)
brillante labor de Perusso (ln85)

no menos brillantes fueron todos los pasajes en staccato (ln99)

interpretaciones brillantes (ln99)
brillante trayectoria (ln85)
momento brillante (ln99)
el planteo más brillante (cl99)
sonoridad brillante (cl85)

- **notable**

la batuta del notable Stefan Lano (ln99)
Ricardo Sciammarella, notable violoncelista (ln85)
un Brahms maduro y particularmente notable y profundo (ln99)
un notable Stabat Mater (ln85)

una de las más notables actuaciones escuchadas al coro de la Wagneriana (In85)
actores notables (In99)
su segunda sonata, la Op. 100, notable por su lirismo y complejidad musical (In99)
sensibilidad y pericia muy notables (In85) –superlativo-
un notable grado de originalidad (In99)
notable tarea de Lombardero (In99)

fue notable la interpretación (In99)

notables aptitudes (In85)
Notable éxito (cl85)
notable claridad de articulación (cl85)
notable equilibrio (cl85)
notable dirección orquestal (cl99)
dice cosas notables (cl85)
instrumentistas notables (cl85)
notable concierto (cl85)

• **excepcional**

excepcional sentido del color y del movimiento (In99)
excepcional acústica del Colón (In99)
las cuerdas (excepcionales por su sedosa sonoridad) (In99)
excepcional versión (In85)
su registro (excepcional en el aria... (In85)
excepcional fusión de elementos vocales y escenográficos (In99)
un sonido de excepcional calidad (In99)
figuras excepcionales (cl99)
alegría y ensanchamiento anímico excepcionales (cl85)
excepcional tenor (cl99)

• **formidable**

formidable técnica vocal (In85)
formidable trío (In99)
formidable compositor (cl85)
formidable escenografía (cl99)
prueba formidable (cl85)
formidable relato impresionista (cl99)
formidable fuerza (cl 85)
formidable planteo armónico (cl85)

• **extraordinario/a**

Concierto extraordinario (In99 x 2)
extraordinario ajuste (In85)
extraordinaria valía (In85)
la extraordinaria Baldani (In85)
extraordinaria riqueza expresiva (cl85)
extraordinaria memoria (cl85)
fluidez y efectividad extraordinarias (cl85)
extraordinaria afinidad (cl85)
extraordinaria seguridad (cl85)
versión extraordinaria (cl99)
consecuencia extraordinaria (cl99)
rendimiento extraordinario (cl99)
una resonancia -una proyección vocal- extraordinaria (cl85)
extraordinaria precisión (cl85)
extraordinario relieve (cl85)

Análisis

Proponer la descripción semántica de los adjetivos señalados como los de ocurrencia empírica más frecuente en los textos de crítica musical que integran el corpus objeto de análisis de esta tesis implica tratar de, como afirma Ducrot, indicar los aspectos que constituyen de manera estructural sus argumentaciones interna (AI) y externa (AE) (2000: 26). Hablar de una dimensión estructural significa, reiteramos, que el aspecto señalado, tanto a nivel interno como externo, pertenece a la significación lingüística de la entidad, es decir, aparece en todos los empleos que de ella se hagan (Op.cit.: 25).

La dimensión argumentativa de los términos que se analizan consiste, a nivel de su AI, en el encadenamiento de dos segmentos de discurso unidos por un conector de valor transgresor o exceptivo (*sin embargo*: SE), mientras que a nivel de su AE el conector en cuestión es de valor normativo (*por lo tanto*: PLT). La estructura transgresiva o exceptiva a nivel de AI demuestra, por lo demás, un alto grado de consistencia lógica entre las dimensiones argumentativa y semántica de las palabras que se estudian, vinculadas en todos los casos con el exceso, el desborde o la demasía de una determinada cualidad.

Argumentación Interna (AI)

Partiendo de los significados lingüísticamente aceptados de los términos en cuestión, esto es, de aquél que figura en el diccionario²⁴, se advierte que las características de sobresalencia, grandeza y excesividad se basan o relacionan con un alto grado de dificultad que, sin embargo, los desempeños virtuosísticos que se describen y califican son capaces de superar.

Así, la descripción semántica propuesta a nivel de la argumentación interna de esta serie de términos es de tipo transgresor o exceptivo:

²⁴ En todos los casos las definiciones corresponden al *Diccionario Enciclopédico Espasa1*, Madrid: Espasa Calpe, 11ª edición, octubre 1994

excelente/brillante/notable/extraordinario/excepcional/formidable

AI: Existe una dificultad muy grande, sin embargo, es superada con holgura

Muy difícil

SE

Supera con holgura

El bloque semántico que sigue da cuenta de las relaciones de conversión, reciprocidad y transposición a partir de la AI propuesta:

- 1) m.d. SE s. "excelente", "brillante", "notable", "extraordinario", "excepcional", "formidable"
- 2) no m.d. PLT s. "correcto"
- 3) m.d. PLT no s. "mediocre"
- 4) no m.d. SE no s. "pésimo"

1-3 y 2-4 = relación de conversión => negación

1-4 y 2-3 = relación de reciprocidad => una especie de "todo lo contrario"

1-2 y 3-4 = relación de transposición: 2 funciona como "al menos" o "en todo caso" de 1 (*si bien no es excelente al menos/en todo caso es correcto*), 1 funciona como "es más" respecto de 2 (*es correcto, es más, excelente*); 3 funciona como "al menos" o "en todo caso" de 4 (*si bien no es pésimo es al menos/en todo caso mediocre*), 4 como "es más" respecto de 3 (*es mediocre, es más, es pésimo*)

Argumentación Externa (AE)

Para la descripción de la argumentación externa, en cambio, proponemos un encadenamiento de tipo normativo, que apunta al grado de reconocimiento, estimación, admiración o atención que debe recibir quien sea calificado a través de alguno de estos términos. Es posible observar, así, que la aplicación de cualquiera de estos adjetivos determina una clara continuidad en la praxis extralingüística, vinculada con aquello que merece aquél que sobresale en un determinado hacer o cuyo hacer es sobresaliente –para los casos de funcionamiento predicativo que modifican a partir del verbo *ser*–. Se observa entonces de qué manera el uso de estos términos restringe, por

definición, el campo de la referencia del discurso crítico a los sujetos de la performance en detrimento de, entre otras cosas, las obras que se ejecutan.

AE: excelente/ brillante/ notable/ extraordinario/ excepcional/
formidable, por lo tanto, digno de estimación/ atención/ admiración
[adjetivo] PLT [reconocimiento]

La elección de las descripciones semánticas

Para la confirmación de las descripciones semánticas propuestas tomaremos como criterio de validación las hipótesis formuladas por Ducrot. El procedimiento consiste, concretamente, en confrontar la argumentación interna (AI) de la palabra elegida con las hipótesis generales propuestas, con la intención de evaluar su compatibilidad.

Contraste de hipótesis

Hipótesis HN o hipótesis relativa al efecto de la negación en las expresiones no paradójicas: Si una expresión E no paradójica posee en su AI un aspecto X CON Y, la negación de E tiene en su AI el aspecto converso X CON' NEG-Y (Ducrot, 2000: 27)

Al respecto, según el bloque semántico propuesto, se observa que si a los adjetivos analizados les corresponde la AI: muy difícil SE supera, a su negación (*mediocre*) le corresponde el aspecto converso muy difícil PLT no supera, con lo cual la hipótesis HN y, por ende, la índole no paradójica de los términos analizados puede darse por confirmada.

Hipótesis HG o hipótesis vinculadas con el efecto de los modificadores graduales (realizantes o desrealizantes atenuadores)²⁵ sobre las AI de las expresiones: imponen a las palabras de ciertas AI la aplicación de

²⁵ Ver Ducrot (1995)

modificadores que produzcan otras AI que describan correctamente los sintagmas obtenidos reforzando o atenuando las correspondientes palabras (Ib.: 29).

Al respecto, es posible afirmar que los términos en cuestión –en tanto superlativos lexicalizados o implícitos–, no admiten atenuación.

En cuanto al refuerzo argumentativo, sólo se concibe como admisible en uno de los casos, a través del modificador realizante “muy” (*muy notable*).

La inversión argumentativa –mediante la cual se pasa de una orientación argumentativa a la orientación contraria–, es posible en todos los casos a través de modificadores desrealizantes inversores como “nada” (*nada excelente, nada brillante, nada notable, nada extraordinario, nada excepcional, nada formidable*), aunque en el corpus objeto de análisis no se observan ejemplos de un uso semejante.

Hipótesis HGSE, que atañe a los aspectos en “sin embargo” (SE) de la AI.

Dicha hipótesis afirma, en cuanto a la atenuación, que es posible efectuarla tanto en el antecedente X como en el consecuente Y, o en ambos, lo cual puede expresarse mediante la fórmula ATT-X SE ATT-Y.

La imposibilidad de la atenuación se comprueba en lo absurdo que resulta la aplicación de tal hipótesis a esta clase de términos, ambos de cuyos términos se sitúan argumentativamente en un alto grado:

AI: muy difícil SE supera con holgura

ATT-X: aunque la mucha dificultad era poca!! SE

ATT-Y: apenas la superó con holgura!!

=> *poco excelente, poco brillante, poco notable, poco extraordinario, poco excepcional, poco formidable*

Aún sin los refuerzos implícitos en la sobrerealización a la que los adjetivos elativos aluden, la atenuación carece de sentido:

ATT-X: aunque la dificultad era poca!! SE

ATT-Y: apenas la superó!!

=> *poco excelente, poco brillante, poco notable, poco extraordinario, poco excepcional, poco formidable*

Esto demuestra que cualquier intento de atenuar esta clase de términos se convierte inmediatamente en su inversión, lo cual demanda un conector más enfático (“nada”) o directamente alguno de los otros términos del bloque semántico (“correcto”, “mediocre” o “pésimo”).

Hipótesis léxica o HL relativa a la AI de una palabra (Ib.: 30), cuyo objetivo es determinar si se trata de una argumentación doxal o paradójica independientemente de la AI de los sintagmas o grupos de palabras contruidos por los locutores.

Al respecto, creemos que el aspecto de los adjetivos que se analizan es doxal, ya que dada la AI = X CON Y (muy difícil SE supera), la AE estructural de por lo menos uno de los segmentos X o Y es precisamente X CON Y, en este caso la de “supera” (AE = hay una dificultad o un obstáculo pero sin embargo es salvado o superado).

Así, se confirma la hipótesis de que la AI de una palabra léxica no paradójica incluye un aspecto que se conforma reproduciendo la AE estructural de uno de sus términos.

Conclusiones particulares

Retomando el principio general que gobierna tanto a la Teoría de la Argumentación en la Lengua como a la Teoría de los Bloques Semánticos, es posible afirmar que la significación de los términos analizados, entendida como los encadenamientos discursivos que determinan o hacia los cuales se orientan, apunta –en primer lugar– a reforzar el sentido de la ejecución musical como una permanente superación de dificultades que sólo algunos individuos muy dotados pueden salvar. Estos individuos son propuestos, en consecuencia, como objetos de una admiración y un reconocimiento literalmente superlativos.

Por otra parte, tal significación, basada en el presupuesto de la dificultad, puede ser leída, además, como la significación prototípica a la hora de la construcción de la mayor parte de los objetos que integran el universo de referencia de la música llamada académica, culta o de tradición escrita, un universo en el que las competencias cognoscitivas y apreciativas requeridas tanto en instancias de producción como de recepción funcionan como el elemento de distinción que permite quiénes pertenecen o pueden llegar a pertenecer al campo en cuestión y quiénes no.

Para decirlo de otro modo, el sentido común que la semántica de los términos analizados a la vez refuerza y explota pragmáticamente –como instancia de diferenciación y, por ende, de exclusión–, está basado en el otorgamiento de reconocimiento sólo a quienes puedan ofrecer un rendimiento o unas calidades de índole virtuosística, lo cual no hace sino reforzar el paradigma de la música académica basado en la dificultad. Este paradigma, entre otras cosas, es explotado en numerosas críticas –también de sentido común– dirigidas contra las músicas más radicales y vanguardistas producidas durante el siglo XX, músicas a las que se suele descalificar en función de que, en apariencia, a eso que suena “cualquiera podría hacerlo”.

V. Procedimientos argumentativos

Este capítulo tiene como objetivo la descripción y el análisis de los mecanismos argumentativos que operan en el juicio estético de la crítica musical periodística.

Entendemos, con Christian Plantin (1990: 146), que la argumentación "es la operación por la cual un enunciador busca transformar por medios lingüísticos el sistema de creencias y de representaciones de su interlocutor". A partir de esto, el objetivo del trabajo es dar cuenta de la perspectiva que la crítica intenta imponer en sus destinatarios/receptores.

El modelo de análisis adoptado será el propuesto por Stephen Toulmin en *The uses of Argument* (1958), el cual consiste en caracterizar el *proceso racional*, esto es, los procedimientos y las categorías mediante cuyo uso puede argumentarse a favor de algo (Ib.: 7).

Este modelo presenta varias ventajas. En primer lugar, se trata de una metodología que contempla de manera especial las variaciones que en los razonamientos impone su pertenencia a un "campo argumentativo" determinado. Así, el "proceso racional" a desentrañar en los textos de crítica musical que se abordan podrá ser caracterizado tanto en cuanto a su efectividad pragmática y a su complejidad intrínseca como a su rigurosidad formal.

La segunda ventaja del modelo de Toulmin tiene que ver con la economía de elementos propuestos para configurar el "esquema formal racional básico" y caracterizar, a través de este, el procedimiento argumentativo de cualquier discurso.

Seleccionamos, de cada una de las críticas que integran el corpus, aquél enunciado que más claramente presenta un carácter conclusivo para, a partir de él, desarrollar el esquema completo de razonamiento.

En una segunda instancia comparamos los procedimientos argumentativos resultantes tratando de establecer recurrencias o diferencias significativas que permitan obtener conclusiones generales.

El modelo de Toulmin

Como hemos afirmado, se trata de un modelo económico en cuanto a elementos de análisis, lo que lo vuelve una herramienta sumamente funcional.

Los elementos son seis, a saber:

- Conclusión (C);
- Dato (D): justifica el enunciado conclusivo;
- Garantía, fundamento o "ley de paso" (G): principio general que permite pasar del dato a la conclusión;
- Soporte (S): justifica la garantía;
- Modalizador (M): indica con qué grado de fuerza se efectúa el pasaje del dato al enunciado conclusivo; funciona como limitante de la habilitación permitida por la garantía para efectuar dicho pasaje; por lo general se concreta en un adverbio: "generalmente", "eventualmente", "posiblemente", etc.
- Restricción (R): contempla potenciales refutaciones a la conclusión; se vincula de manera directa con el modalizador en cuestión;

Tal como afirma Roberto Marafioti (2003: 133) el elemento central del modelo es la garantía, ya que "alimenta un principio de pertinencia cuya función es asegurar la incidencia del primer enunciado sobre el segundo, la conclusión". A su vez, la noción de garantía depende estrechamente de la noción más general de "campo argumentativo", relativa al ámbito particular, al contexto efectivo en el que cada razonamiento argumentativo se produce, el cual implica un repertorio propio tanto de restricciones como de posibilidades. Así, debe quedar claro que el modelo de Toulmin "no es retórico sino *vericondicional*", lo cual implica que "la noción tradicional de verdad...[se vuelve] relativa, [vinculándose] con los criterios de apreciación vigentes en el dominio al que pertenece el enunciado-conclusión" (Ib.: 133-134).

La validez de los razonamientos argumentativos propuestos se limita al contexto de acción de los mismos, los cuales se reducen, en el planteo original

de Toulmin, a cinco campos básicos, uno de los cuales es el de la crítica de arte.

Con relación a este campo, la tesis de Toulmin es que no presenta ni un modo de organización orientado al conflicto ni al consenso, lo cual implica que “la función central de la argumentación [es] la *clarificación*” (Ib.: 140). Así, Marafioti sostiene, a partir de Toulmin, que “el razonamiento artístico indica que la argumentación adversativa y la consensuada no son los únicos modos posibles de argumentación... [dado que] lo que se persigue es ‘producir sentido’ acerca de la obra o el trabajo en cuestión, o *presentar un punto de vista interesante y legítimo*” (Ib.: 190). En cuanto a la crítica en particular afirma que convence “no porque sea el resultado de una deducción formal sino por estar construida por un lenguaje elaborado y presentar una consistente cadena de hechos relativos a la [obra] en cuestión” (Ib.: 191).

Esquema argumentativo del corpus analizado

A continuación presentamos el esquema argumentativo que se deduce del principal enunciado conclusivo detectado en cada uno de los textos que integran el corpus, no sin antes efectuar algunas aclaraciones. En cuanto al Soporte (S), mencionamos, apenas, el marco teórico que se entiende está sirviendo de referencia a la Garantía (G). Por otro lado, si bien tanto el Dato (D) como la Conclusión (C) aparecen casi en todos los casos explícitamente enunciados, hemos efectuado una reconstrucción de los mismos en los casos en los que su formulación no se ajustaba a una estructura de frase clara y sencilla. Por último, cabe señalar que para cada ejemplo formulamos una Reserva (R) a partir de la Garantía (G), pese a que en la mayoría de los casos la modalización del razonamiento (casi siempre en el orden de lo evidente o de lo que se sigue como conclusión) no habilita duda o contra-argumentación alguna.²⁶

²⁶ Hay un solo ejemplo (49) en el que explícitamente se modaliza el razonamiento con un “probablemente” referido a la tolerancia del espectador frente a ciertas características de la obra.

Texto nº	SopORTE	Garantía	Dato	Modalizador	Conclusión	Reserva
1 Clarín, 1985	Técnica de composición	La exigencia simultánea, por parte de un compositor, de agilidad digital y expresión lírica en instrumentos de arco evidencian desconocimiento técnico de su parte	Schumann pide una mixtura de agilidad digital y expresión lírica casi imposible de realizar al mismo tiempo, y cuyo resultado es áspero y trabajoso	Evidentemente (implicito)	Schumann es un genio del piano que incursiona en terreno ajeno	A menos que Schumann conociera lo recomendado y buscara explícitamente ir contra esas reglas y usos habituales
2	Técnica de composición	La alternancia de dos cuerdas es propia de la escritura violinística. El estilo del concierto grosso es propio de la escritura para conjunto. El "tintineo" es propio de la escritura clavecinística. La grandilocuencia es característica de los corales. Los arabescos virtuosísticos son propios de las tocatas escritas para teclado.	En el sujeto de la fuga se oyó un tipo de escritura violinística (alternancia de dos cuerdas); el estilo del concierto grosso en el preludio; el "tintineo" clavecinístico, la grandeza del coral y el arabesco virtuosístico de la tocata, propia del teclado, en la fantasía	Evidentemente (implicito)	Bach llevó al órgano muchos elementos originados en otros instrumentos, quizá tantos como a éstos condujo los provenientes del órgano, su principal medio	A menos que los elementos mencionados sean propios también de la escritura organística (más versátil que la de cualquiera de los instrumentos mencionados)

3	Musicología histórica	Los desarrollos cantables por parte de un instrumento solista pueden asociarse a arias de ópera italiana. Los movimientos ágiles pueden asociarse a danzas y, en un formato bímembre en el que se combinen con un movimiento cantabile, a ritornellos de ópera italiana.	El Andante consiste en una especie de gran aria en que la trompa ensaya un verdadero bel canto; el Allegro consiste en una especie de saltarello.	Evidentemente (implicito)	El concierto en Fa Mayor para trompa y orquesta de Donizetti, que consta de sólo dos movimientos (Andante y Allegro), fue resuelto por el compositor operísticamente y a la italiana	A menos que tales características fueran propias también del lenguaje instrumental
4	Técnica de interpretación	El apasionamiento romántico es condición de afinidad interpretativa con el repertorio romántico	La intérprete tiene, como veta predominante de su sensibilidad, el apasionamiento romántico	Indudablemente (explicito)	Es extraordinaria su afinidad con la sonata de Schumann	A menos que, con intención rupturista y renovadora, se aborde el repertorio romántico de manera ascética y despojada
5	Musicología histórica	El nivel musical de las sonatas de Salieri (comparable al de Mozart) demuestra que no pudo haber sido su rival ni haber actuado contra él de manera canallesca	Las sonatas de Salieri soportan perfectamente la comparación con las de Mozart	Evidentemente (implicito)	Salieri no fue el canallesco rival de Mozart que exhibe el film Amadeus	A menos que, dado su equiparable nivel musical, Salieri y Mozart si compitieran entre sí, de modo más o menos honorable
6	Estética musical	El atractivo de una obra se basa en la relación cuantitativa que en ella se establece entre su duración y las ideas musicales atractivas que expone	Ochenta minutos de hábil orquestación contienen no más de cuarenta ideas musicales realmente atractivas	Evidentemente (implicito)	Como plato único, la 7ª sinfonía de Mahler resulta monótona y carente de vitaminas	A menos que se considere el trabajo tímbrico a través de la orquestación como lo estructural, en lugar de la exposición de ideas musicales

7	Estética musical	Lo esperable o lo normal es que una obra sea monotonal, que predominen en ella los movimientos directos y que los acentos ocurran en los lugares esperados	Politonalidad (para cada instrumento una escala diferente), diseños por movimiento contrario y acentos desplazados	Evidentemente (implicito)	En Hallowe'en de Ives todo está a contrapelo	A menos que se considere a contrapelo lo establecido como normal en el intento de recrear la multiplicidad sonora de una Noche de Brujas por parte de Ives
8	Técnica de interpretación	La cultura que un intérprete posee (conocimientos generales no musicales) se refleja en la dimensión emocional y expresiva de su ejecución	Sin efusiones emocionales, con refinada y equilibrada expresión	Evidentemente (implicito)	La calidad vocal del cantante se basa en la cultura que ha adquirido, más allá de su reconocida solvencia musical	A menos que se conciba la formación técnica como inseparable de la cultura y de las vivencias particulares de un intérprete
9	Técnica de interpretación	Un "valor" es un intérprete que, además de tener calidad, es joven	Su juventud, su calidad interpretativa	Evidentemente (implicito)	La intérprete es uno de los valores más importantes de la interpretación musical en estos momentos	A menos que la categoría de juventud deje de ser prioritaria y se consideren "valores" intérpretes no jóvenes de igual o mayor calidad interpretativa
10	Musicología histórica	Las piezas españolas compuestas a comienzos del siglo XX se destacan por su metodismo y su riqueza expresiva	Tres piezas para guitarra de Tárrega	Evidentemente (implicito)	Entre los compositores de fines de siglo pasado a comienzos del actual se encuentran exquisitos, sensuales melodistas, de una extraordinaria riqueza expresiva	A menos que otros análisis demuestren que tal riqueza es relativa y privilegien otras dimensiones de lo musical

11	Musicología histórica	La música para piano de Bartok y Prokofiev se caracteriza por su solidez de escritura y torrencial imaginación sonora	La Tocata y las Cuatro invenciones de Goffredo Petrassi	Evidentemente (implicito)	Soportan el parangón con Bartok y Prokofiev	A menos que las características señaladas no sean centrales en los compositores mencionados
12	Estética musical	La coherencia y el equilibrio son las características más valorables en una obra	En esta obra la imaginación de Ranieri se disciplina dialécticamente junto a momentos de "normalidad" que, por contraste, ponen de relieve todo lo demás.	Evidentemente (implicito)	El interés de la obra Concierto 1984 de Salvador Ranieri pasa por la coherencia –el equilibrio en el devenir- aplicada a un discurso exaltado, nervioso e impulsivo.	A menos que la búsqueda del compositor sea la de llevar a un extremo una determinada y única cualidad, sin tratar de establecer contrastes equilibrantes
13	Sociología del arte	La justificación social de la obra de arte depende de que sea ejecutada en el contexto para el que fue compuesta	Ejecución de una de las Missa Brevis de Mozart en un templo	Evidentemente	Cuando la misa se ejecuta en un templo y durante el oficio la justificación social de la obra de arte se alcanza sin deformación alguna	A menos que se conciba cualquier texto como susceptible de generar significaciones socialmente válidas en cualquier contexto
14	Estética musical	La seriedad del pensamiento musical de un compositor se define a partir de su dimensión expresiva	Además de la pirotecnia, la espectacular velocidad y otros compromisos instrumentales de Salieri (h), Weber tiene defnitorios momentos expresivos	Notoriamente (explicito)	Weber tiene un pensamiento musical más serio que Salieri (h)	A menos que no se considere la expresividad como dimensión decisiva para definir la seriedad del pensamiento musical de un compositor
15	Técnica de interpretación	Los coros "institucionales" no se caracterizan por su calidad profesional	El coro de la Alianza Francesa es "institucional" por definición	Extraordinariamente (explicito)	Se caracteriza por su calidad profesional	A menos que se considere que la calidad profesional no depende de la institucionalidad del coro

16	Estética musical	Si una obra es compuesta "a partir de", su mérito depende de que haya "chispa" creativa y juego deductivo y combinatorio por parte del compositor	Galileo de Lambertini presenta múltiples recursos y dice cosas notables con equilibrio y sinceridad	Evidentemente (implicito)	Aunque Galileo está compuesta "a partir de" es la obra argentina estrenada en lo que va del abono sinfónico que mejor acogida obtuvo por parte del público	A menos que la valoración del público dependa más del prestigio de la compositora que de las características de la obra
17	Estética musical	El carácter épico de una obra permite pensar su contenido como metáfora de la circunstancia histórica en la que fue gestada	La génesis del oratorio Judas Macabeo de Andel está vinculada con el triunfo del duque de Cumberland sobre los partidarios de Jacobo II, rey católico de Escocia	Evidentemente (implicito)	Macabeo y los hebreos del s. II a.C. son el equivalente épico de Cumberland y los ingleses	A menos que la circunstancia histórica de gestación de la obra no se tome como referencia de interpretación de su contenido
18	Técnica de interpretación	Es en la época actual, a partir del desarrollo de la técnica de interpretación musical, cuando se está a la altura de la emoción, el rigor y la adecuación a los medios exigida por Bach	En su tiempo y lugar difícilmente alguien –salvo él mismo– alcanzó a presentar la belleza total de su pensamiento musical	Seguramente (explicito)	Bach no pudo gozar de su música como nosotros	A menos que los valores interpretativos de la época fueran otros tan bien entendidos como éstos, y Bach sí haya disfrutado de ejecuciones satisfactorias de sus obras
19	Musicología histórica	Las obras de autores latinoamericanos son menos valoradas y, por lo tanto, ejecutadas, por los directores que las de autores europeos	Si hubiera venido de Europa, la Sinfonía n°2 de Héctor Tosar nos habría parecido el envío de un gran maestro	Evidentemente (implicito)	Que las obras de autores contemporáneos latinoamericanos que se estrenan no se repitan se debe a la pereza de los directores	A menos que la nacionalidad de los autores no sea un criterio tenido en cuenta por los directores a la hora de seleccionar su repertorio

20	Técnica de interpretación	La excelencia de un violinista depende de su manejo del mecanismo técnico (articulación, cavata, etc.) y de la musicalidad (su expresividad)	Posee mecanismo y musicalidad de primer orden; reposada y ágil, su articulación es irreprochable, la 'cavata' sensible y comunicativa; su expresión no palidece jamás	Evidentemente (implicito)	Fernando Hasaj es un violinista más que excelente	A menos que los criterios de valoración sean otros
21	Estética musical	Un ritmo bailable no descalifica una composición	Ritmos bailables en 'El caballero de la rosa' de Strauss	Evidentemente (implicito)	En la creación musical lo decisivo no es qué cosas se hacen sino cómo se las hace	A menos que se adopte un punto de vista de tipo esencialista (que condene la utilización de determinadas estructuras)
22	Sociología del arte	Una obra pintoresca excede el universo de recepción del gusto ascético	Stravinsky, al igual que otros compositores seguidores suyos, avanzó sobre su línea de radicalidad y de neoclasicismo	Consecuentemente (implicito)	La Sinfonía de los Salmos empieza a sonar pintoresca y deja de ser exclusividad de gustos ascéticos	A menos que no sea una cualidad de la obra sino la popularidad del compositor la que determine la mayor aceptación de su música
23	Técnica de interpretación	El vibrato de maxilar y la rigidez son vicios técnicos serios	Vibrato de maxilar, rigidez que impide el desbloqueo de los agudos	Evidentemente (implicito)	A pesar de sus méritos interpretativos y musicales, la soprano posee serios vicios de técnica vocal	A menos que en lugar de 'vicios', dichos rasgos sean el resultado de un trabajo técnico heterodoxo
Clarín, 1999						
24	Estética musical	En una obra 'pasa algo' cuando en ella hay más estructura que relleno y efecto	Contrapuntos con más arpeggios que líneas, pequeños motivos que se resisten a desaparecer, una orquestación entretendida y una forma que cuando no divaga, deriva	Evidentemente (implicito)	En las obras de Strauss siempre parece pasar algo, aunque en el fondo no pase nada	A menos que lo periférico pase a ser considerado y valorado a la par de lo estructural

25	Sociología del arte	Lo popular se conforma con los bienes más difundidos de la alta cultura	La Obertura de Los Maestros Cantores de Wagner, la Quinta Sinfonía de Beethoven	Evidentemente (implicito)	El programa obedeció a la discutible figura de concierto popular, que esconde un planteo frívolo y demagógico	A menos que se conciba lo popular como autónomo respecto de la alta cultura
26	Estética	Realismo implica que la cadena de hechos debe responder al criterio de necesidad y excluye acontecimientos propios de la dimensión onírica	Hechos dramáticamente decisivos ocurren de manera inexplicable; lo onírico y lo real no aparecen como planos claramente delimitados	Efectivamente (explicito)	El cónsul no es una ópera realista	A menos que la noción de realismo puesta en juego abandone el criterio de necesidad lógica e incorpore lo onírico
27	Estética musical	La puesta en práctica de una determinada técnica no puede servir, por sí sola, para absolver o condenar a una obra o un compositor	El concierto para violín de Glass es, además de minimalista, una obra llena de notas y vacía de ideas, con un manejo pueril de la orquesta un papel anodino del solista	Consecuentemente (implicito)	Tiene defectos que no pasan por la técnica que pone en juego sino por su evidente noviciado en materia orquestal	A menos que la percepción de tales defectos esté motivada por la técnica puesta en juego
28	Estética musical	Lo programático tiene que ver con la determinación de la obra por circunstancias externas	La obra fue compuesta con miras a ser ejecutada en la capilla para la que había pintado una serie de telas	Consecuentemente (implicito)	Rothko Chapel es la pieza más programática de Feldman	A menos que el programa se considere parte de la obra y no algo externo a ella
29	Acústica	La resonancia es una característica periférica, residual, no estructural del sonido	Distancias, Locus solus	Evidentemente (implicito)	Las obras de Etkin se detienen en figuras residuales	A menos que lo periférico pase a ser considerado estructural y viceversa
30	Estética	Lo realista tiene que ver con lo austero, con el equilibrio, no con el desborde	Hay exotismo, exceso de decoración, de extras	Evidentemente (implicito)	La puesta de Salomé se aleja de una ambientación histórica realista	A menos que la noción de realismo puesta en juego incorpore lo desbordante

31	Musicología histórica	En la ópera de cámara hay canto y el texto es subsidiario respecto de la escena a desarrollar	No hay canto. El texto no es un libreto sino una composición autónoma.	Evidentemente (implicito)	Sin voces pone en la ópera de cámara tradicional, lindando con el teatro con orquesta	A menos que aún las obras con características de teatro con música sean consideradas óperas de cámara
La Nación, 1985						
32	Musicología histórica	La misa en Si de Bach exige la preparación previa de dos coros, su integración en un cuerpo vocal homogéneo y la coordinación de ambos con un grupo instrumental ajustado y flexible	Faltó color y tersura en la amalgama de voces y precisión en los ataques. La gran masa coral, que no brilló por su afinación, careció de la destreza necesaria para dar claridad a las figuraciones; cantó muy ligado, en detrimento del diseño contrapuntístico	Consecuentemente (implicito)	La versión no fue satisfactoria, no dio los resultados esperados	A menos que la búsqueda estilística haya sido otra respecto de la ortodoxa
33	Musicología histórica	La Circus Polka de Stravinsky es una miniatura intrascendente y chispeante, de gruesa veta paródica, que pierde todo interés si la versión está desprovista de un mínimo de gracia y destreza	La versión fue tosca y desprolija	Consecuentemente (implicito)	La versión no resultó de interés	A menos que la desprolijidad hayan sido constituyentes de una búsqueda estética por parte de los intérpretes
34	Estética musical	Lo religioso se vincula con la expresión de esencias	Bach fue un músico religioso más que litúrgico	Consecuentemente (implicito)	En la expresión de la música religiosa de Bach arraigan las esencias musicales más puras	A menos que la dimensión técnico-musical específica se considere prioritaria

35	Técnica de interpretación	La evolución de un intérprete se aprecia a través del desarrollo de su musicalidad y de su progreso técnico	Buena digitación, buen fraseo, buen sonido, buena afinación, buen arco	Evidentemente (explícito)	Sciamarella ha confirmado las aptitudes anticipadas en él antes de su partida	A menos que la evolución se determine a partir de otros rasgos
36	Técnica de composición	La heterogeneidad de medios requiere algún elemento de coherencia	Para cada parte el compositor eligió procedimientos armónicos muy variados. El coro expone el tema inicial una y otra vez a lo largo de la obra.	Evidentemente (implícito)	Pese a la heterogeneidad el compositor ha apostado por una forma tradicional, equilibrada	A menos que el compositor apueste a una heterogeneidad y a una variación radical
37	Técnica de interpretación	La calidad de un violista depende de tanto de su técnica como de su musicalidad	Su afinación, su técnica segura, su fraseo, su honda musicalidad	Consecuentemente (implícito)	La versión resultó absolutamente convincente y muy emotiva	A menos que no se conciba división alguna entre la técnica y la musicalidad
38	Estética musical	El nacionalismo superficial implica el empleo de elementos folklóricos anquilosados	No emplea elementos folklóricos. Utiliza ritmos y giros melódicos identificables con etapas históricas diferentes	Evidentemente (implícito)	Ajeno a un nacionalismo superficial o programático, Camps no se muestra indiferente al tiempo y espacio que habita	A menos que cualquier asociación genérica de estructuras a tiempos o espacios se entienda como un gesto "folklorizante"
39	Musicología histórica	Existe un Rossini 'serio' y otro 'bufo'	Se ejecutaron fragmentos de 'Semiramide' y 'Tancredi'	Aparentemente (explícito)	Al cabo de un muy largo olvido se vuelve al Rossini 'serio' después de la total hegemonía del Rossini 'bufo'	A menos que los períodos en los que puede dividirse su obra no sean tales
40	Estética musical	La condición religiosa y lo exitoso o fracasado que haya sido un compositor son condiciones para la determinación de la homogeneidad o la heterogeneidad de un programa	Inclusión, en un mismo concierto, de obras de Gershwin (judío exitoso) y Bruckner (católico poco estimado por sus contemporáneos)	Evidentemente (explícito)	Calderón es un director ecléctico, amplio y de variadas preferencias que respeta y confía en el gusto del público	A menos que las condiciones de homo/heterogeneidad se definan a partir de otros parámetros

41	Técnica de composición	El talento y la maestría de un compositor se expresa a través de la selección y el tratamiento del material, a través de la sensibilidad y el manejo de la forma	Un material adecuadamente elegido ha sido tratado de manera que aúna la fantasía y el rigor, la sensibilidad vibrante y el manejo tan personal como sagaz de la forma	Evidentemente (implícito)	La Sonata nº2 op.36 de Rachmaninov expresa su talento y maestría	A menos que el talento y la maestría se definan a partir de otros criterios
42	Estética musical	Cada género musical tiene distintas posibilidades prácticas de ser abordado por intérpretes locales	A la decidida vocación hay que sumar horas concretas de estudio individual y de conjunto para lograr resultados	Evidentemente (implícito)	En la vida musical de Buenos Aires no es fácil dedicarse a la música de cámara	A menos que la actividad se sostenga mediante algún tipo de beca o subsidio, lo cual pondría en un pie de igualdad a los distintos géneros
43	Técnica de interpretación	Los criterios de excelencia interpretativa son, básicamente, técnicos	Excelente ajuste, amalgama tímbrica, vigor y afinación	Evidentemente (implícito)	La actuación del coro fue notable	A menos que la excelencia se defina a partir de criterios expresivos o estéticos
44	Estética musical	La reflexión es un atributo positivo en un compositor, en oposición a la improvisación y la extravagancia, al experimentalismo y al rebuscamiento	Marta Lambertini ha ratificado ser poseedora de ideas propias, tan alejada de la improvisación como de la extravagancia, del mero experimentalismo como del rebuscamiento	Seguramente (explícito)	Cuanto ha llevado a los pentagramas ha sido objeto de reflexión	A menos que reflexión y espontaneidad no se consideren atributos opuestos
45	Estética musical	El 'arte', en tanto dominio consumado de un modo de producción, depende tanto de una dimensión técnica como de otra imaginativa	Coinciden una inventiva enjundiosa y una maestría consumada en el tratamiento de las voces y en el contrapunto	Consecuentemente (implícito)	'Judas Macabeo' es una de las manifestaciones mayores del arte de Haendel	A menos que el 'arte' se asocie a la noción de genio o de talento innato

46	Técnica de interpretación	La calidad interpretativa de la música de Bach pasa por la combinación de fuerza, brillo y vitalidad con ajuste y equilibrio	Extraordinario ajuste y brillo instrumental; vitalidad genuina; Equilibrado balance sonoro	Consecuentemente (implicito)	La versión de la suite nº3 para orquesta de Bach resulta inigualable	A menos que se proponga una interpretación no ortodoxa que proponga otros valores a resaltar en su música
47	Estética musical	La música de salón se caracteriza por presentar melodías gratas y pedagógicas en contextos rítmicos cambiantes	Melodías gratas y pegadizas; Cada movimiento propone un cambio rítmico	Consecuentemente (implicito)	Las tres partes de la 'suite chamamesera' de Tarragó Ros se presentan al oyente como páginas de salón	A menos que se abandone la oposición simple-complejo en cuanto a la apreciación de las estructuras puestas en juego
48	Estética musical	La universalidad de la música se basa en su apelación a la sensibilidad, dimensión universal e idéntica en todos los hombres	Las Naciones Unidas han privilegiado siempre a la música entre las artes como manera de llegar a la comprensión entre los hombres por la vía de la sensibilidad y el corazón	Evidentemente (implicito)	La música de Occidente, y del mundo entero, reconoce desde sus orígenes la misión esencial de unir las voces y proyectarlas hacia los planos superiores del espíritu	A menos que se entienda que la sensibilidad se construye en el marco de una cultura y un contexto específicos
49	Sociología de la música	La tolerancia de la representación se basa en un conocimiento y en un gusto previo del repertorio	El primer acto dura 70 minutos	Probablemente (explicito)	Quien no ame a priori la obra quiera irse después del primer acto	A menos que se conciba que el espectador quiere ser seducido o sorprendido por una obra que no conoce previamente
50	Estética musical	La 'nobleza' musical se vincula con la renuncia al efectismo y la espectacularidad que pueden proporcionar ciertas técnicas de vanguardia	La 'Passacaglia' de Anzaga posee un carácter melancólico y una sólida estructura contrapuntística que mantiene su interés sin ostentar estéticas de vanguardia	Consecuentemente (implicito)	Se trata de una noble partitura	A menos que la vanguardia no sea una mera opción técnica sino una toma de posición estética integral, que implique, también un alto grado de 'nobleza'

51	Estética musical	La calidad de un concierto depende tanto de la calidad de los intérpretes como de la del programa	Jerarquía, interés y estructuración del programa; Calidad del director y de los solistas; Eficacia de la orquesta como organismo	Indudablemente (explícito)	Quedará éste como uno de los mejores conciertos del año	A menos que la calidad se afirme con relación a sólo uno de ambos componentes
La Nación, 1999						
52	Sociología de la música	El prestigio de un intérprete excede y permea las fronteras de un campo en cuanto al público asistente	En la platea se pudo ver a Mercedes Sosa y a Celeste Carballo, y en el palco del vicepresidente a Carlos Ruckauf	Evidentemente (implicito)	El prestigio y la calidad musical de Martha Argerich atrajo al Teatro Colón a algunos no habitués de la música clásica	A menos que se considere que lo atractivo es el evento mismo y no solamente el intérprete
53	Sociología de la música	Un concierto típico está conformado íntegramente por obras e intérpretes propios del campo de la música clásica	Se estrecharon nombres del tango y de la música clásica	Evidentemente (implicito)	Se trató de un concierto atípico	A menos que la ruptura de fronteras se vuelva lo habitual
54	Estética musical	Los géneros populares se inspiran en los grandes músicos del campo académico	Swingle Singers, The Modern Jazz Quartet, Lennie Tristano, Friedrich Gulda y Keith Jarrett hicieron Bach	Evidentemente (implicito)	Bach atrajo siempre a músicos de todos los géneros populares	A menos que se considere que los géneros populares tienen inspiración propia
55	Técnica de interpretación	La cantidad de buenos intérpretes de un determinado género depende de la dificultad o facilidad de ciertos aspectos técnicos	El barroco impuso el adorno entre otros aspectos de la ejecución, lo que convierte a algunos pasajes cantados en verdaderamente endemoniados	Consecuentemente (implicito)	No abundan los grandes cantantes del género barroco	A menos que no sea la dificultad técnica la que limite la cantidad de buenos cantantes sino su dedicación a otros repertorios
56	Estética musical	Hay formas prototípicas de lo camarástico y de lo sinfónico	Indicación del propio compositor en la partitura; Forma de los movimientos que la conforman	Evidentemente (implicito)	La serenata op.48 en DoM de Tchaikovsky no es una obra de cámara sino sinfónica	A menos que la índole de lo camarástico o de lo sinfónico se defina a partir de la instancia de interpretación

57	Técnica de interpretación	No hay relación entre la complejidad de la obra y la calidad de la interpretación	Un cuarteto claro y sencillamente clásico les produjo a los intérpretes más problemas que otro de más largo aliento y complejidad	Consecuentemente (implicito)	Ese fue uno de los pasajes menos felices del concierto	A menos que lo que aparece como claro y sencillo desde la forma presente un alto grado de dificultad en la interpretación
58	Técnica de interpretación	La plenitud, definida a partir de la densidad y la cohesión sonora, no es una característica habitual en las interpretaciones de Brahms	Densidad sin pesadez, sonoridad armónica conjunta, perfecta inteligibilidad del discurso en el que cada parte se vincula con el todo de manera coherente	Evidentemente (implicito)	La plenitud sonora de Brahms fue inusual	A menos que la búsqueda en las interpretaciones de Brahms no pase por la sonoridad propiamente dicha
59	Técnica de interpretación	La orquesta funciona como un instrumento que un director puede hacer rendir más o menos según su propia capacidad	Las orquestas del Colón levantan notablemente su capacidad de concentración y rendimiento musical cuando cuentan con batutas de alto nivel	Evidentemente (implicito)	Un director puede influir muchísimo en el rendimiento de una orquesta	A menos que se considere que la orquesta posee autonomías internas a nivel de integrantes y una relativa autonomía respecto del director
60	Sociología de la música	En el concierto tradicional la lógica del saludo está altamente pautada	Todos los integrantes de los cuerpos artísticos se reunieron sobre la escena en el final	Evidentemente (implicito)	El concierto tuvo la índole de un acto festivo	A menos que en un nuevo ámbito la lógica del saludo pueda ser otra
61	Estética musical	La música es un lenguaje universal a partir de la dimensión espiritual que encarna	Los encuentros de la Academia Bach terminan con el canto de algún coral	Evidentemente (implicito)	La espiritualidad de la música trasciende un culto religioso específico	A menos que la religiosidad sea puesta entre paréntesis no por las cualidades de la música sino por el tipo de evento en el que se encuentra inserta

62	Estética musical	Los estilos musicales poseen un espíritu que puede animar obras de épocas posteriores	Predominancia de las cuerdas en el barroco, en especial en Italia, con encumbrados representantes; Composición de adolescencia;	Evidentemente (implicito)	La sonata "a quattro" en DoM de Rossini está animada por el espíritu creativo del barroco	A menos que se privilegie la lectura de la obra en los términos de su propio estilo de pertenencia
63	Sociología de la música	El público del ámbito de los conciertos de cámara es siempre el mismo	Los hermanos Stadler debieron luchar, en vano, contra el recuerdo fresco de los milagrosos conciertos de cámara de Martha Argerich	Evidentemente (implicito)	Las asociaciones de concierto programan sus temporadas sin tomar en cuenta qué hacen sus otras colegas de actividad	A menos que el público no sea el mismo y la comparación entre conciertos no pueda ser establecida de modo tan directo
64	Estética musical	La originalidad depende del poder de innovación en el marco de una forma tradicional	Contrastes dramáticos, colores brillantes y originalidad sonora; Virtuosismo muy condicionado a su integración concertante; Incorporación de timbres instrumentales accesorios	Evidentemente (implicito)	El Concierto para arpa y orquesta es una de las obras más originales de Ginastera	A menos que la originalidad se vincule con el desarrollo de formas nuevas
65	Técnica de interpretación	Sólo ciertas obras demandan enormes esfuerzos de organización	La obra exige la elección de un director autorizado, un elenco solvente, orquesta y coros de muy alto nivel profesional y un plan de ensayos riguroso e intenso	Evidentemente (implicito)	La empresa de ofrecer una obra tan delicada y atípica como 'La infancia de Cristo' de Berlioz presupone un enorme esfuerzo de organización	A menos que se entienda que todas las obras demandan los máximos esfuerzos de organización

66	Musicología histórica	La variedad de la música del siglo XX es tan grande que es difícil que no haya corriente o compositor que no interese a un aficionado de la música	Estilo coral norteamericano de Barber, Clusters cromáticos de Ligeti; Posmodernismo de Górecki; Romanticismo extremo de Schönberg; Fuga bachiana y tanguera de Piazzolla; Folklore de las canciones de Guastavino	Evidentemente (implicito)	Es imposible descartar la música del siglo XX en su totalidad y un gesto tal no tiene base en la música	A menos que sea la pérdida de homogeneidad del repertorio lo que ciertos oyentes rechacen
67	Técnica de interpretación	El rigor interpretativo implica el máximo acercamiento a la concepción del compositor	La libertad, la pujanza y el brillo conceptual de la concepción beethoveniana se hicieron presentes dentro de los moldes formales del fraseo, la articulación, la tensión y la distensión del discurso, el sentido de las pausas y el silencio, los contrastes dinámicos y el claroscuro	Indudablemente (explicito)	La Sonata Op.3 nº2 de Beethoven fue una verdadera lección de rigor interpretativo	A menos que el intérprete jerarquice su propia lectura de la obra o ensaye una lectura explícitamente heterodoxa
68	Sociología de la música	La consolidación de una tradición musical sólida depende de la práctica musical doméstica	Los alemanes practican e inculcan la música desde la niñez y en la familia, tanto en casas modestas como señoriales	Evidentemente (implicito)	Los instrumentistas alemanes forman parte de una tradición musical incuestionable, germen de frutos incomparables	A menos que en otros países se dé la misma práctica o que la tradición musical circule por vías alternativas al hogar
69	Técnica de interpretación	El virtuosismo en la instancia de interpretación depende del grado en que refleja las intenciones del compositor	Traducen fidedignamente el lenguaje y la esencia de la obra sin traicionar las intenciones del compositor	Consecuentemente (implicito)	Los intérpretes son virtuosos	A menos que la expectativa en la interpretación pase por una nueva lectura o una lectura heterodoxa de las intenciones originales

70	Sociología del arte	Los hechos artísticos no son sociales	Más allá del infatigable chululaje, lo que importa es su arte fenomenal	Consecuentemente (implicito)	Martha Argerich no es un hecho social	A menos que todos los fenómenos que ocurren en el contexto de una sociedad (entre ellos los artísticos) sean considerados sociales
71	Estética musical	Tanto los componentes textuales como obra pueden adscribirse a una determinada nacionalidad u origen	Elementos europeos en el texto y en la idea teatral; Escrita en inglés; Componentes musicales de uno y otro lado del océano	Claramente (explícito)	'El cónsul' es una ópera italo-norteamericana	A menos que se entienda que las estructuras significativas circulan en un universo no regido por fronteras geográfico-políticas
72	Técnica de composición	Determinadas técnicas compositivas demandan determinadas formas musicales	El Concierto para violín es aburrido, en cambio, Kojaanisqatsi o Powaqqatsi son partituras donde hay personalidad y originalidad	Evidentemente (implicito)	Las propuestas minimalistas de Glass tienen su mejor ámbito de desarrollo en otro tipo de formas musicales que las del Concierto	A menos que se considere que una determinada técnica puede aplicarse a diversas formas
73	Musicología histórica	El serialismo es virtuoso, el minimalismo, en su despojamiento, no lo es	Feldman apostó por el despojamiento y no por el virtuosismo de la ultracompleja estética serialista que llegaba de Europa a EEUU en los '50	Evidentemente (implicito)	Feldman siguió el ejemplo de Cage	A menos que el virtuosismo no dependa ni esté asociado tan directamente a una técnica sino a una estética
74	Técnica de composición	La dimensión temporal puede verse afectada por el tratamiento de los materiales y de la instrumentación	Austeridad radical en la presentación de los materiales; Restricción de la resonancia de los instrumentos de metal; Instrumentación escasa; Poca variación de los materiales	Evidentemente (implicito)	Las piezas de Etkin violentan la ilusión del tiempo mensurado	A menos que no sea exactamente la dimensión temporal, y la percepción de su mensura, la que se vea afectada por los mencionados tratamientos

75	Estética musical	La perduración de una obra depende de las nuevas lecturas que pueda provocar	Enriquecida por la psicología profunda, la lectura de nuestro tiempo puede sobrepasar el preciosismo decadente de comienzos del siglo XX	Consecuentemente (implícito)	'Salomé' transpuso la prueba del tiempo a lo largo de la centuria y llega a nuestros días con renovado y sugestivo vigor	A menos que una obra perviva por inercia o por factores de poder
76	Estética musical	La ópera como género se define a partir de la presencia o ausencia de canto	Sólo las muy breves apariciones de la soprano contienen partes cantadas	Consecuentemente (explícito)	'Sin voces' no es una ópera	A menos que el estado actual de evolución del género marque el abandono del canto

Análisis del esquema argumentativo

Dado que, como afirmamos, el elemento central del esquema descrito es la Garantía, apoyada a su vez en un Soporte en el que descansa su legitimidad, fundamentalmente a partir de que se trata de los elementos que más directamente se vinculan con el "campo argumentativo", resulta interesante observar que el repertorio de "marcos" en los que se encuadran las argumentaciones no es tan amplio. Así, la validez de los razonamientos argumentativos descansa sobre un grupo reducido y recurrente de campos de referencia, a saber:

Soportes de Garantías (por medio y por año, en porcentaje)

Campo de referencia	1985	1999
CLARÍN		
Estética musical	30	37
Técnica de interpretación	30	0
Musicología histórica	22	13
Sociología del arte	9	13
Estética general	0	24
Técnica de composición	9	0
Acústica	0	13
TOTAL	100	100
LA NACIÓN		
Estética musical	50	32
Técnica de interpretación	20	28
Sociología de la música	5	20
Musicología histórica	15	8
Técnica de composición	10	8
Sociología del arte	0	4
TOTAL	100	100

Como puede apreciarse a través de la tabla anterior, en ambos medios, en los dos períodos analizados, predominan los argumentos de índole estrictamente estética (general o musical), los cuales apuntan a dar cuenta de características generales que las obras tienen o deberían tener. Ejemplos:

El atractivo de una obra se basa en la relación cuantitativa que en ella se establece entre su duración y las ideas musicales atractivas que expone (Clarín, 1985, Texto 6)

En una obra 'pasa algo' cuando en ella hay más estructura que relleno y efecto (Clarín, 1999, Texto 24)

La música de salón se caracteriza por presentar melodías gratas y pedagógicas en contextos rítmicos cambiantes (La Nación, 1985, Texto 47)

La originalidad depende del poder de innovación en el marco de una forma tradicional (La Nación, 1999, Texto 64)

Las garantías que se apoyan en la Técnica de interpretación (llamativamente ausentes en Clarín 1999) apuntan, básicamente, a efectuar una apreciación por lo general positiva de la labor de los ejecutantes. Ejemplos:

La cultura que un intérprete posee (conocimientos generales no musicales) se refleja en la dimensión emocional y expresiva de su ejecución (Clarín, 1985, Texto 8)

Los criterios de excelencia interpretativa son, básicamente, técnicos (La Nación, 1985, Texto 43)

El rigor interpretativo implica el máximo acercamiento a la concepción del compositor (La Nación, 1999, Texto 67)

Los argumentos de índole sociológica, referidos al arte en general o a la música en particular, se basan en presupuestos en su mayor parte muy discutibles. Ejemplos:

La justificación social de la obra de arte depende de que sea ejecutada en el contexto para el que fue compuesta (Clarín, 1985, Texto 13)

Lo popular se conforma con los bienes más difundidos de la alta cultura (Clarín, 1999, Texto 25)

La tolerancia de la representación se basa en un conocimiento y en un gusto previo del repertorio por parte del público (La Nación, 1985, Texto 49)

Los hechos artísticos no son sociales (La Nación, 1999, Texto 70)

Aquellas garantías que integran argumentos vinculados con compositores, estilos o épocas específicas se apoyan en soportes vinculados con el campo de la musicología histórica. Ejemplos:

Las piezas españolas compuestas a comienzos del siglo XX se destacan por su metodismo y su riqueza expresiva (Clarín, 1985, Texto 10)

En la ópera de cámara hay canto y el texto es subsidiario respecto de la escena a desarrollar (Clarín, 1999, Texto 31)

Existe un Rossini 'serio' y otro 'bufo' (La Nación, 1985, Texto 39)

El serialismo es virtuoso, el minimalismo, en su despojamiento, no lo es (La Nación, 1999, Texto 73)

Aparece, por último, un último conjunto de soportes vinculados con campos estrictamente técnicos como el de la composición o el de la acústica, que garantizan argumentos supuestamente más objetivos. Ejemplos:

La exigencia simultánea, por parte de un compositor, de agilidad digital y expresión lírica en instrumentos de arco evidencia desconocimiento técnico de su parte (Clarín, 1985, Texto 1)

La resonancia es una característica periférica, residual, no estructural del sonido (Clarín, 1999, Texto 29)

La heterogeneidad de medios requiere algún elemento de coherencia (La Nación, 1985, Texto 36)

La dimensión temporal puede verse afectada por el tratamiento de los materiales y de la instrumentación (La Nación, 1999, Texto 74)

Conclusiones particulares

No siendo la validez de los razonamientos argumentativos analizados lo que se ha intentado focalizar sino la perspectiva que la crítica intenta imponer en el destinatario/lector a través de tales argumentos, estamos en condiciones de poner en cuestión aquella tesis de Toulmin que afirma que el campo de la crítica de arte presenta un modo de organización argumentativa que no está orientado ni al conflicto ni al consenso. Así, se observa a través de los ejemplos tomados como objeto de análisis que, más allá de la "clarificación" o la "producción de sentido" acerca de una obra o de una performance interpretativa como intención más o menos explícita en la crítica, ésta no escapa a las generales de la ley de cualquier producción discursiva, es decir, a la intención de imponer en el destinatario una determinada visión o punto de vista, lo que implica una indefectible búsqueda de consenso.

