

Tradiciones interpretativas

XOÁN M. CARREIRA

"Imprescindibles" es el lema elegido por la temporada de abono 2022/23 de la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG), y ciertamente el *Concierto "Egipcio"* de Saint-Saëns y la *"Heroica"* de Beethoven son dos piezas imprescindibles del repertorio que tienen mucho en común, no sólo por su admirable diseño formal sino también por su componente geopolítico.

El género de 'sinfonía política' es una creación de Haydn, Viotti y otros compositores asentados en Londres durante la época revolucionaria, y Beethoven aplicó la fórmula a su 3ª *Sinfonía en mi bemol mayor, op 55 "Heroica"*, en la que asume la retórica francesa de las 'sinfonías revolucionarias': en estas sinfonías el segundo movimiento tenía que ser una marcha fúnebre. A ninguno de los asistentes al estreno vienés de la *Sinfonía Heroica* le cupo la menor duda de que estaba escuchando una sinfonía al gusto de moda francés, al margen de que este escogido grupo de la élite social vienesa estuviese al tanto de que Beethoven ambicionaba ser nombrado maestro de capilla de Napoleón.

Del mismo modo que la 'sinfonía política' nació en Inglaterra y fructificó en la Francia revolucionaria y napoleónica, la nueva moda del Segundo Imperio fue la composición de conciertos para piano y orquesta que, tras la guerra Franco-Prusiana produjo numerosos 'conciertos políticos' de los cuales el más conocido es el *"Egipcio"* de Saint-Saëns.



Javier Perianes © by Igor Studio

A Coruña, viernes, 7 de octubre de 2022. Palacio de la Ópera. Javier Perianes, piano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Otto Tausk, director. Programa: Camille Saint-Saëns, 5º Concierto para piano y orquesta en fa mayor, op 103 "Egipcio". Ludwig van Beethoven, 3ª Sinfonía en mi bemol mayor, op 55 "Heroica" (edición de Jonathan del Mar, 1997). Temporada de abono 2022-2023, 2º programa. Aforo: 1805 localidades. Ocupación: 50%

Auténtico fenómeno de la moda en el siglo XIX, el concierto para piano suscitó la más acalorada polémica. A menudo fue criticado por ser nada más que una demostración artificial de virtuosismo, y no fue hasta la década de 1820 que se reconoció que tenía una capacidad real para conmovir a la gente. En Francia, el género se impuso más tarde que en Alemania: aparte de algunas obras de Jadin y Hérold compuestas bajo el Imperio, fue durante la segunda mitad del siglo (especialmente con Saint-Saëns) cuando un gran repertorio vio la luz (Castillon, Dubois, Lalo, Pierné, Massenet, etc.).

En un momento de cuestionamiento posromántico, fue en Francia donde el concierto sufrió sus transformaciones más sutiles: disposición formal (*Ballade* de Fauré, *Konzertstück* de Diémer, etc.), influencias del regionalismo (*Rapsodie basque* de Bordes) o del colonialismo (*Africa* de Saint-Saëns), y hasta la integración del piano en la orquesta (*Symphonie cévenole* de d'Indy).*

Al igual que la mayor parte de sus contemporáneos europeos, Saint-Saëns era profundamente racista y estaba convencido de que el colonialismo era una poderosa herramienta de civilización de unos pueblos atrasados.

Solo la reoccidentalización, es decir la reapropiación por Saint-Saëns de algunos temas encontrados en el norte de África, les da derecho a figurar en las obras de sus conciertos. El orientalismo no es sinónimo de etnomusicología. Más bien, la afirmación de la supremacía occidental a través del ejemplo demostrador de la música confirma el *derecho a civilizar*. La música de Saint-Saëns da razón a la colonización.*

Egipto, tierra de misión de la música francesa

De hecho, Saint-Saëns no sentía el menor interés por las músicas 'exóticas', pero en el caso de Egipto creía que sus modos y algunas de sus melodías podían conservar resquicios del milenario imperio egipcio y, en consecuencia, su uso en obras de propaganda colonialista podía tener efectos terapéuticos al servicio de la misión civilizadora de Francia. Esa convicción lo llevó a incorporar imitaciones del *Qanun* en la parte de piano de su *Concierto Egipcio* y a utilizar el modo madml* en el segundo movimiento de esta obra, la sexta de las composiciones orientalistas de Saint-Saëns.*



Camille Saint-Saëns, Pablo Sarasate y la Société de Concerts du Conservatoire, bajo la dirección de P. Taffanel. Salle Pleyel, 2 de junio de 1896. © Dominio público / Un. de La Rioja.

