



CRITICA MUSICAL

5/2/90.

Frutillar: Voces Finales

Se ha hecho notar varias veces que las condiciones físicas del Gimnasio de Frutillar distan mucho de ser óptimas. Mientras no exista el edificio multiuso que convertirá a Frutillar en centro cultural y de reuniones, no se dispondrá del medio adecuado para todo tipo de música. Por ahora, ni las sutilezas de la música de cámara ni las expresiones masivas del repertorio sinfónico-coral, resultan favorecidas: unas, porque la mitad del recinto hace perder las finas resonancias y la necesaria intimidad del trabajo interpretativo, y otras, porque unas orquestas completas, un grupo de solistas y cien coristas, repletan de tal manera el recinto que el calor-ambiente echa a perder desde la afinación instrumental hasta la respiración de músicos y públicos.

Pero hay que seguir adelante. Aunque es necesario detenerse en este aspecto, pues la música es lo principal. Se observó esto en los dos últimos conciertos de la XXII Semanas Musicales. En el primero, los cantantes Myriam Singer, Pilar Díaz, Alejandro Prieto y Patricio Méndez, con el acompañamiento de Hilda Cabezas, desarrollaron un programa de canciones y ópera. Cada cual tomó de su repertorio lo que consideró adecuado para el gusto del público. Myriam Singer y Pilar Díaz lucieron sus reconocidas cualidades en *lieder* de Schubert, Schumann, Brahms, Strauss y Mahler,

apoyadas con talento por la pianista. Por su parte Prieto, cantó canciones de Obradors, Guastavino y de la peruana Clotilde Arias, cuyo «Viracocha» reemplazó la canción del peruano De Silva. Patricio Méndez estrenó cuatro canciones de Zoltan Kodaly, de vitalizado nervio popular húngaro que cantó en el idioma original.

Fue curioso que el público, aunque aplaudió cordialmente la primera parte alemana del programa, prefirió evidentemente la segunda, basada en arias y conjuntos tomados de óperas de Mozart, Flotow y Verdi. Del «Cosi fan Tutte» Singer y Díaz cantaron «Ah, che tutta in un momento», en reemplazo de dúo anunciado; Singer y Méndez desarrollaron parte del extenso dúo del 2do. acto de «La Traviata», y de la misma ópera Myriam Singer ganó especial aplauso con «E strano» luciendo coloratura y registro agudo.

Una breve aria de «Martha», con el suave timbre de Pilar Díaz; el afortunado paso de Prieto por los escollos de «Un aura amorosa» y el sentido «Cortigianni» de Méndez, antecedieron el éxito de la tarde, el Cuarteto de «Rigoletto», que debieron bisar ante la insistencia del respetable público. No hay duda que la ópera ha entrado con paso firme a Frutillar, aunque todavía en concierto, por lo demás muy bien preparado.

Daniel Quiroga



CRITICA MUSICAL

Temporada Filarmónica

La Orquesta Filarmónica de Santiago abrió su Temporada 1990 en el Teatro Municipal bajo la conducción de Maximiliano Valdés con la Novena Sinfonía de Beethoven: obra de un genio solitario; triunfo del espíritu sobre la materia; mensaje que ha llegado a ser patrimonio de la humanidad entera. La versión por el flamante director titular del conjunto arrojó resultados más que satisfactorios.

No obstante las diferencias de carácter entre los temas del primer movimiento, la batuta tendía a emparejar el pulso de este Allegro, presentándolo con enérgica nitidez y ritardandos nunca excesivos (qué pulcritud disciplinada en los cortes y silencios). Cabalmente unificado estuvo también el Scherzo, sin quiebre entre el empuje del Molto vivace y la regocijada cantilena del Trio.

Fe, esperanza y caridad parecen animar las variaciones siguientes, que oponen a la quietud del Adagio un Andante apenas más movido. El director pudo dar rienda suelta a sentimientos en los que están sublimados, con resignada dulzura, todos los conflictos del mundo. Una mag-

nífica entrega, realizada por el impecable solo de trompa.

Adecuadamente se plasmó el estallido del célebre final, con las variadas proposiciones de los vientos y el expresivo comentario de la cuerda grave. Domina aquí —salvo dicho exordio, y la conclusión del Allegro assai vivace— la voz humana, en retazos de la Oda a la Alegría, de Schiller. El experimentado maestro Jorge Klastornick logró maravillas con el Coro Municipal, que mantuvo en todo momento hermosura timbrica y una entonación encomiable.

