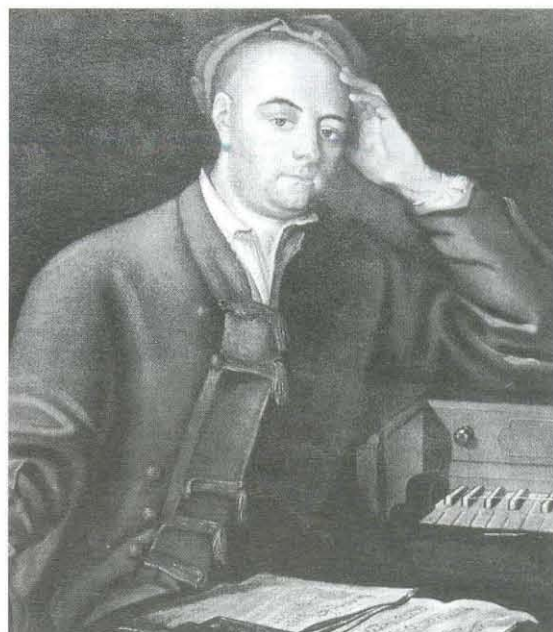


# HAENDEL Y *ARIODANTE*: HISTORICISMO Y MODERNIDAD



George Frideric Haendel (1685-1759)

El mundo discográfico en el campo de la música culta no es pródigo en grandes golpes de efecto. Los escasos éxitos de ventas están en relación con productos desvergonzadamente comerciales, tipo «Los Tres Tenores», de escaso o nulo valor artístico; antes que al usual amante de la música culta, están dirigidos a un público general, deseoso de sabores muy dulces y del halo de refinamiento y respetabilidad que la ópera italiana decimonónica proporciona como pocos otros fetiches culturales. Incluso el impensable éxito del gregoriano de Silos se debe más a causas sociológicas y psicológicas de origen algo turbio y muy poca relación con los gustos, hábitos de escucha e, incluso, con los avances en el campo de la musicología. En este sentido resultó sorprendente que en la primavera de 1998 una ópera barroca suscitara tal cantidad de páginas y vendiera un número tan considerable de ejemplares. Obviamente, hay que considerar este sorprendente éxito de crítica y ventas dentro de los parámetros muy reducidos de un campo artístico tan elitista como la música clásica, y de su género más polémico y sofisticado: la ópera. Dentro de un ámbito que sólo afecta a un sector de la capa más culta de la población, ha sido todo un acontecimiento, no sólo nacional, sino también europeo, la grabación por *Archiv*, filial de *Deutsche Grammophon*, de *Ariodante*, una de las obras maestras de Haendel y, desde luego, pieza cimera del drama barroco y del género operístico.

Acercarse un poco más a las razones de este éxito sin precedentes no es una cuestión intrascendente, pues arroja luz sobre las circunstancias por las que atraviesan actualmente las casas discográficas y da fe de un lento pero progresivo

cambio en las preferencias del amante de la música culta. Aún más: también plantea retos a los que las instituciones musicales tradicionales, conservatorios, orquestas o teatros de ópera, las más conservadoras de todo el ámbito cultural, no parecen poder o querer encontrar respuesta.

Es importante comenzar acercándonos someramente al mundo discográfico, pues su influencia en los gustos del público no ha hecho más que incrementarse a lo largo de las últimas décadas. Que el disco, en su actual soporte compacto, es la principal vía de difusión de cultura musical, resulta una realidad incontestable, por económico, accesible, y por la amplísima oferta de repertorios que pone a nuestra disposición; el disco se ha convertido, incluso, en un complemento insustituible de la musicología, disciplina de la que por otra parte bebe, especialmente en el campo de la música prerromántica. Junto a la radio, el disco ha desencadenado una revolución que ha cogido desprevenida a las mismas casas discográficas que lo producen. Un público nuevo, que no necesariamente cuenta con educación musical académica y proviene preferentemente de un sector de población relativamente joven, de elevado nivel cultural y alta capacidad adquisitiva, se siente cada vez más hastiado ante los repertorios que cubren el noventa por ciento de los conciertos en teatros y salas sinfónicas. Este repertorio abarca fundamentalmente el siglo XIX, el posromanticismo, un puñado de «clásicos» rupturistas del veinte, más algo de Clasicismo y unas gotas de Barroco tardío, estos últimos interpretados con unos criterios propios de la Guerra Fría y unos resultados sonoros escalofriantes. El viraje de los gustos de este público, cuantitativa y cualitativamente creciente, hacia las creaciones musicales prerrománticas, coincide con un bastante extendido alejamiento de la música culta de los dos últimos tercios del presente siglo, cuyas causas o consecuencias no procede esbozar en estas páginas.

