

MUSICA

Reencuentro con Rafael Puyana en Segovia

El hecho de destacar el concierto ofrecido por el clavecinista colombiano Rafael Puyana del conjunto de los que han integrado el programa de la V Semana de Música de Cámara, recientemente celebrada en Segovia, responde a razones muy específicas y que nada tienen que ver con el desarrollo concreto de la propia Semana.

En las mentes de la mayoría de los reunidos con motivo de este concierto en la iglesia de San Justo —cuyas excelentes condiciones acústicas es obligado resaltar— estaba el recuerdo de la cercana actuación de Puyana en la sala Pénix, de Madrid, dentro del Ciclo «Lunes Musicales de Radio Nacional», y con ese recuerdo, la esperanza de poder comprobar que tal actuación no merecía, dentro de la carrera del intérprete, otra calificación que la de un incidente pasajero. No hay que olvidar que Puyana cuenta con el apoyo incondicional del público en

los conciertos que da en España, y que ese apoyo es justificable y merecido por encima, incluso, de lo que puedan significar sus actuaciones individualmente consideradas, por cuanto es Puyana, antes que otros, el responsable del auge del clavecín en nuestro país.

Por lo demás, la ocasión era en verdad idónea para establecer comparaciones, por cuanto el programa que Puyana iba a interpretar era prácticamente el mismo que el de su actuación para los «Lunes...», con las modificaciones estrictamente necesarias para adaptar su duración a la de un concierto «normal». Y realizada la comparación, inevitable, ésta nos devolvió la imagen del gran Puyana que habíamos oído, por ejemplo, el año pasado en su concierto del Colegio Mayor Pío XII.

En efecto: aun en la «Partita, número 5», de Juan Sebastián Bach, obra en la que el intérprete anduvo más dubitativo, pudimos apreciar detalles de esos que revelan a los auténticamente «grandes»: el ejemplo más claro es el «tempo» con que acometió la «Gigue» final. Habían precedido a la «Partita» la «Canzone Quarta», de Frescobaldi; las «Diferencias sobre el Canto del Caballero», de Antonio de Cabezón, y la sensacional «Scottish Gigue», de autor desconocido, que constituyó el punto cul-

minante —y más aplaudido— de la primera parte del concierto.

En la segunda, y tras una limpia ejecución de tres «Sonatas» de Scarlatti, iban a llegar las sorpresas. La primera, la «Fantasía Libre en fa sostenido mayor», de Carlos Felipe Emmanuel Bach, que recordábamos desde los «Lunes Musicales...» como obra alambicada y dificultosa, mientras que en esta segunda ocasión se nos reveló como una pieza admirable, excepcionalmente breve y diáfana, en prueba de lo importante que resulta la «interpretación» —en el sentido más literal del término— para comprender la música en su verdadero significado, lo que lleva en sí de vida.

Y, por fin, la segunda y definitiva sorpresa: la «Sonata número 38», de Haydn, cuyo «Adagio» no estoy capacitado para calificar de «obra maestra», si bien, particularmente, lo considero desde este concierto como una de las cosas más hermosas que he escuchado en mi vida.

Con el «Adagio», para mí, terminó el concierto. Ni el «Finale presto» de la misma sonata ni las dos propinas otorgadas por Puyana —un «Minuetto», también de Haydn, y el inevitable «My Lady Carey's Dompe»— pudieron añadir nada nuevo. Daba igual. No hacía falta.

Es una cosa rara que pasa a menudo con los

buenos músicos: sobre ellos se construyen teorías y hasta se establecen polémicas... para acabar agradeciéndoles este o aquel detalle. ■ JOSE RAMON RUBIO.

JAZZ

Chick Corea: el precio de la comunicación

«Esta música fue creada por el deseo de comunicar y compartir el sueño de una vida mejor con la gente de todas las partes».

(Ch. Corea)

Los derroteros musicales de Armando «Chick» Corea en los tres últimos años han sido fuente continua de perplejidad y/o preocupación para los que hemos seguido su evolución. Tras de su ingreso en la «scientology», esa controversial sociedad de perfeccionamiento con ribetes místicos, Corea ha anunciado repetidamente el deseo de ofrecer su música al mayor número posible de personas. Return To Forever es su

vehículo, y ante los dos LPs (1) más recientes del grupo surge la necesidad de calibrar lo que el pianista ha ganado y perdido en este proceso de popularización.

