

# DOS SEMANAS SATURADAS DE MUSICA

SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS

**D**URANTE la primera quincena de febrero se han acumulado, como por arte de magia, manifestaciones musicales de toda índole. Al margen de las actuaciones regulares de la Orquesta Nacional y de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, se ha celebrado —precedida por un tardío y escaso despliegue de medios publicitarios— la II Semana de Nueva Música (repartida esta vez entre Madrid y Barcelona). Por otra parte, «Ibermúsica» ha continuado, con la intervención de Shura Cherkassky, su ambicioso Ciclo de Grandes Intérpretes. Entidades privadas y oficiales han rivalizado en la organización de recitales, conferencias y conciertos. De golpe y porrazo, ese extraño bípodo llamado melómano se ha visto desbordado por una agobiante proliferación de música en directo. La crítica musical, otras veces en relativa situación de paro forzoso, ha desarrollado una actividad más intensa que nunca. Antonio Fernández-Cid (comentarista medurado donde los haya) ha expresado en las páginas de «ABC» sus lógicos temores ante el advenimiento de esta plaga sonora de vacas gordas; «... El abuso es tan perjudicial como puede serlo el ayuno. La capacidad filarmónica de los madrileños se pone demasiado a prueba y lo que ahora incluso puede salvarse con brillantez, ¿no será para el futuro inmediato un lastre?». No le falta razón a mi sesudo colega. Pero soslayemos, de momento, estos problemas de «dosificación». Y conformémonos informando someramente, si no de todos los acontecimientos musicales

habidos en estas dos últimas semanas, sí, al menos, de aquellos cuya trascendencia es innegable.

## 1 de febrero: J. S. Bach & Karl Richter

(Teatro Real. Concierto extraordinario. Programa: «Preludio y fuga en mi bemol mayor», «Trísonata VI en sol mayor», «Preludio y fuga en re mayor», «Pastoral en fa mayor» y «Passacaglia en do menor», de Johann Sebastian Bach. Órgano: Karl Richter.)

Karl Richter es, en el mejor sentido del vocablo, un «especialista» en Bach. Incluso ha sido, como antaño lo fuera Bach, organista de la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig. Actualmente dirige los Coros y Orquesta Bach, de Munich; las «Semanas Bach», de Ansbach, y las «Fêtes Bach», de Munich. Quien acude a oír a Richter sabe a ciencia cierta lo que le espera. Lo sabían perfectamente los oyentes —en su mayoría, jóvenes— que abarrotaban la sala del Real. Y no se sintieron defraudados, en absoluto, por el resultado del concierto, como lo demuestra el hecho de que, una vez finalizada la ejecución de las piezas programadas, las insistentes y sinceras ovaciones —precedentes, sobre todo, de las localidades más baratas— obligaron a Karl Richter a conceder propinas por cuadruplicado.

Algún sector de la crítica ha creído descubrir en el trabajo de Richter ciertos fallos y des-

ajustes, así como carencia de emotividad. Quienes denuncian esas supuestas imperfecciones olvidan tal vez que el manejo de un órgano como el del Teatro Real —con cuatro teclados manuales e innumerables registros— obliga al intérprete a mantener una lucha angustiosa «contra» el instrumento; lucha que el propio Bach tuvo siempre muy en cuenta al componer sus obras para órgano. La simple superación de dificultades técnicas tan evidentes como las contenidas en el Passacaglia o en la admirable Trísonata VI, requiere la presencia de un organista excepcional. Y Richter lo es.

El gran Bach creía a pies juntillas en la funcionalidad de sus creaciones: «Cualquier música cuyo único fin no sea el de alabar a Dios no es música, sino alboroto infernal», solía afirmar con una mezcla de orgullo artesanal y fervoroso pietismo. En las interpretaciones de Richter se percibe casi físicamente la proximidad de aquella concepción luterana y artesanal de los fenómenos estéticos, se palpa el latido vital de una época y de un estilo, se reconstruyen y delimitan los perfiles humanos de aquel genio inasequible y asombroso llamado Johann Sebastian Bach. ¿Acaso se puede pedir más? Yo creo que no.