Segunda parte:

Metacrítica teórica

VI. La cultura en la sociedad: ¿autónoma o instrumental?

Se impone, en primer lugar –antes de problematizar la crítica en sí misma–, reflexionar acerca del lugar que lo cultural/artístico ocupa en el todo social, para poder otorgar una dimensión más exacta al impacto que la acción de la crítica pueda tener más allá de las fronteras de su campo específico.

Partiendo del abordaje del clásico planteo de Theodor Adorno y Max Horkheimer (1994), en el que el análisis se centra en la descripción de la operatoria de una industria cultural dominante con vocación totalitaria, siguiendo con la teoría de los campos relativamente autónomos propuesta por Pierre Bourdieu, y terminando con la perspectiva a la vez más actual y más local, es decir, integradora de la problemática en cuestión a un contexto específicamente latinoamericano y contemporáneo, de Néstor García Canclini, intentaremos delinear un panorama del rol social del arte.

En el caso de Adorno y Horkheimer, después de una breve contextualización e historización imprescindible de un texto de casi sesenta años, el foco de atención estará puesto en el modo en el que los autores caracterizan lo que entienden como una relación férrea entre cultura y manipulación social, con las consecuencias que ella implica tanto para el sistema de producción y circulación de bienes culturales como para la conciencia crítica y subjetiva de los receptores.

Con respecto a Bourdieu, el interés hacia su teoría de los campos tiene que ver con la recuperación y reafirmación que efectúa de la noción de autonomía que, si bien opuesta a aquella autonomía negativa, crítica y dialéctica cuya pérdida lamenta Adorno, mantiene para lo cultural / intelectual / artístico un ámbito de incumbencia y autoridad específica que impide el avasallamiento, por lo menos inmediato y absoluto, de la industria cultural.

El planteo de García Canclini, por último, si bien en gran medida heredero de Bourdieu, se ocupa de relativizar la autonomía real que el campo cultural es capaz de detentar hoy en día, sobre todo en sociedades no primermundistas, a la luz de los procesos no sólo de industrialización sino también globalizadores de la producción simbólica. Para ejemplificar tal

dinámica, el eje de su análisis pasa por la fallida relación que en Latinoamérica se dio entre modernización económico-política y modernidad estética, sobre todo en la segunda mitad del siglo veinte, momento de auge y decadencia de la mayoría de los proyectos vanguardistas en la región.

Adorno: la cultura al servicio de la dominación

Si de caracterizar la dinámica y la función de lo cultural / artístico desde el punto de vista adorniano se trata, es inevitable referirse a su clásico trabajo en colaboración con Max Horkheimer: "La industria cultural: Ilustración como engaño de masas".

Si bien se trata de un diagnóstico de la realidad cultural de su tiempo, en el que los autores enfatizan el avance de los procesos de uniformización y estandarización como consecuencia de ese complejo sistema organizado alrededor de la producción y el consumo de bienes culturales de llegada masiva (cine, radio, revistas, televisión, etc.) al que denominan "industria cultural", es posible afirmar que muchos de los aspectos señalados poseen una vigencia suficiente como para sustentar interpretaciones de tipo "apocalíptico" acerca del papel del arte y lo cultural en nuestra sociedad. Lo cual no evita la necesidad de una mínima historización y contextualización del texto.

Como señala Eugene Lunn, Adorno y Horkheimer censuraban a la industria de la cultura por su ayuda a las direcciones totalitarias de la sociedad capitalista moderna (1982: 185). Su aprehensión hacia ella se fundaba, básicamente, en el hecho de que no advertían diferencias sustanciales en cuanto a su despliegue en un contexto liberal democrático (los Estados Unidos de América) respecto del que alcanzaba en el de los regímenes fascistas europeo-occidentales. Como el mismo Lunn señala, a sus ojos "la *industria de la cultura* norteamericana se asemejaba a la *Volksgemeinschaft* del fascismo alemán" (Op.cit.: 186), concebían las formas del conformismo impuesto en la sociedad norteamericana como más suaves, pero no menos eficaces que las de la Alemania nazi, veían ante sí desplegarse un capitalismo total (Op.cit.: 240-242). Se trataba, en síntesis, de la otra cara del proceso laboral

mecanizado y racionalizado, con características verdaderamente represivas ocultas detrás de las fachadas democráticas del arte para todos (Op.cit.: 181).

Susan Buck-Morss también se encarga de señalar, en el mismo sentido, que para los autores la industria cultural era el paralelo estético del fascismo (1978: 296-297), y agrega que podían incluirse en tal categoría, además de los ejemplos europeo-occidentales, las sociedades revolucionarias de la Rusia soviética y de la Europa oriental (Op.cit.: 11).

Desde una perspectiva comunicativa, autores más actuales como Diego Lizarazo Arias, coinciden en que para Adorno y Horkheimer la industria cultural representaba el fin mismo de la cultura (1998: 26), entendida en el sentido iluminista ilustrado, un puro consumo cultural que efectuaba la subordinación del consumidor al producto (Op.cit.: 27).

La base del sistema era, para Adorno y Horkheimer, la relación circular que se establecía entre manipulación y necesidad. La estandarización se justificaba, así, por su capacidad para satisfacer las necesidades del consumo, las cuales se encargaba, al mismo tiempo, de generar. El público y sus deseos eran contruidos por el sistema, que al mismo tiempo los utilizaba para justificarse. Es decir que detrás de la racionalidad técnica del sistema operaba una racionalidad de dominio. La razón última de todo el mecanismo era el poder económico, al servicio de cuyos intereses se desplegaba todo el poder de la técnica. Así, la funcionalidad económica de la técnica no hacía más que operar una igualación entre la "lógica de la obra" y la "lógica del sistema social", orientando ambas hacia la obtención del máximo beneficio material.

Es el componente manipulador del sistema lo que lleva a los autores a radicalizar hasta su propia denominación, rechazando –como Lunn señala–, el término "cultura masiva" y aún más el de "cultura popular" en favor del de "industria de la cultura" o "industria cultural" con la intención de atacar el supuesto de la espontaneidad y la libre elección implícito en los primeros (Lunn, Op.cit.: 245).

Para Adorno y Horkheimer, la principal operación que la industria cultural ejerce sobre el sujeto es su "pasivización", el sometimiento de su conciencia individual y de su potencial activo, al convertirlo en mero espectador / oyente.

La libertad del sujeto dentro del sistema pasa a ser la de elegir entre uno u otro bien cultural funcionalmente idénticos. La "diversificación de la oferta", aparente "democratización cultural", no es vista más que como una clasificación según categorías y niveles socioeconómicos, una organización y manipulación de los sujetos devenidos consumidores y considerados en su mera entidad estadística, cuantitativa. Con relación a esto último, la industria cultural es vista como estereotipadora al convertir al "hombre", en tanto individuo y sujeto, en "ser genérico" o "ejemplar" de una determinada clase, sustituible por cualquier otro integrante de la misma.

Adorno y Horkheimer establecen una importante distinción entre "diversidad" y "diferenciación objetiva", es decir, de significado, entre los productos que la industria ofrece, entre los cuales no advierten más que una "velada identidad" (Adorno y Horkheimer, Op.cit.: 168-169).

En síntesis, todo el trabajo puede ser leído como denuncia y voz de alarma frente a lo que advierten como tendencia social de la época, esto es, el sometimiento de la intención subjetiva a los intereses de los sectores económicamente poderosos, respecto de los cuales la industria cultural es subsidiaria.

El problema de la disolución de la subjetividad es, precisamente, la clave que permite desentrañar la concepción adorniana de la dinámica de funcionamiento del campo cultural / artístico.

Es claro que Adorno, frente al avance de la industria cultural e incluso frente a las propuestas más radicales de las primeras vanguardias del siglo veinte, defiende a ultranza un campo del arte autónomo y desinteresado, cuyas posibilidades de crítica social dependen de su permanencia como dominio estético separado, como afirma Scott Lash (1990: 202). Este mismo autor señala, con relación al choque entre su posición y la de las vanguardias que, para estas últimas, "la separación entre las instituciones del arte y la sociedad neutralizaba el impulso crítico del modernismo" (Op.cit.: 204), razón por la cual encaraban el ataque radical a la estética de la autonomía y el aura (Op.cit.: 205). Es por esto que Adorno y Horkheimer ven a la industria cultural encarnando e incluso realizando satisfactoriamente las aspiraciones de las vanguardias en contra de la autonomía del arte y sus instituciones.

Sin embargo, para Adorno autonomía del arte no significa simple autonomía, como la de cualquier otro campo social. A través de este concepto plantea la diferencia entre un carácter afirmativo, propio de un campo autónomo entendido como una pieza más en el engranaje de la maquinaria social, y otro negativo, radicalmente antitético respecto de la sociedad (Adorno, 1983: 16-18).

Precisamente por eso es que una de las consecuencias más graves de la disolución de la especificidad del arte autónomo que Adorno y Horkheimer señalan es el acercamiento entre diversión y arte, integrados en una totalidad caracterizada por la perpetua repetición de contenidos estereotipados representados, en el caso de la música, por la ópera y el jazz. La fuerza de la industria cultural surge de su unidad con la necesidad de diversión, determinada a su vez por los métodos de trabajo mecanizado. Trabajo y diversión aparecen como procesos encargados de extraer hasta agotar totalmente las capacidades y energías (laborales y perceptivas) del sujeto, garantizando con ello su no-desvío hacia actividades consideradas "peligrosas" por el sistema.

La diversión pura aparece como antítesis y realización extrema del arte "serio", el cual exige esfuerzo y trabajo para su comprensión. La fusión entre cultura y entretenimiento produce, por un lado, una "depravación" de la cultura y, por otro, una "espiritualización forzada" de la diversión que termina por banalizar los "valores" más elevados al utilizarlos mentirosamente, es decir, industrialmente.

Esto abre la discusión sobre el problema del placer estético. Para Christoph Menke, "la crítica de Adorno contra el placer estético concebido como alivio compensador se justifica [...] en la medida en la que denuncia la insuficiente separación que se da entre el placer estético y el placer de los sentidos" (1991: 31). Así, para este autor, su crítica de la industria cultural denuncia la "diversión prescrita", la transposición del arte a la esfera del consumo, lo que determina que el placer estético quede reducido a simple placer sensible (Op.cit.: 32), en contra del cual, cabe señalar, Adorno mantendrá una posición férrea hasta el final de su vida, como puede observarse en uno de sus últimos escritos, en el cual afirma que "la experiencia

artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce” (Adorno, Op.cit.: 24). Adorno reivindica el contenido moral del placer estético, su poder liberador. En tal sentido, el mismo Menke aclara que “el placer estético no nace de la confrontación directa con un objeto cuyas cualidades, juzgadas por la razón o experimentadas por los sentidos, suscitan nuestro placer, sino del retorno reflexivo al proceso mismo de percepción del objeto” (Op.cit.: 34). La noción de proceso funciona aquí como clave interpretativa. El placer no es visto como una reacción sino como una experiencia, de ahí su índole procesual. Lo que lo estético proporciona, en última instancia, no es otra cosa que la posibilidad de “vivir un destino estéticamente”, como afirma Menke (Op.cit.:35). Interpretaciones similares, en las que se destaca la índole procesual de la experiencia estética, permiten establecer una conexión entre el pensamiento de Adorno y el de Henri Bergson.

Volviendo al tema de la subjetividad, cabe agregar que Adorno veía a la industria cultural como un “avasallamiento” de la esfera privada individual, la cual entendía debía, como señala Buck-Morss, permanecer libre de las incursiones de la sociedad (Op.cit.: 42 nota 97) dado que, en su concepción – según la misma autora–, la experiencia estética era “la forma más adecuada de conocimiento, porque en ella sujeto y objeto [...] estaban interrelacionados sin que ninguno de los polos predominara” (Op.cit.: 250). Esto significa que su paradigma estético se basaba en una relación sujeto-objeto en sí misma dialéctica (Op.cit.: 268), lo cual no implica necesariamente que Adorno entendiera que arte y ciencia eran la misma cosa. Así, aclara Buck-Morss que “en tanto *experiencias* subjetivas del objeto, arte, ciencia y filosofía tenían una estructura dialéctica similar. Sin embargo, en tanto procesos cognitivos, cada uno era distinto” (Op.cit.: 269-270).

Liquidación del individuo y liquidación del arte aparecen en relación directa en el pensamiento adorniano (Op.cit.: 308).

Si en su trabajo en colaboración con Horkheimer Adorno arremete contra el sistema, más adelante en el tiempo, su pensamiento y, por lo tanto, sus críticas se dirigen también hacia la actitud conformista de los receptores de los productos que la industria ofrece. Es interesante observar que cuando afirma que el arte vehiculizado por la industria cultural “ha sido modificado

cualitativamente por ella con vistas a su integración social”, lo cual en su visión es literalmente “testimonio del fracaso de la cultura” (Adorno, Op.cit.: 30), intenta significar que la inclusión del arte en la sociedad de consumo, más allá de la responsabilidad que le cabe al mecanismo de manipulación, posee una “base subjetiva” que se advierte en el borramiento de la distancia entre obra de arte y observador (Op.cit.: 30-31), proceso que entronca con el de fetichización de la mercancía y no deja de ser, en el fondo, un movimiento autocompasivo y autocomplaciente dado que conviene en mucho a los que denomina “clientes de la cultura”, quienes se aprovechan de la pérdida de autonomía de la obra de arte, autonomía que “la convierte en algo mejor de lo que ellos creen que es” (Op.cit.: 31). Así, el arte aparece como “algo que es cercano al hombre, como algo que le obedece, ese arte que antes le era extraño” (Op.cit.: 31-32).

Como se ve, si bien los términos arte y cultura persisten, para Adorno se trata de significantes sin significado, entendido éste como vinculado con las ideas del iluminismo ilustrado, humanista e idealista. El arte no es visto más que como un “ejercicio cultural” y la cultura más que como un mecanismo de “captación, catalogación y clasificación” con fines meramente administrativos (Adorno y Horkheimer, Op.cit.: 175-176). En su Teoría Estética afirma Adorno que el arte se ha convertido en medida amplísima en un negocio orientado al lucro económico que seguirá adelante mientras sea rentable, apoyado en el hecho de que la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya “está muerto” (Adorno, Op.cit.: 32). Esta idea de “muerte del arte” se debe sobre todo, al hecho de que el arte se entregue “a la racionalidad de objetivos de la producción en masa” (Op.cit.: 285), lo cual no significa que la obra de arte autónoma, es decir “auténtica” y “viva”, no tenga objetivos sino que éstos tienen lugar “en ella misma, no fuera” (Ib.). El problema de las obras artísticas en la era de la industria artística es que ellas mismas “se convierten en fines” (Ib.).

Bourdieu: la cultura como espacio relativamente autónomo

A diferencia de Adorno, Bourdieu entiende que la actividad cultural, intelectual y artística tiene lugar en el contexto de un conjunto de “relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción” (Bourdieu,

1978: 141), al que denomina "campo", el cual es "producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna" (Op.cit.: 144).

El campo no es visto por Bourdieu como un agregado de agentes aislados ni como simple adición de elementos yuxtapuestos. Se trata, más bien, de un sistema de líneas de fuerza entre agentes o sistemas de agentes determinados, a su vez, por su pertenencia a él. Como se ve, se trata de un sistema de determinaciones cruzadas pero circunscriptas a los límites estrictos de la esfera de cada actividad.

Dentro del campo, cada agente ocupa una determinada posición, siempre relativa, nunca intrínseca, que implica un determinado grado de participación, un determinado peso funcional traducible en una cuota mayor o menor de poder o autoridad respecto del resto de los agentes.

La condición básica, el requisito inexorable para que tal dinámica tenga lugar, es que cada campo, como si se tratara de una especie de totalidad, cuente con una "autonomía relativa" respecto del resto de los campos que, según Bourdieu, componen el todo social. Principalmente, en el caso de la cultura, respecto de la economía, la política y la religión, es decir, cualquier instancia con pretensiones legislativas en términos culturales sin detentar, para ello, una autoridad específicamente cultural.

Según Bourdieu, cada campo vinculado con actividades de tipo intelectual, cultural o artístico cuenta con instancias específicas de selección y consagración que le son propias, instancias que regulan la competencia por la legitimidad cultural. En el campo específicamente artístico es la crítica la que ocupa un rol decisivo en esa instancia.

Esto significa que el sistema, además de independiente respecto de cualquier influencia externa, se basa en la existencia, al interior de cada campo, de una lógica específica que regula las relaciones entre los agentes. Lo cual no implica que quede negada la posibilidad de que se establezcan relaciones entre agentes o instituciones pertenecientes a distintos campos. Lo importante es que los vínculos entre lo interno y lo externo se establecen siempre en un segundo nivel, siempre mediatizados por la clase de relaciones que se dan al interior del campo.

Bourdieu tiene poco en cuenta en su planteo la actividad de la industria cultural puesta tan en evidencia por Adorno y Horkheimer. Esto no es tanto una omisión como una marca de énfasis en su propia propuesta. Bourdieu sabe que existen un mercado cultural, un mercado intelectual y un mercado artístico. Pero prefiere hablar de otra cosa. Piensa en la posibilidad de que, a pesar de la mercantilización y la masificación, cada campo de actividad específica pueda sostener tanto su autonomía como su autoridad en primera instancia. Por eso afirma que la competencia por la legitimidad cultural nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado (Op.cit.: 142). Se trata, en el fondo, de la afirmación de la autonomía de la intención creadora como así también de la pureza de intención del artista, dadas ambas absolutamente por muertas por Adorno en vista del avance de la lógica de base económica por sobre cualquier pretensión de autonomía. Esto no significa que Bourdieu no contemple las consecuencias socioeconómicas que implica la conformación de un campo cultural autónomo como el que propone. Es a partir de una acabada conciencia de ello que desarrolla el concepto de "capital cultural". Es claro que es una clase, y no cualquier clase sino la burguesía, la que detenta la propiedad del conjunto de los signos y tradiciones que circulan en el campo cultural y artístico. Es decir que el aislamiento que la producción intelectual parece mantener respecto de su "base económica" es, además de ilusorio, ideológico, en el sentido de que funciona, como señala Néstor García Canclini, como un modo de eufemizar y legitimar (1990: 33), la posición dominante de una clase o grupo social por sobre otro. Es así como es posible entender que el objeto final de Bourdieu, su interés real, no son las relaciones culturales sino las relaciones de poder, en función de las cuales el ejercicio del dominio de cada campo específico de la actividad social se vuelve imprescindible.

Es posible así entender, además, que la dinámica autónoma propuesta por Bourdieu cumple un rol metodológico-explicativo. En última instancia, así como Adorno hablaba de la dominación cultural en función de la dominación a secas, Bourdieu piensa en una legitimación relativamente autónoma y "desinteresada" en función de otras legitimidades, bastante más "interesadas" por los lugares de poder de una determinada clase. Así, en lo profundo, la

sociología de la cultura de Bourdieu no se opone ni choca con el análisis adorniano sino que se despliega, en todo caso, con mayor complejidad interna, contemplando no sólo dimensiones macro sino microscópicas vinculadas a los márgenes de operación y decisión de los agentes que integran el campo, tanto de aquellos ubicados en instancias de producción como de quienes ocupan el polo receptivo. Bourdieu mantiene su concepción de "autonomía relativa" aún cuando habla de los receptores, de los consumidores de cultura y de arte, lo que convierte sus análisis en algo bastante más complejo que aquella imagen de un individuo absolutamente dominado y neutralizado en sus facultades de crítica que se desprende de los escritos de Adorno.

Bourdieu dedica especial atención a las estrategias de distinción que los consumidores-receptores de los productos culturales despliegan más allá de la voluntad –implícita en las reglas de funcionamiento del sistema mismo– de quienes detentan las posiciones de poder, de las estrategias de los medios, y mucho más allá de la voluntad de los propios productores. En el campo de lo simbólico (cultural/intelectual) se juega, para Bourdieu, a un mismo nivel que en los más explícitos campos económico, político y religioso, la lucha entre los que detentan el poder y los que no, desplegándose de idéntica manera –en uno y en otros–, las más variadas estrategias de legitimación y conservación de posiciones. Así, paradójicamente, hablar de campos relativamente autónomos le permite escapar de esquematismos y determinismos tajantes entre una materialidad supuestamente estructurante y una cultura de entidad puramente simbólica determinada por aquella. Como señala García Canclini, la noción de campo es una noción mediadora entre los clásicos conceptos de estructura y superestructura, entre lo social y lo individual (Op.cit.: 17). Así, explica el mismo autor, la sociedad aparece como el "resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos" (Op.cit.: 19).

Además de todo lo anterior, a diferencia de Adorno –quien al hablar de industria cultural la vinculaba no sólo con el arte y los productos más claramente dirigidos a un público masivo sino al ámbito de la "alta cultura", del "arte serio" entendido como el espacio de despliegue del "arte verdadero"–, Bourdieu la enuncia sólo con relación a la estética de los sectores medios,

imaginando para la que denomina “estética burguesa” la perduración de las condiciones de autonomía del campo, claro que siempre a partir de la idea básica de relatividad, de parcialidad.

En cuanto a las determinaciones sobre la esfera individual, antes que en la operatoria de cualquier mecanismo manipulador –capaz de imponer el consumo de los objetos culturales que en él circulan a unos sujetos cuasi-pasivos liquidados en sus posibilidades de juicio crítico y libre decisión–, Bourdieu focaliza su análisis en la instancia de configuración del gusto, dimensión privilegiada para el despliegue del dominio de lo social sobre lo individual.

Además de entender que el gusto no es innato, ahistórico ni trascendente, Bourdieu afirma que no se trata de una dimensión que tenga que ver con la subjetividad individual sino con el lugar social y con la trayectoria cultural en la que el individuo se inserta. Así, el gusto funciona como una especie de “sentido de la orientación social”, direccionando a los ocupantes de un determinado lugar en el espacio social hacia las prácticas o bienes que más se ajustan o mejor convienen a los ocupantes de esa posición (Bourdieu, 1980: 478). Y es con relación a tales determinaciones que aparece en su teoría la noción clave de *habitus* o principio que, socialmente determinado, rige la actividad estructurante (configuradora de gustos) que los agentes sociales llevan a cabo (Op.cit.: 54). Se trata de “esquemas incorporados” que, configurados en el curso de la historia social, colectiva, son “adquiridos” en el curso de la historia individual por cada uno de los agentes. Así, los agentes sociales devienen, en la práctica social cotidiana, sujetos de actos de construcción del mundo social determinados por estructuras sociales incorporadas, determinaciones que pueden apreciarse, por ejemplo, a través de ciertos esquemas perceptivos, ciertos automatismos corporales o ciertos juicios de gusto que los miembros de una determinada formación social, como dice Bourdieu, “comparten sin saberlo” (Bourdieu, 1990: 88). En cuanto al margen de maniobra individual, aquello que Bourdieu denomina “variante estructural del sistema de disposiciones de los otros”, es decir, la expresión de la singularidad, está dada por una posición determinada y concreta en un grupo social, a la vez que por la trayectoria cultural particular de cada uno de los agentes (Bourdieu, 1980: 104).

Esto significa que, sobre una determinante social básica, radicada en esquemas y modalidades perceptivas y apreciativas, el sujeto posee un margen de maniobra vinculado con particularidades de su historia individual que le permiten introducir variantes más o menos significativas respecto de aquella base.

En definitiva, es claro que Adorno y Bourdieu no sólo describen una operatoria cultural sino un individuo diferente. Adorno todavía parece creer en un sujeto autónomo e individual cuya capacidad crítica y apreciativa es avasallada sin piedad por la industria cultural. Bourdieu no sólo piensa en un funcionamiento más complejo o, por lo menos, menos lineal y monolítico de lo cultural al hablar de campos de actividad relativamente autónomos, sino en un individuo ya socializado, es decir, mediado y en gran medida determinado por lo social desde el inicio mismo de su existencia. El individuo en el que Bourdieu piensa no es de ninguna manera, o por lo menos no lo es en primer término, un individuo singular.

García Canclini: la autonomía cultural imposible en el contexto latinoamericano

Frente a los planteos descritos y confrontados hasta aquí, ambos surgidos de y dedicados a sociedades europeas o a dinámicas europeo-norteamericanas, la posición de Néstor García Canclini aparece como la inserción de la problemática en cuestión en un contexto eminentemente local, lo cual implica casi por definición la relativización y particularización de cada uno de los enfoques previos, sobre todo el de Bourdieu. García Canclini efectúa una crítica de su teoría de los campos relativamente autónomos, pero no únicamente a partir del convencimiento de la primacía y la omnipresencia de la industria cultural sino en función de la historia y la dinámica cultural latinoamericana. A partir de ella, y de la relación que ésta mantiene y mantuvo con las dimensiones política y económica, sostiene no la disolución sino la inexistencia real de cualquier autonomía. Su hipótesis básica pone en relación conflictiva los procesos de modernización económico-política y el modernismo cultural de la región, lo que le permite explicar a partir de ello el fracaso de los

proyectos vanguardistas de la década del '60, quizás la instancia histórica más cercana a una autonomía cultural / artística latinoamericana.

García Canclini no sólo entiende que la operatoria de la industria cultural es insoslayable, lo que provoca que el orden simbólico sea redefinido por la lógica del mercado (García Canclini, 2001: 39), sino que dicho proceso se combina, potenciándose, con los procesos globalizadores, lo que conlleva, además de la imposición de ciertos productos, la redefinición de la dinámica de funcionamiento de aquello que se basaba en criterios de "autosuficiencia" y "libertad de expresión". Así, las obras pasan a ser "construcciones culturales multicondicionadas por actores que trascienden lo artístico o simbólico" (Ib.).

Es claro que en el análisis de García Canclini perdura el esquema centro-periferia a la hora de intentar explicar el rol de lo local en el contexto mundial. Más allá de esto, lo interesante de su interpretación radica en el planteo de una fundamental divergencia entre los procesos de modernización (política, económica y tecnológica) y modernismo estético que, si bien "importados" ambos, experimentaron en el contexto local desarrollos bastante particulares. Su hipótesis del "desencuentro" entre la estética modernista, con su tendencia renovadora y experimental de la producción simbólica, y la dinámica socioeconómica modernizadora, manejada por las elites locales, básicamente conservadoras y reaccionarias respecto de cualquier posible cambio o modificación de la estructura de relación entre clases, aparece como central en su análisis (Op.cit.: 52).

Por otra parte, lo estético es visto bajo la dominación de lo extraestético, no tanto a causa de una supuesta disolución de su autonomía sino porque lo estético en Latinoamérica tiene lugar, según García Canclini, en "sociedades donde no hay un mercado con suficiente desarrollo como para que exista un campo cultural autónomo" (Op.cit.: 87). Esto significa que la autonomía no se perdió. Nunca existió. Con la notable excepción de ese momento histórico que García Canclini define como el más cercano a semejante estatuto: los años '60, dominados en gran parte por el surgimiento de numerosos proyectos experimentales de perfil vanguardista posibilitados "por el acuerdo entre el proyecto cultural y el económico-político de la dirigencia del momento" (Op.cit.: 100). Con relación a esto último, y en particular sobre el caso argentino, Andrea

Giunta parece acordar con esta hipótesis al afirmar que el proyecto de la vanguardia artística de los años sesenta debe entenderse en el marco del "intenso proceso de modernización cultural" que caracterizó el "momento desarrollista" (Giunta, 2001: 37-38), momento inmediatamente posterior al peronismo, entendido éste como un período "oscurantista" durante el cual las energías modernizadoras se habrían visto aplastadas. Así, desde fines de los años '50, señala la misma autora, se llevó adelante en la Argentina un programa de "patronazgo cultural" que colmó a la vez las necesidades ideológicas de la burguesía modernizadora y las necesidades de sustento material del arte moderno, programa que se concretó, de manera paradigmática, en la creación y la actividad del Instituto Torcuato Di Tella (Op.cit.: 38-39).

Y es precisamente a través del ejemplo del Di Tella donde el problema de la autonomía y sus particularidades locales se evidencian con claridad. El hecho de que el Di Tella haya sido, como señala Enrique Oteiza, una institución creada con autonomía y recursos propios, siguiendo el ejemplo de las fundaciones culturales de los países anglosajones (Oteiza, 1997: 83), no impide soslayar el hecho de pensar lo que una actividad cultural o artística sostenida mediante un sistema de mecenazgo implica: paradójicamente o no tanto, la pérdida o la imposibilidad de autonomía a partir de la aceptación de que, como señala García Canclini, un sistema semejante socava el principio fundamental de autonomía del campo artístico: el de interacción exclusiva entre los agentes del propio campo (García Canclini, 2001: 101-102). Así, las fundaciones e instituciones culturales habrían representado, a un mismo tiempo, las condiciones de posibilidad más favorables y la imposibilidad absoluta de autonomía del campo. Esto último a partir del progresivo desplazamiento de su lógica de funcionamiento desde lo artístico hacia lo espectacular, es decir, con fines indisimulablemente mercantiles (Op.cit.:104). Lo cual obliga, además, a tomar en cuenta la clase de consecuencias que implica el acceso de un público masivo a las manifestaciones más radicales del arte. García Canclini propone centrar el análisis en cómo se reconvierte ese conjunto de tradiciones simbólicas, procedimientos formales y mecanismos de distinción cuando interactúa con las mayorías bajo las reglas de la industria

cultural (Op.cit.: 112). En tal sentido concluye, recuperando en esto sí ideas básicas de Bourdieu, que una mayor divulgación de obras sin una equivalente distribución de los recursos que permitan su apropiación simbólica, es decir, que permitan ir más allá de la mera apropiación material o su pura fruición en el acto mismo del consumo, no elimina el funcionamiento de los mecanismos de distinción que reproducen la hegemonía de quienes sí disponen de dichos recursos (Op.cit.: 153).

Conclusiones particulares

A partir de la puesta en relación de las interpretaciones abordadas, y en función del objetivo de efectuar un mínimo aporte a la dilucidación del papel de lo cultural / artístico en el mundo social contemporáneo, la noción de autonomía (perdida) aparece como el eje de lectura fundamental.

Es claro que en Adorno y Bourdieu el término adquiere significaciones opuestas. Se ha visto que el segundo sostiene, como condición de posibilidad y a la vez como efecto de la propia actividad, el establecimiento de límites capaces de marcar con claridad un adentro y un afuera, de señalar la pertenencia o no pertenencia al campo, segregación que garantiza tanto la vigencia de leyes de funcionamiento como la autoridad de mecanismos de legitimación y consagración regulados con relativa soberanía por los propios individuos o agentes que forman parte del mismo, entre los cuales la crítica ocupa un lugar de importancia fundamental. Así entendida, la autonomía no es más que una condición de nivel 1, subsumida en un nivel 2 que implica su integración al conjunto de campos particulares que conforman el todo social. Lo cultural no constituye, desde este punto de vista, ninguna amenaza, no encarna ninguna subversión particular del orden social general, sino que es entendido como un rubro más dentro del conjunto. Para Adorno, en cambio, autonomía significa distanciamiento crítico, oposición, negación, relación dialéctica, en fin, respecto del todo social. El arte no es concebido como autónomo para que de tal forma pueda salvaguardar sus instituciones y su modalidad de funcionamiento frente al avance de otros campos sino, precisamente, porque sólo a partir de su separación del resto de las esferas es capaz de conservar su potencial crítico, potencialmente antisocial y disruptivo.

Más allá de esta oposición, es claro que frente al avance de la industria cultural y los procesos globalizadores la noción pierde casi de manera completa su razón de ser.

Adorno, en su absoluto pesimismo, es quien más claramente puede ver y describir tal fenómeno. Bourdieu, apoyado en una sectorización sociodemográfica más precisa, circunscribe –erróneamente– el peso y la importancia de la industria cultural a la actividad de los sectores medios.

En lo que hace a la crítica específicamente, desde el punto de vista adorniano puede afirmarse que lleva a cabo la tarea de favorecer la inclusión del arte en la sociedad de consumo a través de la dimensión “divulgadora” que conlleva junto con lo específicamente vinculado a la formulación de juicios estéticos. Esta función didáctica de la crítica estaría actuando en favor del borramiento de la distancia entre obra de arte y observador que Adorno denuncia, al efectuar una traducción simplificadora de la complejidad de la primera en pos de una (dudosa o por lo menos sospechosa) mejor comprensión por parte del segundo.

La idea adorniana del arte devenido “ejercicio cultural” se vuelve evidente en el discurso de la crítica musical que se analiza, dominada en gran parte por una jerga cuasi-deportiva que, por ejemplo, describe una buena ejecución como un “triumfo” o una “victoria”.

García Canclini, por otro lado, aporta una mirada novedosa centrada en el ámbito latinoamericano, mirada que apunta a señalar no la pérdida sino la inexistencia de un campo autónomo. Su análisis repasa los esfuerzos y tentativas que, en un ambiente a la vez tradicional y tradicionalista multicultural, ciertos sectores llevaron a cabo en pos de su consecución. Paradójicamente, podría concluirse a partir de su trabajo, fue un arte de perfil vanguardista, crítico y rupturista a la Adorno aquél que en la región más cerca estuvo de lograr una dinámica de funcionamiento a la Bourdieu. Paradoja que explica ella misma el fracaso de tales tentativas, a partir de la tensión insostenible planteada entre lo institucional y lo anti-institucional, entre la necesidad de un mercado y una postura antisocial.

Este trabajo opera a partir de esa derrota, y es por eso que lo que se intenta es enfatizar la funcionalidad que la crítica musical, por tomar un caso entre otros posibles, ejerce en favor de ese ambiente cultural a la vez tradicional y tradicionalista que sigue vigente. Si, como afirma García Canclini, en el ámbito latinoamericano las obras de arte son "construcciones multicondicionadas", de ninguna manera autónomas, la crítica aparece como uno de los factores condicionantes, tal vez como uno de primer orden, lo que permitiría avanzar, tal vez en otro trabajo, en el análisis del rol extra-estético, más precisamente político-económico, que la crítica encarna.

Así, pese a las diferencias de matiz, el final del recorrido propuesto nos deja ante la omnipresencia de una lógica industrial y mercantilista aún en los ámbitos supuestamente más "puros", "desinteresados" y "auténticos" de eso que todavía seguimos llamando, por tradición o por costumbre, el arte. Queda por verse cómo y de qué manera ese arte sigue siendo capaz de mantener su importancia significativa si no en lo colectivo, en la vida y los sentimientos de cada individuo particular. He ahí donde radica el límite de cualquier sociología de la cultura y empieza la tarea de la hermenéutica y la estética de la recepción.

VII. Lo individual y lo social en los juicios estéticos

La problematización de la relación entre lo individual y lo social, lo privado y lo público se impone, en este punto, a partir del reconocimiento del hecho de que la clase de juicios que se abordan son juicios privados que acceden a lo público a través de un medio masivo de difusión.

Concretamente, se impone pensar la cuestión de lo público y lo privado en la crítica artística en general y musical en particular en medios gráficos de circulación masiva.

Si bien la crítica periodística no pertenece a esos géneros discursivos que podrían considerarse canónicos en lo que hace al peso de lo autobiográfico o a la inscripción de un yo individual, como lo son por ejemplo la confesión, la autobiografía propiamente dicha, el diario íntimo, las memorias o la correspondencia, entre otros,²⁷ es posible pensarla como uno más entre ellos, aunque lo sea ocupando una posición periférica, marginal. Su valor agregado, su posibilidad diferencial pasa, en todo caso, por la particular combinación que ofrece de las dimensiones pública y privada, provocada por el hecho de que se trata de un juicio subjetivo dado a publicidad con un carácter de autoridad innegable, lo que le abre una posibilidad enorme de ejercer influencia sobre otras tantas subjetividades.

En particular, lo que nos interesa problematizar en esa especie de cadena antes mencionada (juicio individual => publicidad / masivización / autoridad => otros juicios individuales), es el primero de tales momentos, el del juicio crítico susceptible de publicitación. Intentamos así poner en tensión el modelo de juicio crítico individual y subjetivo basado en la estética kantiana con ciertos desarrollos e ideas de la sociología de la cultura, concretamente a partir de los trabajos de Pierre Bourdieu, quien se ha ocupado de discutir y desmentir la idea de sujeto y con ella las de lo individual y lo privado como puntos de partida de lo social, lo colectivo y lo público.

²⁷ Géneros considerados por Arfuch (2001: 8) como "ancestros canónicos de la "explosión" de subjetividad contemporánea".

En tanto género discursivo, la crítica musical periodística puede caracterizarse en función de los tres rasgos propuestos por Bajtín (1978): estilísticos, temáticos y compositivos.

Dado que la teoría de los géneros bajtiniana pone en relación cada esfera de la actividad social -cada praxis caracterizada por condiciones y usos específicos-, con un determinado uso de la lengua, puede decirse que lo estilístico corresponde a la mayor o menor posibilidad de reflejo de la individualidad del hablante según la esfera discursiva de que se trate. El discurso periodístico, en general, tiende a la construcción de una imagen de objetividad mediante la objetivación que permite, por ejemplo, el uso de la tercera persona y las formas nominales, entre otros recursos lingüísticos. En el caso particular de la crítica, en la cual se combina lo narrativo / descriptivo (se cuenta / describe lo acontecido en el concierto o se cuenta / describe la trama de la novela o del film) con el comentario, la valoración, el juicio estético propiamente dicho, esta segunda dimensión es precisamente la que abre la posibilidad de una mayor expresión de la individualidad del hablante. Es el lugar de los subjetivemas, los adjetivos, los sustantivos de calidad y formas semejantes. Es decir que, dentro del género discursivo periodístico, el discurso crítico despliega, casi por definición, una dimensión estilística mucho menos esquemática o estandarizada que el resto, mucho más abundante en marcas de subjetividad.

En cuanto a lo temático, para el caso específico de la crítica musical, el eje pasa por la ejecución, la interpretación, la labor del músico en concierto. Rara vez el tópico que se aborda es la obra o el compositor, mucho menos la situación de recepción o el público. Más que de crítica musical podría hablarse, entonces, de crítica de conciertos o, mejor aún, de crítica de concertistas.

Los rasgos estructurales se definen para Bajtín a partir de una doble dimensión de todo enunciado: su frontera y su conclusividad, ambas caras de una misma moneda vinculadas con el cambio de los sujetos discursivos.

La frontera, determinada por el cambio propiamente dicho y en función de un principio y un final absolutos del enunciado, permite pensar en una cadena discursiva, en un diálogo incesante entre enunciados previos de otros, el enunciado propio y los enunciados o acciones-respuesta a ese enunciado

por parte de otros que darán, a su vez, lugar a nuevos enunciados propios. En esta concepción de lo discursivo como constitutivamente dialógico, cada formulación es pensada como eslabón que al mismo tiempo es respuesta y exige continuidades. Esa doble posibilidad depende del hecho de que el enunciado se perciba como conclusivo, siendo definidas para cada esfera de actividad determinadas formas genéricas conclusivas relativamente estables (más o menos típicas o formales en términos estrictamente lingüísticos).

Definir los rasgos estructurales de la crítica musical periodística en función de lo mencionado implica entrar de lleno en la relación dialéctica, más bien dialógica, de ida y vuelta, entre lo individual y lo social, a lo que podría agregarse también la relación entre lo propio y lo ajeno.

Al respecto, es posible enunciar una suerte de conclusión: no hay juicio crítico -como no hay discurso-, original. Todo es ajeno, de otros, por lo menos en primer lugar. Lo que acontece en cada enunciación es a la vez una apropiación y un desprendimiento. La palabra está ahí, ya dicha y cargada de múltiples sentidos. De lo que se trata es de tomarla, de agregar o quitar, de imprimirle algún tipo de marca, y de volver a ubicarla en esa corriente que no cesa.

No hay juicio subjetivo como no hay gusto subjetivo. Lo que hay es tradición, en el gustar y en el juzgar. Y también hay desvíos. La tradición puede ser traicionada.

En concreto, lo que se observa en la crítica a nivel estructural o composicional es sobre todo un respeto de la tradición: determinado léxico, determinada retórica, además de una alta previsibilidad en la alternancia de los momentos narrativos / descriptivos y de comentario más arriba aludidos. A estos últimos corresponde la conclusividad, el remate, casi siempre dado por una afirmación enfática o una metáfora abarcativa.

El primero de los polos de tensión con los que intentamos pensar la cuestión de lo individual y lo social en la crítica de arte del discurso periodístico corresponde al modelo kantiano de juicio estético.²⁸

Para Kant "todos los juicios de gusto son juicios "individuales"", y cada sujeto tiene su gusto propio; la capacidad de juzgar es una facultad absolutamente particular y "desinteresada", esto es, no atenta a la existencia de un determinado objeto o una determinada acción sino satisfecha en la mera contemplación, enlazada ésta a un sentimiento de placer o dolor.

Esa dimensión individual es la base y el fundamento de la universalidad, dado que tiende hacia ella pero siempre en un segundo momento, subsidiario del primero. Dicho de otro modo, lo objetivo surge de lo subjetivo y su garantía es el desinterés más puro, la ausencia de toda finalidad que no sea la satisfacción individual, la cual siempre es concebida en sintonía con un supuesto "sentido común".

Para Kant los juicios individuales se presentan como universalmente valederos.

Lo que está en la base del pensamiento kantiano no es otra cosa que una creencia: la creencia en la existencia de un sujeto pensante a partir de su propia unicidad, apoyada a su vez en la creencia en la existencia de una razón y un juicio a priori. Así, el sujeto, el individuo, constituye el punto de partida de la dinámica social.

El segundo de los polos en tensión tiene que ver con los desarrollos de la sociología de la cultura, fundamentalmente con los trabajos de Pierre Bourdieu²⁹ quien, además de proponer una concepción de la dinámica socio-cultural opuesta a la anterior, efectúa una crítica explícita al modelo de juicio estético kantiano.

²⁸ En particular, de Kant (1991), se abordan el Prólogo, la Introducción y la Analítica de lo bello, pp.185-236

²⁹ Para la concepción de la dinámica socio-cultural de Bourdieu, que parte de su teoría de los campos, se toman en consideración, fundamentalmente, los trabajos de los años 1978, 1980 y 1991. En el segundo de esos trabajos (1980: 495-512) se encuentra la discusión de la *Crítica del Juicio* de Kant ("Post-scriptum: Elementos para una crítica "vulgar" de las críticas "puras").

Bourdieu aborda la dialéctica individuo/sociedad focalizando su análisis en la configuración del gusto. El gusto no es innato, ahistórico ni trascendente, afirma. No depende de una subjetividad individual sino del lugar social y la trayectoria cultural en la que el individuo se inserta.

El gusto funciona como una especie de "sentido de la orientación social", orientando a los ocupantes de un determinado lugar en el espacio social hacia las posiciones que más se ajustan a sus propiedades, hacia las prácticas o bienes que mejor convienen a los ocupantes de esa posición.

Si hay una noción central en la teoría de Bourdieu es la de *habitus*, y entre las múltiples definiciones que de este concepto es posible encontrar a lo largo de su obra, la de "estructura estructurada susceptible de funcionar como estructura estructurante" quizás sea la más eficaz por lo sintética. Dicho de otra manera, el principio que rige la actividad estructurante que los agentes sociales llevan a cabo: dentro de ella, por ejemplo, la configuración del gusto personal, está regido por un sistema de "esquemas incorporados" que, constituidos en el curso de la historia social, colectiva, son "adquiridos" en el curso de la historia individual de cada uno de esos agentes.

Así, los agentes sociales devienen, en la práctica social cotidiana, sujetos de actos de construcción del mundo social determinados por estructuras sociales incorporadas.

Estas determinaciones se aprecian, por ejemplo, a través de ciertos esquemas perceptivos, esquemas motores, automatismos corporales o juicios de gusto que los miembros de una determinada formación social comparten sin saberlo.

Con relación al gusto, específicamente, todo aquello que se percibe como natural, individual o espontáneo no es más que necesidad social incorporada.

