

Sebastiano De Filippi. *Ensayos de Ópera. De la música a la musicología*. Buenos Aires: Biblos, 2022, 242 páginas. ISBN 978-987-814-069-8.

Fruto de una larga investigación llevada a cabo para la preparación de su tesis doctoral en Musicología, el libro de Sebastiano De Filippi se presenta al lector como un largo viaje por uno de los géneros musicales más debatidos, capaz, incluso después de una parábola de más de tres siglos, de encender las mentes sobre aspectos tan diversos como su interpretación. Como el propio autor declara en el prefacio, la idea de escribir un libro en el que la música y la musicología puedan encontrar un punto de encuentro en un campo, a veces minado, como es el de la alta divulgación científica, nace de la conciencia de que realizar investigaciones excesivamente ligadas a una u otra de las disciplinas puede conducir a menudo a resultados poco satisfactorios. El camino hacia esta vía, un tanto dificultoso en verdad, parece haberle sido señalado a De Filippi por su formación como músico práctico que solo más tarde se dedicó a la investigación científica, tal vez alentado por importantes lecturas (como un famoso volumen de Philip Gossett citado en el ensayo en varias ocasiones), o estimulado por encuentros con musicólogos con importante experiencia interpretativa. Pero, sobre todo, De Filippi confiesa que pretende tratar los argumentos del volumen con un "sentido común" al expresar con palabras lo que solo puede explicarse en términos sonoros a quienes pueden entenderlo y experimentarlo.<sup>1</sup> Nos parece, por tanto, que la intención es hablar de temas operísticos como un divulgador científico que es muy consciente de la complejidad de las dos disciplinas (la música y la musicología) e intenta lograr un delicado equilibrio entre ellas, utilizando, ¿por qué no?, una buena dosis de humor irreverente para transmitir sus opiniones. Para conseguirlo, da la impresión de que el autor quiere profundizar en el análisis de problemas que solo en los últimos años respondieron al interés de los historiadores, en primer lugar, el de la circulación y la recepción de obras individuales en contextos multiculturales. El libro va acompañado de nada menos que tres prólogos, el del renombrado tenor José Cura, el del director de orquesta Karel Mark Chichon y el del director Stefano Podda; uno nota inmediatamente la ausencia de un musicólogo en este trío, y esto ya nos permite imaginar la dirección que el volumen en cuestión tomará inmediatamente. En realidad, no se trata de un tratamiento continuo, sino de una serie de abordajes discontinuos, cada uno de los cuales coincide con una

---

<sup>1</sup> De Filippi, Sebastiano. *Ensayos de Ópera. De la música a la musicología* (Buenos Aires: Biblos, 2022, 24).

obra de repertorio a lo largo de 331 años, empezando por *Celos aun del aire matan* (1660) de Juan Hidalgo —la primera ópera española de la que se conserva la música—, pasando por *Die Zauberflöte* de Mozart, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *La traviata* de Verdi, *Parsifal* de Wagner, *Tosca* de Puccini, *Assassinio nella cattedrale* de Pizzetti, hasta concluir con *Europera 5* de Cage de 1991. Cada capítulo se abre con una breve descripción del contenido y del tipo de análisis de la composición operística individual. Ciertamente, este no es el lugar para un análisis detallado de cada capítulo del volumen, que ocuparía mucho más espacio que una simple reseña. Por tanto, solo me detendré en algunas de las obras tratadas para ofrecer al lector una descripción de lo que encontrará en el libro.

El tratamiento de la circulación de la obra de Hidalgo y Calderón en el primer capítulo del volumen, por ejemplo, es muy interesante. De Filippi esboza los dos momentos del periplo performativo de *Celos aun del aire matan*, describiendo, aunque brevemente, la historia de su creación en un momento especialmente afortunado para las artes hispanas, para luego detenerse, con razón, en su recuperación en tiempos modernos por diversos grupos artísticos más o menos calificados. Así, a partir del análisis detallado de la recepción de la obra realizado por De Filippi, descubrimos que la trayectoria de la obra de Hidalgo es bastante similar a la de las recuperaciones que sufrieron las obras de los compositores italianos del siglo XVII. Incluso para *Celos*, los pasajes de la partitura para su aceptación en tiempos modernos consisten en una fortísima violación de la instrumentación original, interpolaciones de diversa índole y cuestionables interpretaciones escénicas que acabaron desvirtuando su mensaje original. Llama la atención, sin embargo, que estos profundos cambios se produjeran en una época (la década de 1880) en la que ya se había consolidado, en varios países europeos, un enfoque totalmente diferente de las partituras del pasado y se observaban ya operaciones *filológicas* tendientes a una mayor adhesión al estilo original. Para la obra de Hidalgo fue necesario la intervención de Jordi Savall y su grupo Experiencia XXI para escuchar, y solo en 2001, una restitución digna de ese título basada en una edición crítica preparada por Louise Stein.