Tampoco es momento de analizar la conexión existente entre esta apertura a nuevos repertorios y la creación y consolidación de las agrupaciones orquestales y vocales historicistas. Si es importante dejar bien claro que, en general, el conocimiento y afición hacia ese repertorio no ha venido de la mano de los Bach de Karajan o los Haendel de Kubelik, siquiera, me atrevería a decir, de los híbridos tipo Leppard, Mackerras, Marriner o Scimone. El mérito del descubrimiento de este repertorio y la progresiva recuperación de una sonoridad más o menos coherente con el mismo correspon-

de, en primer y último término, al movimiento historicista.

Las potencialidades artísticas, y por supuesto comerciales, de este tipo de agrupaciones no pasaron desapercibidas a los directivos de las casas discográficas, pero el proceso, y los ingresos, han avanzado con lentitud... hasta hace poco. Este relevo generacional de público coincide con el de directores-dictadores, divos y divas, estrellas y directivos de las casas. Ambos «relevo» son a su vez temporalmente coincidentes con una política de grabaciones artísticamente nefasta y comercialmente suicida: apoyados en los beneficios que prestan los departamentos verdaderamente rentables de las multinacionales (música *pop* y electrónica de consumo), los venerables dinosaurios que gobiernan los sellos clásicos siguen grabando una y otra vez las mismas obras, asfixiando un mercado ya sobresaturado. *Deutsche Grammophon* es uno de los mejores ejemplos de esta carrera hacia el desastre. La presencia de las filiales de música antigua como *Archiv* o la recientemente desaparecida *L'Oiseau Lyre*, sigue en términos de un discreto segundo plano. El problema aumenta cuando algunos insignes directores historicistas, como John Eliot Gardiner, deseando relevar a la vieja generación moribunda, abandonan las alegrías del Barroco y el Clasicismo para adentrarse en las demasadas aguas del siglo XIX, con resultados que van de lo genial a lo muy discutible.

La labor de los sellos pequeños como *Harmonia Mundi* o *Hypérion* nunca será lo suficientemente alabada, por la variedad y novedad de los repertorios y el alto nivel de su presentación sonora y visual. Pero son casas pequeñas, que ganan para grabar sin demasiados rendimientos, y la fuga de artistas sobresalientes a las grandes compañías es un peligro constante, como el reciente fichaje de Andreas Scholl para *Decca* ha venido a confirmar. Ello no tendría importancia si no fuese porque el público de música clásica, incluso el de música antigua, es caprichoso y mitómano. Además, desde un punto de vista estrictamente musical, grandes obras como las óperas de Haendel o Gluck requieren amén de un conocimiento estilístico perfecto, grandes voces, bellas y capaces del máximo virtuosismo. Muchas grabaciones de música prerromántica, estilísticamente notables, han estado lastradas por un deficiente dominio técnico de instrumentistas o cantantes, y ello ha constituido hasta hace poco uno de los talones de Aquiles de la interpretación historicista. Una vez recuperadas las técnicas históricas, siquiera parcialmente, la pericia de ejecución y un resul-



tado total perfecto se venía sintiendo como una necesidad. Hacía falta aunar la técnica con el estilo, captando a ambos públicos en un resultado artístico brillante.

Este progresivo perfeccionamiento, que ya se viene notando en agrupaciones de larga trayectoria como *The English Concert* o el *Concerto Vocale*, sigue encontrando escollos en el campo de la interpretación vocal. No todos los cantantes especialistas en el periodo barroco clásico han estado a la altura de Emma Kirkby; ésta aún sigue despertando fuertes reticencias entre parte del público, acostumbrado a un sonido de más cuerpo y más rico en armónicos. Desde un punto de vista estrictamente histórico, se puede además aducir que la propuesta «Kirkby», más propia del legado renacentista y de la escuela transalpina, no tiene por qué ser el único modelo de vocalismo barroco-clásico; seguramente los astros italianos del *bel canto* tenían instrumentos y técnicas de emisión más brillantes y llenos, sin llegar a esas sonoridades románticas que con tanta frecuencia y desastrosos resultados han invadido los arcádicos campos del siglo XVIII. En este sentido, ¿quién podría negar que para el vocalismo prerromántico las voces de Lucia Popp, Kiri Te Kanawa, Victoria de los Ángeles, Tere-