El margen de maniobra individual, que al mismo tiempo existe y que Bourdieu denomina "variante estructural del sistema de disposiciones de los otros", constituye la expresión de la singularidad y está dado por una posición determinada y concreta en el interior de un determinado grupo social y por una trayectoria cultural, también particular y concreta, de cada uno de los agentes.

El foco de la crítica que Bourdieu efectúa a Kant apunta a la noción de "gusto puro", racional, intelectual, opuesto en todo al gusto sensible, el cual queda degradado, así, al ámbito de lo grosero, de lo que produce adhesión inmediata, de lo vulgar.

Para Bourdieu, la teoría del gusto puro de Kant descansa en una relación social planteada en términos de oposición entre cultura y placer corporal, representados cada uno de esos polos por la burguesía cultivada y el pueblo, respectivamente. Dicha oposición estaría legitimada en Kant a partir de un mecanismo ideológico que describiría ambos términos como momentos de un proceso evolutivo que iría de la naturaleza a la cultura.

Así sería cómo el "placer puro" deviene en "símbolo de excelencia moral" y la "obra de arte" en "prueba de superioridad ética", medida indiscutible de la capacidad de sublimación que definiría al hombre "verdaderamente humano".

Bourdieu advierte en el acto de sublimación artística el cumplimiento de una función de legitimación social. Al negar el goce inferior, corporal, sensible, animal, Kant estaría afirmando la superioridad de quienes saben satisfacerse con placeres sublimados.

Más aún, respecto del contexto social en el que Kant escribe, la afirmación y la defensa del placer puro, desprendido de todo interés sensible y sensual y, por ello mismo, de todo interés social y mundano, constituye a la vez oposición al gusto bruto y grosero del pueblo, como también al goce refinado y altruista del hombre de corte, dominado por la ligereza, el ceremonial y la conversación vacía de contenido.

Y aquí Bourdieu retoma lo ya señalado por Norbert Elías: Kant enarbola implícitamente las banderas de una burguesía cultural cuyos valores son el sentimiento, la sinceridad, la formación personal y la integridad moral, en síntesis "lo profundo" opuesto tanto a "lo superficial" como a "lo vulgar".

Así, un determinado modo de relación con el arte es para Kant, entre otras cosas, prueba indudable de esa distinción ética y estética que justificaría la distinción social en tanto diferencia.

Para Bourdieu, el análisis kantiano del juicio del gusto, además de ahistórico y etnocéntrico, deviene en mecanismo de universalización de disposiciones particulares asociadas a, e inseparables de, condiciones sociales particulares, mecanismo que se justifica y se fundamenta en un conjunto de principios éticos que ocultan la relación social que pretenden legitimar.

Retomando la cuestión central –la relación entre lo público y lo privado a partir de la dialéctica que entre lo individual y lo social se evidencia en los juicios estéticos que acceden a una instancia de difusión masiva como la de la prensa escrita–, se impone abordar una dimensión más política del tema, sobre todo a partir del trabajo de Jürgen Habermas dedicado a la constitución de la opinión pública burguesa.

Como señala Leonor Arfuch en el trabajo ya citado, para Habermas el advenimiento de la sociedad massmediática representa claramente una pérdida, “la pérdida de la densidad crítica y el contralor racional del poder que ejercía la vieja esfera de la *publicidad* [la esfera pública] burguesa”, responsable tanto de la progresiva “disolución de lo político” como del “*ascenso del ámbito privado*”, caras ambas de un mismo movimiento de “personalización”, de “exacerbación de la subjetividad” (Op.cit.: 9).

Salvando las distancias, no es inexacto afirmar que la crítica de arte constituye un claro caso de personalización, de concentración de capacidades y atributos antes propios de un ámbito más plural y, por ende, más polémico y horizontal. Puede pensarse, así, en una progresiva verticalización posibilitada por la masivización de un único juicio –el del crítico legitimado en tal posición de juzgar–, a través de la cual se intentan borrar las marcas de lo colectivo en el proceso de tal producción discursiva.

El mismo Habermas, a partir de los trabajos de Raymond Williams, señala que la esfera pública “discutidora de la cultura (...) que en un principio estuvo determinada por una burguesía instruida y educada literariamente”, se ha transformado “en una esfera dominada por los medios de comunicación (...) y la cultura de masas” (1994: 5).

Y semejante transformación no es para nada ingenua. Los medios de comunicación y, junto con ellos, la crítica artística, pasan a cumplir funciones estratégicas precisas, aquellas "que ejercitan un influjo sobre las decisiones de los consumidores, de los votantes y de los clientes, funciones éstas que proceden de las organizaciones que intervienen en la publicidad de los *mass media* con el fin de movilizar el poder adquisitivo, la lealtad o el conformismo", a lo que podría agregarse, para el caso específico, la finalidad de movilizar el gusto (Op.cit.:17).

La crítica, en tanto juicio que se presenta como individual, que accede a una difusión masiva y así ejerce las funciones antes mencionadas, constituiría un claro ejemplo en el que se pone de manifiesto esa "tensión entre idea y realidad" de la que habla Habermas aludiendo a los "ideales del humanismo burgués", articulados sobre "los conceptos clave de la subjetividad y la autorrealización, de la formación racional de la voluntad y de la opinión, así como de la autodeterminación personal y política" (Op.cit.: 22).

Conclusiones particulares

En función de lo dicho, es momento de enunciar una idea central aunque no original: lo individual y lo social, lo privado y lo público, no son esferas separadas ni poseen el más mínimo grado de autonomía una respecto de la otra; se trata de una sola dimensión susceptible de ser observada y pensada, en todo caso, a partir de cualquiera de esos dos "momentos" que se interpenetran y a los cuales es imposible desligar al intentar dar cuenta de cualquier proceso.

Así, respecto del problema tomado como caso testigo, el de los juicios estético-críticos de lo musical en la prensa gráfica diaria, es posible afirmar que en apariencia, desde uno de los puntos de vista en cuestión, se trata de juicios puramente subjetivos e individuales en primera instancia, dados a publicidad, arrojados al ámbito de lo público, en un segundo momento. Los supuestos y las consecuencias que semejante pensamiento implica ya han sido mencionados: justificación de la distinción/diferenciación de un grupo social respecto de otros,

verticalismo en el ejercicio, progresiva disolución de una compartida capacidad de juzgar, movilización/orientación del gusto colectivo.

Si bien dicho modelo de pensamiento corresponde a la estética idealista de fines del siglo XVIII, es notable su perduración y su vigencia en eso que podría denominarse el "sentido común" actual. Y es un modelo que perdura, precisamente, dada su operatividad ideológica para con los fines de una organización social en la que los medios masivos de comunicación vienen teniendo una injerencia progresiva sobre la opinión pública.

En síntesis, puede afirmarse que aquellos análisis que se consideran más razonables y ciertos para entender hoy la cuestión de lo individual y lo social se enfrentan con la vigencia, la fuerza y la utilidad ideológica de una concepción subjetivista e individualista nacida hace más de dos siglos atrás.

Conclusiones generales

A través de cada uno de los capítulos anteriores hemos intentado, por un lado, circunscribir un objeto de estudio y, al mismo tiempo, una problemática que consideramos central con respecto a él: la crítica musical periodística y su rol en la dinámica tanto del campo musical específico como del de la cultura en general y, a través de éste, en la sociedad toda.

En la primera parte, dedicada al análisis propiamente dicho, hemos efectuado, desde distintos marcos teóricos que nos han permitido focalizar diferentes dimensiones del corpus, una descripción de los que consideramos los procedimientos discursivos más relevantes a través de los cuales la crítica musical produce sus principales efectos de sentido.

Así, hemos abordado, en primer lugar, su dimensión textual, centrándonos en la función de sus principales estructuras en tanto texto periodístico: título y párrafo-resumen. En segundo término hemos caracterizado el tipo de situación comunicativa y el contexto configurados a partir de un determinado uso de los tiempos verbales. Por último, hemos intentado dar cuenta de la importancia que en la clase de textos analizada tiene la dimensión descriptiva.

En una segunda instancia de esta primera parte analítica hemos abordado la dimensión argumentativa en dos niveles: uno; al que podríamos denominar de superficie, considerando los procedimientos explícitamente argumentativos en su pura racionalidad y coherencia interna; otro, más profundo e implícito, analizando desde el punto de vista semántico el funcionamiento y las consecuencias de índole pragmática desencadenadas a partir del uso de ciertos adjetivos.

La segunda parte del trabajo, en función de los resultados del análisis propiamente dicho, ha estado dedicada a una reflexión más bien teórica acerca de los principales tópicos que la problematización de la crítica musical ha activado: el lugar del arte y de lo cultural dentro de lo social, el rol de la crítica dentro del campo del arte y, finalmente, las implicancias que la formulación de un juicio estético a través de un medio de circulación masiva como lo es el

diario tiene tanto para el campo del arte en particular como para la sociedad en general.

El *análisis de la dimensión textual* ha demostrado que tanto a través del título, en tanto concretización del tema abstracto del texto, como del párrafo-resumen, en tanto expresión directa de su macroestructura semántica, la crítica musical apela permanentemente a un mismo universo de referencia: un conjunto cuasi-cerrado de objetos (determinados intérpretes y clases de intérpretes, determinado repertorio, determinados espacios de ejecución y hasta un determinado público –un “nosotros” tan exclusivo como excluyente–) que sirven para confirmar o reforzar determinados valores, sobre todo el de la genialidad asociada a la actividad artístico-musical y expresada a través de la ejecución virtuosa. De este modo, lo que la crítica realiza no es otra cosa que la reafirmación de un estado de cosas a través de la competencia requerida hacia el lector como la cual, más que técnica, es una competencia por hábito de frecuentación que desencadena tres efectos al mismo tiempo: cognitivo (mediante la activación y re-activación de un determinado saber), comunicativo (informando mediante la construcción de su enunciatario quién pertenece al campo y quién no) y, por ende, pragmático (efectuando un proceso de exclusión que trasciende las fronteras del campo cultural/artístico y se vincula, indefectiblemente, con la dinámica económica y política de la sociedad en general).

La caracterización de la situación comunicativa a partir del *uso de los tiempos verbales* ha permitido, también, relacionar una categoría lingüística con su dimensión pragmática. En este sentido, hemos identificado, por un lado, aquellos momentos en los cuales el crítico actúa como tal, identificándose con la dimensión periodística de su actividad y construyendo una relación comunicativa relativamente igualitaria con el destinatario: se trata de aquellos momentos en los que adopta, de manera predominante, una modalidad narrativa “objetivante” dedicada a focalizar la actividad de los ejecutantes.

Por otro lado, hemos podido dar cuenta de aquellos momentos en los que el crítico se aleja discursivamente del campo periodístico para instalarse en el de la estética, autoconstruyéndose como especialista en dominio de un conocimiento específico y estableciendo, por ende, una relación asimétrica y jerárquica con el destinatario: se trata de aquellos momentos en los que adopta, de manera predominante, una modalidad comentadora dedicada a hacer referencia a la génesis y a determinados aspectos de las obras, a la historia de los estilos musicales y a la estética propiamente dicha, o a la biografía y a las características técnicas de los compositores.

Hemos podido, así, establecer una aparente paradoja: lo más concreto e inmediato que el crítico tiene ante sí, la ejecución de las obras, la performance, es ubicada enunciativamente en el pasado, fuera de la situación comunicativa; mientras que la obra en sí misma, la figura del compositor y ciertos aspectos estéticos son presentificados, actualizados e integrados como objetos de referencia alrededor de los cuales se desarrolla la dinámica comunicativa específica entre los participantes, dinámica en la que el crítico se autoconfigura en una posición de dominio.

A través del análisis de la *dimensión descriptiva* hemos determinado, en primer lugar, que la operación básica que la crítica efectúa es la reducción sinecdóquica de la performance, esto es, la reducción del concierto, de sus múltiples elementos constituyentes y sus múltiples estímulos perceptivos, a prácticamente un único componente: los intérpretes.

Así, hemos observado de qué manera el crítico, ubicado en la posición y en el rol del testigo presencial, un testigo calificado cuya palabra adquiere la entidad de una prueba con efecto de verdad, construye su objeto de referencia ordenando y jerarquizando cada uno de los elementos que componen un concierto a partir de la ejecución. Esto ocasiona, entre otras cosas, una estandarización y, por ende, una neutralización de la dimensión narrativa a partir de que el concierto, en tanto acontecimiento en gran medida dado por hecho, prefigurado a la manera de un presupuesto en cuanto a sus componentes y su dinámica interna, impone a la narración un desarrollo procesual prefijado.

El esquema narrativo básico de la descripción en la crítica consiste, como hemos visto, en la lucha y la superación de dificultades, el cual se complementa, se "llena" con las valoraciones y calificaciones que la descripción vehiculiza a través, sobre todo, de un léxico grandilocuente conformado por adjetivos de alto grado, calificativos extremos y superlativos. Dicho léxico, unido al uso abundante de sinestesias, no hace otra cosa que evidenciar la índole impresionista de la crítica, la cual no describe tanto un fenómeno externo como la impresión subjetiva que ese fenómeno ocasiona en el observador. Así, lo que la crítica efectúa mediante sus procedimientos descriptivos y narrativos es una suerte de cosificación perceptiva a partir de su remisión permanente a los objetos cristalizados en la performance musical tradicional: una instancia interpretativa, un espacio de realización, una circunstancia-marco institucional, etc. Esta referencia permanente a un mismo conjunto de conocimientos vinculados con una competencia y un hábito de frecuentación presupuestos en el lector/destinatario instala, en el plano de la recepción, una noción de repertorio —en tanto circulación permanente de un conjunto cuasi-cerrado de objetos— similar a la que funciona en el plano de la producción.

En lo que hace a la *dimensión argumentativa*, hemos abordado la misma, como hemos mencionado, en dos niveles. En el primero de ellos consideramos los procedimientos argumentativos en cuanto a su racionalidad y coherencia interna. En este caso hemos podido establecer que si bien progresivamente las críticas de ambos medios tienden a basarse en su mayor parte en argumentos legitimados desde el campo estético propiamente dicho —verificándose en Clarín un abandono casi integral de los juicios basados en técnicas de composición o interpretación y un desplazamiento a un lugar muy secundario de los juicios basados en argumentos de campos tales como el histórico o el sociológico—, en La Nación no es menor la importancia que conserva la referencia a técnicas o aspectos particulares de la interpretación y la que adquieren los juicios basados en argumentos de índole sociológica, tanto específicamente musical como general.

Más allá de este matiz diferencial entre ambos medios, el hecho de que la primacía de los argumentos en los que se basan los juicios estén legitimados

por soportes o leyes de paso de índole estética nos permite relacionar este aspecto con la caracterización de la situación comunicativa que hemos efectuado a partir del análisis de los tiempos verbales. De este modo, podemos afirmar que la relación comunicativa que el crítico intenta establecer con el lector/destinatario es unívoca tanto si consideramos uno como otro aspecto. Si habíamos afirmado que el crítico se ubica en la relación comunicativa en una posición de dominio a partir de la explotación del saber diferencial que ostenta en el campo de lo estético, que excede la inmediatez de la referencia a la ejecución particular de la que el destinatario también puede haber participado, podemos complementar ahora tal caracterización teniendo en cuenta la base argumentativa de la mayor parte de los juicios.

Así, podemos afirmar que el crítico, desde esa posición de dominio a partir de su conocimiento específico en un campo que excede el universo de lo periodístico, intenta imponer en el destinatario, a partir de esa figura de autoridad, una determinada visión o punto de vista apreciativo, lo que nos autoriza a refutar el supuesto que afirma que los argumentos de índole estética no están orientados a la búsqueda de consenso.

En el segundo de los niveles a través de los cuales hemos abordado la dimensión argumentativa hemos enfocado, desde un punto de vista semántico, el funcionamiento y las consecuencias de índole pragmática desencadenadas por ciertos adjetivos que habían sido señalados como los más frecuentes en la dimensión descriptiva. Estos adjetivos, de carga valorativa alta y relacionados con una lógica de superación de dificultades, han sido descritos en su semántica profunda como la clave del reconocimiento, la admiración y la valoración de la actividad de aquellos intérpretes poseedores de dotes virtuosísticas. De este modo observamos, una vez más, de qué manera la crítica funciona como mecanismo o agente de exclusión, en este caso en la dimensión productiva propiamente dicha. Así, vemos como un tremendo, extremo reconocimiento, un reconocimiento superlativo, está reservado para pocos, muy pocos, podemos decir, casi exclusivamente para los intérpretes virtuosos.

En un sentido más amplio, construir sentido y, por ende, praxis, a partir de la noción de dificultad es una marca que caracteriza el universo de la música llamada culta, académica o de tradición escrita, según la perspectiva desde la que se la denomine, frente a cualquier otro universo musical (popular, étnico, folklórico, etc.). Se trata, es evidente, de un universo autoconstruido y autosignificado como de competencias altas (tanto a nivel de producción como de recepción), lo que funciona, hacia el fuera de campo, como signo de distinción, segregación y exclusión, a la vez que de reafirmación de pertenencia; y hacia el interior del campo como herramienta de desvalorización, descalificación y, por ende, exclusión que permite, por ejemplo, marginar ciertas corrientes estilísticas nacidas a partir del siglo veinte, corrientes que explícitamente rechazan el principio dificultad/virtuosismo, susceptibles de ser descalificadas mediante la sentencia “cualquiera podría hacerlo”.

El análisis de lo argumentativo a nivel semántico nos permite, además, efectuar el pasaje hacia una dimensión teórica relacionando, por ejemplo, el principio argumentativo basado en las nociones de dificultad y virtuosismo con la vigencia de uno de los principios fundamentales de la estética idealista: la noción de *genio*. Este concepto, tradicionalmente utilizado para ocultar cualquier proceso de trabajo –que implica, a su vez, un proceso de aprendizaje– asociado a la actividad artística, ubica en un plano metafísico algo que pertenece muy concretamente al universo material, que es resultado de un proceso social: ubica la obra de arte, su factura y su puesta en escena en el terreno de una absoluta irrealidad, en un plano que podría definirse como fantástico. Al enfatizar las dotes extra-ordinarias de los intérpretes la crítica ubica la realización musical en las fronteras de lo divino, lo mágico, lo sublime y como resultado de la actividad de un individuo particular y aislado, desligado de cualquier condicionamiento social.

Es posible afirmar, para terminar, que la crítica musical es, en función de las características resultantes del análisis y más allá de las diferencias específicas mencionadas entre uno y otro medio o entre uno y otro período analizado, responsable de que la actividad que aborda pueda ser conceptualizada

como mero “ejercicio cultural” del tipo de aquél descrito por Adorno y Horkheimer a comienzos de los '40. Más allá del empleo de esa jerga cuasi-deportiva que describe, por ejemplo, una buena ejecución como un triunfo o una victoria, la crítica aparece como funcional a los intereses de un campo de perfil claramente tradicionalista y conservador. El mundo de la música académica, con sus instituciones de renombre, sus temporadas, sus ciclos, sus prestigiosas asociaciones de abonados, y su altamente anquilosado y previsible repertorio aparece como un caso paradigmático de un mundo cultural “administrado”, absorbido por una lógica más instrumental –industrial y mercantilista correlativa a la lógica sociopolítica hegemónica– que artística –entendida como aquella que, de manera engañosa, se presenta como desinteresada, pura y auténtica–, para la cual una crítica como la descrita es a la vez condición de posibilidad y efecto. Condición de posibilidad porque, como afirmaba Adorno, la crítica favorece la inclusión de lo cultural/artístico en la sociedad de consumo, en lo que constituye su función didáctica, divulgadora. De hecho, hemos analizado textos que circulan integrados a diarios de circulación masiva y que aparecen, invariablemente, en la sección espectáculos, marco que determina en gran medida sus efectos de sentido. Y efecto porque la crítica se legitima a partir de la legitimidad de la tradición y de los espacios en los que esta tradición circula y se reafirma una vez tras otra, entre los cuales el Teatro Colón aparece como ejemplo inmejorable.

La crítica periodística muerde el anzuelo de la apariencia de lo configurado, de lo evidente, de lo positivo, y parece no poder escapar de esa trampa. En el mejor de los casos intenta una lectura, el esbozo de un gesto en el que se advierte la percepción de que hay algo que excede lo dicho por el texto mismo. En el peor, apenas consiste en un tartamudeo, en la (deficiente) repetición explicativa de lo evidente, de lo que está ahí y no necesita de ella.

Pocas veces esta clase de crítica va más allá. Pocas veces se anima en el territorio que comienza en los confines de lo configurado, en las inseguras tierras de lo que se dice al decir.

Señalar lo que falta, dar cuenta de la incompletud esencial de toda obra, marcar la dirección que sigue aquello que permanentemente se escapa desde

lo aparentemente detenido y fijado para siempre; dejar de hablar de la apariencia para hablar del sentido, dejar de ocuparse de lo expresado para ocuparse de la expresión, ir de lo expuesto a lo latente, he ahí la misión, el porvenir, el salto cualitativo que es dable esperar de una crítica en estado de madurez.

No se trata de valorar, de poner en relación unos productos con otros como si se tratara de comparar el rendimiento de autos de competición, sino de interpretar, de poner en relación lo latente con lo manifiesto.

Si la crítica no despliega la obra, si no considera aquello que la sobrepasa, si no se esfuerza en extenderla más allá de sus límites entonces fracasa, incumple su tarea principal y se limita a sí misma al limitar con un cerco infranqueable aquel objeto que debería ser, apenas, el punto de partida de un largo recorrido hacia significaciones más profundas y complejas.

[9 de Septiembre de 2005]

Bibliografía citada

Adam, J. M. y Petit-Jean, A. (1989): *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, París: Nathan

Adorno, Theodor W. (1983): *Teoría estética*, Barcelona: Orbis

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994): "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas" en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta, pp. 165-212

Arfuch, Leonor (2001): "Lo público y lo privado en la escena contemporánea: política y subjetividad" en *Revista de Crítica Cultural*, pp.8-15

Bajtín, M.M. (1978): "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 10º ed., 1999, pp.248-293

Beltramino, F. (2003): *La relación del público con la música electroacústica*, Documentos de Jóvenes Investigadores nº3, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Bourdieu, Pierre (1978): "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, pp.135-182

----- (1980): *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus

----- (1990): *Sociología y Cultura*, México: Grijalbo

----- (1991): *El sentido práctico*, Madrid: Taurus

Buck-Morss, S. (1978): *Origen de la dialéctica negativa*, México: Siglo XXI, 1981

Calsamiglia, H. y Tusón-Valls, A. (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel

Carel, M. (1994): "L'argumentation dans le discours: argumenter n'est pas justifier", *Langage et Société*, nº70, París, pp.61-81

Carel, M. y Ducrot, O. (1999): "Le probleme du paradoxe dans une sémantique argumentative", *Langue Française*, sept., pp.1-26

Di Tullio, A. (1998): "Construcciones ponderativas en el español coloquial de la Argentina" (mimeo)

Dorra, R. (1989): "La actividad descriptiva de la narración" en *Hablar de literatura*, México: FCE, pp.260-271

- Ducrot, O. (1995): "Les modificateurs déréalisants", *Journal of Pragmatics* 24, 1-2, pp.145-165 [en español, *Signo y seña*, 9, 1998, pp.45-72]
- (1998): "Argumentation et inférence", *Pragmatics in 1998: Selected Papers of the 6th International Pragmatics Conference*; ed. J. Verschueren, Vol. 2, Anvers, pp.117-129 [se cita según paginación de una versión mimeográfica]
- (2000): "La elección de las descripciones en semántica argumentativa léxica", *Discurso y Sociedad*, Vol. 2, n°4, dic., Barcelona: Gedisa, pp.23-45
- Filinich, M. I. (1999): *Para una semiótica de la descripción*, Puebla: UAP (Cuadernos de trabajo, 37):
- Fontanille, J. (1995): "Propuesta para una tópica narrativa de carácter antropomorfo" en *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, Hernández Aguilar (ed.), México/Puebla: Siglo XXI/BUAP, pp.175-201
- (1999) "Mode du sensible et syntaxe figurative", en *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°61/62/63
- (2001): *Semiótica del discurso*, Lima: Universidad de Lima/FCE
- García Canclini, N. (1990): "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu" en Pierre Bourdieu: *Sociología y Cultura*, México: Grijalbo
- (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, nueva edición, Buenos Aires: Paidós
- García Negroni, M.M. (1995): "Scalarité et réinterprétation: les Modificateurs surréalisants" en Anscombre, J.-C. (ed.), *Théorie des Topoï*, París: Kimé, pp.104-144
- (2000): "Acerca de los fenómenos de relectura y reinterpretación en el discurso" en *Discurso y Sociedad*, Barcelona: Gedisa, vol.2 (4), pp. 89-108
- García Negroni, M.M.-Stern, M.-Pégola, L. (2001): *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo*, María Marta García Negroni (coord.), Buenos Aires: Edicial
- Giunta, A. (2001): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós
- Habermas, J. (1994): *Historia y crítica de la opinión pública*, Prefacio a la nueva edición alemana, México: G. Gilli, pp.1-36
- Hamon, P. (1991): "Introducción" y "¿Una competencia específica?" en *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires: Edicial, pp.11-13 y 45-93 (Cap. 2)
- Haye, R. (2000): "Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte", en *Convergencia*, n°23, septiembre-diciembre, pp.97-115
- Kant, I. (1991): *Crítica del Juicio*, México: Porrúa

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1993): *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires: Edicial

Lash, S. (1997): *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires: Amorrortu

Lausberg, H. (1976): "Evidentia" en *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, t.II, pp.224-235

Lizarazo Arias, D. (1998): *La reconstrucción del significado. Ensayos sobre la recepción social de los "mass-media"*, México: Pearson/Addison Wesley/Longman

Lunn, E. (1982): *Marxismo y modernismo*, México: FCE, 1986

Marafioti, R. (2003): *Los patrones de la argumentación. La argumentación en los clásicos y en el siglo XX*, Buenos Aires: Biblos

Menke, Ch. (1991): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor, 1997

Oteiza, E. (1997): "El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella" en *Cultura y política en los años '60*, Grupo "Arte, cultura y política en los años '60" (eds.), Buenos Aires: CBC-UBA, pp.77-108

Plantin, C. (1990): *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique a l'étude de la parole argumentative*, Paris : Kimé

Poblete, S. (1999): "La descripción etnográfica. De la representación a la ficción", en *Cinta de Moebio*, n°6, septiembre, Facultad de Ciencias Sociales/Universidad de Chile en <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/06/frames05.htm>

Ricoeur, Paul (2000): *Tiempo y narración*, México: Siglo XXI

Toulmin, S. E. (1958): *The uses of Argument*, Cambridge: University Press

van Dijk, T. (1983): *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona: Paidós

----- (1993): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid: Cátedra

Weinrich, H. (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Gredos

ANEXO

Corpus objeto de análisis

Clarin. 1985

Texto 1: 1/10

Renzetti, director dueño de su oficio

Tres damas fueron solistas de la Filarmónica, dirigida por Donato Renzetti, en el 15° concierto de su ciclo en el Colón, que reunió sólo dos obras: la extensa Cuarta sinfonía de Mahler y el Concierto para violoncelo de Schumann, en el que actuó Aurora Natola-Ginastera.

Donato Renzetti (italiano, 35 años, nuevo para Buenos Aires) ha sido reiteradamente premiado en Europa y, según se comprueba, con razón. En la única obra donde podía explayar su personalidad musical se mostró muy seguro de su oficio, dotado para obtener de la orquesta el rendimiento que busca e intérprete que ahonda en el pensamiento de los autores. Es visible que Mahler está en su órbita espiritual, que lo comprende y sabe exponerlo con claridad. Pese a las muchas complicaciones de la Cuarta sinfonía, transitó Renzetti por ellas con gran dominio de los pasajes más intrincados. La Filarmónica alcanzó una genuina pureza sonora en los instrumentinos y la articulación de la cuerda, fundamental en la obra. La solista Haydée Francia trazó una ráfaga de arte violinístico en su intervención, y la soprano Africa de Retes salvó con talento la distancia entre el carácter de su voz y la que requiere la canción del final.

Obra inicial: Concierto para violoncelo, de un Schumann ya cercano a los abismos de la locura. Oyéndolo, se recibe la misma impresión que con sus conciertos para violín: un genio del piano que incursiona en terreno ajeno. Pide Schumann una mixtura de agilidad digital y expresión lírica casi imposible de realizar al mismo tiempo, y por mucho que se esfuerce el chelista el resultado es áspero y trabajoso. Aurora Natola-Ginastera venció las dificultades merced a su experiencia y su inteligencia musical sin poder impedir que uno deseara la audición de obras como las de Boccherini, Saint-Saëns, Dvorak u otros autores que trataron mejor al violoncelo.

Napoleón Cabrera

Texto 2: 2/10

Bach, por maestra y alumno

Esta vez el ciclo Tricentenario Bach, que desarrolla la Fundación Ars Musicalis, nuevamente exhibió a dos organistas en la Basílica de Nuestra Señora del Socorro. En la oportunidad, maestra y alumno -no ya un estudiante, sino un profesional-: Adelma Gómez y Osvaldo Guzmán.

Para agregar mérito y precisiones, cabe acotar que, al igual que aquella trilogía de genios de la música española del siglo XVI -Antonio de Cabezón, Francisco Salinas y Miguel de Fuenliana-, Guzmán es ciego. Quien se haya acercado a una consola de órgano de tubos, aun no siendo músico, comprenderá la profundidad de aprendizaje que requiere el manejo, al tacto, de ese complejo dispositivo que, por añadidura, en lo que hace a registración, inexorablemente varía de uno a otro instrumento.

Guzmán inició el recital -por supuesto, totalmente dedicado a obras de Johann Sebastián Bach- con el grandioso Preludio y Fuga en La menor BWV 543, donde mostró extraordinaria seguridad, y concluyó su participación con el Preludio coral Ven ya, Salvador de los paganos, que le dio oportunidad de explayar su sentido del "cantabile". Guzmán fue entusiastamente aplaudido.

La totalidad del programa mostró diversas fuentes de la escritura organística de Bach, músico totalizador por excelencia, quien llevó al órgano muchos elementos originados en otros instrumentos, quizá tantos como a éstos condujo los provenientes del órgano, su principal medio. Así, ya en el "sujeto" de la fuga que tocó Guzmán se oyó un tipo de escritura violinística (alternancia de dos cuerdas); el estilo del Concerto grosso en el Preludio en La menor BWV 569; el tintineo clavecinístico, luego la grandeza del coral y arabesco virtuosísimo de la tocata, propia de teclado, en la Fantasía en Sol mayor BWV 572, todo esto tocado por Adelma Gómez, quien inició su parte con el festivo Preludio-coral Ven, Dios creador, Espíritu Santo, y la cerró con similar temperamento a través de la Tocata y Fuga en Fa mayor, gran pieza, la primera de fatigosa exigencia y de sobrecogedora profundidad la segunda.

Entre ambos extremos también figuró el clima sombrío, el diálogo consigo mismo, de la Fantasía en Do menor BWV 562; la triunfal Fantasía sobre Ven, Espíritu Santo, Señor Dios -rueda luminosa girando, como un trozo de concierto brandeburgués-, y antes de la Tocata y Fuga final, a modo de intermedio, algo que resultó una absoluta curiosidad para el cronista: Pequeño laberinto armónico (en el catálogo bachiano figuran varios, todos para órgano). Una mano inteligente le acercó al redactor la fotocopia de este ejercicio "atemático" a cuatro voces

que, de conocerlo, habrá horrorizado a todos los músicos anteriores a Wagner. Cada uno de sus compases encierra una lección de armonía.

Colorida registración -definitoria en el carácter-, precisión rítmica y clara "dicción", en la ejecución de Adelma Gómez. En órgano, entre otras cosas, es importante el estilo ligado, aunque no lo es menos saber levantar a tiempo los dedos para que la música se ventile. Adelma Gómez lo logra.

Pompeyo Camps

Texto 3: 6/10

Un comienzo muy feliz

Con la actuación de la Camerata Bariloche comenzó el ciclo de conciertos Música en la Ciudad, la actividad cultural que, por séptimo año consecutivo organizan Clarín y la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines. Sala repleta y aplaudidora para un conjunto de bien ganado prestigio.

Tarde lluviosa, la del viernes pasado. Además, las 18.30 no es una hora "ortodoxa" para un concierto. Sin embargo, a la melomanía porteña no la arredra la lluvia ni la hora, y el auditorio de la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines (SDDRA) volvió a llenarse, como viene sucediendo desde hace siete años, en esta misma época del año -en que suele llover, justo en viernes-, para, se diría, "celebrar" el ciclo de conciertos Música en la Ciudad.

Así comenzó -con lluvia, pero con público entusiasmado- la séptima edición de esta serie de recitales (de los que ya no se podría privar a los porteños) que organiza Clarín juntamente con la SDDRA y en la que, por afortunada coincidencia, ambas instituciones festejan, también de esta manera, su 40° aniversario.

Artistas de la inauguración del séptimo ciclo: la popularísima e internacionalizada Camerata Bariloche con sus solistas de lujo, Elías Khayat (violín y director musical del grupo) y Andrés Spiller (oboe) en ese camarístico monumento que es el Doble concierto en Re menor, de Johann Sebastián Bach, en versión decantada hasta la más absoluta familiaridad con la obra; y Guelfo Nalli como protagonista del Cocierto en Fa mayor para trompa y orquesta de cuerda, de Gaetano Donizetti, y aquí cabe detenerse. Se trata de un concierto de solo dos movimientos, Andante y Allegro, que el gran operista italiano solucionó, desde luego, operísticamente y a la italiana: una especie de gran aria, el Andante, en que la trompa, con el refinado sonido de Nalli, ensaya un verdadero "bel canto", y el Allego, a modo de "saltarello", tanto para demostrar, entre otras cosas, la seguridad del labio.

El programa comenzó con el Concierto N°1 en Fa menor para orquesta de cuerda y bajo continuo, de Francesco Durante, compositor napolitano (1684-1755), representante, precisamente, de la escuela meridional italiana, quien gravitó sensiblemente en los fundamentos de la tonalidad y de la modulación. Luego, el mencionado concierto de Bach en homenaje al tricentenario de su nacimiento, y en el comienzo de la segunda parte del concierto, el Lamento quichua, para orquesta de cuerda, de nuestro Luis Gianneo -que fue aplaudido con vivo entusiasmo-, para pasar a la hora de Donizetti, y de allí al número final, con lo cual, como se verá y era de suponer, no terminaría la música.

El supuesto cierre anunciado fue la Suite Holberg Op.40, de Edward Grieg, que originalmente se titula De los tiempos de Holberg, en alusión a la época del poeta escandinavo Ludvig Holberg (1684-1754), y es por esto que el compositor noruego romántico evoca, a su manera, las suites barrocas, con su preludio, zarabanda, gavota, "musette", aria y rigodón, con la consiguiente oportunidad de lucimiento de otro de los solistas de lujo, Tomás Tichauer, viola, en animado diálogo con Khayat.

La fiesta se prolongó en dos bises: Danza griega, de Nikos Skalkottas, y el Allegro inicial de la Pequeña música nocturna de Wolfgang Amadeus Mozart.

Pompeyo Camps

Texto 4: 8/10

Galán-Massoni: un dúo de notable equilibrio

La actividad cultural del Automóvil Club -exposiciones, conciertos, etcétera- continúa reafirmandose. En materia de música, la inició el Coro Polifónico Nacional, y recientemente le tocó el turno a Delia Galán y Lucrecia Massoni, violín y piano, diez años de trabajo en común, por cierto bien aprovechados.

Continúan los Miércoles Musicales del Automóvil Club Argentino, un ciclo de conciertos semanales que la entidad, en una nueva apertura hacia las actividades culturales, viene realizando -entrada libre y gratuita- en su sede de Avenida del Libertador. De tal modo, se está

llevando a cabo una labor casi pionera en el Club, que, con continuidad y calidad, vaya dando cabida y respuesta a esa inagotable -aunque a veces dispersa- apetencia de relación entre artista y espectador.

Esta vez le correspondió su aporte a ese pionerismo al excelente dúo de violín y piano integrado por Delia Galán y Lucrecia Massoni, quienes, aparte de los méritos acreditados separadamente en el desempeño profesional, llevan ya diez años de tarea en común.

El recital del dúo Galán-Massoni en el Automóvil Club se inició con Milonga en Re, de Astor Piazzolla, que la violinista expresó con el justo equilibrio entre la autenticidad de estilo y dignidad artística, sobre el inquieto ritmo dibujado con precisión por su colaboradora.

Final de la primera parte: Sonata N°8, en Sol mayor, de Ludwig van Beethoven. Versión magistral. Delia Galán, sonoridad bien proyectada y de sensible color, ejecución segura, nobleza en el decir, sutileza en los matices. Lucrecia Massoni, profunda formación, claridad y vigor en los resultados, inteligente dosificación del papel protagónico. Lograron un Beethoven total.

Delia Galán, quien complementa su eficiente escuela violinística con un natural y despierto poder de adaptación a épocas, estilos, mensajes y caracteres -para lo cual, además, cuenta con su experiencia como primer atril de orquesta-, tiene, sin embargo, una veta predominante en su sensibilidad: el apasionamiento romántico. De ahí, sin duda, su extraordinaria afinidad con la Sonata en La menor, Op. 105, de Robert Schumann, que ocupó la segunda parte del programa. Schumann escribió solamente dos sonatas para violín y piano, ésta es la primera, y ambas datan de 1851, juntamente con el Trío N°3 y Märchenbilder para viola (o violín) y piano, además de dos oberturas (Julius Caesar y Hermann und Dorothea), Lieder y las nada conocidas Ball-Scenen para dos pianos.

Delia Galán, en indivisible coincidencia con Lucrecia Massoni toca esta obra con una atrapadora convicción. La tumultuosidad expresiva del primer movimiento, el originalísimo caleidoscopio de caracteres del segundo, y el despliegue virtuosístico del final, fueron contundentes.

Se hicieron oportunos dos bises: el Scherzo de la Sonatina para violín y piano, de Antonin Dvorak -delicioso-; y la Nana de las Canciones populares españolas, de Manuel de Falla, en la refinada transcripción, para el mismo instrumental, de Paul Kochanski.

Pompeyo Camps

Texto 5: 9/10

Nunca es tarde cuando la música llega

Italia está en mora frente a la difusión de su música no operística, pero el atraso comienza a remediarse gracias a la actividad del Instituto de Cultura, que promovió este año un ciclo de conciertos de cámara -los comentamos aquí- y en estos días la visita del Gruppo di Roma, juvenil, espléndido, sin fallas.

Como las óperas que se cantan en Buenos Aires son en su mayor parte italianas, parece cubierta la cuota de música que corresponde a la nación que durante cinco siglos -por lo menos- fue punto de referencia inevitable en el arte sonoro de Occidente. Pero no es así. Paralelamente al teatro musical, y antes de él, crearon los italianos un monumento sonoro de dimensión y valor todavía mal conocidos en nuestro país, pobladísimo de italianos. Para decirlo a la moda, Italia no vende imagen. Sencillamente, la tiene.

Como no sea por la vía disco-radio, se han difundido aquí muy poco las obras de Palestrina, los Gabrielli, Gesualdo, Frescobaldi, Alessandro Scarlatti, Torelli, Porpora, Cherubini, Spontini, Salieri, Paisiello... casi todas estrellas de primera magnitud. Pero tampoco la discografía -tanto local como europea- es dadivosa en ese campo. Las palancas del disco no están en manos italianas.

Por eso es necesario que lleguen aquí artistas de Italia que traigan sobre todo su música instrumental no frecuentada. Es el caso de Il Gruppo di Roma, nueve jóvenes egresados -y por ende compañeros- del Conservatorio de Santa Cecilia. Por su edad -promedio de 26 años- y su aptitud profesional ya han superado la inmadurez, y les falta muy poco para ser un conjunto de maestros plenos. Alguno ya lo es. Merecen ser nombrados: Giampio Mastrangelo (flauta), Vania Gentile, única dama, y Paolo Verrechia (oboes), Ugo Gennarini e Ivo Meccoli (clarinetes), Giuseppe Mastrangelo y Alessandro Verrechia (fagotes), Domenico Gabrieli y Stefano Mastrangelo (trompas).

Actuaron en Buenos Aires (Teatros Coliseo y Colón y Centros Culturales Municipales del Parque Chacabuco y de Balvanera, Basílica del Espíritu Santo en Palermo), en Olivos, Campana, Rosario y Córdoba, además de Montevideo: once actuaciones en dieciséis días.

Agrupadas en dos programas, "desempolvamos" obras que cubren dos siglos: desde el napolitano Niccolò Paganini (ilustre maestro de Haydn), hasta el francés Vicent D'Indy, maestro de algunos de nuestros compositores que estudiaron en París a fines del siglo XIX. Curiosidades: el Octeto que Beethoven escribió a los 22 años y que no editó hasta que tenía más de 45. O bien una Sinfonía (obertura, más bien) del muy prolífero Gaetano Donizetti cuando era adolescente. O los Divertimenti para la opulenta e insaciable Catalina II de Rusia, compuestos en San Petersburgo por Paisiello (¿recuerda usted su precioso Barbero de Sevilla, que vimos en el Colón hace 15 años?).

Hicieron justicia a Antonio Salieri (que no fue el canallesco rival de Mozart que exhibe el film Amadeus, sino el maestro de Beethoven, Schubert y Liszt, entre otros...) tocando una Serenata suya que soportó perfectamente bien la comparación, inmediata, con una de Mozart, especialista en ese género. Redescubrieron a Giovanni Mayr, bávaro y luego italiano, inventor de esos "crescendi" que le copió Rossini. Etcétera.

Conciertos sustanciosos, casi todo nuevo para los oídos porteños, tocado con absoluto dominio técnico, con la cohesión perfecta de quienes "piensan" la música de la misma manera. Entrega que excluye la fatiga pero no amor por lo que se hace, honestidad que lleva a estudiarlo bien y exponerlo mejor. Dicen que ya han recogido muchos premios. Siento que el mejor es llegar a donde han llegado.

Napoleón Cabrera

Texto 6: 10/10

La Filarmónica cruzó y no se ahogó

"Esta fue una gran fiesta musical, sobre todo para mí", dijo anteanoche al crítico de Clarín, en el Teatro Solís de Montevideo, el presidente de la República Oriental del Uruguay, doctor Julio María Sanguinetti, al concluir el concierto de la Filarmónica de Buenos Aires. Y subrayó con picardía: "Mi canciller es operista, pero esta noche me he dado el gusto más que él, porque prefiero los conciertos..."

No siempre el crítico puede cotejar impresiones con un jefe de Estado, pero en la conversación con el doctor Sanguinetti recibió la confirmación de que el presidente es un oyente conocedor del repertorio sinfónico y sus modalidades. Quizá esto allanó la empresa que hace unas semanas acometió el señor Danubio Torres, agregado cultural de la embajada de la nación oriental en Buenos Aires: lograr una presentación (habrá otra dentro de un mes) de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires en Montevideo.

Sobran dedos en una mano para enumerar las ocasiones similares en los últimos veinte años. Esto es casi un escándalo artístico. Pero así estamos pagando, con la moneda más valiosa, las dificultades que nos acosan en el ámbito económico. Nuestras orquestas sinfónicas, bienes culturales inestimables, no viajan al exterior, ni siquiera a las ciudades de las provincias argentinas. Les falta el alentador contacto con otros públicos y no pueden medir cabalmente la proyección social de su labor.

Todos los músicos que viajaron, en una embajada que además integramos cuatro periodistas invitados por el Teatro Colón, manifestaron alegría y ensanchamiento anímico excepcionales ante este acto, que debería ser norma y no excepción. "Mucho más que tocar en el Estadio Obras, inapto y mal situado, deberíamos salir de la Capital, para llevar gran música a donde se debe y se puede ir". Vox musicae, vox Dei.

Fueron 27 horas bien empleadas y prietas de experiencias. Los dos saltos aéreos (Aerolíneas y PLUNA, ida y regreso), la estada en el Hotel Carrasco, frente al mar (ya sé que es río, ¿pero no lo llamó Mar Dulce el pobre Juan Díaz de Solís?), la gentileza casi hogareña de los orientales, sean transeúntes o camareros, la maravilla de los cafés aptos para la plática sin estrés, la falta absoluta de llamados telefónicos, todo fue recompensa generosa para la menguada molestia de acomodar instrumentos y ropa de etiqueta.

La Séptima sinfonía de Mahler fue el plato único del concierto. Una hora y veinte minutos de música muy bien escrita, y que pudo sonar muy bien, confiada a Pedro Ignacio Calderón y la Filarmónica de Buenos Aires, que la ejecutaron en el Colón a comienzos de la temporada (el estreno local fue en 1967, con la misma orquesta guiada por Antonio de Almeida). Seguramente, con un par de ensayos en el Solís -sala muy diferente del Colón, y cuya caja acústica entuba el sonido-, Calderón habría acomodado más equilibradamente los sectores y los músicos habrían calibrado mejor su sonido.

Para decir toda la verdad: como plato único, la Séptima resulta monótona y carente de vitaminas. Ochenta minutos de hábil orquestación contienen no más de cuarenta ideas musicales realmente atractivas. Lo demás está muy estirado, elaborado con pasmosa ciencia

pero con dudosa eficacia comunicativa. Tan largo como introvertido, el mensaje de Mahler está, sin embargo, muy de moda. Harta de angulosidades y asperezas sonoras, la feligrés musical se adormece oyendo sus tiernas, infantiles evocaciones, sus interminables despedidas. Cuando uno las ha oído cinco veces, sus sinfonías agotan su contenido, lo que no puede decirse de las de Mozart, o Haydn, o Beethoven, o Brahms, o Prokofiev. Es cuestión de elegir. Siempre puede uno elegir.

De todos modos, y elección aparte, el trabajo de Calderón y la Filarmónica fue muy valioso. Aquél sabe conducir el largo discurso sin permitir que decline su interés, y sabe también dónde están los puntos fuertes de la orquesta, y dónde los débiles. A su vez, los instrumentistas tuvieron individualmente momentos muy felices (Hasaj, Piluso, Licciadone, Tow, Magin, Ernesto Ringer) y los eventuales desajustes del conjunto deben atribuirse a que es muy ardua la acomodación de una masa tan numerosa a una acústica desconocida.

De todos modos, éste será -esperamos- un primer paso, y la experiencia mejorará los demás. Esto es lo que hay que hacer, y hay que hacerlo muchas veces.

Napoleón Cabrera

Texto 7: 13/10

El Quinteto Rego, como nunca

Por séptimo año consecutivo, Clarín y la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines ofrece su ciclo de recitales gratuitos Música en la Ciudad. En el segundo viernes musical se presentó el excelente Quinteto Rego con un programa que combinó lo clásico con novedades para nuestro medio.

Realmente se tuvo la sensación de que, con esta actuación, el Quinteto Municipal de Piano y Cuerdas de Mar del Plata (Quinteto Rego) superó en calidad a todas sus anteriores producidas en Buenos Aires.

Fue el viernes pasado, en la segunda sesión del séptimo ciclo Música en la Ciudad, la serie de recitales que anualmente organiza Clarín juntamente con la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines (SDDRA), en el auditorio de esta última, y en el año en que ambas instituciones celebran su cuadragésimo aniversario.

Ya con cuatro años de antigüedad, integrado por Manuel Rego (piano), Mario Morelli y Aron Kemelmajer (violines), Roberto Calomarde (viola) y Hugo Tagliavini (violoncelo), éste es uno de los pocos conjuntos de cámara que, en la Argentina, gozan de estabilidad institucional -en este caso, oficial-, y de hecho, por sus resultados, debería significar un aliciente para que en todo el país se propiciaran casos similares.

Comenzó el recital con el Cuarteto N°2, K.493 (piano, violín, viola, violoncelo) de Wolfgang Amadeus Mozart, obra que se ubica entre las óperas Las bodas de Fígaro y Don Giovanni, y contemporáneamente a la Sinfonía n°38 ("Praga"). Diálogo contrapuntístico, el piano comprometido en pasajes concertantes, obra profunda que fue encarada con una particular sonoridad y un estilo claro pero profundo, sumamente cuidadoso pero no envarado.

Ya con todo el quinteto, siguieron dos obras en primera audición de Charles Ives, que Rego creyó oportuno explicar previamente, con anotaciones acerca de ese solitario pionero de Nueva Inglaterra. En primer término, El innato (1908), muy breve (26 compases), "embrión de obra" -definió acertadamente Rego- que incluye el tema de una canción infantil; y Noche de brujas, exactamente, primer número Tres escenas al aire libre (1898-1911), titulado Hallowe'en, alusión a las rondas de los chicos por el vecindario en la Víspera de Todos los Santos en los Estados Unidos. Se trata de una directa politonalidad -para cada uno de los instrumentos de cuerda, una escala diferente-, diseños por movimiento contrario, acentos desplazados. Vale decir, todo a contrapelo, pero con una rotunda coherencia.

Pese al grado de experimentación que exhiben las obras de Ives, hay que reconocer dos factores esenciales: que sus propuestas y eventuales experimentaciones parten de ideas estrictamente sonoras y no de combinaciones abstractas y que su música refleja una realidad cotidiana (que al ser realidad se torna intemporal), condición por lo general ausente en el modernismo musical.

La segunda parte del programa fue otra revelación: Quinteto en Re menor (1906) del inglés Frank Bridge, a quien apenas se lo suele mencionar como maestro de Benjamin Britten. Pero era un formidable compositor, entre postromántico e impresionista (un Respighi inglés), con un preciso sentido de la forma y notablemente expresivo: esto es lo que muestra su Quinteto, y esto es lo que desarrolló magníficamente el grupo de Rego.