Me parece muy interesante el capítulo dedicado a *El Barbero de Sevilla* de Rossini, en el que De Filippi utiliza una de las publicaciones más discutidas, en la que aborda el estilo interpretativo de la ópera de Rossini para realizar importantes reflexiones metodológicas. El libro en cuestión es *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, publicado en 1958 por el director de orquesta Tullio Serafin y el musicólogo Alceo Toni. Un libro actualmente olvidado, al menos en

Italia, pero que en cambio representa un valioso tratado sobre lo que hoy se denomina tradición interpretativa (o canon interpretativo), es decir, sobre ese arte de transponer las obras del pasado cercano o lejano a los teatros del siglo XX, manteniendo la fe en una costumbre de interpretación que constituye el principal bagaje de los intérpretes operísticos tradicionales. Se trata de una cuestión que, afortunadamente, ha vuelto recientemente a la palestra tras años de silencio, reconociendo así la importancia que el canon interpretativo en boga para un determinado tipo de repertorio hasta los años ochenta, y quizás más allá, desempeñó en la circulación del gran repertorio operístico. En concreto, el concepto de canon interpretativo se refiere a un conjunto de opciones interpretativas que, a través de complejos procesos históricos de sedimentación, acaban generando una norma que puede aplicarse en las distintas lecturas del repertorio. En este capítulo, De Filippi intenta explicar algunas de las propuestas interpretativas de Serafín destacando cómo ciertas licencias interpretativas, que el propio director veneciano había tenido la oportunidad de aprender de sus maestros, constituyeron una referencia indispensable para un número de grabaciones realizadas durante cerca de medio siglo principalmente en la Scala y publicadas por la discográfica EMI. Para dar solo un ejemplo de este canon interpretativo, se puede considerar que el papel de *Rosina*, originalmente concebido por Rossini para mezzosopranos, acabó siendo interpretado solo por sopranos ligeras: solo Toscanini se atrevió a rechazar esta convención, pero el resultado fue que nunca pudo dirigir y grabar el *Barbiere* rossiniano. Para superar esta discrepancia entre la tradición y la interpretación y los deseos del compositor, hubo que esperar a la llegada de Claudio Abbado a la Scala, cuando en 1969, apoyado por las investigaciones del musicólogo Alberto Zedda, hizo interpretar el *Barbiere* de Rossini libre de las incrustaciones de la interpretación tradicional. Sin embargo, advierte De Filippi, el ostracismo que ha sufrido este canon interpretativo en los últimos años no debe considerarse un hecho positivo. Para decirlo con sus palabras:

musicógrafos y músicos estudian paradigmas originados en el pasado que sobreviven canonizados, en el presente; los identifican como hegemónicos y vetustos; en razón de ello lo atacan críticamente, buscando minimizarlos y desplazarlos, empujando así a la comunidad científica y artística a vislumbrar nuevos esquemas.<sup>2</sup>

Y yo añadiría que serán tratados de la misma manera cuando también sean considerados anticuados por las generaciones futuras.

---

<sup>2</sup> De Filippi, *Ensayos de Ópera*, 90.