## 7 de febrero: ¿«Nueva Música» o «Concierto en familia»?

(Teatro Real: II Semana de Nueva Música/Concierto inaugural. Programa: «Ramifications», de

György Ligeti; «Consort Music», de Xavier Benguerel; «Formas y Fases», de Jesús Villa Rojo; «Amalgama», de Carlos Guinot; «Planto por las víctimas de la violencia», de Cristóbal Halffter. Intérprete: Conjunt Catala. Director: José María Franco Gil.)

Sin duda, los mecanismos publicitarios no funcionaron con la debida eficacia. O quizá la política cultural de la Comisaría General de la Música admite únicamente ciertos fenómenos sonoros a título de inevitable mal menor. O acaso las musas hispánicas —las imagino como a mofletudas y menopáusicas matronas enamoradas platónicamente de Herbert von Karajan o de algún epígono mesetario con apellido teutón— no son propicias a la difusión de productos posdodecafonicos. Lo cierto es que, en el concierto inaugural de esta casi clandestina II Semana de Nueva Música, la sala del Teatro Real presentaba un panorama desolador; y es cosa sabida que la escasez de público resta calor y merma posibilidades de comunicación a los actos musicales.

György Ligeti, compositor húngaro de origen rumano, cuya fama se sustenta en obras sustancialmente espectaculares —Atmósferas, para gran orquesta sin percusión (1961); Poema sinfónico para cien metrónomos (1963), Collages sonoros (1963), etcétera...—, no aportó novedades esenciales en Ramifications. Los dos compositores catalanes presentes en el programa, Xavier Benguerel

y Carlos Guinovart, acreditaron una excelente factura y un hábil manejo de los elementos tímbricos. Benguerel ya es un «clásico» de la vanguardia peninsular, y esta incontrovertible realidad es la que nos permite insinuar que Consort Music (1971) no añade datos decisivos a la trayectoria creadora del autor de la *Cantata d'Amic i Amat*. Por el contrario, Guinovart pertenece a la generación de «novísimos»; y por ello, su deliciosa *Amalgama* (1970) debe ser muy tenida en cuenta a la hora de prevenir el futuro musical de nuestro país. *Formas y Fases* (1971), compuesta por otro «novísimo», Jesús Villa Rojo, era la obra-encargo de la «Semana». Pese a la brillante intervención del autor como solista de clarinete, la pieza se resiente de confusiónismo constructivo; un confusiónismo que, desgraciadamente, no pudo ser paliado por la precisión técnica y los aciertos del autor-solista.

El Planto por las víctimas de la violencia, de Cristóbal Halffter, llenó los mejores momentos de esta sesión inaugural. Halffter es, por decirlo de alguna manera, un «músico en tensión». Casi podría aconsejarse que sus obras fuesen escuchadas reteniendo la respiración. Quiero decir con ello que el desarrollo de tales obras no nos conduce en ningún instante a confortables «oasis sonoros» ni a puntos de relajación mental; la línea expresiva se mantiene constantemente en un clima tenso, vibrante, denso, casi alucinante. En esta ocasión, Halffter se ha visto comprometido a «llorar con» quienes sufren cualquier forma de violencia; pero también ha obligado al oyente a participar en ese llanto. Por otra parte, el empleo del «hallaphon» —que transforma electrónicamente el volumen, el timbre y la localización espacial de los sonidos sin perderse en gratuitas deformaciones— contribuye de modo decisivo a provocar una mayor integración del público en el estremecedor clima de la obra.

### 8 de febrero: «Les Percussions de Strasbourg»

(Teatro Real: II Semana de Nueva Música. Programa: «Ocho Invencciones», de Miloslav Kabelac; «Necronómicon» de Tomás Marco; «Ionisation», de Edgard Varese; «Exten-



Shura Cherkassky venía precedido por un prestigio incommovible, pero su actuación en el ciclo de «Ibermúsica» fue decepcionante.

sión II», de Francis Miroglio. Intérprete: Les Percussions de Strasbourg.)

Quando los seis percusionistas, situados en un escenario atiborrado de instrumentos de percusión, atacaron sin vacilaciones los primeros compases de las *Ocho Invencciones* (1965) del compositor checo Miloslav Kabelac, adquirió pleno sentido la famosa paráfrasis de Hans von Bülow: *Am Anfang war der Rythmus* («En el principio era el ritmo»). Porque aquellos seis prestidigitadores vestidos de negro, maniobrando con agilidad felina entre timbales, xilófonos, gongs, pla-

tillos, tam-tams y campanas tubulares, restituían a la percusión su primacía expresiva en la historia de la música. Un poco magos orientales y un poco «globe-trotters» de la acústica, los percusionistas de Strasbourg habían elegido sabiamente su sorpresa inicial. Las *Ocho invencciones*, adjetivadas con epítetos convencionales (Coral, Scherzo, Lamentoso, Aria...), son una obra efectista e incluso ingenua, pero terriblemente didáctica: equivale a una casi exhaustiva demostración práctica de las posibilidades de la familia de la percusión.

Esta es, precisamente, la es-



Joaquín Homs, uno de los precursores de nuestra música de vanguardia, estuvo presente, con «En la nueva morte», en el concierto de clausura de la «II Semana de Nueva Música».

pada de doble filo que puede simultáneamente defender y destruir el sistema. He hablado en otras ocasiones de los peligros de una «metafísica instrumental», entendiéndolo por tal la subordinación de la creación sonora a las características o limitaciones de un determinado medio expresivo. Sospecho que, en alguna medida, las obras de Tomás Marco y Francis Miroglio incurrieron en dicho defecto. Al escuchar *Necronómicon* (1971), uno tiene, a veces, la impresión de encontrarse ante un innecesario derroche de medios materiales. A mi juicio, la percusión no está empleada —como afirma el propio Marco— «con un sentido económico», sino con un desenfreno excesivo. Confieso que este juicio peca de apresuramiento, y, además, comprendo —todo hay que decirlo— que la tentación de derroche debe de ser muy poderosa cuando se sabe que Les Percussions de Strasbourg van a ser los intérpretes de tal o cual despilfarro sonoro.

Destaquemos, en contrapartida, la admirable *Ionisation* de Edgard Varese. Escrita en 1931 y destinada a un grupo de trece instrumentistas, fue prodigiosamente recreada por los seis «monstruos» de Strasbourg. Hace cuarenta años, con ocasión de su estreno en New York, constituyó un auténtico escándalo musical. Hoy es un eminente ejemplo de inteligencia y libertad creadora, y también, por supuesto, de economía instrumental.

### 9 de febrero: Un decepcionante Shura Cherkassky

(Teatro María Guerrero: Ciclo de Grandes Intérpretes. Programa: «Chacona», de Bach-Busoni; «Sonata núm. 28», de Beethoven; «Tres nuevos estudios, op. post.», de Chopin; «Danza rusa», «En casa de Petrushka» y «Carnaval», de Strawinsky. Piano: Shura Cherkassky.)

Es necesario advertir, a título previo, que el enorme esfuerzo realizado por «Ibermúsica» para presentar un ciclo monográfico dedicado al piano —Ciclo de Grandes Intérpretes— es merecedor de toda clase de elogios. Las actuaciones programadas son, sin excepción, de primerísima categoría. Sin embargo, suele suceder —por for-

# DOS SEMANAS SATURADAS DE MÚSICA

tuna, muy de tarde en tarde— que un intérprete «teóricamente» magistral resulte, a la hora de la verdad, decepcionante y mediocre. Esto es, ni más ni menos, lo que ha acontecido en el caso de Shura Cherkassky.

Shura Cherkassky venía precedido por un prestigio inmovible. El crítico musical Carlos Gómez Amat había redactado unas notas entrañablemente elogiosas en las que definía a Cherkassky como «antídoto», poseedor de una «técnica que nos sorprende por su poderío» y pianista de «expresión apasionada» que «puede levantar al público de sus asientos». Pero las buenas palabras de Gómez Amat, los ilusionados esfuerzos de «Ibermúsica» y la positiva predisposición de la inmensa mayoría de los espectadores se desmoronaron a las primeras de cambio. La *Chacona*, de Bach-Busoni, se nos ofreció desprovista de relieve, monótona, fría, pobre de matices e incluso malparada por tres o cuatro flagrantes «meteduras de dedo». ¿Qué le sucedía al prestigioso Shura Cherkassky? ¿Por qué extraña razón Bach no sonaba a Bach, ni Beethoven a Beethoven, ni Chopin a Chopin, sino todos y cada uno de ellos a triste y deslavazado ejercicio de tercer curso de piano? ¿Por qué era casi imposible reconocer como de Strawinsky el peculiarísimo «tempo» de *Petrushka*? Son preguntas sin respuesta. O quizá, si aventurásemos respuestas, éstas serían demasiado crueles.

Olvidemos piadosamente a Cherkassky y confiemos en la continuidad del Ciclo. Nos esperan aún nombres de indudable interés: José Iturbi, Cristina Bruno, Dimitri Baskirov, Antonio Baciero, Rosalyn Tureck y Rafael Orozco. Es recomendable suponer que el porcentaje de «siniestros» ya se ha cubierto más que cumplidamente con la infructuosa actuación de Shura Cherkassky.

## 12 de febrero: Cathy Berberian en acción

(Ateneo de Madrid:  
II Semana de Nueva Música. Programa: «Flower» y «Wonderful Window of 18 Springs», de John Cage; «Chansons de Billitis», de Claude Debussy; «Pri-

baoutki», de Igor Stravinsky; «Sequenza III», de Luciano Berio; «Le grand Lustucru» y «Surabaya Johnny», de Kurt Weil; «Wassermusik», de Luciano Berio; «Morsicathy», de Cathy Berberian; «Yesterday» y «Ticket to ride», de The Beatles; «Stripsody», de Cathy Berberian. Soprano: Cathy Berberian. Piano: Bruno Canino.)

Cathy Berberian no es sólo una cantante, o, por lo menos, no lo es en el sentido tradicional de la palabra. Cathy Berberian es, por descontado, una magnífica soprano de amplio y bello registro; pero también es una insuperable actriz, una divertidísima «show-girl», una terrible mujer-de-cien-rostros, inteligente e irónica, que sabe dominar a la perfección las reacciones del público. Su gama de recursos es casi infinita: abarca desde las formas más ortodoxas del canto hasta la desarticulación de los fonemas, desde la onomatopeya hasta la parodia, desde el patetismo hasta el sarcasmo. Cathy Berberian es, ella misma, un delicioso y apasionante espectáculo.

Pero no se puede hablar así, en frío, de Cathy Berberian. Es necesario verla en acción. Hay que admirar su depurada técnica vocal en las piezas de John Cage o en la brillante y difícilísima *Sequenza* de Luciano Berio; hay que comparar el estilo decadente y «langoureux» empleado en las *Chansons de Billitis* con el tono desgarrado y directo de las canciones de Kurt Weil; hay que sonreír sin reservas al escuchar (y ver) la parodia de la «old english school» —realizada sobre un popular tema de los Beatles— o la «representación» del *Stripsody*.

En la actuación de Cathy Berberian renacía algo que parecía perdido por una gran parte de la nueva música culta: el sentido lúdico de todo arte. Cathy Berberian rompe todas esas tensiones convencionales aposentadas secularmente en las salas de conciertos. Su mera presencia crea un clima de comunicación que destruye toda posibilidad de circunspección por parte del público. Desgraciadamente —y a causa de los fallos de organización antes

aludidos—, la escasez de público influyó desfavorablemente en el logro de ese clima.

## 13 de febrero: Música nueva y música vieja

(Teatro Real: II Semana de Nueva Música/Concierto de clausura. Programa: «Salmo 87», de José Soler; «En la meva mort», de Joaquín Homs; «Tres responsorios», de Giorgio Federico Guedini; «Coros de Michelangelo Buonarroti, el joven», de Luigi Dallapiccola; «Villancicos transilvanos», de Roman Vlad; «Mottetti per la Pastore» y «Nonsense», de Goffredo Petrassi. Intérprete: Coro de Cámara de la RAI. Director: Nino Antonellini.)

Si el concierto inaugural de la II Semana de Nueva Música se celebró en familia, el concierto de clausura, para no ser menos, se ha celebrado también en familia; la única diferencia consistía en que, en el plazo de seis días, la familia en cuestión había sufrido lamentables y dolorosa pérdidas. No se hable más del asunto.

El Coro de Cámara de la RAI es un conjunto reducido —veinticuatro miembros—, homogéneo y experimentado. Todas sus voces, y muy en especial la cuerda de bajos, son excelentes. Su director, Nino Antonellini, muestra una eficaz y sobria seguridad.

El concierto ofrecía una doble vertiente. Por una parte, algunas de las piezas programadas se inscribían, dentro de unos márgenes más o menos elásticos, en los cauces de la «nueva música»; por otra parte, ciertas obras presentaban un cariz arcaizante y tradicional, alejado sustancialmente de los propósitos que, a mi entender, deben regir el repertorio de una Semana de Nueva Música.

Los Responsorios de Guedini y los Coros operísticos de Dallapiccola ofrecían, por ejemplo, una catadura decimonónica. El *Salmo 87*, del catalán José Soler, está a mitad de camino entre una y otra concepción de la música (a pesar del empleo de formas libremente atonales); es, sin embargo, una

obra bella, trágica, en la que se compaginan estrechamente el dramatismo del texto y los efectos sonoros. En la *meva mort*, del barcelonés Joaquín Homs (una de las figuras más importantes de nuestra música contemporánea), es un breve exponente de la sabiduría constructiva de su autor. Los *Villancicos transilvanos*, de Roman Vlad, compositor italiano de origen rumano, son una muestra de rigurosidad estilística aplicada a un delicioso tema folklórico. Goffredo Petrassi —a quien estuvo dedicada íntegramente la segunda parte del concierto— es uno de los grandes monstruos sagrados de la música actual. Los *Mottetti* contrapesan la carencia de inventiva melódica con el empleo de una técnica perfecta; el fragmento final —«Propter quod et Deus...»— es un ejemplo inmejorable de estructura fugada sobre bases atonales. Los maliciosos y burlescos *Nonsense* representan un aspecto, para mí inédito, de Petrassi en el que los coros «a capella» despliegan un brillante repertorio de posibilidades vocales en función de un contenido expresivo lleno de ironía.

Así ha terminado —¿con pena o con gloria?— la II Semana de Nueva Música. Es difícil establecer con claridad un balance global de resultados. La calidad de las obras y los intérpretes se ha visto contrarrestada por la ausencia de público. Lo único cierto es que el fenómeno musical continúa encerrado en un coto minoritario. ¿Deberían gozar estas manifestaciones culturales de un mayor apoyo oficial a fin de que su influencia se extendiese a sectores masivos de población? ¿Interesa, en realidad, la nueva música a los directivos de nuestra cultura, o la aceptan como un hecho inevitable, comprendiendo que una total supresión de apoyo por parte de los organismos oficiales repercutiría en perjuicio de la imagen pública de nuestro «desarrollo» intelectual? Las respuestas están en la mente de todos. Y acaso esté también en la mente colectiva la sospecha de que un problema de índole superestructural, como es a fin de cuentas el de la música, haya de resignarse a esperar la solución de otras cuestiones más directas y acuciantes. ■ S. R. S.