Pompeyo Camps

Texto 8: 17/10

Lo informal, en manos de los que saben

Cuando los informales practican la informalidad, no tiene ningún mérito. No saben hacer otra cosa. En cambio, es distinto y valioso cuando la informalidad -mejor, la campechanía- proviene de una personalidad altamente responsable. Con este signo reapareció -carismático- Victor de Narké como "recitalista".

Fue un recital insólito, paradójicamente, a cargo de un cantante argentino que siempre ha sido modelo de formalidad. El excelente bajo Victor de Narké reapareció como "recitalista", esta vez en los Miércoles Musicales del Automóvil Club Argentino, secundado por la eficiente pianista de cámara Renée Derks. Tan exótico fue el recital que incluyó al propio cronista, sentado junto al piano, a falta de otro voluntario para dar vuelta las páginas. Fue como estar en el ojo de la tormenta -que no fue tal, porque De Narké canta con una envidiable tranquilidad-, y realmente "vivir-la-noticia".

De Narké no quiso que figurara el repertorio en el programa impreso. Prefirió hablar al público, anunciar él mismo lo que iba a cantar, tramo por tramo, referirse someramente a las obras y acotar interesantes observaciones respecto del registro de bajo, de su supuesta "monotonía" que es preciso matizar con ingredientes dramáticos.

Cantó: aria de Sarastro del primer acto de La flauta mágica, de Mozart; La calumnia, de El barbero de Sevilla, de Rossini; Il lacerato spirito, de Simón Boccanegra, de Verdi; Romance, de Debussy; y los tres números de Don Quijote a Dulcinea, de Ravel.

Aquí hizo un alto para que Renée Derks desgranara Tres preludios, de Debussy: indiscutible oficio y maestría; y de paso, se deduce, dar descanso a la "gola".

Y nuevamente al ruedo, con Elegía, de Gliere; una sección argentina con Vidala y Si lo hallas, de López Buchardo, y de Carlos Guastavino, Campanas, En los surcos del amor y Mi garganta; para continuar con el brasileño Hekel Tavares: Funeral d'um rei nagó y Banzo; y como cierre, tres negro spirituals y un fragmento de Porgy and Bess, de Geershwinn.

Entre otras riquezas, la voz de Victor de Narké tiene una muy importante, la personalidad, la individualidad tímbrica; su color vocal se identifica a ojos cerrados. Además, tiene extensión, solvencia musical, y algo que es cada día más importante: cultura. Y esto se oye, esto se refleja en la interpretación y en el encuentro con el público. Sin efusiones emocionales, con refinada y equilibrada expresión, dio estilo preciso a cada una de las obras, en especial las de tipo meditativo, como el aria de Mozart, la de Verdi, la segunda del ciclo de Ravel; repuntó el dramatismo de Gliere; tuvo naturalidad y distinción en el repertorio argentino. Y en lo colorista, rotundo pero noble efecto: Tavares, por ejemplo.

Recital fuera de lo común, llana comunicación con el público -entre el que se encontraban varios cantantes jóvenes-, la campechanía e intimidad de amigo que se hace ideal para la música de cámara, a cargo de una de las mejores voces argentinas, de experiencia internacional, en la plenitud madura de su arte, secundada por una verdadera maestra en la delicada tarea del pianista de cámara.

Pompeyo Camps

Texto 9: 20/10

Una exitosa presentación

La presentación de Liliana Sainz en el ciclo Los intérpretes que, con los auspicios de LS5 Radio Rivadavia y LR1 209 Radio Mar del Plata, se desarrolla en el teatro Auditorium, permitió al público marplatense gustar del temperamento, la sensibilidad y la firmeza de una de las más claras exponentes de la nueva generación de pianistas argentinos.

La impecable ejecución permitió a Liliana Sainz exponer su segura técnica y excelentes cualidades de musicalidad, en un programa heterogéneo que incluyó Toccata en Mi menor, de Juan Sebastián Bach, Sonata op.109 de Beethoven, Variaciones gregorianas op.15 de Roberto Caamaño, y Kreisleriana op.16 de Roberto Schumann.

Y desde la espiritualidad de Bach al romanticismo de Shumann, deslizándose entre la solemnidad de Beethoven y el clásico modernismo del argentino Caamaño, la joven pianista corroboró sus innatas condiciones transmitiendo el nutrido público las características de cada uno, añadiéndole su propia esencia, sus propios dones, los que determinaron la espontánea actitud de los espectadores que, premiando la interpretación con sostenidos aplausos, obligó al bis fuera de repertorio.

Precisamente esta última circunstancia sintetizó otra de las cualidades de esta alumna de Trovato, Schalman y Lorenzi: su permanente mancomunidad con el público.

La realidad actual de Liliana Sainz se inscribe en la superación constante de etapas, como que, cercanos en el tiempo y enriquecidos en la asimilación, ya han quedado atrás los cursos con Nikita Magaloff en el Teatro Colón, sus primeros premios en el concurso nacional de jóvenes pianistas y en el "Beethoven".

La juventud y calidad interpretativa de la joven y fina pianista, por lo mostrado en su trayectoria y ratificado plenamente en el teatro Auditorium de Mar del Plata, aseguran hallarse ante uno de los valores más importantes de la interpretación musical de estos momentos.

No es predecir el asegurar que muy pronto el nombre de Liliana Sainz se encuentra inserto como solista en un concierto con orquesta sinfónica y que Mar del Plata, a través de su programa cultural del verano, se constituya en el primer eslabón.

s.f.

Texto 10: 27/10

Lara: éxito y comunicación

Con sostenido interés concluyó la séptima edición de "Música en la Ciudad", el ciclo de recitales que organizan Clarín y la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines. Notable éxito del guitarrista Roberto Lara, quien logró una estrecha comunicación con el público.

A pesar de las oportunidades que a diario se dan en Buenos Aires de asistir a conciertos, sólo excepcionalmente se puede disfrutar de la música a través de un artista que la hace con real placer, libre de nerviosidad, aparentemente sin esfuerzos, y tocando las piezas que realmente le gustan, más allá de cualquier otra especulación. Este es el caso del guitarrista Roberto Lara, a cuyo cargo estuvo el último de los cuatro conciertos -el viernes pasado- del ciclo Música en la Ciudad, que por séptimo año consecutivo organizaron Clarín y la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines (SDDRA), y que tuvieron lugar en el auditorio de esta última institución que, juntamente con este matutino, celebra su cuadragésimo aniversario.

Lara reunió en el programa lo más querible del repertorio guitarrístico. No previó intervalo, y no se levantó de la silla hasta que no agotó la lista de obras. Setenta minutos de música, con solo las interrupciones de los aplausos entre pieza y pieza, lo cual, con el delicado sonido del instrumento, creó un clima muy especial, un curioso diálogo entre el absoluto silencio de la sala y esa música muy sensible que producía el artista argentino.

Villa-Lobos en primer término, con una reunión de Preludio, Estudio y Choro, a partir de los cuales el público -sala totalmente llena- quedó atrapado. Luego, Gilardi, con Vidala santiagueña, y Fleury, con Estilo (Milonga) y Malambo. Un momento de composición virtuosístico con Introducción y Vals (especialmente en este último), de Alais, y en adelante, todo español.

Tres piezas de Tárrega, muy conocidas, hicieron recordar que entre los españoles de fines de siglo pasado a comienzos del actual se encuentran exquisitos, sensuales melodistas, de una extraordinaria riqueza expresiva. De Tárrega: Reverie, Capricho árabe y Recuerdos de la Alhambra; en la primera y en la tercera, el mecanismo de trémolo, que Lara desgrana con mucha soltura. De Malats, la Serenata española, y en lo sucesivo, obras de compositores no guitarristas: Granados, y su Andaluza (Danza Española N°5); Albéniz y Torre Bermeja y Granada.

Roberto Lara se complace en la melodía, en la belleza de la línea, en la expresión más sentida. Tiene mucha destreza en las escalas y pasajes de velocidad -sin dureza ni tropiezos-, una extraordinaria memoria, habilidad en la obtención de armónicos, comunicativa musicalidad.

Número final: Suite castellana (Fandanguillo, Arada y Danza) de Moreno Torroba. Por primera vez Lara se levantó de la silla para agradecer los aplausos. Tuvo que conceder un bis: Mazurca, otra deliciosa creación de Tárrega. Concluyó así una nueva edición de un ciclo de conciertos ya institucionalizado en la ciudad.

Pompeyo Camps

Texto 11: 1/11

La música italiana que desconocemos

Nuestra incesante actividad musical se anima y tiene perfiles inéditos cuando llegan compositores de otros países para asistir a estrenos de sus obras. Este es un rasgo de la programación de los Encuentros Internacionales que orienta Alicia Terzian. Nada menos que nueve obras inéditas se oyeron así en colaboración con el Instituto Italiano de Cultura.

La Fundación que sostiene los Encuentros Internacionales, de acuerdo con el Instituto Italiano de Cultura, dedicó este año varios conciertos a difundir obras inéditas o poco frecuentadas de

compositores italianos de este siglo. Es una empresa necesaria, pues paradójicamente Buenos Aires -ciudad en un tercio itálica- las desconoce, en parte por inacción de las propias autoridades culturales italianas. Esto comienza a ser corregido. Hay que reconquistar el tiempo perdido.

Hace algunas semanas nos visitó Il Gruppo di Roma, espléndido conjunto de instrumentos de soplo. Nos puso casi al día en autores "raros": Pórpura, Paisiello, Salieri, Mayr, los mismos Rossini, Donizetti... Ahora llegaron, para el ciclo de los Encuentros liderado por Alicia Terzián, dos compositores actuales: Giacomo Manzoni (milanés, 53 años, crítico, docente) y Luca Lombardi (romano, 40, docente y crítico, frecuentador de los medios electrónicos). Debería haber llegado el ilustre Goffredo Petrassi (81 años, gloria nacional) pero el viaje era peligroso para su edad.

Lástima. Se lo habría ovacionado ante obras como Nunc, para guitarra, pieza sutil y delicada, el Dúo angélico (dos flautas), que exhibe riqueza, fuerza y personalidad, y sobre todo la Toccata y las Cuatro invenciones, que figuran entre lo más notable compuesto para piano en el último medio siglo. Por su solidez de escritura y torrencial imaginación sonora, soportan el parangón con Bartók y Prokofiev.

Las obras de Lombardi tienen motivación extramusical. Le interesa la poesía (Thaman y Amnon, de García Lorca, 1983) y en Tui gesange (poema de Albrecht Betz, doce trozos compuestos en 1977) satiriza a los intelectuales que prostituyen por vanidad o codicia la misión de propagar la verdad. Aquí trata la voz con bruscos saltos que subrayan fuertes dosis impregnantes, a la manera del "sprechgesang" o declamación musical de Schönberg.

Giacomo Manzoni es más espontáneo que voluntarista, pero su esmero de orfebre sonoro realza su Preludio, Tumba y Final (1953, atonal, intensa, para mezzo, dos aerófonos y dos arcos) y mucho más la Piccola suite (1953-55), para violín y piano, que habríamos oído con placer otra vez, por su ambiente espiritual y la variedad de sus ideas.

Goffredo Petrassi tuvo varios discípulos argentinos: Juan Carlos Zorzi, Virtú Maragno, Gerardo Gandini, Salvador Ranieri. Obras de los tres últimos fueron incluidas en los dos conciertos, que presentó Alicia Terzián en diálogo con todos los autores. En el Colón (salón dorado) se estrenó una Fantasia, de Maragno (violoncelo Vasallo, viola Flocca, arpa Ruiz Chaylat, oboe Cocchiararo), dirigida por el autor, con alto interés en sus climas emotivos y su trámite instrumental, y Marta Blanco (mezzo), con tres instrumentistas, confirió la dimensión trágica del poema de Pasolini que musicó Salvador Ranieri: Un grido, anche di gioia.

Otro concierto, en el Centro de la Recoleta, trajo el estreno de Tientos, de Gandini, afanosa búsqueda en guitarra sin usar procedimientos anormales pero lejos de la trivialidad melódica. Aquí y en otras obras destacó Claudio Camissasa inteligencia musical, pero hubo además tantos instrumentistas notables que apenas podemos destacar a los pianistas Jorge Ugartamendía y Haydée Schwartz, los chelistas Leo Viola y Eduardo Vasallo, el flautista Gabriel Sorin y el violinista Sergio Polizzi, dirigidos en algunos casos por Alicia Terzian, que no es directora de profesión pero demuestra cómo se guía a un conjunto que toca música compleja y no habitual.

Al margen: en cualquier centro musical del mundo una pianista como Dora Castro sería oída con toda la frecuencia que le fuera posible. No pasan de cinco quienes pueden tocar aquí las obras de Petrassi que comentamos (y las de Albéniz, o Debussy, o Chopin, colosos del teclado). Evidentemente, los programadores no van a otros recitales que los que organizan ellos mismos. El público sale perdiendo.

Napoleón Cabrera

Texto 12: 1/11

La Sinfónica, con estreno

La Orquesta Sinfónica Nacional, con la dirección de Guillermo Becerra y la participación de Alberto Devoto como solista, acaba de estrenar una de las obras más interesantes de cuantas hasta ahora ha dado a conocer Salvador Ranieri. Interesante no necesariamente por las posibles novedades instrumentales, armónicas, formales, etcétera, que pudiera contener, sino por la coherencia -el equilibrio en el devenir- aplicada a un discurso exaltado, nervioso, impulsivo, como lo es el de este compositor italiano nacionalizado argentino. Es sabido que la extrema variedad resulta tan monótona como la extrema uniformidad. En esa obra -Concierto 1984, para flauta dulce contralto, cuerdas y percusión-, la imaginación de Ranieri -verdadera usina de recursos instrumentales- se disciplina dialécticamente junto a momentos de "normalidad" que, por contraste, ponen de relieve todo lo demás. En la clásica sucesión de tres movimientos (rápido-lento-rápido), el compositor introduce gran cantidad de ideas, no inéditas

en la totalidad de su producción, pero sí, en cierta medida, en su ejecución: intensa actividad de solista, indagación en el arcaico instrumento, incisiva participación de la orquesta, manejo de los "climas" hasta llegar al posible único error de su concepción cuando, en un falso final, antes de la "coda", el solista debe proferir un grito, tajante, agresivo.

Se trata de un elemento realista, teatral, aislado, que aparece descolgado y a título de nada.

Alberto Devoto -a quien está dedicada la composición- afrontó con verdadera pericia, convicción y carácter su virtuosística parte, adecuadamente secundado por Becerra y la Sinfónica.

El programa -undécimo del ciclo de abono en el Teatro Nacional Cervantes- había comenzado con el Concierto en La menor, para piano y orquesta, de Robert Schumann, protagonizado por Eduardo Alonso, joven y excelente solista uruguayo: muy buena articulación (sólo por momentos contrarrestada por un pedal que tiende a ser lento), sonoridad brillante, concepción moderna y no necesariamente opuesta al despliegue schumanniano.

En cuanto a Guillermo Becerra, cabe recordar que es platense, 24 años, discípulo de buenos maestros argentinos y de algún extranjero, que es violinista, que ha trabajado en Alemania y en países latinoamericanos (especialmente en Venezuela), y que ahora es titular de la Orquesta Sinfónica Municipal de Mar del Plata. Salvando leves desencuentros en el concierto de Schumann, presentó una orquesta bien preparada y se exhibió como un director lúcido y aplomado.

La obra final del programa -Sinfonía en Fa mayor, "Pastoral", de Ludwig van Beethoven- sirvió a Becerra para disponer un enfoque "histórico" de una composición relativamente camarística si se tienen en cuenta sus múltiples sutilezas, sus abundantes diálogos instrumentales, y las dimensiones de las salas, los escenarios y las orquestas de comienzos del siglo pasado, que es el máximo que, con cierta comodidad, puede albergar el Nacional Cervantes. Dentro de esos límites, Becerra no forzó el sonido con arrebatos sinfónicos, y nuestra orquesta estatal sonó realmente bien.

Pompeyo Camps

Texto 13: 4/11

Cuando Mozart llega a los barrios

Buenos Aires alberga un conjunto coral de probada eficiencia en el Coro del Instituto del Teatro Colón, dirigido por Valdo Sciammarella. Además de sus continuas intervenciones en el propio teatro, está realizando conciertos insólitos en los templos. Insólitos porque presenta una de las Missa Brevis de Mozart en el ciclo que la Municipalidad realiza en todos los barrios de la ciudad por intermedio de su Centro de Divulgación Musical.

La falta de tradición, la carencia de coros y de organistas capaces de seguir musicalmente un oficio litúrgico hace muy raras las ocasiones de oír en un templo alguna de las innumerables misas escritas por grandes compositores. Este año se han cantado misas de Bach y de Mozart en los ciclos del Mozarteum y de Festivales de Buenos Aires. Se trató de conciertos en sala y no en templos. Pero es una experiencia sonora muy distinta la que ahora se propone: que la misa sea cantada durante el oficio, es decir, exactamente en el lugar, la ocasión y el tiempo señalados. La justificación social de la obra de arte se alcanza de tal modo sin deformación alguna.

Mozart compuso durante su niñez y adolescencia diez misas breves, preámbulos de las otras, más extensas, de su edad mayor. La última de ellas, en Si bemol mayor, K.275, compuesta a los 21 años, fue elegida por Valdo Sciammarella para esta singular experiencia, que se está repitiendo, domingo a domingo, en iglesias muy diversas, a condición de que éstas posean órganos en buen funcionamiento, indispensables para suplir a la pequeña orquesta de arcos propuesta en la partitura. Aparte de su brevedad -que comporta no reiterar ni desarrollar los textos-, la Missa Brevis K.275 es Mozart de lo mejor, impetuoso, fresco, equilibrado y ya magistral. Tiene pasajes confiados al cuarteto solista (soprano, mezzo, tenor, barítono) pero su mayor parte descansa en las voces corales, de una saludable energía juvenil por el trazo melódico y la definición rítmica.

Por supuesto, está cantada en latín, rareza que hay que saber aprovechar por su valor documental, y en los casos en que el celebrante entona el comienzo del Gloria o el Credo se revive la costumbre de muchos siglos: el diálogo del pueblo con el sacerdote. Conciertos como éstos son raros, pero se realizan en España, Francia, Italia, Polonia, en el mismo Vaticano. Haber aceptado el rito en el idioma cotidiano no obliga a desterrar las grandes obras en latín, idioma histórico. Lo contrario sería arrojar al niño con el agua después de haberlo bañado.

Sciammarella obtiene sonoridades puras de las voces juveniles, y el ajuste con la ejecución de la organista Adelma Gómez está perfectamente asegurado por la gran experiencia de ambos músicos. Todavía hay más: el Coro del Instituto canta durante la comunión el Ave Verum Corpus, K.619, escrita por Mozart pocos meses antes de morir: punzante emoción y maravilloso color tonal. Y el final es el triunfante Regina Coeli, nacido al mismo tiempo que la Misa. Siempre intercala Adelma Gómez, sola, dos obras de Bach.

Silvia Castillo, joven y ya diestra organista, interviene asimismo como solista (obras de Bach, de Dandrieu, del argentino Ranieri) en el ciclo de Conciertos en los Barrios, que se iniciaron hace más de dos años y ya han cumplido un tramo vasto de su objetivo: informar al público de toda la ciudad de la existencia de grandes obras musicales que pueden ser olvidadas, y al mismo tiempo rescatar del descuido, uno por uno, valiosos instrumentos que son un tesoro cultural que puede perderse. La cooperación de la Fundación Banco de Boston y del Centro Municipal de Divulgación Musical está logrando ese resultado, que se inicia por despertar el interés de la comunidad porteña. Se está en el comienzo.

Napoleón Cabrera

Texto 14: 9/11

Un Brahms de cámara, en versión ideal

Trabajo de hormiga, el de los encargados de las actividades culturales del Banco de la Nación. Sin más recursos que la calidad y la continuidad, están reactivando su buen Salón Auditorio.

Muchos aficionados a la música todavía no lo descubrieron. Será porque no se cuenta con publicidad comercial. Pero vale la pena acercarse a los conciertos (música de diversos géneros, por otra parte) que organiza, con entrada libre y gratuita, el Departamento de Relaciones Públicas del Banco de la Nación Argentina, en el Auditorio de su sede central en el primer piso de Rivadavia 325. La hora no resulta cómoda para muchos -las 18-, pero en cambio, la zona es de muy fácil acceso, y la programación, realmente de jerarquía.

Recientemente actuaron allí cinco miembros del Octeto de Buenos Aires: Martín Tow, clarinete; Miguel Ángel Bertero y Sergio Polizzi, violines; Aby Rojze, viola; y Carlos Nozzi, violoncelo. Vale decir, "quinteto con clarinete", o clarinete y cuarteto de cuerda, con la garantía de mucho más que un relevante profesionalismo.

En primer término, una curiosidad: Adagio con variaciones para clarinete y cuarteto de cuerda, de Girolamo Salieri, obra que compuso en 1825, precisamente el año en que murió su padre, Antonio, el mismo que tuvo legendarios problemas con Wolfgang Amadeus Mozart. Se trata de una composición virtuosística para clarinete con acompañamiento de cuerda, escritura "belcantista" para el instrumento de viento, que Martín Tow venció con sobrada maestría, "chispa" y buen gusto.

Siguió Introducción, Tema con variaciones, también para clarinete y cuarteto, de Carl María von Weber: curiosamente, también de 1825 (Weber murió al año siguiente), con la misma propuesta concertante de Salieri (h), pero con un pensamiento musical notoriamente más serio. Es decir, que además de la pirotecnia, la espectacular velocidad y otros compromisos instrumentales nada despreciables y muy difíciles de realizar con la calidad y soltura de Tow, al igual que otras piezas concertantes de Weber, tiene definitorios momentos expresivos.

La segunda parte del programa trajo una de las obras más importantes de Johannes Brahms, y a la vez, una de las concepciones más profundas y de mayor contenido de la literatura camarística, el Quinteto Op.115 para clarinete y cuarteto de cuerda. La belleza de la obra, con lo sensitivo de sus temas, el formidable planteo armónico, la nobleza de su sonoridad, la unidad formal ratificada con melodías recurrentes, tuvo una emocionante, convincente realización por los miembros del Octeto Buenos Aires. Virtualmente lograron todo lo que requiere la obra: compenetración, ensimismamiento, familiaridad con el estilo, calidad de sonido, comprensión del papel que representa cada uno de los instrumentos en cualquiera de los instantes, y ese imponderable, sutilísimo aunque poderoso e imprescindible nexos con el público.

A pesar de los aplausos, no hubo bises. Realmente, nada se puede agregar luego de haber tocado de esa manera el Quinteto Op.115 de Brahms.

Pompeyo Camps

Texto 15: 21/11

La música coral, en dos lenguajes

Con casi veinte años de antigüedad, el Coro de la Alianza Francesa, dirigido por Fainguersch, además de expandir su acción en diversos tipos de música coral, continua profundizando su

calidad. Recientemente fue aplaudido en un estreno de Graetzer, incluido en un sustancioso programa francés y argentino.

Pocas veces es dable oír un recital de coro con tanto refinamiento, tan profunda preparación, de tan nobles cualidades y a tal extremo bien cuidado en todos los detalles como el que ofreció recientemente el Coro de la Alianza Francesa de Buenos Aires, con la dirección de su titular, Julio Fainguersch, en la Primera Iglesia Metodista. Ese nivel no es casual ni es una novedad, pero parecería que esta vez se superó a sí mismo.

En la primera parte del programa, todo francés o franco-belga, como el polifonista Claude Le Jeune (1530-1600), con Entens de mes plains y Benediction avant le repas, en que esa treintena de cantantes coincidieron en una notable claridad de articulación, exactitud de entonación y respuesta a los matices. Bajo ese signo se desarrollaría todo el concierto.

Luego, Guillaume Bouzignac (siglo XVII): Ecce Homo, estilo antifonario, propuestas de tenor, respuestas del coro; Vulnerasti corneum (minucioso contrapunto); y Stelia refulget, de estilo madrigalesco; todas, de curioso carácter dramático.

En este punto intervino el joven organista Luis Caparra: Agnus Dei (de la Messe pour les Couvents), de Francois Couperin (1626-1661); y Basse et dessus de trompette, de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), traducidas -especialmente la segunda- con mucho color por el intérprete.

En adelante, toda música de nuestro siglo: la sección femenina del coro, con acompañamiento de órgano, cantó las Litanies á la Vierge Noire, de Francis Poulenc, bellísima composición, que fue vertida con absoluta propiedad de estilo.

Para finalizar la primera parte, nuevamente órgano solo: la "chacona" Le jardin suspendu, de Jehan Ariste Alain, organista y compositor francés muerto a los 39 años durante la Segunda Guerra Mundial. Hijo de un organista, fue discípulo de Dupré, recogió influencias de Franck, Tournemire y Messiaen, y al parecer dejó solo unas 24 obras para órgano. Su Jardin Suspendu, por lo menos en las manos de Caparra, es de un extrañísimo y atrayente efecto de irrealidad y lejanía.

Creado por Fainguersch, el Coro de la Alianza Francesa viene funcionando desde 1966. Su labor ya desde el recital a capella hasta el concierto con grupos instrumentales y la participación en grandes obras del barroco francés, con orquesta. Coro "institucional" por definición, sin embargo se caracteriza por su calidad profesional, que Fainguersch sabe enriquecer con lo más sustancioso, positivo y "formativo" del "coro de estudio".

La segunda parte del programa, todo argentino, incluido el estreno de Tres coros sobre poesías africanas, de Guillermo Graetzer. El primero, sobre un antiguo canto marroquí -El amor es como una cabra-, de acento exaltado; el segundo, Canción de cuna (Congo), con solo vocalizado de soprano, número de fina poesía; y el tercero, Canto del fuego (texto antiguo, versión de Leopold Senghor), enérgico, invocativo. Solo los dos últimos incluyen ritmos e inflexiones de música negra. Obras bien "tramadas", de lógico desenlace e indudable rendimiento vocal y belleza. Habían sido precedidas por el Quodlibet de canciones infantiles tradicionales argentinas -también de Graetzer-, que fue la composición aplaudida con mayor entusiasmo.

La segunda parte del recital había comenzado con Por el campo la lleva e Indio, de Emilio Dublanc, de delicada, tierna musicalidad; y, de colorido folklórico, Nieve en el alma y Canción norteña, de Carlos Barraquero.

Pompeyo Camps

Texto 16: 5/10

Bitetti y la musicalidad

Último concierto de Donato Renzetti con la Filarmónica, reaparición del guitarrista rosarino Ernesto Bitetti en el Colón, y un nuevo estreno argentino, obra de Marta Lambertini dentro de su línea "cósmica"; todo concluido con la Sinfonía "Italiana" de Mendelssohn, con eficiente orquesta.

Galileo descubre cuatro lunas de Júpiter no es el título de una biografía novelada del científico italiano, a quien se le atribuye aquello de "eppur si muove", sino el título de la obra para gran orquesta de Marta Lambertini que recientemente estrenó la Filarmónica de Buenos Aires, en su ciclo de abono del Teatro Colón, bajo la batuta de Donato Renzetti. La partitura de la compsitora argentina responde al principio generador de "escribir a partir de...", en este caso, un madrigal de Carlos Gesualdo, "príncipe" y compositor contemporáneo de Galilei (a caballo del siglo XVI y el XVII) cuya música y leyenda animaron la imaginación de los diez últimos años de Igor Stravinsky.

Componer "a partir de..." de hecho no tiene nada de nuevo, de malo ni de bueno, en la medida en que, para el compositor, ese encantamiento originario no tienda a atrofiar su chispa creativa y a reducir su acción a un juego deductivo o combinatorio más o menos interesante. En lo que atañe al oyente, el "partir de..." no tiene ningún significado musical, toda vez que -caso ahora muy frecuente- la cita es totalmente desconocida. Esto es lo que sucede con Galileo... de Lambertini, que, en resumidas cuentas, se presenta como casi 13 minutos de música de múltiples recursos -incluido órgano y "campanas de grey" internos, y tres violines apostados en el palco del Escudo Nacional, que empiezan a tocar hacia el final), pero que solo se los oye cuando ya no toca nadie de la orquesta; obra de sugestiva atmósfera -precisamente, "espacial"-, nada disparatada, y que dice cosas notables con equilibrio y sinceridad. De las obras argentinas estrenadas en lo que va del abono sinfónico del Colón, ésta es una de las que -con razón- tuvo mejor acogida por parte del público.

Siguió la reaparición de nuestro compatriota, el guitarrista Ernesto Bitetti con el Concierto N°1 en Re mayor, de Mario Castelnuovo-Tedesco.

Impecablemente musical, fiel a su escuela que aún persiste en el ruido parásito del "arrastre" del dedo sobre la cuerda, diestro en sortear dificultades virtuosísticas, sobriamente comunicativo, con una orquesta dirigida por Renzetti "camarísticamente", Bitetti hizo disfrutar de una obra con la que se tiene más contacto discográfico que personal. Aplausos, y al tercer retorno al escenario, como bis, el Estudio N°11 de Heitor Villa-Lobos.

El maestro Renzetti se despidió de Buenos Aires con la Sinfonía n°4 "Italiana" de Félix Mendelssohn. Versión más vivaz que personal -Renzetti, por el momento, no se caracteriza por un estilo definitorio-; la Filarmónica exigida y respondiendo al máximo de su capacidad de articulación, sonoridad transparente, sensible respuesta, los "cantabile" expresados con propiedad, ratificó su consabida eficacia.

Pompeyo Camps

Texto 17: 5/10

Händel, en digna versión

La génesis del oratorio de Georg Friederich Händel, Judas Macabeo (o Judas Maccabaeus, Londres, 1746), está vinculada con el triunfo del duque de Cumberland sobre las fuerzas partidarias del católico Jacobo II, rey de Escocia. Al margen de la música, resulta interesante meditar sobre cómo Händel y su libretista, el sacerdote Thomas Morell, eventualmente se arreglaron para mostrar al público y a los poderosos el equivalente épico entre Cumberland y los ingleses, y Macabeo y los hebreos de dos siglos antes de Cristo.

Este largo oratorio, en la oportunidad dividido en dos partes, fue presentado en el Teatro Colón, en el ciclo de conciertos de abono de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, con dos repeticiones en colaboración con la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Dirigió el maestro húngaro Gavor Otvös, con el Coro de la Asociación Wagneriana que dirige Antonio Russo, el Coro de niños del Colón, a cargo de Valdo Sciammarella y, como solistas vocales, Rebecca Littig, Ruza Baldani, Kurt Equiluz y Peter Meven.

El estilo, el desarrollo argumental y la estructura de Judas Macabeo no difiere demasiado de los empleados por Händel en sus óperas: sucesión de números -coros, dúos, recitativos, arias, algún trozo orquestal-, que no costaría demasiado llevarlos a la escena, se entiende, de acuerdo con el concepto teatral de la época.

La presentación, realizada en el marco de los conciertos celebratorios del tricentenario del nacimiento de Händel, tuvo varios puntales. Ante todo, la dirección aplomada, de noble trazo, de Otvös -en estos días, al frente de la excelente versión de El ocaso de los dioses-, y un grupo de solistas que cabe describir por separado. Rebecca Littig, soprano estadounidense, voz pequeña pero agradable, con primores y apariencia frágil de bibelot, y una coloratura prácticamente "de teclado". Ruza Baldani, la mezzosoprano yugoslava que es revelación en El ocaso de los dioses, con una resonancia -una proyección vocal- extraordinaria y lograda sin esfuerzo (algunos agudos no del todo resueltos), y también con una articulación sin tacha. El tenor austríaco Kurt Equiluz, el eminente "evangelista" de La Pasión según San Mateo de este año; propiedad funcional para un recitante de oratorio, pero su voz ni su manera de cantar tienen la cualidad artística que genéricamente se exige para el "cantabile". Y el bajo alemán Peter Meven, riqueza de timbre, volumen impresionante -corre parejo con Ruza Baldani-, con algunas coloraturas un tanto resbaladas, pero con gran calidad de cantante.

Hubo algún trastabilleo en el metal (segunda parte) y magníficos "obligato" de Haydée Francia (violín) y Carlos Nozzi (violoncelo): bellísima y bien tocada, su parte del aria de soprano Ay, desventurado Israel.

Los coros: extraordinaria precisión y plenitud en el de la Wagneriana: sonoro, simpático, cristalino, el de Niños.

Hubo sensible éxodo de público durante el intervalo. Se perdieron lo mejor. Los que se quedaron, aplaudieron con ganas.

Pompeyo Camps

Texto 18: 12/10

Esas versiones que Bach no alcanzó a disfrutar...

Seguramente, Johann S. Bach no pudo gozar de su música como nosotros. Ahora que comprobamos adonde se puede llegar en su interpretación, tenemos motivos para pensar que en su tiempo y lugar difícilmente alguien -salvo él mismo en órgano, en clave u otros instrumentos- alcanzó a presentar la belleza total de su pensamiento musical. Quizá nuestro tiempo lo ha logrado.

Una vez más: lo que hace del pensamiento de Bach un fenómeno quizá irreplicable es que combina en grado ideal la emoción con el rigor y la adecuación de los medios empleados. Un poco más de rigor y el producto resultaría "frío"; más emotividad en la balanza, y podría perderse su equilibrio, su formidable fuerza, que no se apoya en la sensiblería ni el sentimentalismo. Todo buen intérprete de Bach lo sabe, cuando lo canta, lo toca o lo dirige: el equilibrio es todo.

Es la lección del director Helmuth Rilling, que venturosamente ha cerrado con dos programas bachianos el Festival Bach-Händel 1985, nunca de tan empujados logros artísticos.

Rilling, que no en vano tiene formación de organista, es maestro en el lenguaje de Bach, que surge ante todo de su oficio y su predilección organísticos. Esto se comprueba comparando el contrapunto que naturalmente sostiene las obras de Bach con el que emplean otros ilustres compositores, para quienes casi siempre ese contrapunto es algo artificial y voluntario. Rilling nos hace sentir que la complejidad de las voces bachianas es natural, que nunca podría haberse empleado otro lenguaje. Ese es el secreto de la asombrosa claridad de líneas que logra de los coros dirigidos por él. En el caso actual se trató de la Gächinger Kantorei, que orienta desde hace más de quince años y puede considerarse su instrumento personal. Rara vez se oyen una textura coral tan tersa, semejante homogeneidad de conjunto, tal fusión sonora. Alcanzadas éstas, la consecuencia es lógica: la línea vocal es tan flexible y obediente como el teclado para un buen instrumentista. No hagamos caso de si se mueve poco o mucho, si salta u oscila en el podio: todo lo que desea obtener ya ha sido logrado hace mucho.

Esta es la otra lección: hace más de quince años Rilling y su coro se entienden. Cada uno sabe lo que puede esperar del otro. Y ambos saben lo que deben esperar del poder público: que no interfiera en su labor, ni política ni burocráticamente. Y que, si hace algo, sea apoyarlos en sus presentaciones en el exterior, como lo ha hecho el estado de Baden-Württemberg, con cuyo patrocinio -y el del Bank of America- se han realizado los tres conciertos en el Colón que clausuraron el Festival 1985.

Lo demás viene por añadidura, aunque no sea nada fácil. Es la selección rigurosa que permite oír sin ningún sobresalto a cada integrante del Bach-Collegium Stuttgart, sabiendo no solo que dominan su oficio y además la obra, sino especialmente que aman la disciplina imprescindible para obtener los resultados que logran. Esa disciplina permite apuntar siempre al centro, estar listos para tocar lo que viene sin dormirse durante los silencios. Es amar esa disciplina porque de ella derivará el placer infinito de tocar bien. Como dice nuestro acordeonista chamamecero Antonio Tarragó Ros: "Saber que una pifia atenta contra la obra en su totalidad".

El concierto del miércoles 9 en el Colón contó con cuatro espléndidos solistas: Constanza Cuccaro, Ursula Kunz, Aldo Baldin y Wolfgang Schöne, en el Magnificat. El punto culminante se había alcanzado antes con el motete Cantad al Señor con un doble coro cuyas respuestas surgieron tan nítidas y ensambadas como el toque de ambas manos de un gran organista. En el comienzo, la Tercera suite sonó libre de impurezas, esmaltada por una trompetería esplendorosa. La despedida fue insólita: las ovaciones y el aplauso a compás ganaron la repetición del Gloria Patri, final de un Magnificat que nunca mereció mejor ese nombre.

Napoleón Cabrera

Texto 19: 22/10

Benzecry acercó el chamamé al barroco

¿Habrá supuesto alguien, hace cien años, que Igor Stravinsky, Juan José y Washington Castro, Constantino Gaito y otros grandes músicos llevarían el tango a obras de alto nivel? Hoy, con la

audacia futurista, Mario Benzecry invitó al chamamé a dialogar con la orquesta barroca de Corelli y Vivaldi, o sea la de la Fundación Banco Mayo.

El estreno mundial de la Suite Litoraleña o Chamamecera debería haber reunido a cinco mil correntinos. Pero muchos temen todavía al casamiento del acordeón con los violines y los violoncelos. De todos modos, el Auditorio de Belgrano se colmó y el programa fue uno de los más interesantes del año. Lo inició el Preludio de la Bachiana Brasileira nº4 de Heitor Villa-Lobos, ejercicio de ajuste y afirmación a través de una melodía dulce y querendona. Siguió la Serenata para Cuerdas, de George Antheil (Estados Unidos, 1900), actualizado Erik Satie norteamericano un tanto caótico pero interesante. Benzecry y la orquesta triunfaron en la versión de una novedad absoluta de un autor desconocido. Merece Antheil que se le preste atención.

Por supuesto, casi todos aguardaron con gran interés la salida de Antonio Tarragó Ros, "verdulera" en manos, con locas ganas de aplaudirlo. Los ocho minutos de su Suite Litoraleña ofrecieron más de una razón para ello. Mucho mérito es del arreglador Gabriel Senanes, que combinó con las cuerdas el timbre del acordeón diatónico casi con la sensibilidad de un Poulenc (Concierto para órgano, arcos y timbales), siempre preservando el carácter de cada dialogante y el diálogo mismo. La obra es tímida en cuanto Tarragó Ros no ha elaborado otras melodías que las del acordeón. Breve y sustancioso, su discurso tiene sabor nostálgico, con armonías bien trabajadas, aroma de flor silvestre y emoción sincera. Después de esta experiencia, puede intentar otra. La cuestión será que levante la puntería. El público pidió y obtuvo el bis de dos fragmentos.

La Sinfonía N°2 de Héctor Tosar (Montevideo, 18 de julio de 1923) data de 1949, y su estreno porteño, tan demorado, muestra hasta qué punto América hispana se ignora a sí misma. Es la obra más densa y valiosa de cualquier autor americano que hayamos oído este año. La había estrenado Erich Kleiber en Montevideo, pero desde entonces Buenos Aires miró para otro lado, pese a la jerarquía de tal padrino. No es posible distraerse durante su audición. Las ideas se presentan y no se reiteran sino raramente. La textura es muy compleja pero asombrosamente clara. La rítmica enérgica y flexible del primer Allegro tiene un sello personal e inconfundible. La segunda parte (Andante) exhibe un tono elegiaco y gran independencia de las líneas melódicas, que sin embargo exhiben una cohesión admirable.

El Allegro final mantiene la introspección y el ánimo reflexivo, aunque aligerado por un fraseo más liviano. A cada momento tememos descubrir la influencia de los autores afines (Albert Roussel, Béla Bartók), pero no: Tosar es profunda y sencillamente personal. Venida de Europa, su Sinfonía nos habría parecido el envío de un gran maestro. Pero es de aquí, de un compositor uruguayo, y si no se repite a la brevedad será por pereza de los directores. Nuevo lauro para Benzecry y su orquesta.

Napoleón Cabrera

Texto 20: 31/10

La Filarmónica, esta vez con excelentes solistas

Equilibrado, muy nutritivo y bien vertido fue el penúltimo concierto del ciclo de la Filarmónica en el Colón: un compositor romántico y dos actuales, uno de ellos el ejemplar Luis Gianneo. Además, la presencia de dos instrumentistas de alta jerarquía que convirtieron la sesión en algo inolvidable.

Pedro Ignacio Calderón armó muy bien el programa del penúltimo concierto de la Filarmónica en el Colón, pero un público perezoso (los ausentes) no descubrió en él una obra "de gancho" ni solistas con el halo de prestigio foráneo. Allá ellos. De los inquietos será el reino de la música. Mucha brindaron el violinista Fernando Hasaj y el violoncelista Eduardo Vasallo, ambos fruto maduro de las promociones más recientes. Hasaj viene de Montevideo y ganó por concurso la suplencia de concertino de la Filarmónica. Hace seis meses fue excelente solista con la Sinfónica Nacional en el Cervantes, y ahora su dominio técnico y temperamental fue mucho mayor. Posee mecanismo y musicalidad de primer orden. Reposada y ágil, su articulación es irreprochable, la "cavata" sensible y comunicativa en todos los grados, la expresión no palidece jamás.

Por su parte, Eduardo Vasallo (casi 24 años) hoy vive fuera del país, como lo previáramos cuando, a los 17, llegó a ser primer violoncelo de la Sinfónica Nacional por riguroso concurso. Cautiva la plenitud de su sonido, riquísimo en armónicos, no menos que su fuego en los pasajes de bravura, que soluciona con medios limpios. Esta crónica, alusiva al concierto del viernes 25, debe destacar el bis que Hasaj y Vasallo concedieron cuando el público los hizo salir cuatro veces después del Concierto de Brahms. Se disfrutó entonces de la no frecuente

reedición de una obra cautivante: el Dúo para violín y violoncelo Op.7 de Zoltán Kodaly, alimentado por sabrosas cadencias modales, pleno de humor y de gracia y más todavía de peligrosas ocasiones de desacuerdo instrumental. Pero éstas no ocurrieron, y la sala permaneció en estado de hechizo musical durante los casi diez minutos que duró ese diálogo inteligentísimo de uno de los mayores músicos de este siglo, mal conocido aún en estas playas. Inmejorable introducción fue esta obra de Kodaly a la de Béla Bartók, amigo y copartícipe en sus estudios del folklore húngaro y balcánico. Pieza temprana, la Suite N°1, obra 3 del catálogo de Bartók, no es formalmente una sinfonía pero pudo llevar ese nombre por su plan y su dimensión. Junto al Bartók inicial se encuentran en ella resabios del sinfonismo de Richard Strauss y la grandilocuencia de Anton Bruckner, que desaparecerían cuando el autor húngaro profundizara más tarde en la estética y el lenguaje de Claude Debussy.

La Sinfonietta de Luis Gianneo data de 1940. Es obra de plenitud, no solo del autor, sino de la época en que la Argentina crecía y se sentía segura de sí misma. Parece escrita sin ningún esfuerzo aparente, de un solo trazo, pero no al descuido ni buscando la solución fácil. Espléndida instrumentación, gracia, lógica y fluidez musicales, fueron virtudes que resaltaron en la versión de la Filarmónica dirigida por Calderón. Asimismo lograda fue la parte orquestal en el Concierto para violín, violoncelo y orquesta de Brahms. Con todo, la más trabajada de las tres obras nos pareció la Suite de Bartók, extensa y compleja, que fue detallada, atril por atril, con minuciosa dedicación. Director y orquesta: casi diez puntos. Hasaj y Vasallo lucieron como rara "estrella doble".

Napoleón Cabrera

Texto 21: 14/11

Richard Strauss, con todo el esplendor sinfónico

Un "Caballero de la rosa" con menos Mariscal que Octavio y Ochs, pero con una excelente batuta -Siegfried Kurz- y todo el esplendor de la partitura de Richard Strauss, está ofreciendo el Teatro Colón. El elenco no es homogéneo, pero coincide en una virtud: hace disfrutar de la obra.

Aparte de lo mucho que se ha escrito sobre la más famosa o popularizada de las óperas de Richard Strauss -El caballero de la rosa-, tal vez quepa agregar que virtualmente es una prueba formidable de que, en la creación musical, lo decisivo no es qué cosas se hacen, sino cómo se las hace. La síntesis endereza a que los ritmos bailables -un ritmo bailable- de hecho no descalifican una composición. Más aún: todo lo que el oído entiende como ritmo (y no intelectual correlación de duraciones o acentos) tiene origen o paralelo en una danza popular o cortesana; es decir, el ritmo, efectivamente como tal, la historia lo señala, es dominio exclusivo de la creación colectiva. De ahí, tal vez, su efecto comunicativo.

Richard Strauss no se propuso atribuir vales a la Viena del siglo XVIII. Pero seguramente impregnó de vals a todo El caballero de la rosa para escribir, con un arquetipo, a una Viena intemporal, eterna. Pero lo importante es que en ese contenido introdujo genio, maestría, contrapuntos de una fluidez y efectividad extraordinarias, una nervadura armónica robusta, la orquestación más enjundiosa que se podía alcanzar luego de Mahler y antes de la eclosión de Stravinsky, y una apabullante fuerza a través de la forma.

La versión de El caballero de la rosa que está ofreciendo el Teatro Colón como noveno título de los abonos, tiene puntales y resquebrajaduras, pero en líneas generales se sustenta con mucha dignidad y, lo que es fundamental, permite disfrutar de su belleza.

Obra apoyada en recursos sinfónicos, cuenta con un excelente director, Siegfried Kurz, que saca enorme -exquisito- partido de la Orquesta Estable del Colón, la cual responde con una probidad irrefutable. En la función del gran abono sobresalían los magníficos "solos" del concertino Szymia Bajour (verdaderos trozos de concierto) y la pujante línea de trompas encabezada por Domingo Zullo.

Puntales decisivos: Ute Trekel-Burckhardt, un Octavio sencillamente encantador, penetrante como actriz, eficiente como cantante; y Karl Ridderbusch, con un barón Ochs virtualmente ideal tanto en la escena como en el canto.

En el papel de la Mariscal, Ariene Saunders demuestra que debió retirarse de la ópera prudentemente, antes de que se lo aconsejara la crítica: mediana potencia, entonación trastabillante, actriz con experiencia pero sin la arrogancia que se espera del personaje.

Mónica Philibert (Sofía), bien la voz, bien el canto, pero por el momento, poco imaginativa en la escena.

En otros papeles, en todo sentido bien resueltos: Gui Gallardo (Faninal), Greta Cicerchia (Marina), Ney Brasil-Ferreira y Marta Blanco (Valzacchi y Annina), Walter Perretta (aria del "cantante italiano"), Víctor De Narké (comisario); y la nómina podría continuar.

Bruce Donnel traza una régie con momentos muy acertados (la escena inicial del primer acto, luego los detalles de todos los concurrentes durante el peinado), con la escenografía y vestuario de Leni Bauer-Ecsy. Correcto el Coro Estable dirigido por Andrés Máspero; eficiente el Coro de Niños preparado por Valdo Sciammarella.

Pompeyo Camps

Texto 22: 17/11

La Sinfónica Nacional y un tributo a Arizaga

Un implícito homenaje a Rodolfo Arizaga, la "Octava" de Dvorak y un Stravinsky sinfónico-coral dirigió Jorge Fontenla al frente de la Sinfónica Nacional. Participó el Coro Polifónico, que dirige Roberto Saccente. Concierto posiblemente boicoteado por la lluvia y cierto descreimiento generalizado.

Una noche lluviosa que cerraba uno de los días de peor clima del año y esa costumbre al revés que consiste en no concurrir a los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Cervantes habrán contribuido decisivamente a que el público fuera no mucho más numeroso que quienes tocaron y cantaron en el escenario.

Aunque no había demagogia en el repertorio, esta vez no existieron excusas de programación poco atractiva: Antonin Dvorak, Sinfonía N°8; Rodolfo Arizaga, Passacaglia para doble orquesta de cuerda; e Igor Stravinsky, Sinfonía de los Salmos; director: Jorge Fontenla, una garantía de seriedad profesional.

El comienzo del programa marcó un virtual homenaje a nuestro compatriota Arizaga, fallecido el 12 de mayo último. Su Passacaglia (1953), la más ejecutada de sus obras, es también una de las mejor elaboradas y de las que ofrece mayores elementos para la faz interpretativa. Esto quedó ratificado en la versión de Fontenla con la Sinfónica.

Luego, la Octava Sinfonía de Dvorak, casi "del repertorio de la Sinfónica", si es que en la Argentina existe alguna orquesta "repertorizada"; lamentablemente no la hay. Tiempos adecuados, autenticidad en el estilo, eficiencia en la orquesta. Si bien pudo haber mayor margen de matices (extendiéndolo hacia el pianissimo, ideal que parece inalcanzable en el país), la obra fue "dicha" con calidad.

Para la celebración del 50° aniversario de la creación de la Sinfónica de Boston, que se cumplió en 1930, Sergei Kusevitzky, su director desde 1924, encargó composiciones a varios autores, entre ellos, Stravinsky (de quien, Kusevitzky, ya había editado en Rusia El pájaro de fuego, Petrushka y La consagración de la primavera). Stravinsky aprovechó para escribir la Sinfonía de los Salmos, con la que dio nueva vuelta de tuerca a su postura neoclásica, neobarroca o "hierática". Tanto avanzó Stravinsky, posteriormente, en esa línea que lo alejaba del Pájaro, Petrushka y La consagración, y tanto avanzó en el mismo sentido el "maspapismo" de otros compositores, que hoy, la Sinfonía de los Salmos empieza a sonar insospechadamente pintoresca, por lo que deja de ser exclusividad de gustos ascéticos.

Stravinsky basa esta especie de cantata en versículos de los Salmos de David 39, 40 y, completo, el 150, en versión latina. Musicalmente, la obra tiene características como la de prescindir de violines y violas, superponer tonalidad y modalidad, y presentar una "doble fuga" (una instrumental y la otra coral, simultáneamente), que es el momento más interesante.