Del escogido cuarteto de solistas, apostado con la masa coral, hay que destacar el **fiato** formidable del bajo estadounidense Stephen Saxon; la luminosidad de nuestra soprano Miryam Singer; la firme defensa de las líneas centrales por la contralto Carmen Luisa Letelier y el tenor José Azócar. La dirección de Maximiliano Valdés obtuvo, de voces e instrumentos, un rendimiento de subido nivel y cuidadoso control dinámico. El público de la primera función respondió con calurosas manifestaciones de aprecio.

-Federico Heilein

EL MERCURIO — Viernes 23 de Marzo de 1990



CRITICA MUSICAL

Missa Solemnis

Dice Hermann Kretzschmar: "En esta Misa (op. 123), que él mismo calificó de su obra más grande y lograda, Beethoven ha volcado, con fervor y éxtasis, todo su caudal artístico y humano. De ese modo ella ha llegado a ser el testimonio más importante de su magnífica genialidad, al mismo tiempo que una de las manifestaciones más notables e intensas de profundidad religiosa que nos deja el siglo XIX".

En una carta a Goethe, el compositor deja constancia de que la obra también podrá ser ejecutada como oratorio. Primera misa de concierto del incipiente romanticismo musical, por su envergadura e índole rebasa largamente su primitivo propósito de servir para el acto de consagración, como arzobispo, del archiduque Rodolfo. Lo que cuenta es su calidad de *credo idiosincrásico*, símbolo intemporal de sentimientos religiosos más allá de toda confesión determinada.

Lo afirma Arthur Smolian: "Aunque Beethoven nació y se crió como hijo de padres católicos, la vida ulterior del joven genio no muestra ningún vestigio de convicciones religiosas, indispensables en un cristiano ortodoxo. No obstante todas las invocaciones a un Dios personal durante sus años de sufrimiento, parece acertado definir la religión del insigne maestro como *panteísta*. El hecho de que para su cántico universal —compendio de súplicas, lores, profesión de fe, adoración y, nuevamente, súplicas— Beethoven haya conservado las palabras del oficio solemne, podría explicarse tanto por su educación según las

normas de la Iglesia Católica como por una complacencia artística en la estructura formal y la abundante riqueza imaginativa del texto litúrgico.

En el Teatro Universidad de Chile, los solistas Miryam Singer (soprano), Pilar Díaz (contralto), Alejandro Prieto (tenor), Patricio Méndez (bajo-barítono); el Coro Sinfónico (director: Guido Minoletti) y la Orquesta Sinfónica de la U., todos bajo la dirección general de Francisco Rettig, ofrecieron la primera audición de la Misa Solemnis que recordamos haber oído en Santiago con músicos locales. No descuidó ningún detalle de la versión —de nivel sorprendente si consideramos las dificultades, sobre todo para las voces— de la monumental obra; versión que merece figurar honrosamente en los anales del plantel universitario.

Contemporánea de la Novena Sinfonía, con cuyo movimiento final ofrece más de algún paralelo, la creación se impuso gloriosamente. Estimamos intachables la conducción técnica, el concepto espiritual y el enfoque artístico del maestro Rettig. La orquesta, con el destacado solo del concertino Sergio Prieto en el Benedictus, cumplió eficazmente. Admirables las hazañas del coro, instruido por Minoletti, y aquella del afiatado cuarteto de solistas: voces cuyo esfuerzo común logró prodigios sonoros pese a las exorbitantes exigencias —especialmente dinámicas y de tésitura— del compositor.

Federico Heinlein.



CRITICA MUSICAL

Entendimiento Armonioso

Qué entendimiento tan armonioso hubo entre el director Volker Wangerheim y la Orquesta Sinfónica de Chile en el reciente programa de autores germanos. Una vez más el ilustre visitante mostró su enfoque claro y firme, al que los músicos respondieron con muy buena atención.

Nuestro invitado no es hombre de excesos. En la obertura «Festival Académico», de Brahms, obtiene brillo y plenitud sin apurar los tempi, importándole más que nada el pulimento concienzudo de cada voz; pulimento que redundará en cálidas sonoridades.

Al centro de la selección escuchamos «Ah perfido, spergiuro», de Beethoven: escena ed aria de concierto, escrita en 1796 (el número de opus 65 recién se le agregó décadas más tarde; cronológicamente sería el op. 4 ó 5). Desde 1793 el joven creador había recibido, del maestro de capilla Antonio Salieri, instrucción referente a la correcta escritura vocal italiana: aleccionamiento que debe haberle ayudado a redactar esta obra, de corte bien dieciochesco.

¡Cuántas facetas se le pueden descubrir en una interpretación de jerarquía! Esmeradamente secundada por Wangerheim y el cuerpo sinfónico, la soprano chilena Mir-

yam Singer hizo una labor artística fenomenal.

Con superioridad de verdadera **prima donna** dominó, desde luego, cualquier aspecto de la emisión. Más importantes aún fueron los múltiples matices expresivos, que comunicaban al oyente el furor y la congoja de un corazón desgarrado. El dramatismo de la entrega constituyó, sin duda, el suceso más relevante de la velada.

Altamente benefició el pulso equilibrado del director a la versión de la gran sinfonía en Do, de Schubert, que Schumann descubriera en Austria diez años después de la muerte del compositor. La medida de Wangerheim veló por las exactas proporciones del edificio sonoro, cuya espaciosidad se hizo patente en esta magnífica síntesis.

La audacia de modulaciones y la poderosa energía de los movimientos extremos, así como la tensión del Andante hasta el clímax de un triple **forte** antes de la pausa general, se vieron aún superadas por el logro interpretativo del Scherzo con su oposición de rudeza y finura. Reconfortante fue —ya lo señalamos— el fluido acuerdo entre la batuta y el conjunto instrumental, que dejó en el auditorio del Teatro Universidad de Chile una sensación gratísima.

Federico Heinlein



CRITICA DE OPERA

«Fausto»

La primera función del último título de la temporada tuvo un desarrollo irregular. Hasta el primer intermedio, terminado el que ahora fue Cuadro II, en una ópera que contiene cinco actos y que en la oportunidad fue reducido a tres (en el que el tercero constó de cinco cuadros), hubo motivos para temer por la salvación de la querida obra maestra de Gounod.

Pasado el preludio y ya instalados en la biblioteca de Fausto —un elemento que jugó un rol aparentemente clave en el montaje, pues los libros se empecinaron en presentarse únicamente durante todo el transcurso de la función— pudo observarse un desequilibrio sonoro entre ambos protagonistas masculinos. El Fausto del tenor debutante Michael Myers, con una voz de pequeño volumen, particularmente insuficiente en las notas más graves, y no especialmente seductor en cuanto a timbre, debía hacer frente al Mefistófeles del bajo John Tomlinson, que se manifestó desde las primeras notas como dueño de un material robusto y vocalmente imponente. Asimismo, la forma de proyectar el material respectivo dejó insinuada una concepción diferente y presumiblemente antagónica. Por otro lado, la orquesta, guiada con cuidado y notoria preparación por Michelangelo Veltri, estaba rindiendo profesionalmente y sin los baches observados en algunas de las funciones anteriores. Y en este momento resultaron acertados la escenografía (aunque los libros pudieran parecer irritantemente iguales, ordenados y pulcros), iluminación y régie de Roberto Oswald. Respecto de este último factor, llamó la atención la positiva solución para enlazar el fin del cuadro con el comienzo de lo que fue el Cuadro II.

Los problemas en la escena comenzaron a aparecer con una escenografía pesada y excesivamente recargada de la taberna y con el apretujamiento de la multitud, que impidió un más libre juego escénico; y si bien fue de celebrar el acertado movimiento de ronda, en que los lugareños se movían en dirección contraria, se habría sacado mayor partido si se hubiera dispuesto de un espacio más amplio. Los trajes de Aníbal Lapiz esta vez no contribuyeron en esta parte. El barítono debutante Armando Ariostini entonó un «Avant de quitter ces lieux» pálido, con material variable, cambio de color en las diversas partes del registro y una forma de cantar que hizo recordar a una escuela ya olvidada. En cambio, dos elementos chilenos

dejaron más que insinuadas sus positivas contribuciones: Miryam Singer como Siebel y Oscar Quezada como Wagner. Es una lástima que este último sea un rol tan corto, porque el barítono nacional confirmó una vez más sus condiciones y progresos vocales e interpretativos. Pero Tomlinson fue la indiscutible estrella, con una soberbia entrega de «Le veau d'or» a través de un timbre caudaloso y extenso, magníficamente asentado en un centro poderoso, y un juego escénico extravertido y arrollador.

En el jardín de Margarita, Miryam Singer entonó con musicalidad, suficiente volumen y grata participación interpretativa su «Faites-moi mes aveux», precediendo a un Myers que empezamos a escuchar con la mayor atención. El tenor estadounidense mostró en la famosa aria por qué ha recibido buenas críticas en el exterior. Con un fraseo elegante, impecable afinación y buena técnica trajo a la memoria las mejores virtudes de la escuela gala de canto e hizo recordar —lo que no estuvo nada de mal— que la romántica partitura de Gounod es una ópera eminentemente francesa. Por su parte, en la Balada del Rey de Thulé, la primera aparición de Verónica Villarroel la mostró vocalmente contenida y poco matizada, con alguna dificultad pasajera y, sin más, correcta. Más animada pareció en la escena de las joyas. Volvió a imponerse Tomlinson en el cuarteto, con una Marta de Patricia Brockmann muy mejorada respecto de actuaciones anteriores. La difícil y excelsa escena final del acto no tuvo un comienzo particularmente feliz y sólo por momentos asomó la magia, mientras en la escena se imponía una solución casi implacablemente realista.

Si bien se había notado que la soprano chilena era debutante en este rol, mucho más exigente que lo que muchos creen, a contar de su aparición en el felizmente repuesto primer cuadro del acto siguiente la actuación vocal e interpretativa de Verónica Villarroel fue subiendo progresivamente. Su aria ante la rueda, «Il ne revient pas», fue un modelo de canto, en el que pudieron apreciarse la calidad del timbre y la sincera emoción de un alma realmente apenada. En la comprometida escena de la iglesia sacó a relucir sus medios vocales en todo su esplendor y dio credibilidad y autoridad a la importantísima secuencia, sonora y dramáticamente enfrentada a la par con un Mefisto deslumbrante. Y en el acto final, la soprano mostró otra de sus facetas que ha-

cen comprender por qué se ha elevado tanto: parece que mientras más escollos vocales e interpretativos le demande el momento, con mayor excelencia responde a las exigencias planteadas. Aquí su Margarita tuvo real garra y potencia dramática, mientras el volumen de sus agudos se imponía aun por sobre una masa orquestal sobrecargada.

En el Cuadro II de este acto, de nuevo caracterizado escénicamente por una excesiva pesadez, el barítono Ariostini había mejorado su Valentín, insinuando además buenas condiciones de actor. En materia de volumen su contribución en el trío masculino fue adecuada, pero el pasaje se resintió por la enorme desigualdad en el caudal de Tomlinson y de Myers. Curiosamente, la Serenata de Mefisto fue a nuestro juicio el único momento bajo del cantante británico, emitida siempre en fortissimo, lo que le acarreo algunos problemas de afinación, y dejando de lado cualquier sutileza vocal e interpretativa. Volvió en gloria y majestad en el acto final, demostrando como actor que hay que creer en este rol para desarrollar toda la potencia y psicología del Maligno.

Con sus características conocidas, Veltri también demostró que cree en la partitura de Gounod, a la que infundió fervor romántico, observando garra en los momentos más dramáticos y adecuando un interesante fraseo en los instantes más líricos. La respuesta del conjunto fue acertada, mientras el Coro, sin problemas de ensamblamiento con la orquesta, fue absolutamente deslumbrante. Siguió produciéndose irregularidades en la dirección escénica, pero tenemos que contabilizar como lo más desafortunado de toda la temporada la solución en la escenografía y en la régie de la escena de la iglesia, donde primaron el mal gusto y la ausencia de lógica.

En resumen, puntos altos, medianos y bajos en el último título de la temporada. Estos últimos pudieron disimularse con el final, notoriamente feliz, con la confirmación de Verónica Villarroel como cantante-artista y con la positiva respuesta de los otros elementos nacionales. Pudo ser un «Fausto» de gran categoría si, aparte de las desigualdades escénicas, la producción hubiera estado pensada para una concepción más unitaria en la relación Mefisto-Fausto, con dos cantantes actores más aproximados en cuanto a estilo y escuela. De todos modos, el primero fue de real categoría; el segundo, por el momento, interesante.

Víctor Manuel Muñoz R.