Los cambios de dirección de Corea han sido siempre violentos e inesperados. Después de su profunda incursión en el «jazz» contemporáneo más avanzado, que culminó con «Circle» (Chick, Anthony Braxton, Dave Holland y Barry Altschul), el pianista pasó a formar parte de la banda que Stan Getz puso a punto para su gira americana de 1971. La combinación del «jazz» con aires latinoamericanos le pareció nuevamente llena de posibilidades, ya que de este grupo ocasional salió la primera versión de Return To Forever, que se completaba con Joe Farrell, Stan Clarke, Airtó y Flora Purim. «Light as a feather» (Polydor 2310 247) es el segundo álbum de RTF y una espléndida muestra de «jazz» ligero, donde se funden dos culturas con exquisita suavidad. Y no olvides que al mismo tiempo que Corea disfrutaba del éxito comercial del grupo aparecían un par de LPs que le establecían definitivamente como uno de los músicos más lúcidos de nuestro tiempo: los dos volúmenes de «Piano improvisations» (ECM) contienen composiciones para piano y verdaderas improvisaciones, que ejemplifican el estilo Corea. Tanto en el piano normal como en la versión eléctrica, el sonido que extrae de su instrumento es cristalino y delicado, aparte de fácilmente reconocible por su unicidad. En su

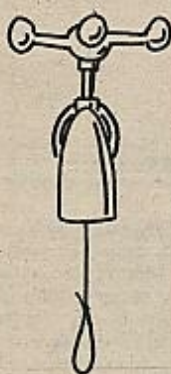
música coexisten ecos de Falla y los impresionistas con pasajes cercanos al «free», todo ello interpretado con un virtuosismo visceral. Esta mezcla personalísima de primitivismo y sofisticación produce figuras melódicas muy refinadas, pero siempre palpitantes y frescas.

En 1973, Corea alteraba nuevamente su rumbo. La segunda edición de Return To Forever es una banda de «jazz-rock» que toca a gran volumen y donde han desaparecido casi totalmente las influencias iberoamericanas. En cambio, el pianista parece seguir un modelo ajeno: en «Hymn of the seventh galaxy» (Polydor 2310 283) las similitudes con la Mahavishnu Orchestra son inquietantes, especialmente en la guitarra de Bill Connors y la estructura del grupo y los arreglos. Sin embargo, una vez superado el momento de las inevitables comparaciones, el nuevo RTF es un grupo bastante satisfactorio, que se beneficia del impulso feroz del bajo de Stanley Clarke, verdadero motor de la banda.

RTF puede parecer una aventura oportunista, pero ha hecho a Corea muy popular: en las elecciones de Down Beat de 1973 se llevó los títulos de Mejor Pianista, Mejor Compositor y algunas cosas más. Desafortunadamente, sus actividades menos rentables se han reducido al mínimo: en noviembre de 1972 grabó un hermoso álbum con Gary Burton y hace unos meses dio en Londres un recital de piano a beneficio de la «scientology».

Desde su primer LP, en 1966, todos los discos de Chick Corea han sido manifestaciones de la energía positiva de uno de los «jazzmen» más inquietos y eclécticos. Hasta las grabaciones de RTF tienen su razón de ser al presentarle en nuevos contextos. Pero me pregunto si la inactividad de la última época es solamente circunstancial o

(1) Desgraciadamente, son las únicas grabaciones de Corea disponibles en España, aparte de sus apariciones en discos de Miles Davis, Stan Getz, Airtó, Joe Farrell y algún otro. Los álbumes que registró para Vortex, Solid State (especialmente «Now he sings, now he sob»), Blue Note y ECM pueden ser difíciles de conseguir, pero son prácticamente indispensables para el interesado en el «jazz».