No es una obra desconocida para la Sinfónica ni para el Coro Polifónico Nacional que dirige Roberto Saccente, organismos que coincidieron en la excelente versión dirigida por Fontenla. Hubo concentración, convicción, dominio de la obra, lo cual se tradujo en rasgos precisos, sonoridades prolijamente cuidadas, y otras cualidades que desaprovechó el público que le teme a la lluvia y a los conciertos con entrada barata.

Pompeyo Camps

Texto 23: 29/11

Un notable concierto, con problemas

De todo, menos el aburrimiento. Comunicado de una parte, comunicado del otro lado. Cada uno asumiendo su responsabilidad. Eso, al comienzo. El desarrollo y el final fueron musicalmente felices. Mario Perusso al frente de la Sinfónica Nacional, con Liliana Sainz y Jorge Bergaglio (dúo de pianos) y Mariana Altamira (soprano) como solistas.

El concierto estaba anunciado para el habitual horario de las 21. Recién a las 21.5 "se dio sala". A las 21.30 se atenuaron las luces -la orquesta ya formada y los instrumentos afinados-,

y los parlantes propalaron: "La Dirección Nacional de Música informa que la obra programada, Variaciones Americanas, de Roberto Caamaño, ha sido suplantada por Díptico, de Valdo Sciammarella. Este cambio se debe a que los integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional han decidido no ejecutar la obra del maestro Caamaño. Gracias."

Ninguna respuesta por parte de los espectadores. Se ubicó en el proscenio un profesor de la Sinfónica, y leyó sin necesidad de amplificación: "Señoras, señores: cuando la orquesta decidió no ejecutar la obra de Roberto Caamaño, cuya supresión se acaba de anunciar, lo hizo aplicando una medida tomada hace muchos años, razón por la cual no se pensó que la cuestión mereciera tomar estado público. Sin embargo, la comunicación dada a conocer por la Dirección Nacional de Música, nos mueve a manifestarles: Primero, la decisión adoptada no se basa en juicios de valor ni en consideraciones de índole artística, por cuanto somos categóricamente contrarios a cualquier tipo de censura; Segundo, en cambio, nuestra determinación constituye una protesta contra la nefasta actuación del señor Caamaño al frente del Complejo de Música durante los años 1976 y 1977. Su incapacidad directiva y de ejecución para dicho cargo se pusieron de manifiesto por las perjudiciales medidas que adoptó, así como su pertinaz oposición a la adopción de otras que hubieran resultado beneficiosas. Ello trajo aparejado para la orquesta graves problemas, algunas de cuyas consecuencias aún perduran. Por otra parte, la gestión del señor Caamaño revistió permanentemente un carácter autocrático y autoritario, creando un clima adverso en absoluto al requerido para el desenvolvimiento de toda labor artística, y reveló de su parte un menosprecio culpable sobre la tarea que incumbe a los ejecutantes musicales. Muchas gracias". Aplausos en la sala.

Estos fueron los hechos. Las cartas sobre la mesa. Todo expresado democráticamente. Solo resta señalar que generalmente no llegan al público ciertos entretelones, como cuando una orquesta, en salvaguarda de su integridad artística, se niega a tocar con un solista de probada ineficacia; cuando, en cambio, estoicamente, acepta tocar obras que jamás debieron haber sido programadas -ni compuestas-; ni cuando la autoridad programadora -se ha dado en varias gestiones- suprime una obra argentina, ya acordada, en subterránea represalia por declaraciones que le resultaron molestas.

Por lo demás, el concierto número trece de la Sinfónica en el Teatro Nacional Cervantes transcurrió normalmente, o aún mejor de lo habitual.

Dirigido con mucha convicción por Mario Perusso, el Díptico de Sciammarella cobró extraordinario relieve. Fue robusto y dramático el lirismo -al cronista se le ocurre "pizzettiano"- del primer número; y notablemente explícita la fuga, de mano maestra, que conforma el segundo.

Luego, la memorable ejecución del Concierto en Re menor para dos pianos y orquesta, de Francis Poulenc, por ese ejemplar dúo que integran Liliana Sainz y Jorge Bergaglio: mucho carácter, mucho color, mucho humor al desentrañar esa trama de alusiones (el Barroco, el music hall, el Clasicismo, el boulevard) que teje el compositor francés, y todo, además, expresado como realmente se debe tocar el piano hoy en día.

Deltá silvane es un ciclo de cinco canciones que Ottorino Respighi compuso en 1917, originalmente con acompañamiento de orquesta, sobre poemas de A. Rubino: Fauni, Musica in horto, Egie, Acqua y Crepuscolo. Luego el compositor lo orquestó, y resultó una música refinada y expresiva, aunque muy lejos de la importancia de Il tramonto, esa Noche Transfigurada de los italianos. En la oportunidad lo cantó la soprano Mariana Altamira con méritos interpretativos y musicales, pero también con serios vicios de técnica vocal: vibrato de maxilar, rigidez que impide el desbloqueo de los agudos.

Finalmente, una obra de Dmitri Shostakovich pocas veces oída "en vivo": la Suite del ballet (1929 al 30: argumento decididamente antifascista) La edad de oro. Genialidad del orquestador, desenfado del último gran sinfonista de la historia que utiliza la sátira, el grotesco, la burla -también la grandeza de un Adagio poblado de magníficos "solos"- como recurso de avanzada dentro de la legitimidad del lenguaje universal.

Los comunicados de una otra parte habían quedado atrás y Perusso y la Sinfónica coincidieron en una vital y cuidada actuación.

Pompeyo Camps

Clarín. 1999

Texto 24: 12/10

Con el fragor sinfónico de Strauss

Bajo la segura batuta de Lorin Maazel, la Filarmónica de Viena les sacó brillo a las composiciones del músico alemán, en el segundo programa del concierto con motivo del cincuentenario de su muerte.

UNO PARA TODOS Y TODOS PARA UNO. La orquesta brama en cada acorde.

A propósito del 50º aniversario de la muerte de Richard Strauss, el segundo programa de esta nueva visita de la Orquesta Filarmónica de Viena estuvo íntegramente dedicado a sus obras. Como decía Simón Blech, hay un placer deportivo, gimnástico, en la dirección de la música de Richard Strauss. Más allá de sus contrastes tímbricos, temáticos y dinámicos, son muchos los momentos en que la orquesta brama. A quien le guste el fragor sinfónico puede encontrar en Richard Strauss muchos tramos donde satisfacer su ansiedad auditiva. aunque en el fondo no pase nada, siempre parece pasar algo en este Strauss. Contrapuntos con más arpeggios que líneas, pequeños motivos que se resisten a desaparecer, una orquestación entretenida y una forma que cuando no divaga, deriva, pueblan el universo de don Richard. Por ese despliegue material de su arsenal sinfónico, su música cobra más sentido de cuerpo presente, en el concierto antes que en la grabación.

El programa tuvo un orden de interés decreciente: primero Así hablaba Zaratustra, luego Las travesuras de Till Eulenspiegel y finalmente la suite de El Caballero de la Rosa, que tiene el final excitante y explosivo que las otras no poseen, y por lo tanto, rinde más a la hora del aplausómetro.

A juzgar por los resultados, Lorin Maazel se siente muy cómodo tocando Strauss. Esa potencia más física que metafísica, el planteo más brillante y presente que emocionante y trascendente parecen convocar al renombrado director.

Maazel explota al máximo la ocasión y le saca jugo a la colorida toalla straussiana. Su versión de Till Eulenspiegel fue capaz de hacer llegar al éxtasis al más acérrimo de los antirichardianos. Como siempre, su memoria infalible sostiene una seguridad, atención y precisión constantes y sin fisuras. Para colmo, tiene delante una orquesta como no hay tres, nacida en el corazón mismo del repertorio clásico.

Si de música centroeuropea se trata, ¿qué hay más centroeuropeo que Austria? Por sobre el peso de la historia, el sonido habitualmente perfecto de la Filarmónica de Viena se basa en fenómenos tan poco misteriosos como el hecho visible y evidente de que se trata de una orquesta donde todos tocan y se entregan por igual.

Envueltos en la misma mística y sintonía, se ve y se oye que, desde el primero al último atril, los vientos soplan lo que hace falta, la percusión percute y nadie mezquina arco entre las cuerdas. No sólo mueven dedos, manos y brazos, sino que le ponen todo el cuerpo a su instrumento. Es una orquesta que toca. No pierden el tiempo: les gusta la música, y cuando hacen música, no piensan ni sienten otra cosa. Básico, pero menos frecuente y cercano de lo que se supone.

Mucho trabajo depara un programa así al solista de violín: merecida ovación para el concertino Werner Hink, el otro héroe de la noche.

Como postre, dos bisés del gran Strauss (Johannes, claro). Y entonces, en clave de vals y buen humor, aquella vieja Viena renace joven, volátil y ocurrente en manos de sus músicos.

ORQUESTA FILARMONICA DE VIENA

Obras de Richard Strauss

Director: Lorin Maazel

Lugar: Teatro Colón Domingo 10 de octubre

Excelente

Gabriel Senanes

Texto 25: 3/10

Cierre triunfal de Martha Argerich

Con un concierto masivo en el Luna Park y junto con la Sinfónica Nacional dirigida por Calderón, la pianista finalizó su serie de actuaciones en el país. Una vez más, sedujo a todos con su magia y brillo.

FLORES PARA LA MAESTRA. El adiós a Argerich estuvo cargado de emoción.

Entiéndase bien. Excelente, Martha Argerich. Antes y después, hay mucha tela para cortar. Por lo pronto hubo un antes y un después de Argerich en su concierto de despedida en este viaje de regreso espiritual a su país natal. Un antes marcado por el deseo y la consigna del público

de "ir a escuchar a Martha al Luna Park". Porque, ¿de qué otra cosa se trataba el concierto de anteaer, sino de una celebración masiva de esta especie de redescubrimiento mutuo, íntimo y personal, entre la genial artista del piano y la gente que la vio crecer, partir y ahora reincorporarse amorosamente a su comunidad? Antes, la Orquesta Sinfónica Nacional ofreció la obertura de Los maestros cantores, de Richard Wagner. Un prólogo con brillo y potencia, una primera jugada de pizarrón para levantar temperatura y abrir los ojos. Luego, la Quinta Sinfonía de un tal Beethoven. O sea, la sinfonía y la apelación segura a lo bueno conocido. Hasta aquí, entonces, el programa obedeció a la discutible figura de concierto popular. Dos palabras que encubren el planteo frívolo y demagógico que suele animar los recitales sinfónicos más abiertos y masivos. Y que poco después en el Luna Park iban a cobrar aún mayor (o sea, menor) dimensión.

Intervalo. Y por fin el momento más deseado. Martha Argerich sale al escenario, y su magia captura un estadio completamente tapizado de corazones en la boca. Bienvenida, Martha, una vez más. La obra elegida, el Concierto N° 3 para piano y orquesta de Serguei Prokofiev. O sea, una propuesta indiferente a todo populismo y distante de toda especulación exitista.

Agazapada en el piano como un felino cazador al acecho, el fenómeno Argerich explota apenas sus antes delicadas manitos se transforman en garras al atacar el teclado. Con la orquesta en llamas gracias al fuego de su solista, el estadio desborda con la pasión angulosa, bizarra y eléctrica de un Prokofiev extrovertido. ¿qué se puede decir de esa manera de tocar, de ese impulso animal y ese refinamiento aristocrático que, sin mediaciones ni medias tintas, esta enigmática mujercita entrega en cada sonido? Responsable, digna y orgullosa de su presencia y vocación, la Orquesta Sinfónica Nacional se brinda a la música olvidando la tremenda dificultad de Prokofiev, el vértigo que le imprime Argerich, los pocos ensayos, la falta de una campana acústica, un retorno que ayude a escucharse y sacando de sí lo mejor que, queda demostrado, puede ser mucho.

Ni las propias cuerdas del piano parecieron resistir la energía ambiente. Y así se cortó alguna, para desazón de la artista. Una ovación infinita consagró la faena de Argerich, Calderón y la Sinfónica. Mil flores y saludos prolongaron la fiesta. Un bis, sola y otra vez sin concesiones: Bach, la antítesis de la jarana.

¿Y ahora qué? La respuesta de los conciertos de Argerich en el Colón fue la correcta: nada. Porque si la convocatoria a un recital gira en torno de un solista, y ese solista es Martha Argerich, no hay nada que hacer después. Entre otras cosas, porque el compromiso espiritual que impone a músicos y audiencia es tan intenso, que es inevitable padecer inmediatamente una especie de vacío emocional.

Los estoicos asistentes de la Orquesta, abucheados por un público que quería seguir escuchando a su Martha, se llevaron el piano. Y a otra cosa. Algo quedó trunco.

Algunos optaron por irse a casa, para no escuchar la ausencia de la Argerich. No puede sorprender que el Bolero de Ravel padeciera algunos accidentes a manos de una orquesta capaz de tocarlo con los ojos cerrados y ahora pinchada luego de dejar el resto en Prokofiev. En el colmo de los bises de una noche de contrastes, nunca sonó más hueca la Marcha Radewsky de Johann Strauss. El maestro Pedro Ignacio Calderón, terminada la batalla, pudo entonces dirigir a la vez a la Orquesta en la modesta página straussiana y al público en su rítmico palmotear.

Argerich impuso un antes y un después en su concierto final en el Luna Park. Pero su visita creó esta vez una marca eterna en su relación con la Argentina.

MARTHA ARGERICH CON LA SINFONICA NACIONAL

Director: Pedro Ignacio Calderón.

Obras: De Wagner, Beethoven, Prokofiev y Ravel.

Lugar y fecha: Luna Park, viernes 1° de octubre.

Excelente

Gabriel Senanes

Texto 26: 31/10

La intensidad de una tragedia moderna

Menotti -compositor, director y libretista de la ópera El Cónsul- muestra un total dominio del género.

Gian Carlo Menotti señaló en una oportunidad que si bien los personajes de sus óperas son reales, "humanos", sus obras no necesariamente son realistas. En El cónsul, en efecto, un hecho dramáticamente tan decisivo como la muerte del hijo de John y Magda ocurre de modo

inexplicable, como si un niño de unos pocos meses muriese sencillamente de tristeza, así como de manera general lo onírico y lo real no aparecen como planos claramente delimitados.

El *cónsul* es una tragedia moderna, políticamente caracterizada, con un tratamiento afectuosamente inscripto en el universo operístico tradicional; un tratamiento vocal e instrumental que se propone continuar el modelo de Puccini -todas las partes deben formar una línea continua, una línea que se escucha del principio al fin- y un tratamiento dramático cuya intensidad creciente no olvida, a la manera de una compensación psicológica, las bufonadas de rigor, en este caso a cargo del prestidigitador, Nika Magadoff.

En las óperas de Menotti sobrevive una gran memoria del género, que a veces se expresa de manera oblicua y muy filtrada: hacia la mitad del segundo acto los autómatas del consulado terminan formando un ballet espectral y previsible, como un tributo irónico al ballet tradicional. En esos momentos la obra parece perder algo de su fuerza narrativa, como si girase un poco en falso. Pero también es cierto que esos momentos proporcionan cierto plus alegórico.

Menotti compositor, director de escena y libretista: no se trata de un ejercicio narcisista sino de un auténtico dominio del asunto. Se advierte en la factura de la ópera, en la integración musical del libreto, y también en la representación, dirigida personalmente por Menotti del principio al fin.

La escena tiene sobriedad y precisión, se apoya en acciones justas y en una formidable escenografía de Emilio Basaldúa: sobre una plataforma giratoria se emplazan los dos espacios en los que transcurre la obra, el modesto interior lírico de la casa de los Sorel y la sofocante sala de espera del consulado, mediados por un tercer elemento: una mezcla de fichero y ciudad, una cuña profunda y sugestiva que funciona como bisagra, como transición escénica y musical. Desde el *Pelléas de Lavelli* no se veía en el Colón una escenografía tan lógica y tan estéticamente concebida.

También es riguroso y profundo el trabajo del director Mario Perusso al frente de la Orquesta Estable y de un elenco con algunas figuras excepcionales, por lo pronto los dos grandes roles femeninos de la obra: Magda Sorel, a cargo de la soprano Susan Bullock, y La secretaria, con la mezzo Victoria Livengood, impresionante actoralmente.

Destacan también Marta Cullerés como La madre, Luis Gaeta como John Sorel y, muy especialmente, Marcelo Lombardero como el Jefe de policía. Completan las convincentes actuaciones de Ricardo Cassinelli (Magadoff), Ricardo Yost (Kofner), Carina Höxter (Extranjera), Mónica Ferracani (Anna Gómez), Alejandra Malvino y Omar Carrión (Assan).

EL CONSUL

Autor: Gian Carlo Menotti

Dirección musical: Mario Perusso

Régie: Gian Carlo Menotti

Escenografía: Emilio Basaldúa

Lugar y fechas: Teatro Colón, viernes 29. Nuevas funciones: hoy, el 3, el 5 y el 6 de noviembre
Muy bueno

Federico Monjeau

Texto 27: 3/11

En la dirección correcta

A pesar del repertorio elegido, brilló el ruso Mariss Jansons al frente de la Filarmónica de Oslo. También se destacó el violinista Gidon Kremer.

SIN BATUTA. Jansons, dirigiendo. A su izquierda, Kremer. El programa, desparejo.

Como sucede con las brujas y otros oficios, no se puede creer en paradojas, pero que las hay, las hay. Tal el caso de esta nueva visita de Gidon Kremer y la Filarmónica de Oslo.

La vieja orquesta noruega, fundada por Eduard Grieg y compañía, ha cultivado un perfil discreto hasta que en 1979 asumió su conducción el director ruso Mariss Jansons. Desde entonces, quien ha ido a escuchar una orquesta del montón de buenas orquestas europeas se encontró con un organismo de los que encabezan hoy la primerísima segunda línea del universo sinfónico. Su concierto del lunes no hizo más que ratificar su legítima manera de superar las expectativas.

El caso inverso sucede con Gidon Kremer. Que sigue siendo un violinista de Fórmula uno, con una técnica apenas comparable con su talento, y viceversa. Pero que ha elegido esta vez, animado quizá por su sana costumbre de evitar los lugares comunes, ser el solista del *Concierto para violín de Philip Glass*. Una obra llena de notas y vacía de ideas, con un manejo pueril de la orquesta y que reserva para el solista un rol más bien anodino.

Los recursos minimalistas de la repetición y la evolución a cambios mínimos, como cualquier otro recurso de cualquier otra vertiente, estilo o época, no pueden absolver o condenar a ninguna obra o compositor. Tampoco las discusiones sobre el restablecimiento o ruptura de los puentes entre creador y público, entre música contemporánea y oyentes, entre tradición y vanguardia, comprensión o hermetismo pueden modificar una obra terminada. El compositor y el público siguen ahí. Y finalmente, lo que más importa de un compositor es lo que compone, y no lo que diga o contradiga sobre su composición. Sólo se trata de ver y oír, apreciar o padecer los resultados en cada caso.

En este sentido -arpegio más, arpegio menos-, hasta el propio Glass ha hecho cosas mejores que este concierto que, como obra primeriza de su repertorio orquestal, delata su noviciado en la materia. Todo lo cual no sólo puede hacer extrañar otra obra en el programa, sino, sobre todo, ver a Kremer en acción con una pieza a la altura de sus galones. Como bis, Kremer se despachó una refulgente piazzollada para violín solo, donde mostró, como suele pasarle en sus incursiones tangueras, más virtuosismo que estilo.

El problema del estilo suele asimilarse a la fidelidad a una ortodoxia, lo que suele esterilizar a sus cultores, a la vez que los inviste de una actitud fiscalizadora y eclesiástica. Pero quizá la cuestión en la relación de Kremer con el tango no sean sus diferencias con la ortodoxia piazzolliana, sino sus diferencias consigo mismo, en la medida que no configura un estilo más personal en su abordaje de Piazzolla, como sí lo logra en Chaicovsky, Schubert o Mozart. Finalmente, en su impulso por diferenciarse por la vía de un repertorio abierto, no logra en este caso zafar de ese tono clásico inespecífico e impersonal que busca, paradójicamente, superar. Un repertorio original no asegura originalidad.

Desmintiendo aquello de que segundas partes nunca fueron buenas, la Primera sinfonía de Brahms resultó la revancha para la orquesta y el director visitantes. No sólo por el parejo y eficaz desempeño de toda la orquesta, sino también por el claro y profundo enfoque que Jansons tiene de la música de Brahms, esa exquisita combinación de sutileza y pasión.

Luego de un fragmento de Bizet, sorpresa. Como segundo bis, la soprano argentina Virginia Tola, flamante ganadora del Premio Reina Sonja de Noruega, cantó un Puccini como se hacía antaño. Y sin privarse de gemidos y otros accesorios expresivos, mostró los méritos vocales que la consagraron. Los problemas organizativos permitieron al honorable público que colmó el Gran Rex extrañar lo bien que suena el Teatro Colón, donde debió hacerse el concierto.

GIDON KREMER Y LA ORQUESTA FILARMONICA DE OSLO

Intérpretes: Gidon Kremer (violín) y Mariss Jansons (dirección)

Obras de: Giuseppe Verdi, Philip Glass y Johannes Brahms

Lugar y fecha: Teatro Gran Rex, lunes 1o

Muy bueno

Gabriel Senanes

Texto 28: 6/11

Una velada histórica

Dos obras de Morton Feldman brillaron en el ciclo de música contemporánea del Teatro San Martín.

ROTHKO CHAPEL. El director Mariano Moruja, en una interpretación exacta.

Una nueva edición del ciclo de música contemporánea del Teatro San Martín abrió este martes con dos estrenos del estadounidense Morton Feldman (1926-1987), Palais de Marie, por la pianista Haydée Schvartz, y Rothko Chapel, dirigida por Mariano Moruja al frente de su Grupo Vocal de Difusión y de los solistas Mariana Nigro (soprano), Gustavo Massun (viola), Pablo La Porta (percusión), Fabián Keoroglanian (vibráfono) y Haydée Schvartz (sintetizador por celesta).

La densidad del programa y la calidad de las ejecuciones hacen de este concierto un hecho histórico. Rothko Chapel es una de las mayores obras de Feldman y de toda la música americana. Seguramente es la pieza más programática del autor, la más determinada por circunstancias externas; en primer lugar, por la muerte de su amigo, el pintor Mark Rothko. Especie de réquiem sin liturgia, fue compuesto en 1974 con vistas a su ejecución en una capilla en Houston, Texas, para la que Rothko había pintado catorce telas en una abstracta progresión dramática.

Su carácter ritual viene dado ya por su formato instrumental: coro, solistas, timbal, campanas (la triste infraestructura musical de Buenos Aires torna inaccesibles las campanas tubulares, al igual que la celesta; en su lugar se emplearon un vibráfono con baqueta dura y un sintetizador).

Feldman la definió como "una procesión inmóvil, no muy distinta a los frisos de los templos griegos".

Pero los frisos parecen mirados con una lupa. Rothko Chapel tiene una variedad inusual (en Feldman) de figuras y relieves, y se toma todo el tiempo del mundo para recorrerlos. Requiere una tremenda precisión, aunque la exactitud del detalle no debe oscurecer el sentido de una progresión dramática. Apoyado en un finísimo trabajo del coro y de los solistas, Moruja consiguió una versión extraordinaria, al más alto nivel de claridad y de tensión.

Palais de Marie, que Schwartz tocó en la primera parte, tiene una superficie más abstracta y más típicamente feldmaniana. La pianista tomó un enfoque infinitamente matizado, ya que le sobran recursos para ello: extrajo un color de cada acorde, de cada nota, en un formidable relato impresionista.

Entre una y otra obra, María Inés Aldaburu leyó un Soneto a Rothko del cubano Severo Sarduy. Vale la pena reproducir al menos la segunda estrofa: "Las líneas no, ni sombra ni textura, /ni la breve ilusión del movimiento; /nada más que el silencio: el sentimiento / de estar en su presencia. La Pintura."

CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA DEL TEATRO SAN MARTIN.

Programa: obras de Morton Feldman.

Intérpretes: Haydée Schwartz, Gustavo Massun, Mariana Nigro, Mariano Moruja.

Excelente

Federico Monjeau

Texto 29: 13/11

Caminos de cornisa

La segunda fecha del Ciclo de Música Contemporánea estuvo dedicada al compositor Mariano Etkin, a cargo de un heterogéneo grupo de intérpretes que mostró brillantemente el riesgo y filo de su música.

GRUPO DE SOLISTAS. Dirigido por Santiago Santero, tocó con gran intensidad.

El segundo concierto del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín fue íntegramente dedicado a una de las mayores figuras de la música argentina, Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943). El programa recorrió una trayectoria musical de 30 años, desde Distancias, para piano, de 1968, hasta Lo que nos va dejando, pieza para percusión de 1998, pasando por Otros soles (1976), Caminos de cornisa (1985), Arenas (1988) y Locus solus (1989); una trayectoria de una consecuencia extraordinaria, con ciertos rasgos definidos muy tempranamente.

Distancias es el nombre de una pieza y, en cierta forma, también de una poética más orientada por efectos de desplazamiento y cambios de perspectiva que por principios francamente evolutivos. Distancias es una forma de nombrar un vacío, una separación entre dos cosas, pero no en un sentido metafísico sino perfectamente mensurable. La música de Etkin hace un punto de la medida mínima, de la diferencia más sutil.

Distancias pone el foco en elementos residuales; en la forma de la resonancia, por ejemplo: es una manera de pensar el sonido de atrás para adelante que recorre buena parte de la música de Etkin y que encuentra en Locus solus, para dos percusionistas, su formulación tal vez más radical. Debería agregarse que en Etkin no sólo se definieron tempranamente los principios de un programa estético sino los rasgos de un estilo, de una lengua intransferible; y que su paciente detención en figuras residuales no se traduce precisamente en formas blandas: la música de Etkin tiene una tensión incomparable y tiene también el filo de un cuchillo.

Etkin no hace las cosas fáciles a los intérpretes. Su música ejerce violencia contra el hábito; son antológicas, por ejemplo, sus indicaciones para no disminuir la intensidad hacia el final de la frase. Pero los músicos suelen responder con devoción; con total devoción en este caso: el director Santiago Santero, la pianista Haydée Schwartz, los clarinetistas Amalia del Giúdice y Marcelo Barragán, el flautista Raúl Becerra, el trombonista Henry Bay, el violista Javier Portero, los uruguayos Jorge Camiruaga y Ricardo Gómez en Locus solus y, muy especialmente, la percusionista japonesa Yasuko Miyamoto, que viajó especialmente de Alemania para una inolvidable ejecución (en primera audición) de Lo que nos va dejando.

CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Obras de Mariano Etkin.

Intérpretes: Haydée Schwartz, Yasuko Miyamoto, Henry Bay, Jorge Camiruaga y Ricardo Gómez, entre otros.

Dirección: Santiago Santero

Lugar: Teatro San Martín. Muy bueno. Federico Monjeau

Texto 30: 20/11

Un buen momento musical

La ópera Salomé tuvo su brillo desde lo musical, especialmente en la notable dirección orquestal de Stefan Lano. El desempeño escénico fue desparejo.

Más allá del efecto de verdad que sea posible establecer a partir de una interpretación de Salomé en clave psicoanalítica, la representación de esta ópera de Richard Strauss sobre la pieza de Oscar Wilde podría mantenerse completamente alejada del realismo; por lo pronto, de una ambientación histórica "realista".

A esta altura del partido, tal vez esto resulte lo más conveniente. Habría que renunciar a los elementos de exotismo bíblico, al reino de Judea decorado con sus esbirros, sus bandejas con frutos, almohadones rojos y dorados, antorchas, inciensos, colas de pavo real y un buen número de extras, e imaginar formas de mayor dimensión simbólica.

No es el caso de esta nueva producción de Roberto Oswald. La escena no se priva de nada; sin embargo, resulta estática y dramáticamente ineficaz. La muerte de Salomé, sobre el final de la ópera, parece una estilización de ciertos mecanismos vertiginosos de las historietas infantiles, como un último gran golpe de efecto. Pero el efecto no se logra y el telón cae en medio de una sensación de frialdad y desconcierto, aunque el grueso del público rápidamente asume que la ópera ha terminado y que es necesario aplaudir.

El estatismo de la escena a veces se compensa con el talento natural de los cantantes, particularmente el del excepcional tenor alemán Udo Holdorf, que otorga a Herodes una exacta dimensión bufa; pero también la soprano Renate Behle, en el papel de Salomé, una cantante de primera línea que además no carece de sensualidad; la mezzo argentina Graciela Alperyn como Herodías y Tom Fox como Iokanaán, un profeta impresionante y en cierta forma no menos demencial que Salomé.

Pero tal vez la gran figura de esta producción no se encuentra en el escenario: seguramente es el director estadounidense Stefan Lano, que volvió a extraer de la Orquesta Estable un rendimiento extraordinario. La Estable con Lano no sólo suena afinada, equilibrada, con solos bien resueltos; suena además con potencia y con una inusitada confianza en sí misma.

A esta altura es evidente que Lano, que por fortuna ha vuelto regularmente desde su debut en el estreno de la versión completa de Lulú en 1993, se ha convertido en uno de los principales factores de un progreso técnico y musical de las orquestas argentinas.

SALOME

Música: Richard Strauss.

Texto: Oscar Wilde.

Dirección orquestal: Stefan Lano.

Orquesta: Estable del Teatro Colón.

Régisseurs: Roberto Oswald y Aníbal Lapiz.

Lugar: Teatro Colón. Nuevas funciones: mañana, el martes 23, el jueves 25 y el sábado 27.

Bueno

Federico Monjeau

Texto 31: 23/11

El género amenazado

Se estrenó la ópera Sin Voces, en el Centro de Experimentación del Colón.

El Centro de Experimentación del Colón acaba de estrenar Sin voces, una obra del compositor Marcelo Delgado y la poeta Elena Vinelli, con puesta en escena de Emilio García Wehbi y dirección del autor, al frente de una orquesta de nueve músicos: María de los Angeles Zanzi (oboe), Guillermo Sánchez (clarinete), Gustavo Fontana (trompeta), Mariano Nardini (saxo), Ezequiel Finger y Fabián Keoroglanian (percusión), Elías Gurevich, Daniel Robuschi (violines) y Sergio Rivas (contrabajo).

Sin voces, la última obra de la temporada del CETC, introduce una nueva dimensión estética en el subsuelo del Colón. En primer lugar, en cuanto al género: Sin voces es, si se exceptúan unas esporádicas líneas de la cantante Silvia Pérez, una obra sin canto. No se trata de una ópera de cámara en un sentido más o menos tradicional; el texto no es un libreto sino una composición autónoma, un sustrato elaborado con tanta precisión como la música.

Ese texto no cuenta una historia sino que describe un mundo; un infierno, que es también el de los desaparecidos y cuyo cielo es "ambiguo y vacío como el lado de adentro de un cuerno". Más allá de la consistencia del texto, Sin voces no es una obra "literaria"; ese mundo está representado con una intensidad y con un tipo de imágenes y de acciones del todo ajenas al

repertorio habitual del CETC y de la música contemporánea en general: en Sin voces toda la pestilencia está a la vista.

La música de Marcelo Delgado no resulta menos material que esas imágenes. Lo extraordinario es cómo esa música, tan expresiva y a la vez tan autocentrada, se vuelve significativa sin golpes de platillo, sin exclamaciones ni efectismos. De otra manera no sobreviviría: sería tragada por el texto y por la escena.

En Sin voces hay un auténtico campo de fuerzas. El peso y la movilidad de la escena amenazan con transformar lo que podría formar parte del género de la ópera de cámara en una pieza de teatro con orquesta. Y éste es, precisamente, uno de sus mayores méritos: la amenaza sobre el género, la colisión productiva; con Sin voces el CETC recupera una auténtica dimensión experimental.

SIN VOCES

Autores: Marcelo Delgado (música) y Elena Vinelli (texto)

Régie: Emilio García Wehbi

Dirección: Marcelo Delgado

Sala: Centro Experimental del Teatro Colón. Más funciones: 26, 27 y 28 de noviembre

Muy bueno

Federico Monjeau

La Nación. 1985

Texto 32: 5/10

Coros y solistas locales en la Misa en Si de Bach

Por su vasta experiencia como intérprete de música antigua vocal e instrumental, por su brillante trayectoria como director del conjunto Pro Música de Rosario, el nombre de Cristián Hernández Larguía era una garantía en la dirección de la Misa en Si de Bach. Lamentablemente, diversos factores confluyeron para que los esfuerzos empeñados no culminaran en una versión satisfactoria. La preparación previa de dos coros, su integración en un cuerpo vocal homogéneo y la coordinación de ambos con un grupo instrumental ajustado y flexible no dio los resultados esperados.

Faltó color y tersura en la amalgama de voces y también precisión en los ataques. La gran masa coral, que no brilló por su afinación (especialmente en sopranos y tenores), careció de la destreza necesaria para dar claridad a las figuraciones y cantó muy ligado, en detrimento del diseño contrapuntístico. En conjunto, la pobreza expresiva de la orquesta, salvo algunos solos instrumentales, contribuyó a restar brillo a esta obra maestra de la música sacra.

Más afortunada resultó la actuación de los cuatro cantantes solistas, que tuvieron a su cargo la musicalidad y el interés expresivo de la interpretación. La mezzosoprano Marta María Cullerés cantó con su bello timbre y noble fraseo el aria n°9 del Gloria. En el mismo pasaje, en el aria n°10, impresionó el barítono Raúl Neumann por la excelente emisión de su voz cálida y (particularmente en el aria n°17 del Credo), por su profunda compenetración estilística.

Estos prestigiosos profesionales, junto con la soprano Nani Landau y el tenor Carlos Bengolea, y aún el coro en sus dos mejores pasajes (n°15 y 16 del Credo), tampoco pudieron lucir sus mejores cualidades, debido a la falta de cámara acústica en el Teatro Cervantes. Esta carencia, que viene afectando negativamente, desde hace varios conciertos, a los dos ciclos que se realizan en ese teatro, ahoga todo lo que se emite desde el escenario, envolviendo voces e instrumentos en una sonoridad mortecina, que no parece preocupar excesivamente a las autoridades de la sala. Lo menos que debieran hacer, entonces, es advertir previamente a intérpretes y público que la sonoridad del teatro se ha vuelto altamente confidencial. Si la extrema falta de recursos impide dotar la sala de una caja acústica, al menos este dato no tiene por qué ser también confidencial.

Martín Müller

Texto 33: 14/10

Una obra maestra entre la producción de Ginastera

Cuando en julio 1981 se produjo en el Teatro Colón la primera representación mundial del Concierto N°2, para violoncelo y orquesta, de Alberto Ginastera, el público y la crítica pudieran apreciar, ya desde el primer movimiento, la fuerza elegíaca del cello y la admirable riqueza de la orquesta. Hay en el Scherzo "sfuggevole" una prodigiosa inventiva tímbrica para producir la fugacidad de centelleantes combinaciones sonoras y al mismo tiempo para explorar y utilizar exhaustivamente todos los recursos del instrumento solista.

Intensidad lírica

En el tercer movimiento, "Notilucente", la parte del cello -ya inseparable de Aurora Nátola, destinataria de esta admirable partitura- es un exaltado despliegue de singularidad lírica, a la que Nátola confiere un fraseo y una fluencia poética casi inimaginable en otros grandes instrumentistas actuales. Por último, la virtuosística y dramática "Cadenza", que precede al frenético "Finale Rústico", el furor rítmico y arrollador con que culmina, ubica a esta magistral partitura en el más alto sitio de la literatura contemporánea para violoncello, junto a los Conciertos de Witold Lutoslawski y de Henri Dutilleux, dos de los principales compositores contemporáneos que pertenecen a la misma generación de Ginastera.

Miniatura intrascendente

El programa se había iniciado con una tosca y desprolija versión de la "Circus Polca" de Stravinsky. Es una de esas miniaturas intrascendentes y chispeantes, de gruesa veta paródica, que pierden todo posible interés si la versión está desprovista de un mínimo de gracia y destreza.

Las tonalidades de Nielsen

El concierto finalizó con la Sinfonía n°4, Op.29, "Lo inextinguible", de Carl Nielsen (1865-1931), el más importante de los compositores daneses. Sus sinfonías aportan algunos de los más tempranos ejemplos de "tonalidad progresiva", al comenzar en una clave y terminar en otra. La Cuarta Sinfonía se destaca por una peculiar mezcla de tonalidades conflictivas, de modalidad y cromatismo, organizada como una lucha dramática entre los centros tonales. Luego de un primer tiempo algo híbrido, el segundo ofrece un bellissimo pasaje de maderas, seguido de un fondo de pizzicati a cargo de las cuerdas y de un breve solo de cello. Después de un amplio y variado despliegue de ideas, el Adagio conecta con un enérgico Allegro, cuya robusta orquestación se apoya en una briosa tensión rítmica que proveen dos pares de timbales.

Los temas surgen con fluidez y gran riqueza moduladora, sostenidos por la sabiduría contrapuntística de Nielsen y culminan con un cierre cíclico que invoca el tema inicial de la sinfonía.

Falta de la caja acústica

Esta obra, como también la de Ginastera, preparadas con dedicación y respeto por el joven director Reinaldo Zamba, hubieran ganado un 40 por ciento de impacto sonoro y claridad, de haberse restituido la caja acústica en el escenario del Cervantes, donde -pese a los reiterados reclamos del público y de la crítica- deberemos seguir escuchando con sordina.

Martín Müller

Texto 34: 17/10

La Misa de Bach en excepcional versión

En un clima de apoteosis finalizó la impresionante versión de la "Misa en Si menor" de Bach, que ofrecieron en su despedida, en el Teatro Colón, la Cantoria Gachinger y el Bach Collegium, dirigidos por Helmuth Rilling. No podía ciertamente haber sido de otra manera, tratándose de tan insignes intérpretes de la música coral del Cantor, capaces de llevar al oyente en la interpretación de sus cantatas hasta el máximo grado de participación con las esencias musicales más puras arraigadas en la expresión de la música religiosa. Pues Bach fue, por encima de todo, un músico religioso más que litúrgico, y la misma pasión ardorosa que puso al componer cantatas y motetes y pasiones desde la óptica luterana sirvió para cristalizar esta expresión directa de la doctrina católica de manera más impersonal y objetiva que en ninguna de esas obras colosales.

Sabido es el hecho de que la compuso para acceder al título de compositor de la corte de Dresde -que era católica-, y que algunas de sus partes fueron enviadas a Augusto III, flamante monarca de Polonia y elector de Sajonia. Las líneas grandiosas de su concepción, que la han convertido en la más larga y la más grande de las misas cantadas, son la consecuencia de sucesivas etapas creadoras que añadieron al Kyrie y al Gloria iniciales al Credo -de contenido dogmático establecido por el Concilio de Nicea-, el Sanctus y el Agnus Dei.

La versión de esta obra monumental, que se inició con el Kyrie Eleison y la orquesta completa creando de inmediato el clima de solemne recogimiento litúrgico, tuvo en los intérpretes parejo desempeño y una homogeneidad musical de tal coherencia que permitió en todo momento al oyente seguir la ilación de la Misa pese a la heterogeneidad de recursos puestos en juego de Bach. Los gigantescos motetes (Gloria in Excelsis Deo, o Cum Sancto Spiritu, por ejemplo) realizados en la suma de los recursos polifónicos, alternaron con suaves arias de coloratura con un instrumento obligado, creando así los necesarios contrastes entre el vigor de la plegaria colectiva y la intimidad y la tierra confesión de fe del alma individual y solitaria ante lo inconmensurable.

Los solistas

El desempeño de los solistas tuvo notorias cualidades expresivas particularmente en el caso del barítono Wolfgang Schone, de nobilísima línea de canto y magnífico timbre en toda la extensión de su registro (excepcional en el aria *Et in Spiritum sanctum*, con oboes de amor y bajo continuo) y la mediosoprano Ursula Kunz, en la bellamente exornada aria *Laudamus te*, y especialmente en el *Agnus Dei* final, en el que la suave y sentida gravedad de su voz alcanzó acentos piadosos conmovedores.

Acertada fue la expresión espiritualizada que el tenor Aldo Baldín y la soprano Constanza Cuccaro alcanzaron en el dúo *Domine Deus...*, sobre un pizzicato de las cuerdas guiado por la regocijante línea melódica de la flauta, e igualmente expresivo resultó el que la soprano interpretó con la mediosoprano Kunz. Baldín, por su parte, tuvo emotivos acentos en el *Benedictus*.

Las intervenciones del coro de la Gachinger Kantorei alcanzaron la cúspide del patetismo emocional en el *Crucifixus Etiam pro Nobis*, y auténtica exaltación y júbilo en el *Sanctus*, en el *Osanna* para doble coro y en *Dona Nobis Pacem* final, ruego colectivo que lentamente fue cobrando altura en la masa coral ascendiendo hasta las regiones del espíritu donde puede decirse que coinciden todas las voces de todos los tiempos.

Héctor Coda

Texto 35: 20/10

Ricardo Sciammarella, notable violoncelista

En un paréntesis abierto a su actividad en Viena, donde trabaja con la guía de André Navarra en su perfeccionamiento profesional, Ricardo Sciammarella se ha puesto en contacto con el público porteño a través de este recital. Impresionó de manera francamente buena este joven intérprete, en quien ya con anticipación a su viaje a Austria se habían podido apreciar aptitudes realmente promisorias.

Evidentemente, ha avanzado de manera muy sensible Sciammarella en el lapso transcurrido desde su partida. Su musicalidad se ha desarrollado marcada y armoniosamente, en tanto sus medios como instrumentista dan cuenta de una evolución a todas luces pronunciadas. Es ya un violoncelista capaz de hacer frente con gallardía a expresiones significativas y arduas del repertorio de su instrumento.

En labor cumplida sobre la base de páginas por todos conceptos exigente, mostró las bondades de su digitación, de su fraseo, de su sonido, de su afinación y de su arco. No hubo debilidades en el curso de esta actuación en la que, por el contrario, se registraron aciertos concretos. Y tras el instrumentista capaz de superar airoso no pocas problemáticas, alentó el músico serio y responsable, enterado en cuanto a peculiaridades estilísticas y requerimientos existentes en el orden de la interpretación. Invariablemente se condujo con sobriedad y buen gusto, también con saludable modestia. Resultaron así vigoroso el Strauss, adecuadamente expresivo el Schumann, refinadamente en carácter el Fauré -bellísima obra- y bien provisto en calidez, justeza rítmica y gracia el Nin. Colaboración eficaz le fue prestada por la competente Diana Schneider.

Ricardo Sciammarella se encuentra ya en una etapa interesante de su trayectoria, poco más que recién iniciada. Los elementos de juicio de que a su respecto se dispone, cuando ya se lo ve capaz de hacer y los indicios de una orientación positiva seguida con firmeza, permiten esperar confiadamente y en tanto la marcha prosiga de manera decidida por el buen camino, un futuro que muy bien podrá ser brillante. Los pasos por dar hasta llegar a la madurez no son, obviamente, de sencillo andamiento, pero se los presente viables.

Alberto Emilio Giménez

Texto 36: 24/10

Estreno de una cantata de Marlos Nobre

Compuesta en 1983 por encargo del comité artístico para la conmemoración del bicentenario de Simón Bolívar, la "Cantata del Chimborazo" para tenor, barítono, coro y orquesta de Marlos Nobre fue estrenada en octubre de ese mismo año en el teatro de Bellas Artes de Venezuela. Fue repetida su ejecución en ese país y en el Brasil, y en marzo de este año la orquesta de la RIAS la estrenó en Berlín occidental. El texto de Simón Bolívar titulado "Mi delirio sobre el Chimborazo" sirvió de base a tres partes que configuraron esta cantata, de intensos acentos épicos y dramáticos, imbuida de la exaltación romántica e individualista que contiene el texto del libertador venezolano, cuando sus propios sueños de grandeza se confunden con su pasión auténtica por la libertad de América del Sur.

Los tres momentos del texto poético informan cada una de las partes de la cantata para la que Nobre escogió procedimientos armónicos muy variados. La primera ("El manto de Iris") posee recursos seriales, así como tonales, atonales y aun politonales -en sus 11 variaciones y sus dos interludios orquestales-, utilizados con libertad por el compositor para dar expresión sonora tangible al estilo declamatorio y exaltado del texto. Las intervenciones del coro y el clima que crea la orquesta con el apoyo de una percusión equilibrada, logran transmitir la agitación febril de la escena en que es evocado el dios Chimborazo.

El monólogo de Bolívar, para tenor, de la segunda parte ("El tiempo") construida sobre acordes tonales, el monólogo del Tiempo (para barítono), que le sucede, contrastan entre sí, como toda esta breve sección de la obra respecto de la primera. En la tercera parte ("El delirio") se retoma el tiempo inicial de "Passacaglia" y ambos solistas dialogan con la orquesta. Las ocho variaciones que contiene dan lugar a magníficas intervenciones corales masivas y a exigidos recitativos del tenor en la sección más aguda de su registro (tarea que Walter Perreta cumplió dándole perfecto carácter y con idoneidad técnica).

Pasajes de la bella textura instrumental y vocal posee el fragmento que el barítono Ricardo Yost asumió con plena solvencia interpretativa, y los poderosos efectos sonoros confiados al coro en sus exposiciones del tema inicial, una y otra vez, a lo largo de la obra contribuyen a darle los perfiles de la coherencia que su heterogeneidad de medios requiere.

Fue precisa e inteligente la batuta de Braude en esta obra que requirió un ajustado desempeño coral (en el que se pudo reconocer la calidad de las diferentes cuerdas). Igualmente prolija fue la lectura que hizo la orquesta de la "Passacaglia" de Silvano Picchi, obra de original concepción y aprovechamiento de los recursos tímbricos y percusivos aplicados a la expresión formal y al tono burlesco de su mensaje sonoro. Pese a la cuidadosa exposición de los intérpretes en la Suite de "Daphnis y Chloe" de Ravel, y el Preludio de Amor y Muerte de "Tristán e Isolda" de Wagner, no se alcanzó en estas obras el punto de fusión y la fluidez requeridos para su adecuada expresión musical.

Héctor Coda

Texto 37: 25/10

Muy buen programa de la Filarmónica dirigió Simón Blech

Dos importantes obras de repertorio, una interesante partitura orquestal argentina y un bellissimo concierto para viola y orquesta configuraron el programa en el que Simón Blech se presentó al frente de la Filarmónica. De las siete oberturas que compuso Berlioz, "Camaval romano" (1844) fue la que inmediatamente obtuvo el más rotundo éxito. Después de una introducción proveniente de la escena de carnaval de su ópera "Benvenuto Cellini", el corno inglés expone el tema de amor de Teresa, que luego repiten flautas y violas con singulares efectos contrapuntísticos y acompañamientos sincopados. La destreza de la ejecución, el fraseo del corno inglés, la exactitud de la Filarmónica, parecieron ilustrar con virtuosismo las enseñanzas de Berlioz contenidas en su tratado de orquestación.

Marcela Magin, primera viola solista de la Filarmónica e integrante del Cuarteto de cuerdas de Buenos Aires, fue seguidamente solista del bellissimo Concierto en La menor para viola y orquesta de William Walton. Esta obra, que data de 1929, figura junto con el inconcluso Concierto de viola de Bartók (al que precede en 16 años), entre lo más importante en el género que se escribió en el siglo XX.

Raramente se encuentra en este brillante compositor inglés, fallecido hace dos años y medio, tan extensa y expansivas frases melódicas como el primer movimiento Andante commodo, cuyo elegiaco tema lírico es utilizado también para el cierre del último movimiento. A pesar del vivaz Rondó central, con sus incisivos y mordaces acentos, esta magnífica partitura, que se estrenó con Paul Hindemith como solista, está imbuida de un sincero hábito romántico.

La versión de Marcela Magin resultó absolutamente convincente y muy emotiva. Su afinación, su técnica segura y, sobre todo, su fraseo y honda musicalidad quedan como una de las realizaciones interpretativas más dignas de recordarse de esta temporada.

Eduardo Alonso Crespo

La segunda mitad del programa se inició con una obra de Eduardo Alonso Crespo: "Historias de pájaros". Este compositor y pianista tucumano de 29 años se formó en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Tucumán, de la que egresó hace cinco años. En 1981 recibió el premio de composición "Alejandro Shaw", otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes y otros dos premios de composición en los siguientes dos últimos años: Fundación San Telmo y Universidad de La Plata. "Historias de pájaros" es una estimulante partitura, concebida con lúcida elaboración, hábilmente estructurada y de rica materia instrumental. De una duración

aproximada de 17 minutos, se inspira en un poema de Jorge Parera y distribuye en cuatro secciones elementos de obras relacionadas con pájaros, escritas por compositores románticos y modernos.

Así, por ejemplo, en la primera sección, Crespo se inspira en "Pájaros tristes" de la serie "Miroirs"; en la segunda, utiliza las breves notas de "Pájaro profeta" de Schumann; en la tercera, "Abismo de los pájaros", de Messiaen, y en la cuarta, un tema propio. El ensamble, la organización del material temático y tímbrico resultan sumamente atrayentes.

Cabe destacar la dedicación alerta y escrupulosa con que Blech dirigió esta partitura, el interés con el que la estudió y los resultados que obtuvo; al igual que la bella sonoridad lograda en la parte orquestal del concierto de Walton.

Y por último, este interesante y muy aplaudido concierto finalizó con una vigorosa versión del "Till Eulenspiegel" de Richard Strauss. Aunque el primer solo de trompa no resultó del todo perfecto, fue compensado por las briosas fanfarrias de trompetas y trombones y sobre todo, por las cuerdas y maderas. La excesiva y forzada sonoridad de la percusión también tuvo su contraparte en la excelente actuación de la concertino Haydée Francia.