El trabajo realizado por De Filippi sobre *La traviata* de Verdi dirigido por Toscanini es admirable. El capítulo se abre con una amplia introducción en la que se traza la historia de las grabaciones de ópera de Verdi desde la primera grabación en 1912, dirigida por Émile Archainbaud, hasta las recientes ediciones de Nosedá y Pappano. De Filippi insiste con razón en el papel que desempeña la industria discográfica en la transmisión de las letras de las óperas. El advenimiento del *long-play* en vinilo, fechado en 1948, se toma —por ejemplo— como el primer paso hacia la presentación de versiones discográficas de las partituras de ópera cada vez más cerca de cómo los autores las habían imaginado. De hecho, 1982, con la introducción del disco compacto en el mercado discográfico por parte de Philips, facilitó enormemente la consecución de este objetivo debido a su mayor capacidad de almacenamiento de datos. Sin embargo —y aquí estamos en ligero desacuerdo con el autor del libro—, esta transición crucial que parece preludiar el establecimiento definitivo de esta nueva tendencia ya estaba en el aire en los años anteriores. Me refiero a la serie publicada, por ejemplo, por la compañía discográfica alemana Teldec, que ya había iniciado una serie de publicaciones de Bach a finales de los años 70 con numerosas integrales de sus publicaciones (¡algunas de ellas incluso contenían la partitura!). En el género de la ópera, solo recuerdo aquí los cuatro LPs, más uno de apéndice, que contienen el *Idomeneo* de Mozart dirigido por Nikolaus Harnoncourt en una integral de 1980, posteriormente editada en CD, que hizo felices a los aficionados a la primera obra de la ópera salzburguesa, y que aún hoy lo están. Volviendo a Toscanini, tras un párrafo sobre su actividad discográfica, De Filippi analiza la relación entre el director de Parma y las óperas juveniles de Verdi, atribuyendo la razón de la falta de afecto de Toscanini al innegable carácter pos-belcantista de este último. Si su preferencia era, en todo caso, el Verdi de su último período compositivo, se encontró dirigiendo *La traviata* varias veces, hasta la célebre grabación de 1948 al frente de la Orquesta Sinfónica de la NBC con Licia Albanese, Jan Peerce y Robert Merrill. De esta última discografía, De Filippi realiza un análisis detallado y, partitura en mano, nos guía por todas las particularidades que distinguen la interpretación de Toscanini. Pero también nos cuenta con detalle los turbulentos acontecimientos que rodearon la retransmisión radiofónica en directo del evento: el nerviosismo de Toscanini por insultar constantemente a los miembros de la orquesta y su decepción por la modesta —en su opinión— actuación de los cantantes; tales hechos nos dan la imagen habitual del carácter malhumorado del gran director, pero al mismo tiempo nos recuerdan la gran talla de un intérprete que se acercó al texto de Verdi con respeto,

ciertamente, de una forma en absoluto pasiva, siempre atento al espíritu de la ópera sin estar excesivamente ligado a él.

Antes de concluir esta breve reseña, debo destacar el capítulo dedicado a la circulación del *Parsifal* de Wagner en Argentina. De Filippi destaca la gran pasión porteña por la música del compositor alemán en una época de rechazo a la música italiana, repasando las principales puestas en escena de la obra maestra de Wagner. Tomamos como fecha de partida un concierto del 13 de mayo de 1913 con música de la ópera, organizado en coincidencia con las celebraciones del Centenario y dirigido por Ferruccio Cattelani, para pasar al 20 de junio del mismo año, cuando se grabó la primera representación de la ópera completa en el escenario del Teatro Colón, dirigida por Gino Marinuzzi, todavía en lengua y cantantes predominantemente italianos. No fue sino hasta 1922, bajo la dirección de Felix Weingartner, que el público de Buenos Aires pudo disfrutar de la versión original en alemán, a la que siguió la primera versión completa del *Anillo*, también en el idioma original y con Lotte Lehmann entre los protagonistas. También es interesante el papel en la afirmación de la música de Wagner que jugaron las asociaciones "pro-música wagneriana" surgidas en la capital argentina desde finales del siglo XIX, que De Filippi esboza con cierto detalle, para terminar afirmando que la historia performativa de *Parsifal* en Buenos Aires acaba siendo paradigmática de toda la música del compositor alemán en Argentina: la distancia entre Bayreuth y la capital sudamericana en términos culturales parecía haberse diluido de forma impresionante.

Otros capítulos del libro merecerían ser mencionados; la falta de espacio, sin embargo, me induce a recomendar su lectura por la riqueza de las intuiciones interpretativas sobre las diversas facetas de los problemas planteados por el repertorio operístico y por el tratamiento exhaustivo de los problemas relativos a la difusión de este espectáculo en una nación que ha visto repetirse durante mucho tiempo una diatriba, la de la música italiana y la alemana, que habría inflamado las almas durante décadas en el viejo continente.

**Francesco Paolo Russo**

(Traducción del italiano: Fátima Graciela Musri)