JUNCO



la manifestación de su desinterés por todo lo que no es mayoritario y lucrativo. Armando Corea tiene ahora la palabra. ■ **DIEGO A. MARIQUE.**

**TEATRO**

**Festivales populares en Hospitalet**

Hace unos meses tuve ocasión de seguir de cerca un programa cultural celebrado en Hospitalet. El teatro ocupaba lugar principal, y durante varios días los grupos invitados, los cantantes y las marionetas iban de una sala a otra, de un barrio a otro, buscando a los espectadores en su propio medio social. Era aquella una imagen del teatro bastante más rica que la cotidiana. En lugar de una cita en un lugar fijo, por un precio dado, para un público acostumbrado a matar en la butaca su tiempo libre, el teatro tenía en los días de Hospitalet el valor de una agresión saludable, de la presencia de un hecho que obliga, por darse en las puertas de nuestra misma casa, a pronunciarse.

Me hablaba Jordi Umberto, figura clave en esta actividad cultural de Hospitalet —sostenida con presupuesto municipal—, persona vinculada durante años a la Escuela de Arte Dramático Adriá Gual y al Capsa, que quizá consigan pronto disponer de una sala donde ofrecer regularmente las actividades teatrales. Supongo que será bueno que así suceda y que se abra un día el Teatro Municipal de Hospitalet. En todo caso, y al margen de que eso se produzca, no deja de ser muy positivo el

planteamiento de un nuevo programa de actividades teatrales a lo largo de este mes de julio. Umberto sigue en la brecha, y se cuenta con el «Non plus plus», de Els Comediants; «Robinson Crusoe», de Tábano; «Don Volpone», de Jonson, por Akelarre; «El gran soñador», de la Compañía Argentina; con recitales de Manuel Gerena y Luis Llach, un programa flamenco de Flora Albacín y con dos orquestas, una de «jazz-pop» y la Principal de La Bisbal, la de mayor solvencia en el campo de la sardana... que actuarán en dos pistas polideportivas y en un parque, repitiéndose en cierto modo la experiencia a que aludía al principio de este comentario.

Supongo que vistas de cerca, las cosas tendrán sus problemas y sus límites. Y que no faltarán —no deben faltar— las posiciones críticas que ayuden a corregir cuanto pueda corregirse. Pero esto dicho, los planteamientos generales de Hospitalet no pueden ser más interesantes ni más indicativos de por dónde irá la parte más viva del teatro del futuro.

De nada sirve una «política de público» o una «política de espectáculos» si van por separado. La formulación correcta del problema teatral abarca simultáneamente los dos términos: qué teatro se hace y para quién se hace.

Si durante mucho tiempo hemos sido deformados por la valoración puramente literaria de una obra o por los resultados concretos de una puesta en escena, tomando al público por algo adjetivo y secundario, es porque el teatro partía de una triste realidad sociológica: que el público era siempre el mismo; es decir, que estaba formado por gentes de una misma clase social, con una misma y disciplinada cultura y unos mismos intereses. Si uno de los términos —el público— era cerrado e invariable, no cabía otro análisis que

el referido al espectáculo. Más aún: si las puestas en escena eran rutinarios actos artesanales, el análisis sólo podía centrarse en los textos, único elemento de discordia.

¡Qué saludable diferencia la que existe entre la experiencia de Hospitalet y ese teatro amarrado por los intereses conservadores! ¿En qué puntos y por qué razones serán entendidos o no los madrileños de Tábano y los vascos de Akelarre? ¿Cuál su parangón por la mentalidad popular con Els Comediants?

Todos los planteamientos teóricos serán puestos en cuestión por el nuevo público, que decidirá, de modo inapelable, si eran correctos, si podían ofrecer ante él hechos teatrales vivos, en los que cuanto el público recibe está al nivel de lo que los actores creen ofrecer. El teatro, seguro, andará mucho más cerca de la vida de los espectadores que de la preceptiva, de los conflictos precisos de la comunidad de Hospitalet —en nombre de los cuales puede, incluso, ser declarado inútil y fuera de lugar—, que de las generalizaciones populistas.