Martín Müller

Texto 38: 27/10

Los 75 años de la Banda Municipal: apoteosis en el Teatro Colón

En celebración del 75° aniversario de su creación, la Banda Sinfónica Municipal, dirigida por su titular, Miguel Ángel Gilardi, se presentó en el Teatro Colón con tres obras escritas originalmente para este tipo de formación orquestal.

Estrenada en 1972 por Mariano Drago, "Buenos Aires épica", de Pompeyo Camps, es el resultado de un concurso convocado en 1968 para aumentar el repertorio de esta orquesta con obras compuestas especialmente para ella. Ajeno a un nacionalismo superficial o programático, Camps no se muestra indiferente al tiempo y espacio que habita. Así como en "Viñetas porteñas" (1960) trazó caracteres pintorescos de la ciudad, en los distintos números de este tríptico sinfónico ("Origen", "Transición" y "Futuro"), sin emplear elementos folklóricos, alude a los aspectos épicos de Buenos Aires utilizando ritmos y giros melódicos indistinguibles con esas tres etapas históricas de la ciudad.

Gilardi extrajo con poderosa sonoridad y fuerza avasallante esas caracterizadoras células rítmicas. Hay que señalar la importancia de este valioso aporte argentino a un género orquestal como el de la banda, cuyo repertorio fue enriquecido por fundamentales compositores contemporáneos como Schonberg, Hindemith y Stravinsky.

La jazz band

Cuando, para sorpresa de George Gershwin, Paul Whiteman anunció que el compositor escribiría un nuevo trabajo para el concierto "Experimento en música", figuraban en su famosa orquesta grandes músicos de jazz. Logró convencerlo de que podría componer una obra para jazz band y piano con menos de un mes de anticipación al concierto que anunciaron los diarios. Gershwin se puso a trabajar el 17 de enero y el 12 de febrero de 1924 (el día del estreno en el Aeolian Hall de Nueva York) su "Rhapsody in blue" estaba "más o menos" completa, porque ciertos pasajes del piano fueron improvisados durante el concierto. Ferd Groffé colaboró posteriormente en la orquestación y, tiempo después, la transcribió para gran orquesta sinfónica.

Ante la versión solística de Manuel Rego, algunos custodios de lo jazzístico podrán medir la cantidad de "feeling", "swing" u otras medidas de la jerga que el excelente pianista argentino puso en su interpretación de la Rapsodia. Pero no deberán olvidar que a Gershwin le importaba mucho que su música tuviera como intérpretes a muy buenos ejecutantes. Y Rego lo fue porque supo mostrar que el jazz no es un estilo intransferible sino, básicamente, una manera de tocar. En cuanto a la orquesta, salvo la primera fase del solo de clarinete (que falló en la elevación del glissando), Gilardi obtuvo de ella una ejecución correcta, sin tratar de imitar el estilo de las bandas de jazz.

La banda militar

Para finalizar su programa conmemorativo, Gilardi incluyó -en primera audición para la Argentina- la "Sinfonía Fúnebre y Triunfal", de Héctor Berlioz, escrita en 1840, por encargo del gobierno francés, como complemento sonoro de una imponente ceremonia oficial. Dividida en tres movimientos -"Marcha fúnebre", "Oración fúnebre" y "Apoteosis"- la sinfonía fue muy alabada por Wagner y suscitó gran entusiasmo en los contemporáneos, salvo en el propio Berlioz. "Terminadas la marcha y la oración, encontrado el tema de la apoteosis -dice en sus "Memorias"- estuve detenido largo tiempo a causa de la fanfarria. Escribí no sé cuántas, pero

todas me disgustaban... era vulgar, o poco sonora, o mal graduada... contraté una banda militar de doscientos hombres y después de mis correcciones agregué una orquesta de cuerdas y un coro que, sin ser imprescindibles, aumentan enormemente su efecto." Y el resultado fue mero gigantismo. En ninguna obra como en esta sinfonía, que debía ejecutarse en la calle acompañando un cortejo multitudinario, ha resultado Berlioz más "víctima de lo imaginario", según Pierre Boulez, al citar las consideraciones de su compatriota sobre las orquestas al aire libre. "El aire libre -agrega- es el lugar típico de la expansión imaginaria, porque es el enemigo acústico del fenómeno sonoro organizado."

Sin embargo, en el Teatro Colón, pese a la excesiva duración de los primeros dos movimientos y a la pomposa grandilocuencia de esta sinfonía, su estreno valió la pena, gracias a la magnífica sonoridad de la "Apoteosis", que contó con la excelente colaboración del Coro del Instituto Superior de Arte, dirigido por Valdo Sciammarella. Esta sinfonía, que hasta en Francia se ejecutó muy pocas veces durante más de un siglo, fue recibida por el público asistente con el entusiasmo de los contemporáneos de Berlioz. Tanto la aplaudieron que Gilardi tuvo que repetir la "Apoteosis".

Martín Müller

Texto 39: 1/11

Lucia Valentini-Terrani y su inefable Rossini

A través de Rossini se conoció en Buenos Aires a Lucia Valentini-Terrani. En dos visitas cumplidas con breve intervalo, presentó la cantante italiana en el Teatro Colón personificaciones de otras tantas heroínas de la galería rossiniana. Lo hizo de manera admirable.

Y ahora ha sido precisamente en Rossini, campo por el que su arte se explaya con plenitud sin sobras, donde Lucia Valentini-Terrani ha concretado un nuevo éxito de proporciones. Los fragmentos de "Semiramide" y "Tancredi", dos expresiones de ese Rossini "serio" al que parece estarse volviendo al cabo de muy largo olvido, durante el que fue total la hegemonía del Rossini "bufo", resultaron, por lejos, los puntos altos de esta sesión. Versiones en verdad magníficas, donde a la hermosura de la voz se sumó el talento interpretativo. Valentini-Terrani dispone de un instrumento de primer orden en esa voz sana, amplia, pareja, con unos impresionantes graves aterciopelados y una zona aguda propicia para las agilidades, de la que supo para el caso hacer muy buen empleo, con impecable autocontrol.

Luego expuso el agradable aria de "Mignon" de manera suavemente emotiva, invariablemente persuasiva en la sonoridad, eludiendo con buen gusto los riesgos de un excesivo almíbar que los pentagramas presentan peligrosamente. De ahí pasó a "Carmen", un campo siempre abundante en problemas a menudo difíciles de ser resueltos. Es sabido que en la criatura de Merimée alientan la pasión y una vehemencia exaltada. Valentini-Terrani acentuó de lleno los trazos fuertes; lo hizo con marcado impulso meridional y recurrencia a un canto poderoso y tajante, sin duda efectivo -no han de contar demasiado para el caso algunas notas calantes y remate no enteramente feliz- pero que no pareció incluir a la sutileza entre sus virtudes dominantes.

También intensas y reveladoras de un temperamento arrollador para el que la palabra trae a menudo el agregado del gesto, de la palmada, de algún zapateo inclusive, se mostraron las traducciones de un canto popular brasileño armonizado por Ernani Braga y de "La danza" de Rossini, con que Lucia Valentini-Terrani amplió su programa. De Thomas y Bizet en adelante de manera especial, la presencia de una típica "diva" ya entrevista, se puso inconfundiblemente de manifiesto, con todo cuanto ello suele implicar, algún pintoresquismo incluido.

Un Schumann respetuoso

En el comienzo, la intérprete se midió con una expresión mayor de la literatura vocal de cámara. La intención de adentrarse, cultivándolo con seriedad, en ámbito que no es el de su actividad específica, resulta loable por parte de una cantante que brilla en la ópera.

Valentini-Terrani se acercó a Schumann con respeto y con sensibilidad abierta, con recato y con sentido de la ubicación. Es probable que no sean estos caminos por los que transita con esa frecuencia que llega a deparar familiaridad, penetración y soltura. Pero su versión de "Amor y vida de mujer" fue seria, coherente y no puso de manifiesto, salvo en lo atinente al idioma, limitaciones muy marcadas. No caló muy hondo, pero se manejó con propiedad, sobriamente, con sonoridad, con pasajes de clima bastante logrado. No es poco.

Jorge Ugartamendía, músico probo y ejecutante de medios más que estimables dejó ver, con su desempeño, que posee condiciones capaces de permitirle un desenvolvimiento positivo en esta ardua faceta del quehacer pianístico. Alberto Emilio Giménez

Texto 40: 7/11

Buen final del ciclo de la Filarmónica

De los compositores argentinos que hoy residen en el exterior Lalo Schiffrin es, probablemente, el que mayor renombre adquirió por medio del cine y la televisión. A esta altura de su experiencia y profesionalismo, Schiffrin tiene una idea más clara de lo que el público prefiere en su obra que él mismo. Acaso sea más capaz de escribir 10, 20, 50 compases para sugerir o acompañar lo que fuera, que expresar o crear algo inequívocamente personal. La primera audición de "Invocaciones" impresiona por la diversidad de su material temático y de su tratamiento. Los diseños rítmicos son un tanto ingenuos y repetidos; hay una amplísima gama de percusión, que asume gran preeminencia. La "invocación" inicial alude al "Mandarín maravilloso" de Bartók y posteriormente algunas reiteraciones de la escala pentatónica perjudican el conjunto con cierto exotismo banal. A pesar de su íntima carencia de sustancia musical, la obra se impone por su vigor rítmico y orquestal.

Dos músicos personales

Nada más disímil que las siguientes dos obras del programa ni la peculiar música de ambos compositores. George Gershwin, un judío de Brooklyn que murió a los treinta y nueve años, tras triunfar en Broadway con sus canciones y comedias musicales, y Anton Bruckner, un ferviente músico católico, organista y maestro de contrapunto, cuyas obras no fueron muy estimadas por sus contemporáneos. El solo hecho de incluirlos en un mismo concierto muestra el eclecticismo, la amplitud y variedad de las preferencias de Calderón y su respeto y confianza en el gusto del público.

En menos de dos semanas, Manuel Rego interpretó como solista dos obras para piano y orquesta de Gershwin. Aunque los expertos del jazz "auténtico" deploran el vago uso de esa palabra para incluir en ella a Gershwin, su Concierto en Fa fue el primer aporte efectivo llegado al género desde el mundo de la música popular. Hay en sus tres movimientos, pese al academicismo posromántico y al sinfonismo concertante europeo, una inmediatez rítmica y una alegría instintiva que Rego interpretó y transmitió con acierto y el más genuino carácter.

La Sexta Sinfonía de Anton Bruckner se impone por su impresionante inspiración melódica, por las inmensas implicaciones de su concepción espiritual y musical. Escrita entre 1879 y 1881, en vida del compositor sólo se estrenaron sus dos movimientos centrales. Posteriormente sólo se editaron y estrenaron versiones espurias y abreviadas. Sólo en 1935 se publicó y estrenó la Edición Nowak, que es la que siempre intentó dar a conocer Bruckner y la que dirigió Calderón. Lo hizo con la probidad, el respeto y todo el relieve que obtuvo de la Filarmónica, coronando y redimiendo con dignidad un ciclo de conciertos no siempre a la altura de lo que esta orquesta puede lograr.

Martín Müller

Texto 41: 17/11

Un buen recital de Claudio Ekelson

Hacia tiempo que no se escuchaba a este pianista que, tras ser conocido como ejecutante precoz en su niñez, fue apreciado, ya adulto, como elemento de relevancia indudable. No fueron precisamente óptimas las condiciones en que debió desenvolverse Ekelson esta vez. En el comienzo de su presentación aludió el intérprete al problema planteado por un instrumento deficiente, cosa que a poco andar resultó notoria, y por otros factores que harían su labor más bien incómoda.

Empero, pronto le resultó dado, cuando menos en toda la medida de lo posible, enfrentar airoosamente los obstáculos, causantes también de su nerviosismo inocultable y mostrarse en la posesión de medios incuestionablemente considerables. Dado por naturaleza y sin perjuicio de una musicalidad atrayente, al despliegue de una expresividad vibrante y de un mecanismo que le permite moverse con comodidad y soltura por pentagramas técnicamente muy exigentes, reunió en su programa obras con las que su afinidad iba a resultar evidente.

Tras una virtualmente desconocida página de Grieg, que no dice mucho con respecto de su muy talentoso autor, llegaron los trozos lisztianos, pletóricos de originalidad y de imaginativa escritura erizada de complejidades. Ekelson supo sortearlas con gallardía, al tiempo que se situaba con acierto en lo tocante al espíritu de esas composiciones. En "Pour le piano" buscó el intérprete crear a través de sonoridades, atmósferas y colores que pudo muy bien haber logrado de contar con un piano en mayor medida a la altura de requerimientos insoslayables, pero sin que dejara de advertirse una comprensión afinada del arte por más de un concepto singular de Debussy.

Lucimiento y propiedad

Los Preludios de Francisco Mignone, el casi nonagenario decano de los compositores brasileños, propicios para el lucimiento pero menos significativo que otras realizaciones suyas, fueron vertidos con propiedad, y de ellos se pasó a una importante expresión del talento y la maestría de Rachmaninov. Es sólida y hermosa la "Sonata n°2, Op. 36", en la que un material adecuadamente elegido ha sido tratado de manera que aúna la fantasía y el rigor, la sensibilidad vibrante y el manejo tan personal como sagaz de la forma. El compositor trabajó ahí, tal como en el resto de su producción destinada al teclado, con las miras puestas en su pianismo leonino. En otros términos, es música cuya ejecución entraña un compromiso de proporciones. Claudio Evelson se mostró ahí a la altura de las circunstancias, vehemente y aplomado.

El éxito fue claro y legítimo. Un recibimiento efusivo fue retribuido con dos "extras" para los que el intérprete recurrió a Scriabin y a Moszkowski.

Alberto Emilio Giménez

Texto 42: 17/11

Un cuarteto de cuerdas digno de Buenos Aires

El Cuarteto de Cuerdas de Buenos Aires ha cumplido un año de feliz, fecunda y victoriosa existencia. Los cuatro instrumentistas jóvenes y pujantes que lo componen han sabido situarlo en un plano de valor musical relevante en la vida musical de Buenos Aires, donde no es fácil dedicarse a la música de cámara, un género que atesora las expresiones más puras y exigentes de la música instrumental, y cumplir con otras obligaciones profesionales ineludibles para un músico en nuestro medio. A la decidida vocación hay que sumar horas concretas de estudio individual y de conjunto para lograr la necesaria compenetración interpretativa y arribar a resultados estéticamente estimables.

En otras palabras, no se trata de sumar solamente las capacidades de cada uno de los integrantes, por muy valiosas que éstas pudieran ser, sino que ellas interactúen en un terreno en el que la libertad expresiva individual ha de valorizarse en función del conjunto.

Afortunadamente, Fernando Hasaj (primer violín), Pablo Saraví (segundo violín), Marcela Magín (viola) y Edgardo Zollhofer (violoncelo) cumplen con los requisitos esenciales que todo cuarteto digno de tal nombre debe poseer. Ello se pudo corroborar desde los primeros compases del dramático Cuarteto en Do mayor K.465, de Mozart -uno de los seis que le dedicó a Haydn-, cuya originalidad y pureza van unidos a una perturbadora tensión íntima y cuya recreación supone un virtuosismo capaz de integrar las voces instrumentales como si fueran caracteres.

El Cuarteto N°1 Op. 20 de Alberto Ginastera, obra de fuertes contrastes rítmicos, plena de viril empuje, de rica vitalidad y tonos violentos, remite el ánimo del oyente al Bela Bartók que influyó en una generación de compositores argentinos. Fue vertido con la incisividad y el misterio que tan a menudo es dable encontrar en la obra de Ginastera, con toda la pasión y la poesía que requieren sus tres primeros movimientos. El último, "Allegremente rústico", precedido por las notas de afinación de las cuerdas de la guitarra, que los cuatro instrumentistas tocan alternadamente, tan diferente en carácter a los que preceden, con su inclusión de temas autóctonos tuvo todo el color y la evocación requeridos.

Equilibrio

Cualquiera de las obras que interpretó el Cuarteto de Cuerdas de Buenos Aires, escuchadas aisladamente, hubiera podido dar una idea del nivel ponderable que el conjunto posee; especialmente el Cuarteto que Schubert compuso en forma de variaciones sobre el Lied "La muerte y la doncella", una de sus obras póstumas.

Aquí se hizo bien evidente el equilibrio que los intérpretes saben mantener entre la proporción clásica de la obra y sus contenidos temáticos, tan plenos de ternura y de grandilocuencia lánguida con un sesgo trágico. Captar la grandeza y el lirismo de Schubert, seguir las líneas de su permanente invención melódica y el latido de esa corriente vital subyacente que poseen sus obras, bien pueden ser señalados rasgos de una capacidad interpretativa que en el Cuarteto de Buenos Aires nace del fervor y de una perenne vocación por la música pura y que, gracias a sus integrantes -y a las entidades que hasta el presente han sostenido su labor- no se extingue.

Héctor Coda

Texto 43: 24/11

Con un notable Stabat Mater cerró su ciclo la Wagneriana

A los 34 años, Antonin Dvorak (1841-1904), sobrellevó la tragedia de ver morir a tres de sus hijos en un lapso de dos años. El 13 de febrero de 1877, en una poco usual conjunción de sinceridad y maestría, transfiguró su dolor en creación artística finalizando su "Stabat Mater". Se trata de una cantata para cuarteto solista, coro y orquesta, basada en la conocida secuencia con que se inicia un poema religioso atribuido a Jacopone da Todi (1230-1306), un franciscano que recorrió Italia entonando himnos y exhortando al pueblo a arrepentirse de sus pecados.

Hijo de un carnicero y posadero de pueblo, de los alrededores de Praga, Dvorak fue un autodidacta dotado de una inspiración límpida de la que fluía con frescura la facilidad melódica. La imaginación campesina y su atracción por la música pura recuerdan a Brahms, que fue, precisamente, quien más lo apoyó y le aseguró un contrato con el editor Simrock. Dvorak incursionó en todos los géneros, sin abjurar de la música checa yvirtiéndola para el uso de su pueblo en un variadísimo repertorio: Nueve sinfonías, ocho grandes cuartetos de cuerdas, poemas sinfónicos, óperas oratorios, música sacra, una interesante obra pianística, numerosas canciones y danzas eslavas.

Coro y orquesta en el drama

Entre la actuación de los solistas, difícil resultó sustraerse al ímpetu comunicativo, a los caudalosos medios vocales, a la técnica y musicalidad de la soprano Rita Contino y del tenor Liborio Simonella. Hubo convicción en el canto de estos excelentes profesionales. Pero esa convicción parecía más próxima al drama operístico que al arrobamiento místico. Más convincente resultó Levon Boghossian, especialmente en el cuarto fragmento "Fac ut ardeat cor meum", donde conviven la dulce resignación con la majestuosidad del coro. En cuanto a Cristina Becker impresionó como la menos expresiva del cuarteto de solistas.

Sin duda la mejor actuación de la noche estuvo a cargo del coro y de la orquesta. Como director permanente de esta entidad coral y como especialista en esta obra Antonio Russo obtuvo una de las más notables actuaciones escuchadas al coro de la Wagneriana en los últimos años. Excelentes fueron su ajuste, su amalgama tímbrica, su vigor y especialmente, la afinación de las sopranos. Muy emocionante resultó el séptimo número "Virgo, virginum praeclara", cantado con expresividad y el dramático tema de las cuerdas.

Y por último los dos fragmentos finales, el "Inflammatum et accesum" de la mezzosoprano, con el tema checo de la orquesta, y el grandioso final de coro y orquesta, donde esta última cierra la obra con un final de poética y celestial transparencia.

Martín Müller

Texto 44: 4/10

Sobresaliente labor de Donato Renzetti

La segunda actuación porteña de Donato Renzetti, todo un éxito legítimo y amplio, ha deparado reafirmación muy clara con respecto a la sobresaliente valía de este director. Cuanto pudo apreciarse en su concierto anterior -talento, musicalidad, vigor, refinamiento, autoridad y excelente oficio- se volvió a manifestar a lo largo de esta sesión.

Con este nuevo trabajo, Marta Lambertini se ha afianzado entre los valores descollantes de la creación musical argentina. Lo ha hecho tras señalados aciertos anteriores, con la firmeza que otorgan títulos sumamente válidos. "Galileo descubre cuatro lunas de Júpiter" es una obra imaginativa, coherente, sutil y equilibrada, que ha sido admirablemente escrita. Marta Lambertini ha ratificado aquí ser poseedora de ideas propias, de las que sabe hacer excelente uso, tan alejada de la improvisación como de la extravagancia, del mero experimentalismo como del rebuscamiento. Cuanto ha llevado aquí a los pentagramas ha sido seguramente objeto de reflexión. Es linda música, que dice de una sensibilidad aguzada y de un intelecto consistente, y el material ha sido en ella objeto de elaboración inteligente, en la que se detecta el afortunado tratamiento de un profuso instrumental. "Galileo descubre cuatro lunas de Júpiter" es obra para mucho más de una primera audición. Muy bien dirigida por Renzetti, impuso sus méritos y ganó para la composición un cálido aplauso.

Guitarra en alto nivel

El primero de los conciertos para guitarra de Castelnuovo Tedesco es una genuina joya. La inventiva invariablemente elegante del compositor, su natural comodidad para moverse sobre la base de una temática hispanizante y la depurada solidez de su artesanía, se manifiestan con amplitud en esta impecable estructura que encierra un contenido de notoria riqueza.

Ernesto Bitetti, a quien corresponde felicitar por la elección y por prescindir de amplificación, factor éste que realza grandemente su desempeño, lo tradujo de manera ni más ni menos que

óptima, con expresividad convincente, sin duda el mejor trabajo que hayamos podido apreciar por parte de este intérprete argentino de relevante actividad internacional. Donato Renzetti hizo lo suyo, que no era sencillo, superiormente bien, en forma que lo hizo compartir un éxito franco, retribuido por Bitetti con la ejecución sobresaliente del "Estudio n°11" de Villa-Lobos.

Con la "Cuarta Sinfonía", esa famosa "Italiana" que es buen testimonio del siempre aristocrático y sabio arte de Mendelssohn, concretó Donato Renzetti un espléndido triunfo. De esos a los que se deben considerar consagratorios. Porque tan sólo un artista de elevado nivel, dominador cabal de cuanto con la profesión se relaciona, puede tener a su alcance concebir y realizar como él lo hizo una recreación tan esplendorosa de una obra que tras una sencillez mucho más aparente que real, trae consigo una problemática nada menuda.

Renzetti la dirigió con inspiración, propiedad y maestría la "Sinfonía Italiana"; la vivió gozosamente y supo transmitir su pensamiento a una Orquesta Filarmónica que respondió de manera positiva a los requerimientos de su batuta, rigurosos en materia de tiempos, de ritmo, de matices, de color, de flexibilidad. En otros términos, una versión muy difícilmente olvidable.

Alberto Emilio Giménez

Texto 45: 6/10

"Judas Macabeo", de Haendel, en una versión inolvidable

Una de las más valiosas experiencias de la temporada musical

Habrà de contarse ésta, sin la menor duda, entre las más hermosas experiencias artísticas que nos ha deparado la actual temporada de música. Una obra que es el típico exponente de genio, fue ahí presentada de manera por todos conceptos magnífica, ejemplar.

"Judas Macabeo" es una de las manifestaciones mayores del arte de Haendel, de la extraordinaria valía del aporte por él efectuada al género del oratorio, al que enriqueció grandemente. Coinciden en esta obra una inventiva particularmente enjundiosa, personal, rica, de gran nobleza, y una maestría consumada que se manifiesta en facetas diversas del trabajo, desde el muy inteligente tratamiento de las voces en arias, dúos y coros -la escritura coral es soberbia- hasta la sabiduría contrapuntística puesta en juego con generosidad impresionante.

Es música realmente muy hermosa, vital, emocionante, abundantemente provista de grandeza, la que Haendel ha escrito para este "Judas Macabeo", homogéneo y equilibrado, en donde un nivel empujado es mantenido con raro sentido de la continuidad, sobre la base de una inspiración a cada instante renovada, sin el menor altibajo. En forma, por lo tanto de configurar una genuina obra maestra de vigencia perenne, fuente de sostenido interés y de goce inefable, capaz de llevar los espíritus muy hacia lo alto.

Memorable realización

Ha sido de una jerarquía superiormente elevada, cabría decir que rayana en la perfección, la forma como se presentó "Judas Macabeo". Gabor Otvos cumplió en la circunstancia una tarea que lo refirmó como el director de medios notabilísimos que incuestionablemente es y tenía ya bien probado ser con sus admirables versiones de "Sigfrido" y del oratorio "Elías" de Mendelssohn en 1983, así como con "El ocaso de los dioses" en la actual temporada. Hizo Otvos las cosas de manera que conformó un modelo de musicalidad, autoridad, estilo, pericia y fervor, en feliz alternancia de serenidad y dramatismo. La batuta clara e imperiosa obedeció a la mente lúcida y guió magistralmente a los elementos puestos bajo su conducción en modo de conseguir de ellos un alto grado de rendimiento.

Excelente fue el desempeño del Coro de la Asociación Wagneriana, eficazmente preparado por Antonio Russo, que es autoridad indiscutible en esta materia. Sonó el conjunto a un tiempo ajustado y flexible, en tanto ratificaba sus bondades el Coro de Niños del Teatro Colón, al que el muy competente Valdo Sciammarella sabe presentar siempre en satisfactorio nivel de eficiencia. Corresponde un elogio cordial y sin reservas para la Orquesta Filarmónica, que hizo lo suyo en forma francamente positiva, notoriamente empeñada en el propósito de que las cosas llegaran a buen término. Hubo sonoridad particularmente encomiable, en especial por lo que hace a las cuerdas y dentro de ellas a los violines, en los que se apreció marcada tersura, así como general justeza de conjunto. Evidentemente, la Filarmónica sabe rendir en buena medida cuando se la requiere debidamente, dejando ver una y otra vez que, tan pronto fuera dado asegurársele un funcionamiento razonable, podría ser la orquesta de conciertos -un organismo excelente- que el medio requiere. Lucieron en sus partes el organista Fernández Arroyo, el clavecinista Votti y el violoncelista Nozzi. Buena colaboración prestó en la tarea preparatoria Ernesto Mastronardi.

Los solistas

Párrafo aparte se impone para los solistas, que formaron un cuarteto de lujo, de gran lujo inclusive; de los que no muchas veces se dan. Estuvo formado por una soprano, Rebecca Littig, de preciosa voz e impecable escuela; por una estupenda mezzosoprano, Ruza Baldani, a la que tras esta labor y la cumplida días atrás en Wagner, se impone ubicar entre las mejores cantantes de su cuerda que actúan por el mundo; un tenor de notables aptitudes, bien que tal vez no en total plenitud, Kurt Equiluz, estilista de primer orden y que se escucha con placer, y un bajo de gran calidad, Peter Meven. Cada uno de ellos dio cátedra con su desempeño, en especial y sin menoscabo para los restantes, la extraordinaria Baldani, una artista con la que es de esperar vuelva a contarse en el Colón para cometidos de su especialidad (se nos ocurre que puede ser una "liederista" también). Estas jornadas marcan el punto culminante de la celebración haendeleana cumplida en este año. Cuantos han intervenido o colaborado en ellas deben estar muy satisfechos.

Alberto Emilio Giménez

Texto 46: 10/10

Bach por intérpretes auténticos e inspirados

La elevada jerarquía artística que tuvo este acontecimiento musical equivale, en la presente temporada, al digno broche de oro de los homenajes que se tributan a Juan Sebastián Bach en el tricentenario de su nacimiento.

Quienes han escuchado la Suite n°3, en Re mayor, de Bach, para orquesta, difícilmente podrían equiparar la versión ofrecida, por su extraordinario ajuste y brillo instrumental, con otras interpretaciones que guardan en su memoria. El vigor que comunicó Helmut Rilling a la Obertura, más allá de su extrovertido brillo festivo destinado a ámbitos y circunstancias cortesanos, exhibió una vitalidad genuina y un equilibrado balance sonoro capaces de poner de relieve las líneas de su perfección formal.

La rica sonoridad del trozo surgió íntegra en la rigurosa orquestación y que le imprimió el genio de Bach, cuidadosamente expuesta en todos sus detalles por los músicos del Bach-Collegium. El Aire, que siguió a esta muestra de equilibrio y balance sonoros, permitió apreciar la calidad sonora e interpretativa de las cuerdas del conjunto (presididas por su concertino Otto Arnim), hondamente compenetradas de la serena espiritualidad que emana del célebre fragmento. La gracia de las dos Gavotas que siguieron, la elegancia y la vivacidad de la Bourree y la Giga final completaron esta obra maestra del género, del que Bach fue su exponente más conspicuo.

Sin embargo, el concierto de presentación habría de ofrecer una nueva sorpresa porque no fue menor el logro interpretativo obtenido por el Bach Collegium junto a la Gächinger Kantorei en la interpretación del Motete N°1 ("Cantad al Señor"), obra imbuida de un exaltado espíritu litúrgico al que Bach confirió la misma intensidad imaginativa que a sus cantatas. Los dos coros, con acompañamiento de vientos y cuerdas, reflejaron fielmente la rigurosa y ágil construcción polifónica y contrapuntística del Cantor, cuyo entramado fue expuesto -sea en forma alternada o conjunta- con pareja resolución y confianza.

La superposición de líneas sonoras con textos diferentes en ambos conjuntos, además de evidenciar su admirable grado de vocalización, constituyó una acabada muestra de concertación vocal por la complejidad de su estructura.

Aunque de carácter diferente, la interpretación del célebre himno navideño a la Virgen -la segunda versión, del Magnificat, en realidad, que Bach realizó en 1733, en su período de mayor esplendor-, ofrecido en último término con la intervención de solistas, tuvo en el Coro inicial ("Magnificat anima..."), en su exposición central ("Fecit potentiam..."), en "Omnes generationes...", y el Gloria final impresionantes efectos masivos de jubiloso dinamismo y exuberante belleza.

Sensibilidad y dulces acentos hubo en el aria de la soprano (Constanza Cuccaro) y excelente calidad vocal e interpretativa en el barítono Wolfgang Schöne, en su aria secundada por el continuo. El tenor brasileño Aldo Baldin animó su "Disposuit potentes de sede..." con hondo y comunicativo fervor expresivo, y confirió tiernos acentos a su dúo con la mezzosoprano Ursula Kunz, quien, a su vez reemplazó a Julia Hamari y se desempeñó con plena solvencia en sus dos arias. Solistas y conjuntos vocales e instrumentales brindaron así una versión plena de musicalidad, compenetrada del espíritu religioso de su creador que afloró con los acentos inspirados de la fe. Héctor Coda

Texto 47: 21/10

Compositores americanos por Mario Benzecry

Con un concierto dedicado a compositores de Las Américas, prosiguió el ciclo "Los pueblos y su música" iniciado por la Orquesta de Cámara de la Fundación Banco Mayo, con la dirección de Mario Benzecry. La audición tuvo el atractivo de dos obras del norteamericano George Antheil y del uruguayo Héctor Tosar ofrecidas en primera audición, y una tercera, del músico popular argentino Antonio Tarragó Ros, en calidad de estreno absoluto.

El preludio de la Bachiana Brasileira N°1 de Heitor Villa-Lobos sirvió de premio a estas obras, y de digno homenaje, por su austero aunque inspirado lirismo, al genio de Leipzig. Una línea sonora de gran pureza logróse en la interpretación de esta página que encabeza la serie homónima, cuyos cantos encierran acentos íntimos y entrañables de la tierra nativa perfectamente fusionados con el marco armónico y contrapuntístico que le sirve de referencia.

La Serenata para Cuerdas, de Antheil, esboza en su Allegro inicial a la vez que una vivacidad de acentos y ritmos, y una deliberadamente traviesa línea melódica, la heterogeneidad de elementos que han influido en la música de este compositor norteamericano nacido con los albores del siglo, en el que se advierte el rechazo del subjetivismo romántico y de toda retórica establecida, y cierta tendencia al neoclasicismo. También con ello, en su caso, la incorporación

de elementos autóctonos y folclóricos. El Andante molto que sigue la cita de cánticos hebreos antiguos plenos de grave y patético lirismo, quizá lo más rescatable de su creación por el enlace con una tradición que no tiene demasiados cultores en el ámbito de la música contemporánea.

Se impone desde el primer movimiento de la Sinfonía N°2 (en tres movimientos, siguiendo en esquema formal clásico) de Héctor Tosar una manifiesta capacidad de elaboración unida a una imaginación viva e inquieta. Su formalismo no invalida su potencial creativo, antes bien, le confiere coherencia a la constante inquietud y fantasía de sus motivos, entre los que es dable reconocer ritmos autóctonos, transferidos -como se ha señalado en otras obras- a lo universal, como ocurre en Bartók. Pero a esta faz, genuinamente inspirada de su obra, aprehensible en el Allegro deciso, Tosar opone otra, imbuida de un lirismo pesaroso, casi lacerante, en el Andante sostenuto con *espressione*, con idéntico cuidado escrupuloso en las texturas sonoras que en esa sinfonía para cuerdas alcanza climax alucinantes, particularmente en su tercer tiempo, con sus ritmos incisivos y enérgicos.

La última obra ofrecida, en calidad de estreno absoluto, fue la "Suite Chamamesera" del músico argentino Tarragó Ros, composición en la que -según palabras del director Benzecry- "no se trata de almidonar el chamamé, sino de incorporar su gracia y su frescura a la música de Cámara". Parecería haber sido ese el objetivo perseguido por el autor, uno de los instrumentistas más destacados del acordeón diatónico a botonera en nuestro medio. Sus tres partes: Chamamé, Rasguido doble, y Valseado constan de melodías gratas y pegadizas que, en virtud de los cambios rítmicos de cada movimiento, se presentan al oyente como páginas de salón.

Héctor Coda

Texto 48: 26/10

Buenas versiones de la Filarmónica

Feliz ha de considerarse, sin duda, la circunstancia de que la música haya sido asociada con la celebración del 40° aniversario de las Naciones Unidas y que ello haya acontecido en nuestro primer coliseo con la asistencia de las más altas autoridades de la Nación y diplomáticos extranjeros. La música de Occidente, y del mundo entero, reconoce desde sus orígenes la misión esencial de unir las voces y proyectarlas hacia los planos superiores del espíritu, sea mediante la plegaria convertida en canto, sea a través del júbilo de la experiencia estética compartida. No es casual ni arbitrario que el organismo mundial que vela por la paz haya privilegiado siempre a la música entre las artes como manera de llegar a la comprensión entre los hombres por la vía de la sensibilidad y el corazón.

La Sinfonietta de Luis Gianneo, ofrecida en primer término, obra de reconocidas líneas neoclásicas y refinada factura instrumental fue vertida, con preciso ajuste, recreando su espíritu deliberadamente ingenuo, festivo y etéreo a la vez, que le impuso su autor.

La versión del Doble concierto Op.102 de Brahms, para violín, violoncelo y orquesta, tuvo en las exigidas partes solistas, escritas con criterio concertante de obligada y constante interrelación con la orquesta requerimientos que fueron satisfechos parcialmente por los intérpretes. Los varios fragmentos a solo o a dúo que contiene la obra -independientemente del feliz desempeño del violinista Fernando Hasaj o del violoncelista Eduardo Vassallo; de la

ductilidad del arco del primero, o de la impecable digitación y calidad sonora del segundo- no siempre lograron una inserción sonora adecuada en el conjunto. En cambio las sonoridades plenas de la orquesta, con su energía y empuje sinfónicos, destacaron con nítido contraste, lo cual tornó cuestionable el equilibrio en el primer tiempo (*Allegro*) y el tercero (*Vivace non troppo*), de mayor densidad y entramado estilo concertante, acentuados por el ritmo.

Una obra del período inicial de Bela Bartók fue ofrecida en la última parte del concierto. La Suite N°1, Op.3, para orquesta, prolonga un criterio romántico tardío, con su matiz nacionalista y pintoresco folklorismo. Ello no obstante, el brillo y el rico colorido que surgieron de la versión brindada por la Filarmónica compensaron con creces la visión de un lenguaje bartokiano que hoy resulta obsoleto considerando su evolución y consolidación posterior.

Héctor Coda

Texto 49: 14/11

"El caballero de la rosa" en una digna versión

Mónica Philibert y Karl Ridderbusch fueron ovacionados

"Una dama, próxima a esa edad en que el llamado del amor se vuelve más imperioso porque se siente que muy pronto nadie habrá de responder a él". Así define Alfred Newman el gran papel central de "El caballero de la rosa": la Mariscal. Es una figura digna, refinada, con testimonios visibles de su aún vigente belleza. Su elegancia y movimientos son más distinguidos que seductores. Todos estos rasgos fueron estupendamente expresados por Arlene Saunders en la reposición de anteanoche, pero sólo desde el punto de vista actoral. En la década de 1960, esta cantante norteamericana era muy estimada en el repertorio alemán y especialmente en óperas de Richard Strauss. Hoy, lamentablemente, casi siempre canta en las vecindades de las notas. Los problemas de afinación y de inseguridad vocal gravitaron principalmente en el primer acto. En el segundo no canta y en el tercero pareció más afirmada.

Cuatro horas y media de ópera

Para quien no ame a priori esta magistral partitura puede ocurrir, tras los primeros setenta minutos que dura el primer acto, que salga como por debajo de una aplanadora, con ganas de ir a cenar o a dormir. Pero haría muy mal en acceder a estas tentaciones porque se perdería los dos actos siguientes que, en esta versión, crecen en brillo, espectacularidad y excelencia musical. Ante todo, crecen en el segundo acto el Octaviano de Ute. Trekel-Burckhardt y el barón Ochs de Karl Ridderbusch.

La mezzosoprano Ute Trekel recupera sus atavíos y maneras de joven conde, nombrado "Rosenkavalier" (nabrado para entregar la Rosa de Plata durante una ceremonia de petición matrimonial). Muestra esta cantante, junto con sus cualidades teatrales, una formidable técnica vocal. La perfección de sus agudos y seguridad en los ataques no son frecuentes en su tesitura. En cuanto al bajo Karl Ridderbusch, que en 1980 debutó en el Colón en un memorable Pogner de "Los maestros cantores", vuelve a prodigar su autoridad vocal y escénica, que sorprenderán a quienes sólo conocían a este cantante por su profusa discografía.

Pero el crecimiento mayor, no sólo a lo largo del espectáculo sino de su carrera, se produce en la estupenda calidad que Mónica Philibert pone en su creación de Sofía. Aunque su progreso actoral ya no sorprende, sus mejores cualidades siguen siendo el caudal y el manejo de la emisión vocal, infalible afinación y musicalidad.

Mónica Philibert y Karl Ridderbusch fueron, con justicia, las figuras ovacionadas de la noche.

Quedan todavía para destacar, a cierta distancia de los nombrados, a Gui Gallardo, en su atolondrado Fainal, el "parvenu" padre de Sofía; la sinuosa e intrigante Annina, muy bien actuada por Marta Blanco (en la escena de la carta) y los convincentes Víctor de Narké y Walter Perreta, en sus respectivos comisario de policía y cantante italiano. Los demás integrantes del vasto reparto cumplieron con dignidad y eficiencia, configurando con la reposición de la escenografía y del vestuario, que datan de 1969, una producción ágil y vistosa, valorizada por la regie de Bruce Donnell, atenta al funcional desplazamiento de personajes y grupos.

La autoridad de Siegfried Kurz

Richard Strauss fue un explorador de la técnica sinfónica en la ópera y "El caballero de la rosa" es un ejemplo decisivo de sus logros. Para dar una idea de la autoridad con que Siegfried Kurz dirigió la orquesta estable es interesante verificar cómo respondieron, por ejemplo, los primeros violines, entre los cuales los "estables" son algo más de la mitad. El resto son contratados y, sin embargo, tocaron su difícil parte con la dedicación y buen resultado de sus compañeros. Es importante destacar que la orquesta tiene en esta ópera un papel preponderante, hasta el punto en que anula las palabras de Hofmannsthal en algunas escenas de conjunto. "Una

comedia para música, por Hugo von Hofmannsthal... música por Richard Strauss", rezaba la partitura original.

La instrumentación permite "ver" y "tocar", casi, con el sonido. Por ejemplo, en la entrega de la Rosa de Plata, la orquesta, mediante acordes superagudos y decididamente politonales de flautas, celesta, arpa y tres violines, expresa el centelleante y "plateado" esplendor de la rosa. Estas y otras cualidades están, desde luego, en la partitura; pero hay también, con propósitos románticos, un uso deliberadamente anacrónico de valsés vieneses, en una época que precede en un siglo a Johann Strauss. Hay también una inventiva melódica insospechada en el creador de los macizos poemas sinfónicos de fin de siglo.

Para que todo ello sonara con fuerza y convicción realizó una excelente labor de concertación musical Siegfried Kurz, quien contó con el valioso aporte del coro estable, dirigido por Andrés Máspero y el Coro de Niños, a cargo de Valdo Sciammarella. En suma, un espectáculo recomendable para quienes aman y toleran la música en raciones gigantescas.

Martín Müller

Texto 50: 21/11

La Sinfónica, en buena labor

En este concierto, uno de los últimos de esta accidentada temporada de la Sinfónica, se unió a la orquesta otra de las instituciones desprotegidas y maltratadas por la indigencia presupuestaria. En el Teatro Cervantes, que este año volvió a ser ámbito natural del organismo orquestal del Estado argentino y del Coro Polifónico Nacional, ambas agrupaciones oficiales tocaron y cantaron una música de primer orden en condiciones tal vez tolerables para el teatro de prosa, pero deplorables para escuchar música, ya que la caja acústica del escenario ha desaparecido para siempre, sin preocupación ni explicitación alguna de las autoridades.

Ante un público inexplicablemente escaso, con una sonoridad acústicamente reducida, con las escasas remuneraciones de los instrumentistas y coristas, y la inestabilidad funcional de éstos últimos, con programas de mano que prescinden de la más mínima información acerca de las obras que incluye, estos resignados músicos actuaron con su conocida calidad y fervor, muy bien conducidos por Jorge Fontenla.

Lo hicieron con el orgullo profesional y el placer privado con que un artista trabaja para sí mismo. Director, orquesta y coro se dieron el gusto compartido de disfrutar de algo bien hecho, aunque no hubiera muchos testigos. Había que ver durante la Octava Sinfonía de Dvorak, al final del tercer tiempo -"Allegretto grazioso"- con qué satisfacción sonriente y aprobatoria meneaban la cabeza dos veteranos intérpretes de viola, como diciéndose "no estuvo mal".

Importante obra de Stravinsky

La primera mitad del programa se había iniciado con "Passacaglia", de Rodolfo Arizaga, que significó un emotivo homenaje a este valioso compositor argentino, fallecido hace pocos meses y que años atrás había desempeñado importantes tareas asesoras en la dirección técnica de la Sinfónica. Escrita en 1953 para doble orquesta de cuerdas, es una noble partitura de carácter melancólico y sólida estructura contrapuntística que mantiene su interés, sin ostentar estéticas de vanguardia.

En la Sinfonía de los Salmos, el término "sinfonía" no tiene la connotación con que hoy se designa a esta forma musical. Stravinsky alude a los tipos de música orquestal que esa palabra denominaba durante el Renacimiento y comienzos del 1600. La orquesta, que no emplea violines ni vi violas, se vale de una nutrida dotación de maderas y metales. Timbales y dos pianos utilizados en función casi percusiva crean un clima donde acecha cierta tensión, en medio de una extraña serenidad.

La Sinfónica y el Coro Polifónico, en un trabajo de ensamble bien concertado por Fontenla, dieron relieve a esta composición admirable, transmitiéndola como la obra de un hombre de fe profunda, de un gran creador musical del siglo XX.

Martín Müller

Texto 51: 30/11

Buena música del siglo XX y brillante labor de Perusso

Quedará éste, fuera de duda, como uno de los mejores conciertos ofrecidos durante el corriente año por la Orquesta Sinfónica Nacional. Coincidieron para ello la jerarquía e interés del programa, muy bien estructurado; la calidad sobresaliente de la labor cumplida por Mario Perusso, cada vez más afianzado y maduro en el quehacer directorial; el lucido desempeño que cupo a los solistas y la eficacia con que sigue siendo capaz de desenvolverse un organismo que, como la Sinfónica Nacional, lleva una existencia más bien azarosa, sobre la

base de sistemas y planificaciones que muy difícilmente podrían ser considerados ejemplares (baste en tal sentido con hacer referencia al incesante desfile de ocupantes del podio, para peor con altibajos excesivos en punto a eficiencia).

Volvió a manifestarse como convincente muestra de imaginación, sensibilidad y destreza, el juvenil "Díptico" de Sciammarella, estrenado unos treinta años atrás y que conserva intactos su vitalidad y su interés. Es un trabajo afortunado, que Perusso y la Nacional presentaron de manera impecable, de modo que el autor, flamante académico de Bellas Artes según es notorio, debiera agradecer desde su palco un cálido aplauso.

Dos pianistas excelentes

El "Concierto en Re menor" de Poulenc se mostró una vez más como exponente acabado y cautivante de personal inventiva, de ingenio a un tiempo elegante y desprejuiciado, de frescura indeclinable, de buen oficio. Es pura delicia de uno a otro extremo. Fue objeto de una óptima traducción, plenamente en carácter, ajustada, llena de vida y de sutileza. El dúo que integran Liliana Sainz y Jorge Bergaglio, instrumentistas de mérito e intérpretes sagaces, tuvo un desempeño francamente admirable, de primer orden. Perusso llevó las cosas en forma que dijo de sensibilidad y pericia muy notables, coordinando con precisión al tiempo que infundía a su orquesta -que le respondió de manera muy positiva- el nervio, la cohesión, la espiritualidad y el equilibrio requeridos. Una versión que merecerá ser recordada.

En "Deitá Silvane" depara Respighi -un creador ilustre al que se tiende a olvidar en forma tan penosa como inexplicable- testimonio muy elocuente de noble inspiración y maestría consumada. De manera sostenida se van sucediendo a lo largo de sus cinco números bellezas genuinas límpidas, que conforman un clima de encantamiento, de deleite, en el que no puede dejar de insertarse la admiración intelectual. Es música decididamente hermosa, en la que se conjugan una ondulante y muy particular línea melódica, sinuosa, atrapante, junto a la que se aprecia el inteligente tratamiento vocal -Respighi escribió para voz, no contra ella-, un afortunado -refinadísimo- juego de modulaciones y la magnificencia, deslumbrante, de la orquesta respighiana. Mariana Altamira, cantante de condiciones en verdad atrayentes llevó a cabo su tarea con eficiencia merecedora de franco elogio, y Perusso logró, talento y maestría mediante, una óptima realización orquestal. Otro éxito de proporciones.

Shostakovich tenía tan solo 24 años cuando dio a conocer su ballet "La edad de oro". Era ya el autor de esa "Primera sinfonía" que le abrió amplio crédito mundial y de la ópera "La nariz", estrenada pocos meses antes que el ballet, que también ponía de manifiesto a un creador bastante fuera de serie. Alguien en quien el futuro debería señalar a uno de los compositores importantes del siglo, más allá de altibajos atribuibles cuando menos en gran parte al asfixiante clima liberticida en que debió transcurrir, sojuzgada la existencia del músico.

La suite extraída por el propio Shostakovich de "La edad de oro" lo muestra en alguna peculiaridad típica e inconfundible: el humor, la ironía corrosiva, un anticonvencionalismo a menudo desafiante y una real destreza en el empleo de los medios de expresión. No será una de las obras sustanciales de Shostakovich, pero es muy representativa de su arte, un arte destinado a sobrevivir.

De un arte -podría añadirse- con respecto al que subsistirá el interrogante -una pregunta sin respuesta posible- acerca de cuál pudo ser su evolución de haberse podido mover el compositor en un ámbito de libertad.

También aquí resultó dado apreciar un trabajo interpretativo de nivel decididamente alto. Realmente una noche en la que la suerte se mostró favorable. Mario Perusso debería ser llevado con mayor frecuencia al puesto de mando de la Nacional.

Alberto Emilio Giménez

La Nación. 1999

Texto 52: 1/10

Argerich, en un duelo de virtuosismo

Concierto extraordinario del dúo formado por la pianista Martha Argerich y el violoncelista Mischa Maisky, organizado por la Fundación Teatro Colón. Programa: Sonata en Sol menor Op. 54 N° 2, de Beethoven; Sonata en Re menor, de Debussy; Tres piezas fantásticas Op. 73, de Schumann, y Sonata en Re menor Op. 40, de Shostakovich. En el Teatro Colón.

Nuestra opinión: muy bueno.

Después de apreciar el público porteño el arte de Martha Argerich en la cúspide de su madurez artística y en nuestro primer coliseo, como aconteció con su presentación con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, una nueva faceta de su talento afloró anteayer ante los ojos y los oídos de los melómanos.

Fresco aún el memorable entusiasmo multitudinario que despertó con el Concierto N° 1 de Chopin, el programa camarístico que ofreció junto al violoncelista ruso Mischa Maisky puso de manifiesto sus aptitudes para la expresión más pura de una musicalidad más íntimamente compartida.

Verla en vivo, junto a Maisky, en una programa cuya diversidad permitía apreciar exigencias interpretativas tan disímiles, configuraba otra de las cualidades distintivas de la eminente intérprete argentina junto a sus eventuales copartícipes en una tarea de recreación común.

Eligió para ello un programa diversificado, comenzando con la Sonata Op. 5 N° 2, en Sol menor, de Beethoven. Es una obra de creciente subjetividad en su lenguaje, aunque con un insoslayable sentido de unidad y equilibrio.