sa Berganza o Fritz Wunderlich pueden resultar tan idóneas, según el repertorio, como las de Emma Kirkby, Nancy Argenta, Carolyn Watkinson o James Bowman? Un trasvase de voces adecuadas y un énfasis en la espectacularidad vocal se iban haciendo necesarios en un mundo que, a veces innecesariamente, se nutría sólo de voces pequeñas e incluso manifiestamente deficientes.

El campo de la ópera es paradigmático por el *glamour* que lo envuelve y el fanatismo que lo sigue. En este sentido, *Ariodante* reunía todas las condiciones para convertirse en lo que ha resultado ser. Los directivos, en este caso de *Archiv*, se habían dado cuenta de las potencialidades de un repertorio de la máxima categoría; ahora bien, no sólo se requerían orquestas barroco-clásicas de extraordinario nivel, como *Les Musiciens du Louvre* y Marc Minkovsky, sino también grandes voces, entendiéndose como tales no las poco dúctiles y estilísticamente dudosas de los adalides del siglo XIX. Esta nueva generación de voces, de las que las protagonistas de este registro, Anne Sofie von Otter («Ariodante») y Lynne Dawson («Ginevra») son ejemplos paradigmáticos, se caracteriza por un acentuado virtuosismo, un notable dominio estilístico y un timbre de considerable belleza, con cuer-

po pero sin vibrato excesivo. Han desarrollado carreras versátiles, que inciden en lo prerromántico sin desertar del siglo XIX o del XX, pero primando sobre todo el acercamiento al estilo y a la idoneidad del propio instrumento.

Por supuesto, también hacía falta una gran obra de un compositor de primera categoría, y Haendel proporcionaba un rosario de óperas bellísimas, entre las cuales se encuentran unas ocho o diez piezas maestras del género. Los catálogos están plagados de docenas de versiones de los dramas de Donizetti, Bellini, Rossini o Verdi. Mozart ha tenido la suerte de ser sometido también a interpretaciones historicistas, pero el gran descubrimiento estaba siendo el de los grandes melodramas de Monteverdi, Haendel y Gluck, cuya maestría y belleza los ponían en condiciones de competir con los reiterados dramones decimonónicos. Hace ya algún tiempo que hay en el mercado más

títulos de Haendel que de Donizetti, y tantos de Purcell o Rameau como de Bellini. Sólo hacía falta contar con voces que aunaran las exigencias de estilismo y virtuosismo. *Ariodante* lo consiguió y el resultado sorprendió a todo el mundo. Hubo premios, críticas del máximo nivel en todas las publicaciones, entrevistas, y en una ciudad como Madrid se agotaron las existencias a las pocas semanas de haber sido presentado el álbum. Curiosamente, *Ariodante* había sido grabado previamente en dos ocasiones, de modo que no puede hablarse de un absoluto descubrimiento, como en cierta medida pasó con *La Calisto*, de Cavalli (María Bayo y René Jacobs). Sin embargo, las dos grabaciones precedentes no reunían las condiciones artísticas que el público en general y especializado demandan cada vez más. La versión de Janet Baker y Edith Mathis con Raymond Leppard, vocalmente notable, resultaba estilísticamente trasnochada, mientras la más idiomá-