La paradójica pregunta es en realidad una denuncia: ¿Cuándo se liberará el teatro de la organización, de las salas, de los públicos que hoy lo aprisionan? ■ **JOSE MONLEON.**

**ARTE**

*Como había dicho ya, creo, estuve en Granada para ver la exposición de la gráfica de Rafael Alberti que hacia la Fundación Rodríguez Acosta, de la bella ciudad andaluza. Sin embargo, no voy a co-*

*mentar hoy, por razones funcionales, esa exposición. Voy a comentar otra, no de esa fundación, sino del Banco de Granada —que tiene un cierto parentesco con ella, y que, por esa razón acaso, también mantiene una sala de exposiciones muy bella—, que se titula "El árbol a través de un siglo de la pintura española". He tenido la suerte de tener como uno de mis guías en la actividad de Granada en estos días a Miguel Angel Revilla Uceda, director o algo así de esa sala, y que, por cierto, es el inteligente introductor de esta exposición. Ya hablaré de Rafael Alberti y de su obra, que, gracias a esa exposición, por fin, entró en Granada, corrigiendo así lo que lamentaba en su conocido poema.*

**El árbol en la pintura española, 1874-1974. en la sala de exposiciones del Banco de Granada. Granada**

Ese siglo de la pintura que expresa y representa la exposición granadina es verdaderamente clave para comprender la transformación del arte en nuestro tiempo. De momento no entro, no quiero entrar, en el problema que específicamente toma esa exposición como argumento: el árbol. Ya saldrá ese tema a lo largo de mi perorata. De momento quiero ocuparme sólo de lo que constituyó mi preocupación cuando la vi: del tiempo que representa y de la pintura con relación a ese tiempo. La primera fecha de su título —1874— vendría a representar, aquí en España por lo menos, el tiempo en que la pintura abandonaba su pretensión estilística —de barroquismo, de clasicismo, de romanticismo o de lo que sea— para degradarse, sin paliativos, en «aca-

demismo». Aquella pintura, la cimentada en las preocupaciones estilísticas, se apoyaba en la posible resolución de sus problemas; esa otra pintura, la académica, trataba de vivir del conocimiento de unas soluciones prefabricadas.

La otra frontera impuesta por el mismo título de la exposición, 1974, expresa, claro, a nuestro tiempo, y concretamente en la pintura, lo que constituye la posición central de nuestro tiempo: La pintura, la que de verdad se puede decir que existe, ha abandonado la

ni a las madres lacrimógenas, ni a las mozas con cántaros. Se refiere a algo que implica paisaje. Y hay que tener en cuenta una cosa: El paisaje —claro— ya se realizaba en la pintura española, pero fue en torno a esa fecha cuando se generalizó, cuando nació un paisajismo sistemático. La realización sistemática del paisajismo ya significaba por lo menos una cosa: el abandono del anecdotismo sistemático por la adopción de una pintura que —no se olvide de que ése era un tiempo impresionista—, por



«Ideal»: miércoles, 3 de julio de 1974.

cimentación en soluciones académicas («Donde no veas color, mete negro sin temor», decía, por ejemplo, uno de los mandamientos del decálogo de uno de sus maestros) y ha adoptado la preceptiva no escrita de la vanguardia, que vendría a significar la vivencia sistemática de un problematismo permanente. Entre esas dos fechas se ha producido el cambio total de la pintura desde una a otra actitud. No importa que muchos de sus protagonistas no hayan sido conscientemente hombres de «la vanguardia». Si no fueron de la vanguardia, estuvieron impregnados por ella, simplemente por ser hombres de su tiempo.

Pero hay otro factor a tener en cuenta, que viene a enriquecer la problemática impuesta por esa exposición. Esa exposición se refiere concretamente al árbol, no a los hechos históricos

lo menos, imponía un problematismo del color derivado de la luz. Si se quiere una ilustración de ambas actitudes —de la anecdótica y de la paisajística— piénsese en Sorolla: en el Sorolla que ilustra lo primero, apólogo del precio del pescado en su tiempo, y en el formidable Sorolla paisajista que todos conocemos. Quiero decir con todo esto que si 1874 vendría a representar un tiempo académico, ahí mismo empieza ya a insinuarse, tímidamente, claro, un tiempo post-académico.

La enseñanza histórica que para mí guarda esa exposición —de historia de la pintura, claro— es comprobar de qué manera nuestra pintura, en ese tiempo crucial, se va despojando del anecdotismo predefinido por las soluciones para adentrarse, cada vez más, en el problematismo impuesto por los problemas