El contenido emocional de la obra, presentado desde el inusual movimiento lento inicial, fue abordado por los intérpretes con real identificación con ese carácter, más libre en lo formal, con bajos profundos aunque poderosos desde el piano, y cautelosa expresividad del violoncelo. Maisky tuvo una sonoridad mejor asumida en la exposición de los temas líricos, si bien a lo largo de toda la obra estuvo acotado por un piano dominante en los aspectos rítmicos y dinámicos del discurso.

El carácter del Allegro que siguió, con un fraseo inquieto y contrastante (que quitó por momentos la respiración del oyente por los tempi elegidos) permitió apreciar, empero, la calidad del cello al lograr un perfecto ensamble temperamental con una pianista del exhaustivo dominio técnico como Argerich. Si bien más rápido que lo usual, el Rondó Allegro final mostró un mejor equilibrio virtuosístico. Fue casi un divertimento entre los instrumentistas de excepción.

La singularísima sonata en Re menor de Debussy, mundo completamente distinto al de la poderosa dialéctica beethoveniana, dejó más libre el terreno de la libertad interpretativa. Tanto Argerich cuanto Maisky la abordaron con una magnífica síntesis entre la imaginación y el refinamiento sonoro. Las bellas y elegantes frases del Prólogo con definido carácter de "Ouverture" francesa, el agitado Allegro que siguió -que evidenció el rico temperamento musical de los músicos-, los rasgos fantásticos de la Serenata, con su carácter grotesco de interesantes efectos tímbricos y delicados pizzicati en las cuerdas sobre un piano de refinado sentido armónico, fueron aspectos inolvidables de la versión.

La gran sorpresa

Una sorpresa mayor depararía la segunda parte del concierto con obras como las "Tres piezas fantásticas" Op. 73, de Schumann, otro de los compositores de los que Argerich es eximia intérprete. Si bien es optativo el empleo del violoncelo (la partitura original fue escrita para clarinete), en este caso los intérpretes sacaron el máximo partido de las cualidades expresivas de sus instrumentos, por el excepcional sentido del color y del movimiento que tuvo el fraseo, con intensa y romántica musicalidad en el piano y una fusión sonora de calidad superior.

La Sonata para violoncelo y piano Op. 40 en Re menor de Shostakovich, junto con la anterior las obras mejor logradas de la noche, fue objeto de un valioso tratamiento interpretativo. Maisky lució sus mejores recursos técnicos y expresivos, tan vinculados en esta obra a lo emocional, sobre un piano de preciso color tonal en los acordes del piano. La feroz ironía del Scherzo y los ritmos marcados y tajantes del piano, con las proverbiales octavas veloces de Argerich, fácilmente desplazaron a los instrumentistas hacia un virtuosismo genuino en relación con la obra. El Largo fue vertido con lirismo y el Allegro final tuvo obsesivos acentos y un final de intensa y vibrante resolución.

Apostillas

Bises. Argerich y Maisky agradecieron la ovación y la persistencia del público presente con cuatro bises: dos Chopin (un largo y una polonesa), Beethoven (las Variaciones sobre un aria de la "Flauta Mágica", de Mozart) y Schumann (Adagio de la sonata Opus 70).

Números. Entre las tres funciones que ofreció en el Teatro Colón, Martha Argerich convocó a alrededor de 7500 personas. La de mayor asistencia fue la del martes último, cuando tocó junto a la Orquesta Filarmónica el Concierto N° 1 de Chopin. Hubo gente sentada hasta en el pasillo central, algo inusual para la formalidad habitual del teatro.

Eclecticismo. En los conciertos del Colón, Argerich hizo gala de la variedad de compositores y repertorios que es capaz de abordar. Incluyendo los bises, la pianista interpretó obras de Scarlatti, Beethoven, Schumann, Chopin, Debussy, Ravel, Prokofiev, Shostakovich, Rachmaninov y Lutoslawsky.

Músicos y políticos. El prestigio y la calidad musical de la pianista argentina atrajo al Teatro Colón a algunos no habitués a la música clásica. En la platea se pudo ver, por ejemplo, a

Mercedes Sosa y a Celeste Carballo, y en el palco avant scene de la derecha (que corresponde al vicepresidente) a Carlos Ruckauf.

En el Luna. Hoy, a las 21, Martha Argerich ofrecerá como despedida de Buenos Aires un concierto popular en el Luna Park. Allí interpretará, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional, el Concierto para piano Nº 3 de Sergei Prokofiev, con la dirección de Pedro Ignacio Calderón. Por su parte, la agrupación interpretará la Quinta Sinfonía, de Beethoven el "Bolero", de Ravel y Preludio de "Los maestros cantores", de Wagner.

Héctor Coda

Texto 53: 2/10

Quedaron las buenas intenciones

"Ocaso de un siglo en Buenos Aires", concierto con obras y arreglos para flauta y orquesta, de Piazzolla, Franzetti, Gardel, Troilo, Aieta y Marconi. Jueves 30, en el Teatro Alvear.

Nuestra opinión: bueno

En un concierto atípico, donde se pretendió rendir un homenaje al siglo que se está yendo, bajo el título algo nostálgico de "Ocaso de un siglo en Buenos Aires", se estrecharon fraternalmente nombres del tango y de la música clásica.

Fue una función para "flauta y orquesta" con un programa que tenía el atractivo del estreno mundial de "Millenium concerto" para esa formación, escrita por Carlos Franzetti.

Luego de Ernesto Acher, que ofició como simpático y atinado presentador (tuvo la virtud de la brevedad), se escuchó a Jorge de la Vega en un paseo por temas de Piazzolla, adaptados con muy buen criterio y gusto por Julio Viera. Fueron dirigidos por Guillermo Scarabino con prolijidad en la marcación, pero algo faltó de intensidad rítmica en el giro canyengue. Por otra parte, de inmediato se advirtió que el conjunto actuaba con menos ensayos de los requeridos.

Luego llegaron cuatro tangos tradicionales en forma estilizada de Gardel, Troilo, Aieta y de Néstor Marconi, quien en todas sus intervenciones alcanzó el momento de mayor calidad y fidelidad estilística de la noche, a través de su soltura y excelente articulación de las voces del bandoneón. La flauta de Jorge de la Vega, en cambio, creó una sensación de monotonía, a pesar de las buenas dotes técnicas del instrumentista.

El estreno de Franzetti mostró lo que parece ser su mayor habilidad musical, la de recurrir a temas, armonías y ritmos, a imagen y semejanza de creadores del pasado. De allí, la atmósfera de tango primitivo en el primer movimiento, denominado "Sainete", y de Piazzolla y su estilo, en el segundo, bautizado "Asfalto y neón". Sólo en el último, "Milenio porteño", se escucharon algunas ideas más libres y elaboradas, que fueron suficientes como para encuadrar la obra como una composición agradable pero de relativo interés musical, pese a que la agrupación orquestal y el director cumplieron el mejor trabajo de conjunto de la amable pero anodina noche.

s.f.

Texto 54: 2/10

Otras rutas para Bach

"Jazz & Bach, Vivaldi, Ravel", actuación del francés Trío Jacques Loussier, integrado por el pianista, por el contrabajista Benoit de Segonzac y el percusionista André Arpino. Obras de Juan Sebastián Bach; "Gymnopédie" Nº 1, de Eric Satie; "La primavera" (de "Las cuatro estaciones"), de Antonio Vivaldi, y "Bolero", de Maurice Ravel. Presenta Festivales Musicales en el Auditorio de Belgrano.

Nuestra opinión: bueno

Por su descomunal inventiva, su arquitectura musical y su swing, Bach atrajo siempre a músicos de todos los géneros populares. Los Swingle Singers lo cantaron; The Modern Jazz Quartet se inspiró en el estilo fugado. Lennie Tristano emuló estructuras bachianas para enriquecer el cool jazz. Y cuando Friedrich Gulda o Keith Jarrett tocan Bach, le devuelven sutilmente, por entre los acentos, ese plus jazzístico.

Algo distinto es tomar a Bach como pretexto para elaborar música a partir de sus ideas o células motívicas. Esto es lo que intenta, desde hace cuarenta años, el pianista Jacques Loussier, y lo plasma hoy con su trío.

El desafío, la temeridad, el riesgo de estos experimentos es encontrar la empatía estética, la coherencia con cada tema que es preciso conocer para detectar las bifurcaciones del discurso musical, llámense Bach, Vivaldi, Ravel o Satie.

En la Fuga Nº 5, en Re mayor, Loussier toma por impensados atajos y prefiere el ritmo al juego contrapuntístico. La Gavotte en Si menor corre con mejor suerte. Las notas de Bach aparecen

más claras entre los acentos jazzísticos. También el ritmo aquí marcial se impone en la Pastorale en Do menor. En la conocidísima Aria sobre la Cuerda de Sol las interpolaciones respetan cadencias y llenan silencios con síncopas y otras travesuras. Y en los tres movimientos del Concierto Italiano en Fa mayor están las notas con otra división del tiempo y una pizca de swing.

El encuentro termina con divagaciones de "La primavera", de Vivaldi, donde se cuele "La cucaracha"... Y la "Gymnopédie" N° 1, de Satie, es curiosamente lo más serio de un programa que se despide con ese "Bolero" que hasta el propio Ravel detestó.

s./f.

Texto 55: 6/10

El Lagun Onak celebró a toda voz

Concierto sinfónico-coral a cargo del Coro Lagun Onak y conjunto orquestal. Programa: Oratorio "El Mesías", de G. F. Haendel (versión integral). Silvina Sadoly (soprano), Vanesa Mautner (contralto), Carlos Ullán y Raúl Neuman (bajos). Haydée Francia (violín), Miguel Buchalter y Hugo Eriggi (violines), Marcela Magin (viola), Carlos Nozzi (violoncelo), Gertrudis Stauber (fagot), Fernando Ciancio (trompeta), Mónica Cosachov (clave) y Luis Caparra (órgano eléctrico) Maestros preparadores del coro: Mario De Rose y Xabier Iñaki de Arza Blanco. Director: Antonio María Russo. Auditorio de Belgrano.

Nuestra opinión: muy bueno

El coro Lagun Onak (Buenos Amigos, en idioma vasco) fue fundado el 6 de enero de 1939 por un puñado de vascos radicados en Buenos Aires, que compartían el gusto por el canto conjunto.

Para celebrar sus sesenta años de existencia y rememorar el prestigio alcanzado por la agrupación coral, se ofreció en el teatro Avenida y en el Auditorio de Belgrano el oratorio "El Mesías", de Haendel, con la dirección de Antonio María Russo.

La Nación asistió a la segunda presentación y pudo comprobar el entusiasmo que generó la obra sobre una inmensa cantidad de asistentes que colmó la capacidad de la sala, como también apreciar en su justa medida el pleno dominio que posee Russo para abordar el repertorio sinfónico coral con natural autoridad y eficacia. Precisamente fue el mérito mayor de la versión ofrecida el atinado criterio del director para encuadrar en su versión el genuino espíritu del barroco musical, que en 1741, año de la composición de la obra, ya se encontraba en su última etapa evolutiva, siendo Haendel, junto con Johann Sebastian Bach, las cumbres de ese rico período.

Esplendor coral

Por su parte, el coro Lagun Onak cumplió una labor sobresaliente, en concordancia con la jerarquía de su rico historial, sustentado sobre la base de frecuentes actuaciones para diversas instituciones musicales, y su participación con orquestas sinfónicas, alternándose con los coros Estable del Colón, Polifónico Nacional y de la Asociación Wagneriana, para que no se dejara de lado la posibilidad de ofrecer, en cada temporada musical, algunas de las grandes obras del repertorio sinfónico coral, tradición que en los últimos tiempos parece quedar relegada.

Desde su primera intervención en el coral "And the Glory of the Lord Shall He Revealed..." se escuchó un esmerado trabajo de preparación, traducido en justeza de entradas, empaste sonoro y amplia gama de matices, lógicamente, solicitados y transmitidos por el maestro Russo.

Sin bien Russo se inclinó por una versión de corte camarístico sumamente conmovedora, no faltaron los momentos de esplendor y grandeza tan propios del lenguaje que identifica a Haendel, y para ese logro contó con la colaboración de magníficos solistas instrumentales que transitaban los recitativos acompañados y con bajo continuo con un tono predominante de íntima unción, imprescindible para remarcar y hacer lucir los contrastes.

La solvencia de los músicos y su alto grado de concentración para compensar la necesidad de algunos ensayos más, hicieron posible un fluir musical sin sobresaltos, mucho más cuidado durante la primera mitad del oratorio, alcanzado un momento brillante en el célebre Hallelujah motivador de una sostenida ovación, que para muchos pareció ser el final. La total inmovilidad del maestro Russo fue ahogando el aplauso, de tal modo que pudo arrancar con la tercera parte, a partir de "I Know that my Redeemer Liveth...", introducción de lo que podría ser considerado, en su conjunto, un epílogo de alabanza y explicación de los textos bíblicos utilizados.

Las voces solistas

El estilo del barroco impuso el adorno entre otros aspectos de la ejecución. Y para los cantantes, pasajes verdaderamente endemoniados, razón por la cual no abundan grandes luminarias del género. Por lo tanto, se constituyó en una muy grata sorpresa apreciar el muy buen desempeño de los solistas, muy especialmente de Silvina Sádoly, soprano de voz cristalina, grato timbre y musicalidad, y del tenor Carlos Ullán, de voz matizada y voluminosa que por su aplomo para resolver los pasajes de coloratura se observa con un muy promisorio futuro en este campo.

También se lucieron la promisorio contralto Vanesa Mautner, de voz esmaltada y sonora y el bajo barítono Raúl Nauman, el más veterano, pero así mismo el que exhibió la mayor cuota de comprensión del estilo y experiencia.

El estallido de público fue conmovedor. Allí se exteriorizaba la admiración por los artistas, la alegría por el coro Lagun Onak en su celebración, el deseo de que su historia continúe sin pausa y el agradecimiento al genio de Haendel.

Concierto sinfónico-coral a cargo del Coro Lagun Onak y conjunto orquestal. Programa: Oratorio "El Mesías", de G. F. Haendel (versión integral). Silvina Sádoly (soprano), Vanesa Mautner (contralto), Carlos Ullán y Raúl Neuman (bajos). Haydée Francia (violín), Miguel Buchalter y Hugo Eriggi (violines), Marcela Magin (viola), Carlos Nozzi (violoncelo), Gertrudis Stauber (fagot), Fernando Ciancio (trompeta), Mónica Cosachov (clave) y Luis Caparra (órgano eléctrico) Maestros preparadores del coro: Mario De Rose y Xabier Iñaki de Arza Blanco. Director: Antonio María Russo. Auditorio de Belgrano.

Juan Carlos Montero

Texto 56: 7/10

La primavera de la Mayo

Concierto de la Temporada 1999 de la Orquesta de Cámara Mayo, con dirección musical de Luis Roggero y la participación de Claudio Baraviera en calidad de solista. Programa: Vidala, Zamba y Gato, de Emilio Napolitano; "Kol Nidrei", de Max Bruch; Concierto en Sol mayor para "cello" y cuerdas, de Vivaldi; y Serenata para cuerdas Op. 48, de Tchaikovsky. En el auditorio del Centro Cultural Borges.

Nuestra opinión: bueno.

La Orquesta de Cámara Mayo inauguró su ciclo de cuatro conciertos de primavera en el Centro Cultural Borges con un programa que dio cuenta de su idoneidad para abordar obras de cámara, en las que han cimentado su nombradía local e internacional.

Integrada, en esta nueva etapa, casi en su totalidad por los mismos elementos calificados que la formaron desde sus comienzos, ha tomado sobre sus propios hombros la tarea de difundir lo mejor del vasto repertorio que posee.

De Emilio Napolitano, compositor firmemente arraigado en el espíritu nacionalista que presidió la creación de no pocos compositores locales de la generación del cuarenta, se ofreció su "Vidala, Zamba y Gato" -páginas quizá más oídas en otros tiempos, que reeditadas por la Mayo lucen la lozanía de su inspirada sencillez.

El punto saliente del concierto, inmediatamente después, fue el "Kol Nidrei", para violoncelo y orquesta Op. 47, de Max Bruch. Obra en forma de suite para violoncelo y orquesta, ha sobrevivido por su carga emocional pese al anatema que contra ella profirió Schoenberg.

El animador de estas variaciones sobre una de las más antiguas melodías sinagogaes judías de fervoroso lirismo fue el primer violoncelo del grupo, Claudio Baraviera, quien la ejecutó con sonido profundo, puro y pleno, con una tocante expresividad sin asomos del sentimentalismo que a menudo conspira contra su sustancia poética y religiosa.

El Concierto en Sol mayor de Vivaldi para "cello" y orquesta, con Eduviges Picone al clave, (obra del prolífico "prete rosso" cuyo número de Opus no figura en el programa), de quien supo amalgamar la fantasía y el colorido instrumental con un equilibrado y sobrio sentido de la forma, fue vertido con preciso sentido del ajuste camarístico y cuidado equilibrio entre el solista y los "tutti" orquestales, que sonaron plenos, con una profundidad acentuada por la acústica de la sala y con genuino sentido concertante.

En la buena senda

Contrariamente a lo que pueda suponerse, la Serenata Op. 48 en Do mayor de Tchaikovsky que se escuchó en último término no es una obra de cámara, sino sinfónica. Así lo señaló el propio compositor sobre la partitura, lo que se advierte al seguir la forma del conjunto de movimientos que la conforman.

El primer movimiento, al estilo de las oberturas francesas, tuvo intensidad expresiva y se advirtió plenamente homogeneidad y calidez sonoras y el ajuste camarístico en el Allegro

moderato que le sigue, con mayor despliegue temático y una frescura a la que hubiera convenido una mayor transparencia.

La elegancia y la rara perfección de la escritura que hacen del Vals una de las mejores páginas del músico ruso, constituyeron los pilares de la pulcra interpretación. La Elegía estuvo subrayada por el depurado lirismo del violoncelo y el marcado ritmo de marcha del Finale, al que Tchaikovsky añade temas rusos, reflejó asimismo el tono del nuevo espíritu que anima a la Mayo a proseguir en la senda que tan venturosamente emprendió.

Héctor Coda

Texto 57: 7/10

Beethoven por cuatro

Concierto del ciclo Ars Nobilis a cargo del Cuarteto Almerares. Programa: Cuartetos de Cuerdas en Sol mayor Opus 18 N° 2 y en Fa mayor, y Opus 59 N° 1, "Rasumovsky", de Ludwig van Beethoven. En el Teatro del Globo.

Nuestra opinión: bueno.

El cuarteto de cuerdas Almerares fue el encargado de continuar el Festival Beethoven, que organiza Ars Nobilis en el Teatro del Globo. El sábado último, el conjunto platense integrado por Héctor, Francisco y Jorge Almerares (primero, segundo violín y chelo, respectivamente) y el violista Guillermo Jacobowicz, siguió adelante con el ciclo integral de los cuartetos de Beethoven que inició el año último y que finalizará el próximo.

En esta oportunidad, interpretaron una obra de juventud y otra del período "intermedio" del creador, en un concierto en el que se alternaron los buenos momentos con algunos pasajes menos felices.

Curiosamente, el Cuarteto Opus 18 N° 2, con su claridad y sencillez clásica, les produjo más problemas que el célebre cuarteto "Rasumovsky", que es una obra de más largo aliento y complejidad.

El N° 2, tributario tanto de Mozart como de Haydn, tiene cuatro movimientos en los que el violín es el principal protagonista. Es evidente que los integrantes del cuarteto se conocen muy bien, y por lo tanto consiguen un empaste y un buen ensamble. Sin embargo, algunos problemas en la afinación y en detalles de fraseo le quitaron prolijidad a la versión.

Es posible pensar que hubo cierta desconcentración, en lo cual hay que anotar un atenuante: Héctor Almerares es el director artístico del Teatro Argentino de La Plata, que se reinaugurará el próximo 14, lo que debe demandarle muchas horas de esfuerzo.

Con el cuarteto "Rasumovsky", en cambio, funcionó mejor la concertación, sobre todo a partir del scherzo, en el que el conjunto ganó concentración.

Martín Liut

Texto 58: 11/10

Una apoteosis sinfónica

Concierto de presentación de la Orquesta Filarmónica de Viena, conducida por Lorin Maazel, perteneciente al primer ciclo del Mozarteum Argentino, con el auspicio del Grupo Swarovski. Programa: Sinfonía N° 4 en Mi menor, Op. 98, de Brahms; "Rapsodia española", de Ravel, y Suite "El pájaro de fuego" (versión 1919), de Igor Stravinsky. En el Teatro Colón. Nuestra opinión: Excelente.

No de otra manera que de apoteosis sinfónica ha de calificarse la estupenda presentación de la Filarmónica de Viena, dirigida por Lorin Maazel, en Buenos Aires.

Con un programa que sintetizó las cualidades que la orquesta posee en grado sumo, Maazel ofreció, en primer término, una obra como la Cuarta sinfonía de Brahms, de potente romanticismo clasicista, y, después, dos joyas de la música de nuestro siglo que traducen el brillo y el esplendor instrumental de la orquesta moderna. Verdadero abanico de la expresión sinfónica y de una versatilidad que los músicos vieneses abordaron con una entrega absoluta.

Con Brahms se tuvo la impresión de una plenitud sonora inusual, de una profundidad orquestal que la excepcional acústica del Colón reflejó en toda su magnitud. Pocas veces una versión de la Cuarta adquirió una expresión tan densa y visceral como en esta ocasión. Densidad sin pesadez, sonoridad armónica conjunta y perfecta inteligibilidad del discurso en el que cada sector instrumental, y aun cada solista, se vincula con el todo coherentemente y con perfecta unidad de sentido.

Desde el Allegro ma non troppo inicial se tuvo, durante los 45 minutos siguientes, la sensación de inmersión auditiva en el lenguaje anhelante, atormentado de Brahms. Las cuerdas y las maderas jugaron primeramente un papel significativo, como lo fueron después los metales,

sectores todos en los que impera una fusión homogénea de timbres y una calidad sonora simétricamente acorde con la índole del mensaje.

La blandura sonora de las trompas, en el segundo movimiento (Andante moderato), no le quitó fuerza ni dignidad al discurso y las cuerdas (excepcionales por su sedosa sonoridad) aportaron su cálida gravedad -no quebrada en el pizzicato-. El juego rítmico y los contrastes dinámicos característicos de Brahms, su poderosa musculatura sinfónica, fueron comandados por Maazel con energía y prestancia a la vez (Allegro giocoso), rasgos que caracterizan su personalidad, así como la pulcritud expositiva de sus enfoques.

El hondo dramatismo del movimiento final (Allegro energico e passionato), con su dosis de misterio y sus estallidos emocionales "hacia adentro" y el impar solo central de flauta, con largas frases de tocante melancolía, fueron la culminación de este monumento sinfónico expuesto con excepcional riqueza expresiva.

De Ravel a Stravinsky

Siguió la seducción orquestal de Ravel, con su excepcional empleo de los timbres instrumentales, la diversidad de su colorido y su especial énfasis en el ritmo. La "Rapsodia española" fue asumida esta vez por una orquesta que confirió a los cuadros sonoros de esta bella obra colores inimitables.

Maazel demostró que es un maestro de la precisión, la distinción y el brillo orquestal. El Preludio a la noche tuvo el turbador clima misterioso y sensual que prenuncian sus cuatro notas iniciales. Fue una versión caracterizada por la diaphanidad de sus texturas.

Pero la asombrosa flexibilidad orquestal iría a imponerse en las danzas siguientes. La Malagueña, de rica orquestación y centelleante ritmo, con súbitas eclosiones sonoras y una cambiante dinámica, que la orquesta vertió con gran equilibrio, y la Habanera, con su sorprendente juego de contrastes y un ritmo cadencioso y languideciente, evidenciaron una admirable transparencia sonora. La exaltación final y el frenesí de la Feria, con su diversificado desfile de timbres instrumentales y el tono vibrante de la trompeta, que la pandereta rubrica, tuvo todo el fuego de su expresión extrovertida sin olvidar el cuidado por la forma y el equilibrio sonoro.

Quedó reservado a Stravinsky, con la segunda de las tres suites que hizo sobre la música de su ballet "El pájaro de fuego", la culminación de esta apoteosis sinfónica, un espectacular despliegue de ritmo y colorido orquestal que evidenció la claridad y definición de sus intrincados pasajes, la cuidada inserción de los temas folklóricos del relato fantástico que inspira la música y, sobre todo, la calidad de los solos instrumentales que engalanan la inmortal partitura.

Nadie carraspeó

Un fenómeno digno de mencionar fue la ausencia de toses durante el primer concierto de la Filarmónica de Viena, algo verdaderamente excepcional en los tiempos que corren. Los habituales tosedores esta vez se abstuvieron, excepto, claro está, del período entre movimiento y movimiento. Pero este fenómeno se tornó más notorio durante los bisos: "Delirio", un envolvente vals vienés de Strauss, y un número de la suite "Daphnis et Chloé", de Ravel. En definitiva, el público vivió una experiencia inolvidable con esta auténtica embajada musical de Viena, no sólo por su excelencia sino especialmente por la fidelidad a una tradición secular. s./f.

Texto 59: 12/10

Lano, a toda orquesta

Concierto de la orquesta Filarmónica de Buenos Aires. "Preludio a la siesta de un fauno", de Claude Debussy; Concierto para violín y orquesta N° 2, de Bela Bartok (solista: Fernando Hasaj); Sinfonía N° 5, de Dmitri Shostakovich. Decimotercera función de abono. Teatro Colón.

Nuestra opinión: muy bueno.

¿Cuánto puede influir un director en el rendimiento de una orquesta? A juzgar por el concierto que la Filarmónica de Buenos Aires ofreció el viernes último con la batuta del notable Stefan Lano, muchísimo.

Una semana después de haber tocado con la sala abarrotada de gente, por la presencia de Martha Argerich como solista, la Filarmónica fue la gran protagonista de su decimotercer concierto de la temporada, de la mano del director norteamericano.

Lano renovó una vez más el "idilio" mutuo que tiene con las orquestas del Colón, que -como ocurrió con la Filarmónica el viernes- levantan notablemente su capacidad de concentración y rendimiento musical cuando cuenta con batutas de este nivel.

Desde el "Preludio a la siesta de un fauno", con un inspirado Gabriel de Simone como solista de flauta, se notó claramente que la orquesta sonaba ajustada en todas sus filas, con las cuerdas particularmente precisas y atentas a los cortes del director.

Luego fue el turno de Fernando Hasaj, como solista del Concierto Nº 2 de Bartok. El violinista uruguayo, concertino de la Camerata Bariloche, ofreció una versión potente y sin fisuras de la obra, que, además de las dificultades técnicas que tienen en su parte, requiere una muy buena concertación con la orquesta.

Un ensamble que funcionó muy bien gracias a la clara marcación de Lano y la evidente "buena onda" de los filarmónicos para con Hasaj, a quien aplaudieron tanto o más que el público presente. Después de esta muy buena primera parte, la obra "de fondo" fue la Quinta Sinfonía de Shostakovich. Escrita por el compositor ruso en plena era Stalinista y acatando los dictados de la cultura del real socialismo, se trata de una obra compleja, que alterna momentos sublimes con otros de una pomposidad insufrible.

Una obra exigente

Exigidos en esta obra de largo aliento, las cuerdas y maderas mantuvieron su nivel, mientras que a los metales, en particular los cornos, les costó lidiar con algunos pasajes (sobre todo en la afinación, cuando tuvieron que utilizar registros extremos). Fue en el Allegretto y el Largo donde hubo más música, con Lano y la orquesta jugados a aprovechar el aspecto lúdico y humorístico del segundo movimiento y a lucirse en el manejo de pianísimos en el tercero. Todo un símbolo fue el final de ese movimiento, que antecede al final, con un unísono entre la celesta y las dos arpas (tocando armónicos), que dan entrada a las cuerdas, que sonaron casi imperceptibles, al borde del silencio: una muestra de precisión y refinamiento. Posteriormente, las fanfarrias monumentales del final les permitieron a los metales reivindicarse y terminar la función "a toda orquesta".

Después del huracán Argerich, la Filarmónica tocó con claros en las plateas y en los palcos en un muy buen concierto que admite una conclusión: la orquesta merece tener la mayor cantidad posible de veces directores de la talla de Lano; porque, cuando los filarmónicos quieren, puede volar muy alto.

Martín Liut

Texto 60: 14/10

Danza y ópera para un día histórico

Danza y ópera en forma de concierto. Himno Nacional Argentino; "Tango en gris", de Atilio Stampone-Oscar Araiz. Ballet Estable, dirigido por Raquel Rossetti y Roberto Ruiz; concierto lírico con Paula Almerares, Alejandra Malvino, Patricia Gutiérrez, Daniel Muñoz, Jorge Fiorenza, Nino Meneghetti y Ricardo Yost. Programa: arias de Gounod y obertura de "Amelia al ballo", de Menotti, y segundo acto de "Aída", de Verdi. Coro Estable preparado por Luis Clemente. Coro de Niños preparado por Oscar Escalada. Dirección musical: Mario Perusso. Función inaugural del Teatro Argentino de La Plata.

Nuestra opinión: muy buena.

Estuvo plenamente justificado que la función inaugural del Argentino tuviera como protagonistas principales a los cuerpos estables de la institución que durante más de veinte años debieron trabajar en forma precaria, a la espera de contar nuevamente con su sede central, y que el director del teatro, José Melía, recibiera un gran aplauso cuando fue presentado en el escenario. Después de la emotiva versión del Himno Nacional Argentino, se pudo apreciar el ballet "Tango gris", a cargo de un disciplinado cuerpo de baile, que dibujó en el espacio las formas sugerentes de una creación de Araiz cargada de la esencia e idiosincrasia del tango, con su imagen y clásicos modos porteños.

Mientras por un lado el propio autor de la música, Atilio Stampone, desde el piano, y un conjunto orquestal conducido con buen estilo por Roberto Ruiz ofrecían la música, sensuales bailarinas y bailarines con gesto arrabalero pero refinado matiz desgranaron con perfección rítmica las variables coreográficas del creador, que alcanzó el momento de mayor relevancia en las dos últimas escenas, con un final brillante que motivó una larga ovación. También se lucieron el bandoneonista Carlos Bueno, el violín de Fernando Favero, cuyo solo fue de muy alta calidad, y el guitarrista Miguel Irazu, todos ellos y el conjunto con sonido amplificado, como parece ocurrir siempre cuando se penetra en el mundo de la música popular, por más estilizada que ella esté, como en este caso.

Luego del intervalo, que se prolongó más de lo previsto por la natural necesidad de comentar y conocer opiniones sobre el acontecimiento, se desarrolló la parte lírica, que tuvo la baja de Daniel Muñoz, quien por razones de enfermedad no pudo cantar las partes de tenor

anunciadas en el programa, salvo en la breve intervención en "Aída". Entonces sólo se escuchó el vals "Je veux vivre...", de Gounod, a cargo de la soprano Paula Almerares, alcanzando buen nivel y solvencia en la zona aguda de su registro, y la gran aria de "Linda de Chamonix", de Donizetti, donde reiteró su aplomo profesional.

Gian Carlo Menotti y Verdi

Entre las dos arias de la soprano, Mario Perusso intercaló en una correcta interpretación la obertura de la ópera "Amalia al ballo", del célebre compositor italiano Gian Carlo Menotti, presente en la sala, saludado con un sostenido y cálido aplauso cuando fue señalado en su localidad de la platea.

Luego llegó el turno de Verdi, con su inspirada vena lírica y la grandeza de "Aída", en la escena triunfal, donde se lucieron de manera excluyente el coro preparado con la calidad de siempre por Luis Clemente; el barítono Jorge Fiorenza, de voz caudalosa, temperamental expresión y justeza musical, todo ello para causar una grata sorpresa que compromete a un trabajo más frecuente; las seis trompetas que anuncian a Radamés victorioso; Alejandra Malvino, de voz poderosa, y la soprano Patricia Gutiérrez, que confirmó ser una cantante de excelentes medios. Con relación al tenor Daniel Muñoz no sería justo hacer un juicio negativo por su condición vocal, en razón de que quedó muy en evidencia que su actuación significó para él un verdadero esfuerzo.

Asimismo, ver sobre las tablas del nuevo Teatro Argentino a dos grandes nombres de la escena lírica nacional, como Nino Meneghetti y Ricardo Yost, fue la justicia al reconocimiento de quienes tanto de bueno dieron en La Plata para escribir aquella rica historia del viejo teatro.

En líneas generales la orquesta cumplió su cometido con buen nivel de ejecución, pese a que en varios pasajes de conjunto hubiera sido necesario mayor tiempo de ajuste, aunque el ascendiente que Perusso y su aplomo salvaron esos momentos.

Final para el recuerdo

Como en los mejores actos festivos, todos los integrantes de los cuerpos artísticos, incluyendo a los niños coreutas y jóvenes del cuerpo de baile que habían actuado en la primera parte, se apretujaron sobre la superficie de la escena, se abrazaron entre sí, aplaudieron con fervor y crearon una atmósfera de júbilo indescriptible.

Cuando todos ellos agradecían el aplauso, hubo una actitud y un gesto de Mario Perusso señalando con sus brazos en alto la sala, elocuente por su mensaje y suficiente para agregar una cuota mayor de emotividad al cierre de un episodio inolvidable de la historia cultural de nuestro país.

s./f.

Texto 61: 15/10

El genio de Bach aún sorprende

Concierto de clausura del ciclo de la Academia Bach. 6º concierto comentado. Motete "Joseph lieber, Joseph mein", de Sethus Calvisius; Motete "Aus der Tiefe", de Tobias Michael; Concierto espiritual "Alleluja, man singet mit freuden", de Johann Schelle, y Cantata BWV 93 "Wer nur den lieben Gott lässt walten", de Juan Sebastián Bach. Con el Grupo de Canto Coral preparado por Néstor Andrenacci, más cuerdas, oboes, fagot y órgano. Solistas: Mónica Capra (soprano), Sabine Anna Hüttl (contralto) y Lucas Debevec Mayer (bajo). En la Iglesia Metodista Central, Rivadavia 5040.

Nuestra opinión: excelente.

Termina el año bachiano en el templo de Rivadavia 4050 con un concierto atípico en sus tiempos (sin la habitual hermenéutica y análisis a cargo del maestro Mario Videla, y sin intervalo tras los ejemplos que ilustran la audición).

Es que, amén de la restricción horaria, la propia Cantata BWV 93, de Bach, es especial por los acontecimientos que la rodearon en la Leipzig de 1723: nueve meses de silencio en Santo Tomás tras la muerte de la reina, a quien Bach había dedicado su Oda Fúnebre, y la sorpresa musical que les tenía reservada Bach a los feligreses de ese templo.

Con su habitual amenidad, el maestro Videla recuerda la veintena de ilustres maestros Kantores a partir de mediados del siglo XV.

El coro entona el encantador villancico homófono de Calvisius (latinismo de Kalwitz); luego, coro y bajo continuo se entregarán el eufórico y levemente contrapuntístico motete de Tobias Michael, y como tercer predecesor del padre de la música, los miembros de la Academia se entregan a la exultante polifonía del Concierto Espiritual, basado en un salmo, de Johann Schelle, de sorprendentes hallazgos y desarrollo anticipatorio del Bach que habrá de escucharse seguidamente.

Las versiones son impecables y denotan el sólido oficio de cantantes y noneto instrumental.

Un Bach sorprendente

El maestro Videla comenta entonces las circunstancias previas al estreno de esta cantata, que aquí se entrega en primera audición. Es apasionante saber -y luego descubrirlo por medio de los ejemplos previos y en la interpretación ulterior- cómo Bach pudo insertar, a lo largo de esta obra, casi como un juego de escondidas, los trozos que componen uno de los conocidos corales luteranos de la época. Como todas las obras de Bach, y al margen de cualquier anécdota, es una fiesta espiritual seguir paso a paso los siete números de que consta. Y comprobar cómo su genio puede transfigurar en pura belleza y en sucesión de sorpresas unos de los textos menos inspirados de los que dispuso en el momento.

Los encuentros de la Academia Bach no terminan en el mero placer de escuchar las obras de sus programas, sino que se prolongan en el canto de algún coral, sea el de la cantata del sábado u otro cercano en la temática del día. Los oyentes se convierten, así, en protagonistas de un devoto rito espiritual que trasciende cultos -católico o protestante- por medio del canto.

Es de rigor nombrar aquí a los solistas estables de la Academia: Pablo Saraví (violín concertino), Gabriel Pinette (violín), Marcela Magin (viola), Edgardo Zollhofer (violoncello), Fernando Fieiras (contrabajo), Andrés Spiller e Iris Camps (oboes), Andrea Merenzon (fagot) y Enrique Rimoldi (órgano). Y nombrar también al director del excelente Grupo de Canto Coral, Néstor Andrenacci.

El maestro Mario Videla, impulsor de esta gesta bachiana, confirma que el 2000 estará enteramente consagrado a Bach. Y anticipa la posibilidad -entre tantos otros conciertos para conmemorar los 250 años de la muerte del gran Kantor de Santo Tomás- de uno dedicado a los corales. Será -emulando al maestro- nuestra "Ofrenda musical".

René Vargas Vera

Texto 62: 18/10

Con el sello de Accardo

Concierto de la Orchestra da Camera Italiana, con la dirección musical de Salvatore Accardo y su participación como solista, perteneciente al ciclo Harmonia de la Fundación Coliseum. Programa: Sonata "a quattro" Nº 3 en Do mayor, de Rossini; Sonata en Sol menor ("Il trillo del diavolo"), de Tartini; Ciaccona en Sol menor, de Vitali, y Serenata para cuerdas en Do mayor Op. 48 de Tchaikovsky. Teatro Coliseo.

Nuestra opinión: muy buena.

Como resultado de un proyecto compartido entre la Fundación Coliseum y el programa cultural italiano Latina '99 visitó por primera vez Buenos Aires la Orchestra da Camera Italiana, con la dirección del maestro Salvatore Accardo.

Se trata de una iniciativa digna de ser imitada, que ofrece a los instrumentistas italianos de talento la posibilidad de perfeccionarse con un maestro consagrado, a la vez que les proporciona a los músicos jóvenes una salida profesional.

Los 32 miembros que la componen iniciaron con éxito hace dos años sus actuaciones en Italia y otros países europeos, y ahora en América latina. Las obras interpretadas en su presentación tuvieron el sesgo académico de sus integrantes, todos ellos egresados de los conservatorios italianos, con visible espíritu de entrega e identificados con su egregio director. La predominancia de las cuerdas en el barroco, y en especial en Italia, con encumbrados representantes, se hizo presente en la primera parte precedida por la tercera Sonata "a quattro", en Do mayor, del inmortal Rossini, donde aflora el espíritu creativo que lo animaba en los años de la adolescencia, cuando la compuso.

Lirismo y melancolía

El lirismo optimista que anima la obra, interpretada con perfecta afinación y ajuste, se ve complementado en el sector grave de las cuerdas por una profundidad sonora, que resulta dulce y seductora en los movimientos rápidos extremos, con pasajes virtuosísticos (y las típicas notas repetidas de Rossini), y cierta melancolía en el Andante central.

La Sonata en Sol menor "Il trillo del diavolo" de Giuseppe Tartini tuvo el ostensible atractivo de Accardo en la parte solística y el sustento de la sonoridad plena y redonda del continuo y los "tutti", para dar sustento a su sólida arquitectura, especialmente el sector de violines, de activa presencia y dramatismo creciente en las variaciones.

Hubo expresividad lograda en el Larghetto afectuoso; un Allegro energético muy efectivo; un Andante y un Allegro final cuyos famosos trinos tornaron admirable la ejecución de Accardo por su maestría digital y la nobleza musical al hacer sonar el canto por debajo de un prolongado trino.

La Chacona en Sol menor de Vitali, que dio celebridad a su autor, fue otra muestra de la primacía del violín en el barroco italiano, y de la autoridad de Accardo en asumirla cuando lo secundan unas cuerdas de la eficacia de estos músicos.

Al final de la primera parte, Salvatore Accardo anunció una Milonga de Piazzolla, que le fue dedicada por el compositor, y que el conjunto interpretó impecablemente con fina captación de su carácter. Pero la segunda parte, con la interpretación de la Serenata en Do mayor Op. 48, obra de consistencia sinfónica antes que camarística, fue algo diferente.

La sonoridad del conjunto fue aquí algo pesada, pues se mantuvo casi en un solo plano, si bien el discurso se mantuvo claro, muy bien articulado, traduciendo el lirismo exaltado del músico ruso, su solemnidad en el movimiento inicial (Pezzo in forma dei sonatina); elegancia y humor subrayados por los violines en el Vals; intensidad emotiva en la Elegía, y enérgica alegría en los temas rusos del Finale que Balakirev le proporcionó.

Varios bises engalanaron la presentación de la orquesta italiana: un Andante, de Dvorak, y los dos movimientos iniciales del Divertimento K. 136. de Mozart, que fueron largamente celebrados por el público.

Héctor Coda

Texto 63: 21/10

Más que un dúo, dos buenos solistas

Recital de Sergei Stadler, violín, y Julia Stadler, piano. Programa: Mendelssohn: Sonata en fa menor, Op. 4; Schumann: Gran sonata N° 2, Op. 121; Brahms: Sonata N° 3, Op. 108; R. Strauss: Sonata Op. 18; Schubert: "Rondó brillante", Op. 79, D. 895. Asociación Wagneriana. Teatro Avenida. Nuestra opinión: Bueno.

Por lo general, y de acuerdo con múltiples factores, a muchos condicionamientos y a las mejores intenciones, las distintas asociaciones de concierto programan sus temporadas sin tomar en cuenta qué hacen sus otras colegas de actividad.

En este sentido, mala fortuna tuvieron con las fechas los hermanos Stadler, porque debieron luchar, mayormente en vano, contra el recuerdo más que fresco de los milagrosos conciertos de cámara que ofreció Martha Argerich junto a Nelson Freire y a Mischa Maisky.

Tomados de uno en uno, Sergei parece estar un escalón más arriba que Julia. Posee un buen sonido, se maneja con la suficiente destreza como para no pasar ningún tipo de zozobra frente a pasajes de grandes dificultades, su afinación es correcta y frasea con buen gusto, aunque su interpretación es un tanto monocorde, sin hacer las necesarias diferencias cuando se pasa, por ejemplo, de un Mendelssohn adolescente a un Brahms maduro y particularmente notable y profundo.

Dentro de sus posibilidades, que no son pocas, Sergei se encuentra más cómodo, con suficiente potencia y virtuosismo, cuando debe pasear sus habilidades por obras o pasajes de mucha nota e intensidad, en tanto que luce más anodino cuando de encontrar honduras se trata, cuando se requiere de mucha concentración y musicalidad. Distinto es el caso de Julia, que parece estar más dedicada a presionar la tecla correcta, tarea en la que no siempre acertó, dando la sensación de estar muy cerca del límite de sus posibilidades técnicas.

Sin variedad ni contrastes

El repertorio elegido para este concierto fue extrañamente todo decimonónico y romántico, incluyendo en este período también al "Rondó brillante", de Schubert, que, por conceptos violinísticos y por contenidos armónicos y melódicos, está más próximo a Schumann que a Haydn. No hubo variedad ni contrastes de época, sin obras de compositores barrocos, clásicos o de este siglo. De todas las sonatas interpretadas, la más lograda fue la de Richard Strauss, una pieza en la que hay conceptos formales y expositivos casi beethovenianos y abundantes cromatismos. En las antípodas, la última sonata de Brahms sonó muy escasa de ideas, de musicalidad y casi sin interactividad entre ambos hermanos.

Quizás el mayor reparo que se podría hacer a este dúo es que, precisamente, no logran actuar como tal. Son dos individualidades correctas que tocan juntas, que combinan sonoridades e intenciones pero que no logran transmitir esa sensación de unidad musical intensa que de un buen dúo de cámara es de esperar.

El mejor momento de la noche, aquel en el que realmente lograron transmitir ideas y emociones en equipo, fue el que sobrevino con las "Piezas de fantasía", Op.73, de Schumann, ejecutadas fuera de programa y que, cabe recordar, están grabadas por el dúo Maisky-Argerich en chelo y piano, en un registro memorable de 1984. Paradójicamente, en ese momento, hacia el final de la noche, fue cuando menos se los extrañó.

Pablo Kohan

Texto 64: 21/10

Benzecry y un repertorio atípico

Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, conducida por el maestro Mario Benzecry, director invitado, con la participación de la arpista Lucrecia Jancsa como solista. Programa: Obertura "Oberon", de Carl Maria von Weber; Concierto N° 2, para arpa y orquesta, de Ginastera, y Sinfonía N° 2 en Do mayor, Op. 61, de Schumann. En el Auditorio de Belgrano. Nuestra opinión: Muy bueno.

Obras rara vez escuchadas en los repertorios sinfónicos ofreció en su última sesión la Orquesta Sinfónica Nacional, con la batuta del director invitado Mario Benzecry.

Se tuvo la impresión de un rendimiento general esmerado, poco usual en las lecturas que todo organismo orquestal debe realizar en los numerosos conciertos que nutren sus temporadas anuales.

La orquesta romántica tuvo a dos de sus egregios representantes, Weber y Schumann, en obras de complicada factura, en las que la nutrida escritura que sirve al color instrumental y la paleta orquestal debe estar al servicio de las ideas sinfónicas.

Con la Obertura de "Oberon", el bosque romántico, con sus personajes de mágica fantasía, cubren la escena imaginaria de una atmósfera de encantamiento de caprichosa lógica. El movimiento y el color, la llamada de las trompas -cuatro en total-, sobre la trama fina de maderas y cuerdas, fueron marcados con precisión, con escrupulosa medida y gusto por el detalle por el director Benzecry.

Si bien la acústica de la sala, algo seca -especialmente desde algunos sitios-, no permitió apreciar cabalmente el colorido que anima la obertura, contó, sin duda, con el impulso romántico, la pujanza que le imprimió la batuta y la repuesta de los miembros de la Sinfónica.

Un Ginastera poco oído

Rara es la oportunidad que tiene el melómano porteño de escuchar una de las obras más originales de Ginastera, como lo es su Concierto para arpa y orquesta Op. 25, en esta oportunidad interpretada en la parte solista por la talentosa instrumentista cordobesa Lucrecia Jancsa.

El Concierto no es sólo vehículo de contrastes dramáticos, colores brillantes y originalidad sonora, sino especialmente de un virtuosismo instrumental muy condicionado a su integración concertante y con la incorporación de una sutil variedad de timbres instrumentales accesorios.

El idioma de esta obra, con los típicos componentes temáticos y rítmicos de Ginastera, fue asumido por Jancsa con plena comprensión de su madeja sintáctica, de complicada factura y densidad sonora, y abordada con gran seguridad de medios técnicos.

Jancsa confirmó carácter genuino a su interpretación, que en el segundo movimiento (Molto moderato) tuvo una inusual dosis de sutileza y misterio en su traducción, aunque no siempre su arpa fue audible. Los rasgos indigenistas afloraron en el tiempo final (Vivace), de deslumbrantes brillo y colorido.

Tarea realmente meritoria para la Sinfónica y su eventual director fue la ejecución de una sinfonía como la Segunda, Op. 61, de Schumann, cuyo lenguaje y obsesionada búsqueda de cohesión temática por parte del compositor se traducen en un sostenido esfuerzo en su realización.

Al respecto, se tuvo una versión rica en detalles, prolijo y disciplinado ensamble de las voces instrumentales, sin mengua de la espontaneidad, y modos cambiantes en un discurso de gran movilidad y en varios niveles sonoros.

El Scherzo desplegó su levedad y colorido romántico, con aérea flexibilidad y transparencia sonora, y el Adagio tuvo un valioso solo de oboe, de gran expresividad. La intensidad poética y el vigor intelectual que Benzecry infundió a la obra culminó en el Allegro molto vivace final, con momentos de genuino virtuosismo en todos los sectores de la orquesta.

Héctor Coda

Texto 65: 22/10

Un desteñido Berlioz

"La infancia de Cristo", de Héctor Berlioz. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Coro Estable y de Niños del Teatro Colón. Director de orquesta: Jean Foumet. Directores de coros: Vittorio Sicuri y Valdo Sciammarella. Solistas: Sylvie Brunet ; Laurence Dale; Marcel Vanaud; Jean-Philippe Courtis y Daniel Ottevaere. Festivales Musicales de Buenos Aires, con el auspicio de ICI Argentina y en el ciclo de abono. Teatro Colón.

Nuestra opinión: regular.

La empresa de ofrecer una obra tan delicada y atípica como "La infancia de Cristo", de Berlioz, presupone un enorme esfuerzo de organización, desde la elección de un director autorizado, un elenco solvente en lo vocal y en estilo, orquesta y coros de muy alto nivel profesional y, por sobre todo, un plan de ensayos riguroso e intenso.

Se trata de una creación pura y exquisita, concebida con una llamativa sencillez, que se transforma, por eso mismo, en una pieza de complejidad intelectual. Pergeñada en varias etapas, una de ellas, la parte central denominada "La huida de Egipto", fue presentada primero como si hubiera sido escrita por un imaginario compositor llamado Pierre Ducré. Cuando se la escuchó, todo el mundo la puso por las nubes y se opinó que ni Berlioz la podría haber escrito. Pero llegó el momento en que el propio músico reveló su superchería y que había firmado con un seudónimo formado por el nombre y apellido de su amigo Pierre Duc, con el agregado de la nota Re.

Una pieza atípica

Cuatro años más tarde terminó la composición, con un texto poético muy bello en sus versos, en el que evoca los antecedentes de la matanza de los inocentes, cuyo horror motivó que la Sagrada Familia se refugiase en Egipto. Pero es la sonoridad la que marca la distinción de "La infancia de Cristo", que a lo largo de su desarrollo otorga una sensación de paz seráfica, armonías sombrías y coloración arcaica, adecuada para ambientar el momento de la historia judeo-romana del poema.