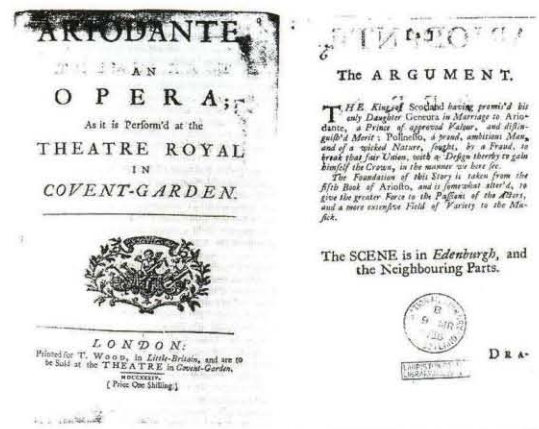
Giovanni Carestini

tica de Lorraine Hunt y Juliana Gondek, con N. McGegan, carecía de la brillantez y virtuosismo que hay que exigirle a una partitura como *Ariodante*, compuesta para esos astros del *belcanto* que fueron Giovanni Carestini y Anna Maria Strada del Po. Las consecuencias estaban claras para todos: el dominio estilístico había de darse la mano con un grado de perfección interpretativa que, además de muy comercial, es en determinados casos (Haendel, Mozart, Vivaldi, Hasse) otra exigencia de fidelidad histórica. El ejemplo no ha tardado en cundir, como lo demuestran las recientes ediciones del *Salomon* de McCreesh y de la *Armide* de Minkovsky en *Archiv*, prodigios de perfección y estilismo, que han sido excepcionalmente acogidas por crítica y público.

Parece abrirse una nueva época en las formas de sentir y hacer la interpretación barroco-clásica, y se ha demostrado bien a las claras la capacidad de entusiasmar y vender de los repertorios alternativos, que en poco tiempo estarán en posibilidades de competir en atenciones, grabaciones y ventas con los manidos astros del Romanticismo. Que otras grandes figuras de los siglos XVII y XVIII como A. Scarlatti y N. Jommelli, e incluso del siglo XIX, como la escuela eslava, sigan esperando su oportunidad, es sólo la desgraciada consecuencia de un proceso de recuperación retardado, que tiene que quemar etapas comenzando por las primerísimas figuras.

Estas nuevas realidades, para muchos estimulantes, no dejan de suscitar grandes inquietudes. Por importante que sea el disco, la vida musical no puede subsistir únicamente en función del mismo. Si la práctica y la escucha en teatros y salas de conciertos es requisito indispensable de una experiencia cultural viva, cabe plantearse en qué medida y hasta qué punto han llegado las interpretaciones de este u otros repertorios «alternativos» a los ámbitos de consumo musical convencionales. ¿En qué medida salen estos proyectos fascinantes del disco o de los círculos especializados, y hasta dónde consiguen modificar los repertorios de los circuitos musicales generales? Mientras muchos teatros de ópera provincianos vegetan con dramas mil veces representados, las interpretaciones españolas de *La Calisto* y *Giulio Cesare* por parte de René Jacobs tuvieron lugar en versiones de concierto. Las cuestiones y respuestas que surgirían de estas consideraciones en una reflexión ulterior tal vez podrían cuestionar la validez en el mundo actual de las orquestas sinfónicas residenciales como oferta musical exclusiva, de la ayuda públi-

ca a las asociaciones de ópera de provincias e, incluso, del actual modelo de enseñanza musical reglada. Las tortuosas sendas transitadas por la música culta en los últimos sesenta años y la obstinada resistencia a la misma por parte de público, gestores e incluso músicos profesionales, dio lugar a un cisma sin precedentes entre creación y hábitos de escucha aún no solventado. La misma obstinación en presentar el binomio «orquesta sinfónica-repertorio clásico-romántico» como oferta musical exclusiva puede alejar indefinidamente a importantes sectores de los nuevos públicos potenciales. Un nuevo cisma, esta vez entre oyentes de disco y oyentes de concierto podría despoblar peligrosamente los auditorios y teatros, cuestionando no sólo la validez del apoyo público al fosilizado modelo en curso, sino también a toda la música culta en general. En este sentido, el *Ariodante* de Minkovsky-*Archiv* se nos presenta como paradigma de un cambio de gustos, de planteamientos comerciales e interpretativos, como un reto y un nuevo modelo de hacer y escuchar música, que sale de los ámbitos estrictos del repertorio de música antigua, para interrogarnos sobre el papel en nuestra cultura de cualquier repertorio del legado clásico occidental.



MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL (Santa Cruz de Tenerife, 1966). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido *Assistant Professor* y *Part-time Lecturer* en el University College Salford de Manchester, Inglaterra. Ha colaborado en la prensa local con artículos de opinión y crítica musical. Actualmente realiza trabajos de investigación en el área de Historia de la Música, bajo la dirección de la catedrática Rosario Álvarez Martínez. Es miembro de la Sociedad Española de Musicología.