Pocos meses después de la creación de la *Afrique Occidentale Française*, una federación territorial de las colonias francesas africanas, Camille Saint-Saëns compuso apresuradamente su *Quinto concierto para piano en fa mayor "Egipcio"* op 103 en el transcurso del invierno de 1896 en Luxor, El Cairo y Nápoles, de cara a su estreno en el concierto conmemorativo de su quincuagésimo aniversario, que tuvo lugar en la Salle Pleyel el 2 de junio de 1896, interpretado por Saint-Saëns con 43 miembros de la Société de Concerts du Conservatoire, bajo la dirección de P. Taffanel. El estreno fue uno de los grandes éxitos de la carrera de Saint-Saëns, Durand publicó inmediatamente la partitura, y el *Concierto Egipcio* se incorporó al repertorio de Louis Diémer, Alfred Cortot, Raoul Pugno, Arthur Greef, Ferruccio Busoni ... y Joaquín Malats, quien lo estrenó en España el 19 de noviembre de 1909, en el Teatro Novedades de Madrid bajo la dirección del propio Saint-Saëns.*

Claridad y precisión en el ataque, control de la proyección sonora, digitación equilibrada, sonido transparente, y fluidez en el fraseo, algunas de las virtudes más destacadas de Javier Perianes, son precisamente las variables de ejecución que requiere en alto grado el *Concierto Egipcio* de Saint-Saëns. A mayor abundamiento, a Perianes le complace estudiar las tradiciones interpretativas de su repertorio y reflexionar sobre ellas.

A menudo sus soluciones son convencionales, lo cual se vuelve virtud en un concierto como el *Egipcio* que es un tapiz de convenciones tan hermoso como una tela de William Morris (artista textil que falleció precisamente el año del estreno del *Concierto Egipcio*).

Otto Tausk lo acompañó con competencia, atendiendo a las tradiciones interpretativas propuestas por Perianes -me pareció obvio que solista y director alcanzaron una satisfactoria negociación- y a pesar de la deficiente acústica del Palacio de la Ópera supo obtener de la OSG gran parte de la riqueza tímbrica de la formidable orquestación saint-saënsiana.

El público ovacionó a los intérpretes y Perianes ofreció como propina la *Serenata andaluza* (1900), una obra juvenil de Manuel de Falla que Perianes parece tener en gran estima, pues la toca frecuentemente, con brillantez y total convencimiento, en una versión muy personal.

Una río de aguas mansas

Tausk, por formación y por convicciones, es un intérprete muy atento a las tradiciones centroeuropeas y se muestra especialmente fiel a las configuradas en los años 1970, que se convirtieron en el referente internacional para muchos melómanos gracias a la fuerte expansión del mercado estereofónico.

La ejecución de la *Sinfonía 'Heroica'* que planteó Tausk fue ante todo didascálica, atendiendo sobre todo a la construcción para realzar la poderosa lógica de la obra, lo cual va en detrimento directo de la retórica, que parece no interesar a Tausk pero es esencial en esta *Tercera sinfonía* que toma sus modelos de la poesía grecolatina y muy concretamente de las imágenes fluviales de la poesía de Horacio. La descripción horaciana de las aguas torrenciales es precisamente una de las fuentes principales del estilo heroico de Beethoven.

Esta dimensión retórica estuvo ausente en la versión de Tausk, tan aburrida por la carencia de heroísmo como por la incompreensión del estilo francés de la orquestación, en el cual tienen especial protagonismo las maderas y trompas, que en muchos momentos deben ser acompañadas por las cuerdas y no a la inversa, tal como destacan algunas de las principales críticas alemanas del momento.

Durante la ejecución se produjeron varios percances en los vientos, un par de ellos relevantes en las trompas, cosa inhabitual en la excelente sección de vientos de las OSG. Estoy convencido de que el origen de estos errores absurdos reside en la obsesión formalista de Tausk, pero también en su desatención a la orquesta que provocó un visible y no menos absurdo error de la sección de violonchelos, ubicada en una posición en la que no veían bien al director, con la agravante de que este no les miraba.

La plantilla de la OSG integraba -como indica la partitura- timbales (tocados con baqueta dura) y trompetas, que en la *Heroica* juegan un rol heráldico de enorme importancia en la retórica heroica. Cuando intervienen, trompetas y timbales deben adquirir protagonismo como instrumentos 'de señales', función que adquirieron en las oberturas de las óperas serias, las protagonizadas por dioses y héroes. Tausk los relegó a un segundo plano, incrementando la sensación de discurso errático que caracterizó su ejecución.

Notas

2. Stéphane Leteuré, «Camille Saint-Saëns et la politique de 1870 à 1921. Le drapeau et la lyre», Condè-sur-Noireau: Vrin, 2014, pp 93-96
3. Stéphane Leteuré, «Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857-1921)», Venecia: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2017, "L'Égypte, terre de mission de la musique française", pp 85- 89
4. François Pouillon (ed), «Dictionnaire des orientalistes de langue française», Paris: Karthale éditions, 2008, Entrada "Saint-Saëns, Camille"
5. Sabina Teller Ratner, «Camille Saint-Saëns 1835-1921: A Thematic Catalogue of his Complete Works», New York: Oxford University Press, 2002, Vol 1. pp 397- 400