Si bien es cierto que los quilates de Jean Fournet, tantas veces admirado, están fuera de discusión, su versión resultó excesivamente tenue y por momentos algo más lenta que lo conveniente. De ahí que el contraste entre el coro "El adiós de los pastores", cándido y fresco a la vez, con los pasajes celestiales del coro angelical, de inmaculada belleza, no fue claramente percibido.

Y otro tanto aconteció entre los pasajes del episodio "La llegada a Sais" con el dúo de María y José y el trío instrumental de arpa y dos flautas, monocorde en expresión y sonido. De todos modos ambos coros, el de adultos y el de niños, se escucharon con buena afinación y empaste, como no podría ser de otro modo dada la experiencia y eficacia de sus maestros, Vittorio Sicuri y Valdo Sciammarella, respectivamente. En relación al elenco, fue estupenda la mezzosoprano Sylvie Brunet, dotada de una voz de esmaltada pureza, cautivante por su musicalidad y dueña de una sólida escuela de canto. Junto a ella, también se destacaron por su sobriedad y buena demostración de oficio el barítono Marcel Vanaud, el bajo Jean-Philippe Courtis y el conocido tenor Laurence Dale. En cambio, fue inesperado y doloroso el pobre desempeño del bajo Daniel Ottevaere, de voz caudalosa pero destemplada, inexpresiva y nada musical, en el personaje del Padre de una familia ismaelita, hasta el punto que sus intervenciones, que no dejan de tener importancia, opacaron considerablemente la versión ofrecida en su conjunto. Llamó la atención que no se hubiera logrado una figura acorde con el nivel del resto del elenco.

Juan Carlos Montero

Texto 66: 25/10

Siglo de la diversidad

Ciclo "Despedida del Siglo XX", Concierto del Estudio Coral de Buenos Aires, dirigido por Carlos López Puccio. Programa: Reincarnations, Opus 16, de Samuel Barber, "Amen", de Gorecki; "Lux Aeterna", de Ligeti; "Prima serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti", de Dallapiccola; "Friede auf erden", de Schönberg; "Fuga y Misterio", de Piazzolla, Dos canciones, de Guastavino, "Tres canciones Ingrias", de De Veljo Tormis. Función del Centro de Experimentación del Teatro Colón.

Nuestra opinión: muy bueno.

El que afirme que no le gusta la música del siglo XX seguramente no asistió al muy buen concierto que ofreció el Estudio Coral de Buenos Aires, que dirige Carlos López Puccio.

El mejor coro de cámara del país se sumó al ciclo "Despedida del siglo XX", que organiza el centro que dirige Gerardo Gandini con un programa ecléctico, que justamente demostró que la variedad es tan grande como para que no haya, al menos, alguna corriente o compositor que no pueda interesar a un aficionado de la música.

Más que un criterio cronológico o de estéticas, López Puccio organizó un concierto con las obras que el coro viene cantando en los últimos años, por puro gusto. Así convivieron el depurado estilo coral norteamericano de Barber con los clusters cromáticos de Ligeti, el posmodernismo de Gorecki, el romanticismo extremo de Schönberg, hasta la fuga bachiana y tanguera de Piazzolla o el folklore de las canciones de Guastavino.

Eso sí, el precio de la variedad es cierta dispersión que se produce ante semejante paseo por el mundo de la música durante este siglo.

En la primera parte se trató de circundar "Lux Aeterna", una de las obras pilares de la segunda mitad del siglo. Trascendió el ámbito de la vanguardia porque, un año después de su estreno, el cineasta Stanley Kubrick la incluyó como música incidental de su película "2001, Odisea del espacio". La pieza está construida como un canon a 16 voces, que en verdad produce como resultado la construcción progresiva de dos clusters (racimo en inglés, y que es el equivalente a tocar, por ejemplo, todas las teclas, blancas y negras, de alguna parte del piano, a la vez). La ausencia de ataques producto del encadenamiento imperceptible entre las voces y un tempo lento producen una textura continua, sin ritmo, que funcionó de maravillas como contrapunto de las escenas en un espacio sin gravedad imaginadas por el cineasta recientemente fallecido.

La dificultad de esta obra radica en lograr este continuo sin fisuras y requiere de cantantes capaces de sostener la afinación en medio de estos racimos de notas contiguas. Para el estudio coral esto ya no es un problema y por eso la obra sigue fascinando por el clima y las sonoridades resultantes que produce (la superposición de disonancias produce la ilusión de nuevos sonidos conocidos como diferenciales y que ocurren directamente en los oídos de los espectadores).

Para llegar a Lux aeterna, el coro pasó primero por Barber y sus reencarnaciones y por el Amen, de Gorecki. Cambió el clima abruptamente con una obra temprana de Dallapiccola, sobre dos poemas del Renacimiento en tono picaresco.

La segunda parte se inició con otra obra clave de la centuria Paz sobre la tierra de Schönberg, que el Coro interpretó con su habitual precisión en la afinación y la expresividad de sus voces (o solistas o directores de coros ellos mismos).

Como una especie de eslabón perdido entre Bartok y el Ligeti más conocido, la obra Noche/Mañana del compositor húngaro cerró el capítulo centroeuropeo clásico para pasar al popular con el que cerraron la función.

Clásicos y populares

Cuando el ECBA se mete con la música popular consigue lo que no siempre es habitual: dar con el swing de cada uno de los géneros, sin por eso perder su calidad tímbrica y afinación. Sin embargo el capítulo no fue parejo. El arreglo de "Fuga y Misterio" de Piazzolla sonó bien, pero la percusión agregada estuvo lejos de la calidad de las voces. La incorporación de un reco-reco y rototoms fue demasiado pobre como para justificarlos.

Fue mucho mejor el resultado musical en "Se equivocó la Paloma" y "En los surcos del amor", de Guastavino y en el cierre con las canciones ingrias (una región entre Estonia y Dinamarca) con una destacada actuación de varios de los coreutas como solistas.

El estudio Coral concedió tres bisnes, uno que más bien fue "despedida del milenio": "Los pájaros" de Jannequin (1485-1585), un tema popular venezolano y el trajinado arreglo del Chango Farías Gómez de "El pintao".

Martín Liut

Texto 67: 27/10

Un pianista de excepción

Concierto extraordinario del pianista Michele Campanella, auspiciado por la embajada de Italia y el Instituto Italiano de Cultura. Programa: Sonatas en Do menor Op. 10 N° 1 y Op. 2 N° 3 en Do mayor, de Beethoven; "Pagodes", "Soirée dans Grenade", y "Jardins sous la Pluie", de la suite "Estampes", de Debussy, y Danza sacra e Duetto finale da Aida, di Verdi, y Ouverture del "Guglielmo Tell", di Rossini, paráfrasis de concierto de Franz Liszt. En el teatro Coliseo.

Nuestra opinión: muy bueno.

La visita de este insigne pianista italiano, verdadero exponente de la generación intermedia de la llamada escuela italiana del piano, constituyó en su única presentación en el Teatro Coliseo, invitado por la embajada de Italia, un singular acontecimiento artístico.

La presencia de Campanella se destaca, en un año pródigo en visitas de intérpretes del instrumento, con nitidez por la excelencia de su desempeño sin estridencias ni divismos, y con una integridad artística de indiscutibles virtudes.

La formación de Campanella en el Conservatorio de San Pietro a Majella, previa a su triunfo resonante a temprana edad en el Concurso Internacional Alfredo Casella y a su consagración definitiva como concertista, de la que dan cuenta el sello discográfico Philips y su actual desempeño en la cátedra de perfeccionamiento en la célebre Accademia Chigiana, de Siena.

Este músico, cuya última presentación en nuestra ciudad ocurrió hace diez años, junto a la Orchestra de la RAI dirigida por Aldo Ceccato, ofreció muestras concluyentes de su arte con

una perfección técnica que sitúa a la obra siempre en un plano superior al mero virtuosismo. Síntesis de un reflexivo equilibrio de medios técnicos y expresivos, sobre los que ejerce permanente control, y con un sonido de excepcional calidad, Campanella hace de cada interpretación un placer auditivo que tiene lugar sin esfuerzo aparente. Su calidad sonora es constante, cualquiera que sea el rango dinámico requerido, fiel a la consigna de obtener el mejor sonido con el mínimo de esfuerzo y siempre aplicándolo con intencionalidad expresiva.

Beethoven por dos

Las dos sonatas de Beethoven que ofreció en primer término, las que pueden encuadrarse en el "primer estilo" -según Schindler-, tuvieron así una traducción rica en contrastes dinámicos, acentos, con conceptos definidos y acertados, adecuada contención formal y, al mismo tiempo, expresión emocionalmente pujante y reveladora del nuevo lenguaje que imponía.

Si esto se advirtió en el primer movimiento de la Op. 10 N° 1 (Allegro molto e con brio), el tiempo lento que siguió -a menudo, piélago de dificultades expresivas para los pianistas- fue vertido con cabal sentido de su musicalidad más pura, fue en verdad cincelado con estricta observancia del tempo, con lógica en el fraseo y belleza en el color tonal.

La siguiente Sonata Op. 3 N° 2, en Do mayor, fue una verdadera lección de rigor interpretativo, a diferencia de la exactitud y la precisión que indudablemente posee, por cuanto la libertad, la pujanza y el brillo conceptual de la concepción beethoveniana se hicieron presentes dentro de los moldes formales del fraseo, y la articulación, la tensión y distensión del discurso, así como el sentido de las pausas y el silencio, los contrastes dinámicos y el claroscuro.

En Debussy, Campanella privilegió el color tonal y la atmósfera que caracterizan cada número de la suite "Estampes", particularmente logrados en "Jardins sous la pluie". En cuanto a los recursos que encierra la orquestalidad del piano, pocos pianistas como él podrán movilizarlos con tal diversidad de toques y matices como los empleados en la Danza sacra e Duetto finale da "Aida", de Verdi, y la imponente Ouverture del "Guglielmo Tell", de Rossini, ejecuciones que resultaron admirables.

Dos muestras más de su arte restaban, y fueron ofrecidas fuera de programa: el Scherzo de "Sueño de una noche de verano", de Mendelssohn, de etéreas texturas, y una sonata de Scarlatti, preclaro antecesor del desarrollo pianístico de los tres últimos siglos desde un instrumento como el clavicémbalo, verdadero microcosmos en miniatura, que Campanella sabe escrutar como pocos desde el piano moderno.

Héctor Coda

Texto 68: 28/10

Un dúo fiel a la tradición germana

Recital del dúo Ursula Berg (violín) y Oliver Triendl (piano). Programa: Sonata en Si bemol mayor, K 378, de Wolfgang Amadeus Mozart; Sonata N° 3, en Mi bemol mayor, Op. 12, N° 3, de Ludwig van Beethoven y Sonata N° 3, en Do menor, Op. 45, de Edvard Grieg. Ciclo Harmonia. Fundación Cultural Coliseum con auspicio de Telecom Argentina. Teatro Coliseo.

Nuestra opinión: muy bueno.

Un interesante convenio entre la Asociación de Cámara Trío de Trieste, de Italia, y la Fundación Coliseum, ha facilitado la presentación del joven dúo Berg-Triendl, ganador en la edición del año último del concurso internacional que rinde homenaje al célebre conjunto triestino, tan admirado en décadas pasadas en Buenos Aires.

Como fue lógico presuponer, se trataba de jóvenes instrumentistas de muy sólida formación, dotados de méritos más que suficientes como para esperar de ellos una carrera brillante, opinión que fue confirmada plenamente al escuchar la sonata K.378, de Mozart, de la que emana una atmósfera popular de amable alegría.

Un sonido cálido y aterciopelado surgió del violín de Ursula Berg e impecable articulación del piano de Oliver Triendl. Sin llegar al equilibrio requerido entre los dos instrumentos - hubo mayor predominio del piano - ambos artistas entregaron más que evidente conocimiento del estilo mozartiano, precisión rítmica y un muy hermoso fraseo en el segundo movimiento, andantino sostenuto e cantabile, tan evocador de las ideas musicales de Johann Christian Bach como significativo, por los novedosos diálogos confidentes y línea melódica apasionada que lo caracteriza. Movimiento lento que resulta ser el núcleo vital de la deliciosa composición.

No está de más señalar que la combinación sonora de violín y un teclado, ya sea con clave o piano, ha presentado a través de las composiciones creadas para esa combinación una muy evidente dificultad para equilibrar la densidad del sonido, habiendo sido Mozart uno de los primeros en resolverlo con éxito al apuntar a una armonización lírica y liviana, pero recurriendo

al procedimiento del diálogo entre los dos instrumentos. Más tarde llegarían numerosas obras maestras, incluyendo las de Franck, Debussy, Prokofiev o Bartok.

Tradición familiar

De inmediato se escuchó una de las tres sonatas del Op. 12, dedicadas a Antonio Salieri por Beethoven, que se consideraba por aquel entonces deudor del maestro. Entonces quedó en claro que los instrumentistas alemanes forman parte de una tradición musical incuestionable, germen de frutos incomparables. Es aquella de practicar e inculcar la música desde la niñez y en familia. La que se escucha a lo lejos, proveniente de casas modestas o señoriales al caminar las calles de Viena, Berlín, Maizena o Dresden. De ahí que ofrecieran una muy buena versión basada en la seriedad del estudio y el buen gusto.

Cumbre de la música nórdica

A diferencia de las dos sonatas precedentes, Edvard Grieg plasmó en la tercera, estrenada en Leipzig el 10 de diciembre de 1887 por el propio autor, acompañando al violinista ruso Adolph Brodsky, una creación de atmósfera dramática no exenta de melancolía, pero admirablemente bien armada en su estructura global y en su forma clásica. Asimismo, no deja de exhalar un cierto perfume romántico, ni deja de hacer mención a las raíces nacionales, al punto de elevarla a un plano de jerarquía dentro del panorama de la música de cámara de los países nórdicos.

Aquí Ursula Berg se soltó espiritualmente y hasta dejó de estar tan atada a la lectura, una debilidad que se vincula, seguramente, de su participación en orquestas y su actual misión de concertino en una agrupación de Alemania.

Fue así que logró mayor fuerza expresiva e interesantes sutilezas sonoras, en tanto que el pianista Triendl volvió a ser brillante en el touch, seguro para resolver todos los pasajes de bravura y con un temperamento muy latino. Cuando al final el aplauso fue cálido y sostenido, agregaron con espontánea sencillez y sin pensar en concesiones de virtuosismo, un ejemplo del fascinante lenguaje de la música de Johannes Brahms, por medio de un movimiento de su segunda sonata, la Op. 100, notable por su lirismo y complejidad musical.

Si a esta presentación tan variada en estilos se suma el programa ofrecido ayer, al que lamentablemente no se pudo asistir, donde prometieron el Mozart de la sonata K.526, el rondó brillante, de Schubert y la monumental sonata, de Richard Strauss, es natural afirmar que para Ursula Berg y Oliver Triendl no hay secretos ocultos y, como debería ser un ejemplo para una gran mayoría de artistas visitantes, no cayeron en la rutina de la repetición de obras.

Juan Carlos Montero

Texto 69: 30/10

Trío ruso de alta calidad

Concierto del Trío del Conservatorio de Moscú, integrado por Paul Ostrovsky (piano), Dmitri Berlinsky (violín) y Surin Bagratuni (violoncelo). Programa: Trío N° 1, Op. 8 y Trío N° 2, Op. 67, de Dmitri Shostakovich, y Trío N° 7, en Si bemol Mayor, Op. 97 "Archiduque", de Ludwig van Beethoven. Organizado por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Teatro Avenida.

Nuestra opinión: excelente.

La presentación del Trío del Conservatorio de Moscú produjo uno de los momentos excelsos de la temporada musical, profunda admiración y cierta sensación de sorpresa. Es que los integrantes del conjunto, Paul Ostrovsky, Dmitri Berlinsky y Surin Bagratuni, son virtuosos del auténtico mundo de la música de cámara. Es decir, traductores fidedignos del lenguaje que se hace comprensible cuando se logra a partir de una amalgama espiritual indisoluble y se penetra en la esencia de la obra sin traicionar los ideales del autor.

La enorme cantidad de música íntima que legó Shostakovich forma, quizás, el corpus de mayor inspiración y belleza de toda su producción. Así como no es un innovador revolucionario y se pone en la vereda de enfrente del serialismo, su lenguaje en este terreno constituye una admirable síntesis entre la herencia clásica representada por Beethoven y las distintivas de las escuelas nacionales rusas.

Y fue precisamente su trío, Op. 8, en un único movimiento, la página inicial que permitió apreciar las cualidades técnicas y artísticas de los músicos: Paul Ostrovsky, pianista de cristalina articulación y sonido perlado, dotado de preciso sentido de los equilibrios sonoros; Dmitri Berlinsky, poseedor de una escuela de arco impecable para el logro de un sonido de cautivante dulzura a lo largo de todo el registro, y Surin Bagratuni, un violoncelista ideal por el color y homogeneidad de las voces.

Lógicamente, escucharlos fue medir en toda su evidencia los quilates de las célebres escuelas rusas, entre las que se cuenta el propio Conservatorio de Moscú, de donde egresaron los tres músicos.

A renglón seguido se tuvo la oportunidad de escuchar el formidable trío Op. 67, del mismo autor, carácter elegíaco y doloroso, con ese movimiento final que desarrolla una especie de danza macabra, en una versión que dejó al desnudo la belleza de una obra ejemplar.

Así como el violoncelo había iniciado el tema con sordina y armónicos en impecable realización, no menos brillante fueron todos los pasajes en staccato, a cargo del piano, y los pizzicato de las cuerdas, desde tenues y lejanas sonoridades hasta imponentes eclosiones de volumen. Luego llegó el trío "Archiduque", de Beethoven.

Fue más que suficiente para demostrar que el conjunto no es únicamente fiel al espíritu de obras rusas, sino que brilla con similar perfección en el lenguaje de Beethoven. Esto es, en la cima del clasicismo y señal elocuente del sendero para el siglo romántico. Una versión antológica.

Por fin, para satisfacer el cálido y justo aplauso, agregaron un movimiento del trío, Op.103, también de Beethoven, expresado con la misma facilidad y buen gusto, coronación de una actuación muy fugaz que generó una deuda que deberá ser cancelada de inmediato.

Historial

Después de la excelencia alcanzada a lo largo de la temporada por las numerosas figuras relevantes escuchadas, parecía difícil que se pudiera sumar otra cima de similar rango.

Sin embargo, el acontecimiento tuvo lugar dentro del ciclo de la Asociación Wagneriana, justamente cuando la entidad requiere del apoyo de la sociedad en su conjunto. Su historia lo merece.

Juan Carlos Montero

Texto 70: 3/10

El fenómeno Argerich

Ultimo concierto de Martha Argerich con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Pedro Ignacio Calderón. Programa: Preludio de "Los maestros cantores", de Wagner; Quinta Sinfonía en Do menor, opus 67, de Beethoven, Concierto nº 3, en Do mayor, para piano y orquesta, de Prokofiev (solista: Martha Argerich), y Bolero, de Ravel. Estadio Luna Park.

Nuestra opinión: excelente.

Esta noche, la del primer viernes de octubre, Martha Argerich nos hizo sentir felices. Sin ese "casi" que farfulló alguna vez su severísimo maestro Scaramuzza. Repartió felicidad y nos otorgó la condición de afortunados, aunque haya ingresado rauda y resoplando mientras se encaminaba hacia el piano.

La había precedido la Sinfónica Nacional, que iniciaba su labor apenas pasados seis minutos de la hora señalada. El Luna Park estaba otra vez lleno, como en las grandes celebraciones de la música. Hasta el público cómplice cumplía con el protocolo de aplaudir la entrada del concertino. Todos sabíamos que no disfrutaríamos del mejor sonido en un teatro de conciertos porque entre los atriles ya estaban instalados los micrófonos. Y ni el piano pudo prescindir, después, del aparatejo colocado frente a sus cuerdas.

El Wagner del preludio de "Los maestros cantores" sonó imponente en el pulso pesante marcado por el director, como quien le incorpora la cuota de solemnidad requerida para recibir a un portento de la música.

Y el Beethoven de la famosa Quinta Sinfonía emergió vibrante en sus oleajes, contrastes y explosiones. Ni siquiera importó que en esta comunión íntima con la música, algunos inocentes del mundo de los sonidos aplaudieran entre los tres movimientos de la obra.

De todos modos, los organizadores no habían anunciado un concierto. Su despiste estético les había dictado las palabras espectáculo y función. La comunión, en cambio, se produce cuando entre oyentes e intérpretes se instala la magia.

La despedida

Muchos pudieron haber pensado que Martha Argerich podía haber tocado en el contexto de un estadio, el más popular Concierto Nº 1, en Mi menor, que regaló dos días antes en el Teatro Colón. O el dos de Rachmaninov o el uno de Tchaikovsky, rancieramente románticos ambos; o el tantas veces vapuleado de Grieg, o el maravilloso de Schumann, al margen del prometido y esperado en Sol, de Ravel.

Pero ella, un portento musical convertida hoy en fenómeno de masas, prefirió el tres de Prokofiev. Sin duda, el más famoso y popular de los cinco que escribió el virtuoso pianista y compositor ruso, pero uno de los más difíciles, por no ser romántico, ya rechazado en su estreno en Chicago de 1921 y devenido rotundo fracaso en su segunda ejecución en Nueva York.

Porque los dedos de Martha Argerich producen milagros de musicalidad. El sortilegio se adivina ya desde esas primeras notas suaves dictadas por alguna vieja canción rusa, que florece en el clarinete, y después en las flautas y violines. Y se instala cuando Martha arranca con esas urgentes, endiabladas notas del Allegro. Es que da pasmo la inusitada fuerza de esos pequeños dedos que desatan esta fantástica, arrolladora toccata.

La musicalidad de Argerich no radica solamente en su impecable, inexorable virtuosismo, capaz de arremeter con todas las variantes del *toucher* pianístico, sino en su respiración junto a la orquesta, aunque ella se constituya, sin querer, en su fulgurante auriga.

Como el propio Prokofiev ella es dueña de dedos de acero para estas obras de bravura, y de un impulso irrefrenable que arrastra consigo, en furiosos *staccato*, en octavas implacables a toda una orquesta. Pero es capaz, también de entregarse al juego de los diálogos, de las réplicas; de pergeñar sutilezas y finuras de increíble refinamiento, sea en arpeggios, en trinos, en pasajes de *esfumatura*, vaguedad y lejanía.

Es una gloria verla tocar. Como si el don lúdico le hubiera sido otorgado por gracia infusa. Pero siempre naturalmente, sin pose, sin exhibiciones, sin divismo. Sus tensiones, ataques e intensidades (como diría Juan Carlos Paz) son interiores y sólo estallan en sus dedos, o se visualizan subrepticamente en un pie que marca el compás, o en los breves movimientos de su cuerpo cuando escucha a la orquesta.

Los nuevos oyentes

Los jóvenes -ese nuevo público que ha suplantado a una generación pacata empeñada en observarla de hito en hito- son hoy sus fervorosos admiradores. Ellos admiran no al brillante objeto del éxito (que sólo se mide por cifras) sino a la artista y al ser humano auténticos. Incluida, por cierto, su bohemia. Ellos, estudiantes de música o simples aficionados, no hablan de Argerich sino la llaman por su nombre, Martha, como esa compañera de ruta que los guía hacia el centro del proceso de la gestación musical.

Salvo el infaltable *cholulaje*, Martha Argerich no es un hecho social. Su poder de convocatoria radica en su elan artístico. Es que, amén de no defraudar jamás, su arte fenomenal nos transporta hacia otras dimensiones, enteramente originales. Por eso no importa demasiado qué va a tocar. Y si alguien pudo reclamarle algún compositor insoslayable, Martha lo entregó en el único bis, una fascinante fuga de Bach.

Gestos

No le pidan protocolos. Apenas si los cumple a regañadientes. Ella sólo desea compartir la música con quienes la aman de verdad. Buenos Aires se inundó de afiches -¡oh milagro cultural!- con su rostro. Pero ella seguirá tirándose el pelo hacia la izquierda o saludando apenas al público, incómoda con los halagos, para conversar con su *partenaire*.

René Vargas Vera

Texto 71: 31/10

Opera de dos mundos

"El cónsul", ópera con libreto y música de Gian Carlo Menotti. Dirección: Mario Perusso. Régie: Gian Carlo Menotti. Escenografía: Emilio Basaldúa. Iluminación: Ernesto Diz. Susan Bullock (Magda Sorel), Luis Gaeta (John Sorel), Marta Cullerés (la madre), Victoria Livengood (la secretaria), Marcelo Lombardero (el policía), Ricardo Cassinelli (el mago), Ricardo Yost, Carina Höxter, Mónica Ferracani, Alejandra Malvino y Omar Carrión. Orquesta Estable del Teatro Colón. Función del Abono Nocturno Tradicional. Nuestra opinión: Muy buena.

Casi como una obsesión, Menotti insiste en su fastidio por aquellos que lo califican como un compositor italo-americano. "He nacido en Italia, soy un ciudadano italiano y me he manejado siempre con pasaporte italiano." Sin embargo, cuando de arte se habla, no son los lugares de nacimiento de los responsables o los datos que indica un documento los que marcan la filiación de una obra.

Y en este sentido, "El cónsul" es, claramente, una ópera italo-norteamericana. Con elementos europeos en el texto y en la idea teatral, aun cuando haya sido escrita en inglés, pero con componentes musicales de uno y otro lado del océano. Lo que, en última instancia, habla de un notable grado de originalidad.

"El cónsul", a la que después de más de treinta años de ausencia es lícito recibirla casi como una ópera nueva, desarrolla una idea novedosa en el terreno de la lírica. El *verismo* italiano, desde Mascagni y Leoncavallo en adelante, había logrado colocar sobre el escenario a personajes terrenales y cotidianos. Pero los luchadores políticos habían sido ubicados, casi siempre, en algún momento histórico del pasado. Menotti, en esta ópera, plantea el problema

de la búsqueda del refugio político y de la lucha por la libertad exactamente en su tiempo, apenas finalizada la Segunda Guerra Mundial.

Las seis escenas de los tres actos se desarrollan sucesivamente en la casa de Magda Sorel, la esposa de John, el militante libertario, en algún país europeo, y en un consulado que, según el propio autor, podría ser el estadounidense. La excelente realización escenográfica de esta producción, a cargo de Basaldúa, con la supervisión de Menotti, se basa en la contraposición de una casa misérrima y sumamente estrecha, tanto en la superficie como en lo material, y la amplitud opulenta, fría, gris y deshumanizada del consulado, donde reina una secretaria eficiente, irritante y que cumple su función burocrática a la perfección.

En el pasaje de uno a otro ámbito, ni la música ni la acción se interrumpen. Cuando suenan los interludios escritos por Menotti, el escenario va girando y se detiene unos instantes en la ciudad donde transcurre el drama. En una calle flanqueada por edificios todos iguales, a media luz y sin letreros ni publicidad -alguna ciudad de la Europa oriental de posguerra-, la gente camina desorientada, busca a sus conocidos entre los muertos o es arreada como ganado por soldados.

Música en función del drama

En lo musical, Menotti está más cerca de Puccini, o quizá de Britten o Poulenc, que de los planteos teatrales de Dallapiccola o de los idiomáticos de Schönberg o Messiaen. El discurso está construido libremente con elementos tradicionales y otros devenidos de distintas vertientes contemporáneas, aunque ninguna relacionada con las vanguardias musicales europeas o estadounidense. En "El cónsul" hay recitativos y diálogos, soliloquios dramáticos, arias en el mejor estilo verista, dúos, escenas de conjunto y la "consonancia" general sólo se ve alterada por pasajes de disonancias bruscas o que la evaden pero que, en definitiva, concluyen por afirmar la tonalidad.

Operista e italiano al fin de cuentas, Menotti pone a la música en función del drama. Para cada situación y, ocasionalmente, para cada personaje hay recursos definidos: frases de motivos recurrentes para la secretaria, el piano que suena repentinamente como una llamada para cambiar el rumbo o aportar tensión, la rítmica precisa y la reiteración melódica obsesiva para la burocracia, un vals para los pases mágicos de Nika Magadoff, mucho melodismo y drama en las arias y el toque estadounidense en cierta instrumentación a lo Broadway y una grandilocuencia, no europea, para cerrar algunas situaciones. El final de la ópera, por ejemplo, podría haber prescindido de ese remanido y filmico remate que deja de lado la sensación de angustia sugerida desde los violentos clusters del piano sobre el que se oye el sonido insistente de un teléfono que nunca habrá de ser contestado.

Ovaciones para las damas

Los dos personajes femeninos centrales de la ópera tienen interpretaciones brillantes. Susan Bullock fue de menor a mayor en lo teatral y en lo musical, creando un personaje que avanza desde la sencillez, cierta sumisión y una resignación al dolor iniciales hasta la defensa final y heroica de la condición humana, desde su lógica elemental y no militante. Su intervención en "Papers, papers", un conmovedor y poético reclamo de justicia, fue impecable. Victoria Livengood, por su parte, es una admirable cantante y actriz de importante caudal vocal, capaz de pasar de la ironía a la sensualidad, de la frialdad a la emoción sincera. Las ovaciones finales para la "buena" y la "mala" fueron absolutamente merecidas.

El sector vernáculo del elenco se desarrolló con corrección. Gaeta sigue siendo mejor cantante que actor; Cullerés, frente a su nieto muerto, aprovechó cada corchea de su aria "I'm not crying for him" y, del mismo modo, cada uno de los eternos asistentes al consulado. Es de destacar, especialmente, la notable tarea de Lombardero en la creación del agente de la policía secreta, un personaje tan nauseabundo como esencial. Cantante de muchos recursos, liederista refinado y excelente actor, Lombardero está para papeles de mayor envergadura. Perusso, experto en las artes del verismo, se desarrolló con firmeza y seguridad en una ópera cuya estética y propuesta no le son ajenas ni lejanas.

A los 88 años, Menotti, extraño caso de compositor, libretista y régisseur, ha llegado por primera vez a Buenos Aires. Entre tantas reiteraciones de títulos y de autores en las programaciones que se arman año tras año, no parece haber una razón de peso para la larga ausencia de "El cónsul", un aporte diferente y estimulante.

Otras óperas de Menotti, con su estética y su propuesta tan particulares, podrían aparecer en el nuevo milenio. Como para poder comprobar, además, qué apasionante, ecléctico y multifacético ha sido este siglo que se está yendo y que ha dejado tantas maravillas aún por descubrir.

Pablo Kohan

Texto 72: 3/11

Sólo Brahms salvó la noche del olvido

Orquesta Filarmónica de Oslo. Director: Mariss Jansons. Solista: Gidon Kremer. Programa: Verdi: Obertura de "I vespri siciliani"; Glass: "Concierto para violín y orquesta"; Brahms: "Sinfonía Nº1". Concierto del Mozarteum Argentino con auspicio del Citibank. Teatro Gran Rex.

Nuestra opinión: bueno

Cuando el conflicto gremial del Teatro Colón no dio otra alternativa que el traslado al Gran Rex del primero de los conciertos de la Filarmónica de Oslo, no era difícil intuir que surgirían algunos inconvenientes. Pero la cantidad fue superior a la prevista y no por meras cuestiones de acústica sino también porque hubo una conjunción de factores que causó fastidio en el público.

En una de esas pesadas noches porteñas de humedad pegajosa, luego de sortear el ruidoso embotellamiento por la reducción de la calzada de la avenida Corrientes e innumerables obstáculos sobre la vereda, la gente se encontró con que un solo empleado recibía las entradas, lo que dio origen a una larga cola, de distintos grosores de acuerdo al lugar en donde los colados decidían agregarse. Sin embargo, menester es decirlo, la falta de previsión y la consecuente molestia fue tolerada con suma paciencia por los abonados. Pero ya habían pasado más de veinte minutos de la hora de inicio y el público todavía seguía ingresando.

La orquesta tomó su lugar en un escenario ya olvidado de estos eventos sinfónicos, con la gran parrilla de focos sobre los músicos y tremebundos y poco clásicos parlantes flanqueando a la orquesta por ambos lados, en un grotesco contraste con los adornos florales del proscenio. Pero lo más significativo, en cuanto a inconvenientes se refiere, fue lo que vino después, entre el muy mal sonido que llegaba a la platea y un repertorio que mostró demasiados puntos cuestionables.

La primera parte del concierto fue, prácticamente, prescindible. La costumbre, también dudosa, aunque firmemente instalada, indica que no debe inaugurarse la noche con la presencia del solista. En este caso la obra breve de anticipación fue la obertura de "I vespri siciliani", no exactamente una obra maestra sino simple y precisamente una obertura, cuya interpretación en concierto, casi como relleno de ocasión, despojada de la ópera que la continúa, despierta muy poco interés. Pero además, cuando el diálogo de cuerdas y timbal en pianissimo del comienzo sólo pudo ser apenas adivinado entre los ruidos omnipresentes de pequeñísimos y lógicos movimientos del público en sus butacas y un rumor permanente, grave y perceptible, posiblemente del equipo de aire acondicionado, quedó claro que sólo en el Colón, Verdi pudo haber tenido algún tipo de justificación.

Mínima música

Pero lo más débil fue el concierto de Glass, un músico cuyas propuestas minimalistas, admiradas o denostadas por amantes o detractores, sin terrenos intermedios, tienen su mejor ámbito de desarrollo en otro tipo de formas musicales. Si "Kojaanisqatsi" o "Powaqqatsi" son partituras donde hay personalidad y originalidad, este "Concierto para violín" es, decididamente, aburrido -y aquí no hay spot publicitario que pueda ser el punto de partida para destacar otro tipo de méritos- carente de ideas, reiterado hasta el hartazgo y construido sobre una batería de recursos compositivos tan elemental como alarmante. Ni siquiera Gidon Kremer, de los mejores violinistas de estos tiempos, pudo embellecer tanta pobreza. Es más, su compromiso interpretativo hizo más destacable aún la contradicción entre su pasión y las pocas ideas de Glass.

Sólo cuando en la segunda parte el excelente director que es Jansons comenzó con la primera sinfonía de Brahms, el concierto tuvo la dimensión esperada. A pesar de que la imaginación debió aportar rangos dinámicos, colores instrumentales y sutilezas que la acústica del Gran Rex borró o hizo mínimas, los músicos noruegos presentaron un Brahms pasional, romántico, consistente, ajustado y coherente.

Sorpresa

Luego de los bises, Jansons presentó al auditorio a la soprano argentina Virginia Tola, reciente ganadora del concurso Reina Sonja, de Oslo. Joven y bella, segura, con buen caudal vocal y mucha entrega, Virginia cantó "Vissi d'arte", de "Tosca", y dejó emocionada a la multitud que, mágicamente, olvidó incomodidades y pobreza que no debieron haber sucedido.

Pablo Kohan

Texto 73: 4/11

Con la fuerza del susurro

Primer concierto del Ciclo de Música contemporánea del Teatro General San Martín. Programa: Palais de Mari, y Rothko Chapel, de Morton Feldman. Intérpretes: Grupo Vocal de Difusión, Gustavo Massun (viola), Haydée Schwartz (piano y celesta), Pablo La Porta y Fabián Keoroglanian (percusión). Dirección: Mariano Moruja.

Nuestra opinión: muy bueno.

Hay dos formas de conseguir silencio: pedirlo a los gritos o hablar muy bajo. En medio de la bulliciosa cultura norteamericana, el compositor Morton Feldman (1926-1987) optó por el segundo camino para producir una de las obras más originales del siglo que termina.

A la histeria propia del vértigo en el que los Estados Unidos se sumergieron después de la Segunda Guerra Mundial, Feldman siguió el ejemplo de John Cage y apostó por gritar a través del susurro, de hacer música a través del despojamiento y no del virtuosismo de la ultracompleja estética serialista que llegaba de Europa, a mediados de los años 50. ¿Una utopía naïve? Tal vez sí, pero necesaria.

Anteanoche, la apertura de la tercera edición del ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín estuvo dedicada al estreno para la Argentina de dos obras del compositor norteamericano: "Palais de Mari", para piano solo de 1986 y la fundamental "Rothko Chapel", para coro, viola y percusión, de 1974.

Esta pieza es un homenaje al pintor Mark Rothko y a la capilla que construyó en 1971, en Houston, a la que pensó como "un ámbito donde hombres y mujeres de distintas religiones, o de ninguna en particular, pueden meditar en silencio".

Para esta capilla, el artista del neoabstraccionismo norteamericano pintó catorce grandes lienzos y se constituyó en uno de sus últimos trabajos, ya que murió al poco tiempo, ese mismo año.

Procesión inmóvil

La creación de Feldman intentó ser fiel a ese espíritu y se transformó en una obra que, según palabras del propio autor es como "una procesión inmóvil, no muy diferente de los frisos de los templos griegos".

Después de que Haydée Schwartz interpretó "Palais de Mari", con su habitual solvencia técnica y musical y de una breve lectura de un soneto en homenaje a Rothko escrita por Severo Sarduy, llegó el momento más importante de la noche.

La pieza de Feldman (como casi toda su obra) requiere de los instrumentistas un tipo de virtuosismo muy distinto del habitual.

Con sonoridades que no superan casi nunca el pianissimo y un despojamiento que produce un entramado tan simple como expuesto en todos sus componentes, la obra resulta muy "ingrata" con los intérpretes. No hay posibilidades de un despliegue de virtuosismo técnico y sí la posibilidad de quedar en falta por cualquier mínimo descuido.

En este sentido, fue notable la interpretación ofrecida por el Grupo Vocal de Difusión (GVD), que dirige Mariano Moruja. El coro, que está pasando por un gran momento musical, consiguió mantener el clima etéreo de las armonías, que Feldman pide que sean cantadas sin vibrato y casi "al borde del silencio" sin perder la afinación, ni la homogeneidad de su sonido.

Moruja dirigió con precisión al coro y a los instrumentistas (Gustavo Massun en viola, Schwartz en celesta y Pablo La Porta y Fabián Keoroglanian con un austero set de percusión). Y esto fue clave para lograr un buen empaste entre voces e instrumentos, en una sala difícil para esta obra que fue pensada para un espacio con más tiempo de reverberación (tiempo en el que tarda el sonido en extinguirse).

Sin campanas

Los únicos déficits de la muy buena versión de "Rothko Chapel", dirigida por Moruja, no pasaron por los intérpretes, sino por los instrumentos. Todo un símbolo del estado por el que pasa la música clásica en la Argentina, Haydée Schwartz tuvo que usar un teclado en vez de una celesta porque ya no hay ninguna en buen estado en la ciudad. También faltaron las campanas tubulares. Fueron reemplazado por el vibrafón, tocado en esos pasajes con baquetas duras.

Eso sí, por contraste, nunca los merecidos aplausos sonaron tan estruendosos en el San Martín después de finalizada la delicada obra de Feldman.

Martín Liut

Texto 74: 11/11

Al borde del silencio

Concierto II del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro General San Martín. Programa: "Distancias", "Locus solus", "Otros soles", "Arenas", "Lo que nos va dejando" y "Caminos de cornisa", de Mariano Etkin. Intérpretes: Haydéez Schvartz, Jorge Camiruaga, Ricardo Gómez, Amalia del Giudice, Henry Bay, Javier Porterto, Yasuko Miyamoto, Raúl Becerra y Marcelo Barragán. Dirección: Santiago Santero. Martes 9, Sala Casacuberta.

Nuestra opinión: muy bueno.

El segundo concierto del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín estuvo dedicado a recorrer treinta años de historia musical del compositor argentino Mariano Etkin. Se trata de un camino absolutamente personal, signado por la austeridad radical con que presenta sus materiales sonoros -casi siempre al borde del silencio- que el compositor, nacido en Buenos Aires en 1943, inició a fines de los años sesenta, cuando era becario del Instituto Di Tella. Y que continuó -tozuda y coherentemente- hasta el presente, cuando sus obras son interpretadas más en Alemania y Japón que en el país.

"Mariano Etkin parece trabajar con la sospecha de que el material básico de la música es el tiempo, pero que éste, a su vez, es una ilusión", describió con claridad Guillermo Saavedra en el programa de mano de la función.

La ilusión del tiempo mensurado, tan propio de la cultura occidental, es la que se ve violentada por las piezas que escribe Etkin.

Se trata de un tipo de violencia de tipo implosivo, que, como en el caso de "Locus solus", para dos percusionistas, contradice la naturaleza expansiva de los instrumentos de metal, ahogando su resonancia. Es que su estética de la restricción, cercana a la planteada por el compositor minimalista norteamericano Morton Feldman, requiere también un tipo de virtuosismo diferente.

Paisajes del Noroeste

La instrumentación escasa y las pocas variaciones a las que somete sus materiales, que, como bien señala Saavedra, remiten de una manera abstracta a ciertos paisajes áridos del noroeste argentino, hacen que cada gesto, cada nota, tomen una dimensión inusitada.

En este sentido, los instrumentistas participantes (seis argentinos, dos uruguayos y una brillante percusionista japonesa) se revelaron como meticulosos y obsesivos intérpretes, cualidad necesaria para lograr construir la delgada trama sonora planteada por Etkin y lograr que no se desvanezca.

Martín Liut

Texto 75: 20/11

"Salomé", renovada y vigorosa

Representación del drama musical "Salomé", en un acto y cuatro escenas, con música de Richard Strauss, sobre texto de Oscar Wilde (traducidos al alemán por Hedwig Lachmann), por la Orquesta Estable del Teatro Colón.

Nuestra opinión: muy bueno.

Una aureola especial circunda a esta obra maestra de Richard Strauss que acaba de subir a escena con excepcional fusión de elementos vocales y escenográficos, en una nueva producción escénica, con la valiosa dirección musical de Stefan Lano.

Suenan lejanos ya los ecos de prohibiciones y escándalos suscitados a comienzos de siglo, cuando se la estrenó en Viena, heredados de la prohibición del texto dramático de Oscar Wilde en los tiempos de la Inglaterra victoriana.

"Salomé" transpuso la prueba insobornable del tiempo a lo largo de la centuria y, por eso, llega a nuestros días con renovado y sugestivo vigor.

Enriquecida por la psicología profunda, casualmente nacida también en los albores del siglo XX, en Viena, la lectura desprejuiciada de nuestro tiempo puede sobrepasar el preciosismo decadente de entonces.

Y permite adentrarse en la facetas del drama de erotismo y crueldad, valorando mejor la maestría de Richard Strauss en el drama musical.

Siguiendo a Richard Wagner, empleó de manera original los motivos musicales recurrentes, no sólo con una textura orquestal de opulenta riqueza, sino especialmente con enorme poder descriptivo y con una acción dramática rápida y concentrada.

Paradoja cumplida

La versión ofrecida no desaprovechó un palmo de la riesgosa senda que Strauss exige recorrer a sus intérpretes, en un solo acto de aproximadamente una hora y cuarenta minutos.

La paradoja del tiempo fuera del tiempo se vio cumplida. El secreto para lograrlo se puede encontrar en la intensidad expresiva de las voces, el acertado manejo del espacio escénico y la atinada marcación de los personajes.

Todo ello contribuyó poderosamente para que el espectáculo ofrecido tuviera una calidad de excepción, que puede holgadamente situarse entre las mejores realizaciones de la temporada lírica.

Particular significación tuvo el marco escenográfico, fusionado con una naturaleza presidida por el simbolismo lunar, con eficaz empleo del plato giratorio para los cambios de escena y cuidadosa elección de tonos en los decorados y el vestuario, en el que se advierten un logrado marco oriental y la presencia de Gustav Klimt.

Contrastes expresivos

Con una orquesta que Strauss emplea sinfónicamente, y que siguió con fidelidad las indicaciones precisas de Lano, la partitura exhibió un cromatismo llevado hasta sus últimas consecuencias, con violencia dramática y grandes tensiones armónicas que apelan al politonalismo. Su presencia fue un componente esencial para lograr lo antes apuntado y describir bien el impresionante contraste entre el mundo de sensualidad y corrupción que rodea a Herodes, Herodías y Salomé y la espiritualidad ascética de Iokanaan, el profeta, con una línea concomitante de serena firmeza admonitoria.

El motivo musical de la profecía, así como todas sus intervenciones posteriores fueron cantados con magnífica voz de barítono, siempre expresiva, por el norteamericano Tom Fox, ideal asimismo por llenar el "physique du rôle" como figura dominante, sostenida por su timbre y su caudal vocal.

Similar acierto hubo en la elección de Udo Holdorf para el papel de Herodes, quien realizó una verdadera recreación actoral del personaje del tetrarca romano, con precisas inflexiones vocales para las difíciles tesituras que Strauss reserva para él y para la protagonista. Además, Holdorf demostró tener la suficiente penetración psicológica como para poder reflejar en su persona el peso del poder imperial unido a la frivolidad.

Más exigido, el papel de Salomé que asumió la soprano dramática Renate Behle debió contener no pocas veces con una orquesta de voluminosa sonoridad, con una línea melódica nerviosa, angulosa y cambiante de la cual emergió airosa en casi todas las oportunidades, particularmente en los matices expresivos al ver por primera vez al joven profeta prisionero, al ir del horror al deseo sexual, y sus tonos de demanda ante Herodes.

Como cantante que asimismo asume la escena de la Danza de los Siete Velos (existen teatros en los que se le asigna este momento a una bailarina), Behle logró dar con la voluptuosa sensualidad musical y escénica y su desempeño fue elogiado.

Graciela Alperyn (Herodías) fue excelente en su desempeño vocal y escénico, apuntalando con propiedad las instancias del drama.

Por su parte, Oscar Imhoff tuvo una participación inobjetable en su papel de Narraboth, por la claridad y frescura de su timbre vocal, especialmente durante los momentos iniciales del drama, junto a la contralto Marta Cullerés, de eficaz desempeño.

En los papeles de los cinco judíos Chalabe, Skrt, Sampedro, Renaud y Barrile se desempeñaron correctamente, y con eficacia Carlos Duarte, Luciano Garay, Mario Solomonoff, Marcela Pichot y Luis María Bragato.

Héctor Coda

Texto 76:

Una alianza fértil

"Sin voces". Música: Marcelo Delgado. Libreto: Elena Vinelli. Régie: Emilio García Wehbi. Función del Centro de Experimentación del Teatro Colón. Más funciones viernes 26, sábado 27, a las 20.30 y domingo 28, a las 17.

Nuestra opinión: muy bueno.

Como pocas veces ocurrió en la sala del Centro de Experimentación del Teatro Colón, música, texto y teatro se unieron en una fructífera relación de conflicto y tensión, cuyo resultado tuvo el difícil y esquivo mérito de ser más que la suma de las partes.

Se trata de "Sin voces", una obra producida por el equipo que integran el compositor Marcelo Delgado, la escritora Elena Vinelli y Emilio García Wehbi, y que llegó al estreno del sábado último con un año de trabajo, por lejos, un tiempo mucho más extenso que el dedicado habitualmente al montaje de una ópera.

De todas formas, se debe aclarar de entrada que, tal como habían señalado los autores, "Sin voces" no es una ópera. De hecho, sólo las breves apariciones de la muy buena soprano Silvia Pérez contienen partes cantadas.

Sobre la base de un texto donde la ausencia, la muerte y la desaparición remiten en forma poética y cruda al oscuro pasado de la Argentina durante la última dictadura, Delgado y Wehbi (integrante del Periférico de Objetos) tomaron caminos diferentes, pero complementarios.

Delgado buscó conscientemente alejarse de las convenciones de la ópera, cedió el espacio de la voz cantada a la voz hablada y produjo una música reconcentrada, camarística y autorreferencial, excelentemente interpretada por un grupo de 9 músicos dirigidos por el propio compositor.

García Wehbi optó por una visión de alto impacto, descarnada y expansiva de ese mismo infierno. Para lograrlo, contó con un grupo de actores notables, con los que aprovechó al máximo el particular y atípico espacio que es el CETC. No hay "estilización" del texto de Vinelli en la régie de Wehbi. Incluso potencia -a la vez que denuncia- el carácter de sótano medio abandonado por la propia institución que es la sala del CETC.

Y si bien por momentos la sucesión de imágenes crudas (cuerpos semidesnudos, deformados por heridas, un cerdo que termina crucificado) parecen dominar por completo la obra, el carácter reconcentrado y más implosivo de la música de Delgado funciona como un buen contrapeso. Música, texto y palabras, en "Sin voces", siguen polemizando y aportando nuevos sentidos a la creación.

Sin concesiones

"Sin voces", la obra con la que el Centro de Experimentación del Teatro Colón cerró su décima temporada de vida, hizo honor al nombre que lleva el espacio que dirige Gerardo Gandini.

El compositor Marcelo Delgado, después de recibir un subsidio a la creación artística que otorga la Fundación Antorchas, se acercó al CETC y propuso realizar esta obra de teatro musical. Allí fue que le sugirieron que para la puesta se sumara Emilio García Wehbi.

Junto con la escritora Elena Vinelli se conformó de esta manera un equipo de trabajo que decidió hacer una apuesta fuerte, para alejarse de las convenciones del género ópera y explorar las posibilidades de relación entre música, texto y dramaturgia. Y cuyo resultado escapa a las clasificaciones simplistas, pero que podría enmarcarse en lo que se conoce como "teatro musical".

Sin duda, el mayor impacto de "Sin voces" estuvo en la puesta de García Wehbi. No se trató de un universo "nuevo" para el teatro contemporáneo argentino (García Wehbi es integrante de El Periférico de Objetos), pero sí para el mundo del teatro musical y la ópera, y en eso radica la potencia de esta puesta sin concesiones.

Martín Liut

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas