

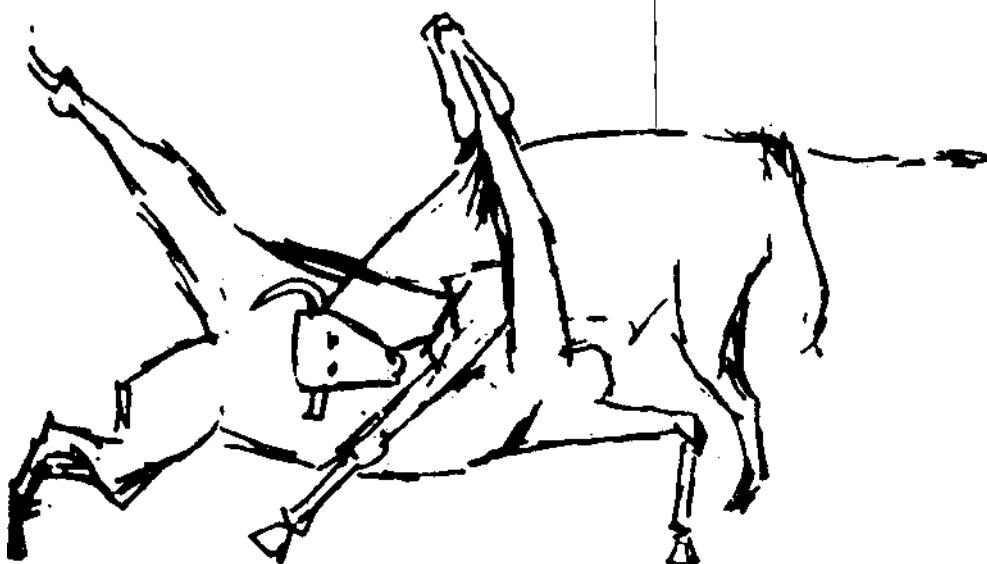
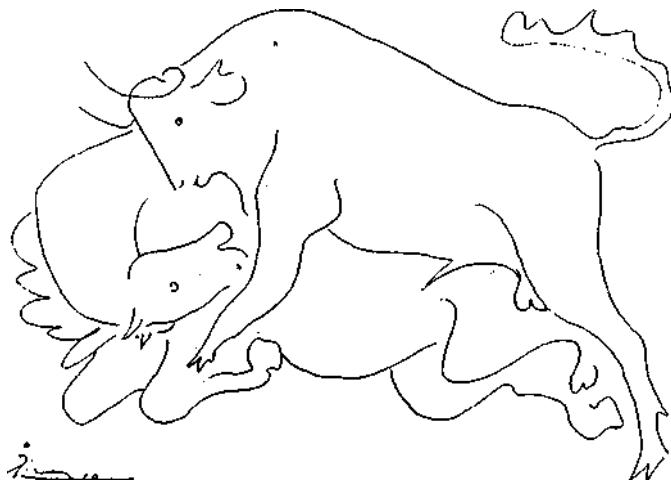
## CRÓNICAS

# Darío de Regoyos y Picasso

En el rico panorama de las exposiciones de Pintura de últimos meses en Madrid tacan, sin duda, la de Darío Regoyos, en la Caja de Pensiones, y la de obras de Picasso, el Museo de Arte Contemporáneo.

ambas exposiciones cuentan i excelentes catálogos y textos de presentación más que idientes para un público aví, entusiasta y numeroso. La posición de Regoyos es bastante completa. Se puede ver, nocer en ella, la personalidad singular pintor de Ribadese. La de Picasso es una exposición pequeña, más bien una mestra» bastante variada, con iras de alto nivel y otras de bajas calidad. Pero siempre importante para conmover, inquietar, como ocurre cuando intemplamos la obra del gran lista español universal. La visita a ambas exposiciones nos sugiere reflexiones,

ALFREDO RAMÓN



## Regoyos y Picasso

pensamientos, comparaciones, que vamos a tratar de exponer aquí, y que atienden, en general, a la pintura de los dos artistas, desde el punto de vista de un pintor, a la pintura como algo concreto, material (*¿dónde está la línea que separa la técnica, lo material, de lo espiritual en la pintura?*), técnico, en gran parte.

A primera vista comparar, relacionar, estos dos pintores puede parecer algo traído por los pelos porque, como sabemos, no son rigurosamente contemporáneos. Regoyos murió en 1913, cuando Picasso no había llegado a los veinticinco años. Darío de Regoyos es un pintor del siglo XIX. **Pablo Picasso** es un pintor del siglo XX, él es «el pintor del siglo XX», él es «el siglo XX».

Regoyos acepta, asimila, el último gran estilo pictórico del XIX, el Impresionismo, que consiste en una nueva forma de mirar e interpretar la realidad. Picasso deshace y reestructura la realidad. Los dos forman parte de los pintores que tratan de decir las cosas con un nuevo lenguaje. Regoyos entra en la Pintura Impresionista como el que sube a una nave que, capitaneada por otros, va hacia nuevos horizontes. Picasso es, él mismo, nave y capitán. Nave que él maneja a su antojo a la cual se suben muchos, otros lo intentan y bastantes se ahogan.

Después de contemplar los cuadros de **Regoyos** nos queda una visión de algo que parece acompañarle siempre. Es como si a él no le interesase la forma, la forma concreta de las cosas. De sus cuadros nos queda una impresión de manchas, de manchas de color. Pero no de manchas imprecisas, móviles, fugi-

tivas, como en los impresionistas franceses, que captan el instante, el momento. Tampoco manchas violentas que pretendan dejar la huella de la mano del pintor, como intérprete de sus sentimientos, lo que sucede en los pintores expresionistas. Ni, desde luego, esas manchas tan propias de los impresionistas españoles que pueden renunciar a la captación de la luz al aire libre, pero no al movimiento, como es el caso frecuente en pintores contemporáneos de Regoyos, como Piñazo.

Las manchas de Regoyos parecen estáticas, tranquilas. Vibran ante nuestros ojos como pequeñas estrellas que nos envían sus destellos, pero que permanecen quietas en los pequeños firmamentos de sus cuadros. Así, la forma de las cosas queda como disimulada. Las manchas no se agrupan dentro de contornos que nos impongan su evidencia. Las siluetas expresivas, elegantes o dramáticas, no parecen interesarle. ¡Qué lejos estamos de Toulouse Lautrec o de Ramón Casas!

En ese sentido podemos decir que **Regoyos**, en su plenitud sobre todo, **no da pinceladas, sino «toques» de color**. Aplica el color de golpe, con fuerza o con ternura, pero como si el lienzo quemara. Parece no gozar de eso que muchos pintores conocemos, esa fruición sensual del correr de la materia pictórica, densa o fluida, por la superficie de la tela. Ese maravilloso deslizarse el pincel pleno de color que podemos gustar, casi morder, en las praderas sobre las que levantan sus patas los caballos de los Reyes, de Velázquez. Darío de Regoyos no parece tener eso que podríamos llamar

la «petulancia» de la pincelada. Esto puede ayudarnos a comprender su arribo a un lenguaje divisionista, puntillista. Yo no creo que a esos toques de color se les pueda llamar puntillistas, por lo menos, no siempre, sino que antes de llegar al puntillismo, ya su mano convertía los colores en maravillosos mosaicos donde, en vez de teselas, vemos flores, brillos o briznas de yerba de sus deliciosos paisajes de la España cantábrica. Incluso me atrevo a decir que en sus obras, deliberadamente puntillistas, el brillo y la frescura de sus toques es menor. Todo el cuadro queda más impersonal, más de laboratorio.

Pero este lenguaje pictórico de Darío de Regoyos, ¿qué nos dice? ¿Cuáles son sus temas? ¿Qué sentimientos nos expresa? No quiero extenderme mucho en contestar esas preguntas, porque es precisamente sobre lo que más se ha comentado, con motivo de la exposición. Modestia, sencillez, humildad, son características no por muy repetidas, menos ciertas del Arte de Darío de Regoyos.

Quizá por esa falta de facundia, por ese tranquilo parpadeo de los colores de nuestro pintor, llega a nosotros directo, fresco, sin alardes de intérprete, ese sentimiento provinciano, vagamente melancólico, que exhalan sus cuadros.

Fijémonos en sus figuras. Las figuras de Regoyos están perfectamente integradas en sus cuadros. No tienen contornos que se acusen fuertemente. Ninguna, o casi ninguna, corre. Todas parecen andar a pasitos cortos, como esas viejecitas vestidas de negro que atraviesan la plaza a la sombra de la Cate-

dral. Son manchitas de forma humana que armonizan perfectamente con su ambiente. Todo parece deslizarse a la misma velocidad. Hay en la exposición un cuadro encantador. Un tren humeante pasa sobre un viaducto, debajo marcha una procesión. Da la impresión de que el tren y la procesión van a la misma velocidad. Forman parte del paisaje. No lo atraviesan, no lo interrumpen. Forman parte de él.

Ante la Catedral de Burgos, pintada por Darío de Regoyos, no podemos evitar el recuerdo de la Catedral de Rouen, pintada por Monet. ¡Qué diferente la visión de uno y de otro pintor! En las diferentes versiones que hace el pintor francés de la Catedral normanda, ésta le sirve de consejillo de Indias para sus experimentos de captar los diferentes momentos de la luz del día. La Catedral no importa, la ciudad, tampoco. En las versiones de Burgos, de Regoyos, el experimento de pintar la luz y sus variaciones, afortunadamente para nosotros, no consigue quitar el sentimiento poético, local, que hoy vemos con nostalgia.

Recuerdo ahora una menuda anécdota de los años pasados en la Escuela de Bellas Artes. Era allí frecuente utilizar, de una forma a veces ingenua y a veces deliberadamente burlona, palabras y conceptos que vemos constantemente en textos sobre Arte. Un día, en clase de Pintura, una alumna, perpleja ante unos cacharros y unas plantas que debía de interpretar en su lienzo, decía a los que trabajábamos cerca de ella: «¿Y esto...? ¿Cómo lo hacemos? ¿Con líneas y planos? O... en plan impresionista... con pegotitos de co-

## Regoyos y Picasso

lor?» Regoyos pinta como «a pegotitos»... Pero ¡qué pegotitos!

Desde hace tiempo se concebe la Historia de la Pintura Moderna, se valora a los artistas, atendiendo sobre todo a los cambios de estilo, a la búsqueda (sin hallazgo la mayoría de las veces) de lo nuevo (?). Esto está bien y quizá es justo. Pero a condición de no olvidar que existe una corriente de sentimiento que fluye, soterrada, junto a la experimentación. Darío de Regoyos nos da esa lección. La experimentación no llega a encubrir la poesía que exhalan sus cuadros.

Hoy, en que tantos artistas se pelean a codazos por destacar pase lo que pase, por llegar a «formar parte de las grandes «cuadras» de la carrera comercial del Arte, la exposición de Darío de Regoyos nos da una lección de modestia, de finura, de sinceridad, es decir, de Pintura.

Volviendo a los recuerdos de mi tiempo en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, la que llamábamos normalmente «San Fernando», viene a mi memoria uno de nuestros mejores profesores. El magnífico pintor y maestro, hoy tan injusta como inexplicablemente olvidado, Joaquín Valverde. Un día, corrigiendo uno de mis trabajos, me dijo: «Mire, Ramón, en definitiva, siempre se trata de un problema de forma.»

Desde hace muchos años, cuando entro en una exposición de pinturas de Picasso (y he visto bastantes desde 1955) siempre recuerdo aquellas palabras de Valverde. Picasso es siempre forma. Destrucción de ella, interpretación, reconstrucción, cambio, desintegración,

creación, dominio... de la forma. Se me dirá que muchos artistas del siglo XX tienen características parecidas. Sí, pero ninguno es tan... terrible, ninguno utiliza tanto esa forma, la más difícil de dominar, la forma humana. Pero además, la forma humana con individualidad, la forma de «alguien», llámese Olga, María, Teresa, Dora, Jacqueline, etc.

Al comentar la pintura de Regoyos hemos dicho que parecía no hacer mucho caso de la forma de las cosas. Esto no quiere decir que no dibuje bien. En realidad, dibujar bien no es únicamente marcar contornos, establecer límites, sino colocar las cosas en su sitio. A pesar de esto se ha dicho que sin borde, sin línea, no hay dibujo. De todos es conocida la reacción de muchas personas que al ver un dibujo de líneas netas y precisas, aunque nos muestren formas sin resolver, formas sin dominar, dicen: «¡Qué bien dibuja!» Pero si vemos que esas líneas, esos límites, nos encierran formas comprendidas, nos marcan límites concretos, no vacilantes, caprichosos, es casi seguro que estamos ante un buen dibujante. Pero en el caso de Pablo Picasso sentimos, intuimos que estamos ante un genio del dibujo, del dominio de la forma. Tratemos de profundizar un poco, de llegar más al fondo de las formas, de las líneas, de los contornos picasianos.

Cuando los pintores vamos a comenzar a dibujar, a *trazar* líneas, nos enfrentamos con una superficie lisa, inerte, teresa, en la mayor parte de los casos blanca, que se presenta ante nosotros desafiante, como un desierto. Es nuestro soporte,

nuestro cartón, nuestro papel, nuestro lienzo. En cuanto trazamos la primera línea cortamos la superficie. Ya hay un lado u otro, un arriba y un abajo. Pero esa línea, ¿cómo es?, ¿qué camino sigue sobre la inerte llanura de papel o de tela? Puede ir de una manera que parece segura, que transcurre por un cauce invisible salvo para nosotros, como si supiese ya dónde debe ir. Ante una línea así, el espectador ve que sabemos dibujar. Pero no experimenta la emoción del riesgo, la línea no explora, va por caminos conocidos.

Si por el contrario la línea, el trazo, transcurre vacilante, desorientado, con la sensación de que el peligro lo va a detener en un instante, parece que no sabemos dibujar. Pero experimentamos un sentimiento de riesgo, de sorpresa.

Pablo Picasso consigue reunir en sus líneas, en sus trazos, ambas características. Por un lado, su mano va segura, sin vacilaciones, pero siempre sigue nuevos cauces, cada milímetro es un atrevimiento, una sorpresa. Junta, une, riesgo y seguridad, exploración y sabiduría, sorpresa y conocimiento. Ante sus trazas estamos como ante el salto de un acróbatas que se lanza al vacío, que sabemos que va a asirse al trapecio, pero se nos corta la respiración ante la posibilidad de que no pueda hacerlo.

Como podemos ver demostrado en esta exposición, esas líneas picassianas tienen, además, otra importante característica. Siempre encierran contornos completos. No se interrumpen. No se detienen. No nos dejan nada al azar, nada en lo cual nosotros podamos colar-

borar. En su firme camino se arriesgan a limitar formas aparentemente incorrectas. La línea no se detendrá al limitar una mano, si por no hacerlo existe el riesgo de que haya seis dedos.

Las formas de Picasso se nos imponen de una manera absoluta. Están ahí presentes, para que las aceptemos o no, pero sin disimulos ni tapujos.

En la exposición hay piezas que nos muestran cómo dentro de esas características señaladas, constantes, existen variaciones según las épocas. Así, en las siluetas de la época azul, la línea de contorno se ciñe, diríramos a los huesos. Es una línea continua, sinuosa, que se aleja lo menos posible de los ejes de la forma. Otras veces, como en el delicioso «Niño-Pierrot», el contorno, excepcionalmente, parece desaparecer cubierto por el estallido de gozo colorista.

No vamos a definir la época cubista, pero ahí vemos cómo una geometrización disciplinada que templa los contornos preparándolos para la serena síntesis de los años veinte y para soportar, sin diluirse, las convulsiones, las crispaciones, las «bromas» posteriores.

El retrato de Olga, «dibujado» sobre fondo blanco grisáceo, nos anticipa con sus energéticos bordes, las formas que luego, destrozadas por las astas del toro, nos hacen sentir a través de su crispación, la tragedia.

En las manos, los pies, del niño de la «Maternidad», la línea transcurre suave y firme sobre un surco impreciso, pero la sabiduría de sus escorzos, la amplitud de sus formas, nos preludian todas las «divertidas» exageraciones de desnudos, ca-

bañeros y piratas, imposibles sin ese precedente.

Solamente cuando vemos esos firmes trazos como perder tensión, como ablandarse, notamos quizá, la decadencia, muy de última hora, del anciano genio.

Cuando abandonamos la exposición nos invade una vaga desazón. Sentimos que toda la fabulosa fuerza de Pablo Picas-

so nos llega muy frecuentemente, con colores y materia descuidadas y precarias. ¿Qué pasaría si el increíble conjunto de estructuras firmísimas, de contornos atrevidos y enérgicos, de formas sin desmayos, llegase a nosotros acompañado de unas pinceladas, de una materia pictórica de pretensiones de eternidad? Quizá sería demasiado, quizás sería insoprible. No sé.

## CRÓNICAS de música

### ¡Bienvenido, Saldoni!

ALVARO MARÍAS

*H*A sido una grata sorpresa la publicación en edición facsímil por parte del Centro de Documentación Musical del INEM, del **Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles**, de Baltasar Saldoni (1), una de las obras clave de la historiografía musical española. El Saldoni —como vulgarmente es conocido— es una de las obras más buscadas y más frecuentemente utilizadas por musicólogos, comentaristas y estudiosos de toda laya. El uso y el abuso —con reconocimiento de procedencia y sin él—, todavía vigentes hoy, de esta obra, acredita su importancia y evidencia la necesidad de una nueva edición.

gico de efemérides siguiendo los enjuiciar el valor real del Sal-días de todo el año, criterio que doni. Cierto es que el método la primera parte de la obra —que ocupa las tres cuartas partes del papel— es tan pintoresco como absurdo: el recuento cronoló- largos años (1850-1880),

(1) Baltasar Saldoni: **I cionario biográfico-bib gráfico de efemérides músicos españoles**. Edic facsímil de la primera, p parada por Jacinto Tor; con índices completos personas, materias y obi 4 vol. Centro de Docum tación Musical. Ministe de Cultura. INAE. J\ drid, 1986.

pródigos en desvelos, disgustos y sinsabores, poco o nada recompensados ni en lo económico ni en lo que se refiere al reconocimiento de la obra por sus contemporáneos. El criterio cronológico seguido por Saldoni es muy decimonónico y estuvo indudablemente en boga en su época, pero encierra también una cierta falta de criterio, un cierto desorden en su concepción. Baste pensar en lo que es la **Historia general de la música**, de Charles Burney, casi un siglo anterior, o en la perfección metodológica, en otro orden de cosas, de algunas de las magnas obras de nuestro siglo XIX, como el **Diccionario geográfico**, de Madoz, o el **Diccionario enciclopédico hispanoamericano** (1888). Al lado de estas obras la de Saldoni es modesta y posee una apariencia de inmenso y un poco monstruoso cajón de sastre donde el dato más extraño puede aparecer. En su gran defecto es donde reside precisamente su gran valor: Saldoni recogió cuantos datos cayeron en su mano y los agrupó como mejor pudo, sin preocuparse mucho de la coherencia de su obra, pero —eso sí— llevando a cabo, al menos parcialmente, una serie de índices que posibilitaran la búsqueda del nombre o el dato deseado. ¿Se habría podido pedir mucho más a un hombre que trabajó solo, en España, en su época, en un tema de historiografía musical? Seguramente Saldoni hizo lo único que podía hacer, y seríamos profundamente injustos si se lo recrimináramos. El caso es que gracias a Saldoni se nos han conservado una cantidad ingente de datos referentes a nuestra historia musical, que

sin él se habrían perdido para siempre. ¿Que no son siempre de fiar? Por descontado. Es labor del musicólogo actual —y labor ampliamente descuidada— la de coger con pinzas los datos y las fechas de Saldoni y no utilizarlos como si del **Grove Dictionary of Music** se tratara. Tan fácil como carente de ética es emplear el diccionario de Saldoni, no citarlo, no revisarlo y cotejarlo con otras fuentes y, por si no bastara, censurarlo.

En cualquier caso, el diccionario de Saldoni es un arma inestimable, especialmente para el conocimiento de la música en el diecinueve español. Lo será doblemente de ahora en adelante, al ser puesto al alcance de cualquier fortuna, dotado de una serie de índices que hacen la obra mucho más transitible de lo que hasta ahora había sido. Ha sido el director del Centro de Documentación Musical, Jacinto Torres, el encargado de llevar a cabo esta edición, absolutamente ejemplar desde cualquier punto de vista, rara avis en el campo de la música, donde tantas veces lo poco que se hace además se hace mal. La edición no puede estar mejor concebida: buen papel, buena encuadernación, buena reproducción y módico precio; un prólogo conciso y exacto de Jacinto Torres y cerca de doscientas páginas de índices muy bien hechos, que hacen realidad al cabo de ciento y pico años el sueño inicial del sacrificio Saldoni. En consonancia con la faraónica obra saldoniana los índices de la nueva edición han debido suponer una ardua tarea que, sin embargo, merecía la pena llevar a cabo.

Añadamos a esta breve reseña un pequeño consejo para el posible lector: el diccionario de Saldoni es, a fin de cuentas, eso: un diccionario, una obra de consulta. Pero como la ochocentista prosa de don Baltasar no carece de cierto jugo y su diccionario es una caleidoscópica caja de sorpresas, no es mala práctica la de utilizarlo como lectura de cabecera —lo que parece estar implícito en el absurdo método de las efemérides escogido por su autor—. Es la única manera de toparse con aquello a lo que tal vez los índices, por perfectos que sean, nunca nos conducirían, y a sumergirnos, un poco a lo loco, en la intrahistoria musical del siglo romántico. Por otra parte, como señala el propio Jacinto Torres, algunas de las entradillas de los índices recién confecionados aportan una cantidad de datos verdaderamente imprevisible, cuya utilidad para el investigador será inapreciable. Basta asomarse a algunas entradillas —iglesias, libreros, conservatorios, teatros, etc.— para hacerse idea del colosal acervo de datos que va a salir a la luz.

Enhorabuena, pues, al Centro de Documentación Musical y a su director por esta primera publicación que parece inclinar un poco la balanza del cometido de dicho organismo hacia la verdadera documentación musical, puesta al servicio de la música y del músico español, en lugar del mero centro de datos puesto al servicio de la administración. No dudamos que esto sea también necesario, pero sería de grave miopía olvidar la urgencia de la música española en cuanto a documentación musical se refiere; todavía hoy, en las postrimerías del si-

glo XX, un simple incendio podría suponer una catástrofe irreparable en nuestro patrimonio musical, tanto remoto como próximo. Todavía para el músico español es una ardua aventura conseguir una fotocopia o un microfilm de las más notables obras de nuestro pasado musical. Hora es ya de que la Administración se persuada de que no sólo le compete la organización de grandes festivales y ciclos brillantes de sonora y efímera resonancia. Si esto es importante —que lo es— no lo es menos el cuidar de otros aspectos que a pesar de carecer de alharacas habrán de tener consecuencias más perdurables y trascendentales.

Esperemos que sigan las publicaciones del tipo de la que aquí comentamos. Si se aceptan algunas sugerencias, entre las obras que están pidiendo a gritos una reedición, pensariamos en primer lugar en la **Historia de la música española**, de Soriano Fuertes, y en la «*Histoire de la Musique: Espagne*», realizada por Rafael Mitjana para la **Encyclopédie de la Musique**, de Lavignac. Se diría que desde la fecha de su publicación, en 1920, existe un tácito pacto de que esta obra colosal, que sigue siendo la mejor historia de la música española hasta la fecha, vea la luz en nuestro país. Temible día aquel en el que los españoles puedan comprobar cómo se ha entrado a saco en estas obras, a veces más completas y puestas al día que otras de nuevo cuño, sin tener tan siquiera el privilegio del reconocimiento o cuando menos la justa humildad de la cita. No haría falta ni siquiera una traducción de Mitjana que plantearía graves problemas: ¿por

(2) Anunciado para el 13 de diciembre de 1920 para el 14 de enero de 1921 el recital de Pogorelic celebró en el Teatro I de Madrid el 15 de enero. Organizado por Juveides Musicales de Madrid el programa incluía 1 sonatas, de D. Scarlatti: **Sonata op. 22**, de Beethoven; **Dos poemas op. 32** Scriabin; el **Preludio 45**, y la **Sonata op. 58**, Chopin.

## POGORELICH Y BAREMBOIM

qué no un mero facsímil de la edición francesa de 1920?

Cuando unas cuantas obras de esta índole vean de nuevo la luz estará en vías de extinción la peligrosa fauna de musicógrafos que han vivido a expensas del trabajo de media docena de hombres sacrificados cuyas obras, curiosamente, han sido casi siempre de difícil adquisición.

Dos pianistas han comisionado la vida musical madrileña.

El recital del joven yugoslavo Ivo Pogorelich alcanzó carácter de gran acontecimiento de manera imprevista, en buena parte a causa de los aplazamientos de la fecha del concierto, anunciado inicialmente para el 13 de diciembre y celebrado finalmente el 15 de enero pasado. El concierto, que había organizado Juventudes Musicales de Madrid y que había despertado inicialmente una expectación normal, adquirió visos de gran efemérides (2).

Pogorelich es un pianista prodigioso. El número de pianistas que en la actualidad poseen

una categoría técnica suprema es tal que parece imposible deslumbrar al público por la vía de la perfección técnica. Sin embargo, Pogorelich lo consigue plenamente. Su manera de tocar es la perfección misma. No se trata ya de poderío, de virtuosismo. No, se trata de un contacto con el instrumento de una intimidad, de una immediatez difícilmente concebible en el piano; se trata de jugar con el sonido hasta el infinito, de graduar cada detalle de la dinámica, de diferenciar cada voz, de matizar cada ataque hasta el máximo. La palabra que viene a la pluma en primer lugar es una: **preciosismo**. Preciosista fue todo su concierto, de principio a fin, desde las tres sonatas de Scarlatti hasta la última de las propinas. Como pianista, Pogorelich lo posee todo: todo lo que se puede soñar: un sonido grande, sólido, poderoso, que llena la sala como lo podía llenar el de un Emil Gilels; un sonido grande que nunca chilla, que jamás se endurece, que apenas tiene carácter de **fortísimo** aunque su potencia sea fuera de lo común. Y al mismo tiempo una transparencia, una delicadeza en las dinámicas bajas, un refinamiento y una nitidez en el **piano o el pianísimo** como pocos pianistas lo han tenido jamás. El control del peso, la planificación de la dinámica, la precisión de la articulación y del pedal, no pueden ser más perfectos. Es evidente que cuando Pogorelich quiere un resultado sonoro determinado, sabe cómo lograrlo hasta en sus detalles más ínfimos: posee una técnica capaz de reproducir el ideal que todo músico tiene. No minimizemos la técnica: Pogorelich es

el Barenboim



un pianista extraordinariamente profundo desde un punto de vista técnico, aunque tal aserto pueda parecer en sí mismo paradójico. ¿Y la música? Sería injusto, ridículo, afirmar que Pogorelich no es un gran músico después de lo dicho. Pero creo que, hoy por hoy, su inteligencia musical no se corresponde plenamente con su inteligencia técnica. Pogorelich puede hacer cuanto le plazca con un piano, puede crear las tímbricas más diversas, puede jugar con la resonancia de su instrumento del modo más deslumbrante, tocar con la máxima naturalidad técnica. Musicalmente, Pogorelich no hace nunca nada de dudoso gusto, pero se diría que le falta un grado de coherencia musical. Así, la planificación dinámica a veces resulta caprichosa, destacando más un acompañamiento que una melodía, por poner un ejemplo; o escoge un tempo —como en el **minuetto** de la Sonata op. 22 de Beethoven— en el que se pasan por alto demasiadas cosas, en el que se trata como ornamentales cosas que no lo son, afectando así al sentido general de la música, que de no formar parte de un repertorio bien conocido se haría ininteligible, incomprendible para el oyente (un pequeño detalle en el que juegan con mucha ventaja la mayor parte de los grandes solistas de la actualidad). El resultado es que Pogorelich deslumbra, impresiona, pero su manera de hacer música no deja tan profunda huella. Es más —y esto es algo grave para un pianista de sus características—, no provoca fácilmente la reacción entusiasta del público, a juzgar por el concierto madrileño, en el que

de no haber sido descaradamente pródigo en las propinas con el repertorio más popular, se habría marchado con un triunfo más que moderado, a pesar de que el recital terminaba con obra tan popular y brillante como la **Tercera sonata**, de Chopin. Con todo, el concierto alcanzó momentos de enorme altura, como el primero de los **Poemas op. 32**, de Scriabin, o la **Para Elisa**, regalada entre las propinas, tocada con una nostalgia, una moderación y una austereidad verdaderamente ideales.

Que Pogorelich es ya uno de los grandes pianistas del momento, es algo seguro. Lo que no está tan claro es si su talento musical lo va a colocar al lado de los grandes intérpretes de nuestro tiempo, entre los cuales están ya un par de pianistas —Zimerman, Perahia— de su misma generación.

De modo más discreto que el recital de Pogorelich se han pasado los ocho de Daniel Barenboim a lo largo de los cuales ha tocado las 32 sonatas beethovenianas, en el Teatro Real de Madrid (3). El ciclo, dividido en dos secciones, la primera en noviembre de 1986 y la segunda en febrero de 1987, no podía estar mejor concebido, desde la iniciativa misma, que ha convertido a Madrid en una auténtica capital europea por lo que a música se refiere, hasta la confección del programa de mano, con muy curiosos comentarios de Enrique Franco y la reproducción de una interesante rareza bibliográfica: los comentarios de Felipe Pedrell a las sonatas beethovenianas, publicadas en 1873. Tal vez una futura ocasión sirva de pretexto para la reedi-

(3) El ciclo de las sonatas de Beethoven interpretadas por Barenboim fue organizado por I música con patrocinio Ministerio de Cultura colaboración de Haze se celebró en el Te<sup>r</sup> Real de Madrid los días 8, 10 y 11 de noviembre 1986 y los días 3, 5, 7 de febrero de 1987.

ción de los más interesantes análisis de Cecilio de Roda.

Barenboim es un genial intérprete de Beethoven, indiscutible e indiscutido. Desde que grabara entre 1967 y 1968 los **Cinco conciertos para piano** junto al gran Klemperer (4), seguidos en breve por su primer registro completo de las 32 **sonatas** (5), Barenboim se ha manifestado como un admirable intérprete de la música de Beethoven. En Madrid pudimos escucharle hace algunos años el ciclo completo de las **Sinfonías** al frente de la Orquesta de París, y la televisión ha sido vehículo universal de su segunda grabación de las 32 **sonatas** (6). A esto cabría añadir otros registros de música de cámara beethoveniana, como el de los tríos con piano, junto a P. Zuckerman y a su esposa, la violonchelista Jacqueline du Pré.

Barenboim ha interpretado una vez más el ciclo de sonatas beethoveniano, proeza que él lleva a cabo con escalofriante naturalidad. Es absurdo pretender que un ciclo de tal envergadura no tenga algún altibajo, pero el resultado no ha sido otro que el que cabía esperar: una colosal lección de música y un inapreciable regalo para el melómano. Formado junto a beethovenianos tan insignes como Edwin Fischer o Igor Markevitch, en contacto con Wilhelm Furtwängler y Otto Klemperer, Barenboim ha heredado la más pura tradición de la interpretación de la música de Beethoven. Una vez más Barenboim nos ha asombrado por esa naturalidad en su forma de hacer música, por esa sorprendente manera de ser sencillamente profundo, naturalmen-

te profundo. La sensación del oyente es la de que Barenboim no toca, no interpreta, de que apenas hace nada; de ser un intermediario apenas visible entre la música y el oyente. Se diría que la música fluye, brota de él, como un acto natural, cotidiano, para el que estuviera predestinado. La gran virtud de Barenboim es conseguir que el intermediario que es el intérprete pase desapercibido; jamás percibimos en su arte un guiño, un gesto personal, que delate, que nos recuerde que estamos escuchando a un intérprete, como el actor teatral se delata a sí mismo al ser excesivamente él y nos recuerda que es un actor y no el personaje al que encarna. Barenboim sabe encarnar la música —y muy especialmente la de Beethoven— hasta desaparecer. Habría que pensar si realmente toda la música permite, aconseja tal asepsia por parte del intérprete; si no hay música en cuya esencia esté el protagonismo descarado del intérprete, si no hay música que se enriquezca con el reflejo de una personalidad ajena a la música misma, con el gesto directo, inmediato, fresco y vivo del intérprete que hace música en ese instante. Acaso ahí estriben el que cuando Barenboim toca la música de Chopin o de Schubert los resultados no lleguen a alcanzar los de su interpretación beethoveniana o mozartiana. Cuando Barenboim toca Beethoven, el oyente tiene una extraña sensación inicial de lejanía, casi de inexpresividad, de distancia; pero el paso siguiente es el de la comunión directa, casi mística con la música; con esa música que parece atravesar al intérprete, brotar de él, como si no fuera

4) Beethoven: **Los cinco conciertos para piano y Fanfá coral**. D. Barenboim (dir.). Orquesta New Philharmonia. Director: O. Klemperer. EMI SAN 2387 U 4 LPs.

5) La primera grabación coográfica de las **Sonatas** Beethoven fue registrada por D. Barenboim para firma EMI (SLS 794. 12 •s).

6) La segunda grabación de las **Sonatas** de Beethoven ha sido realizada por Barenboim en 1984, para DGG en 12 LPs ó 12 3s. (DGG 413 759-2 y 3 766-2).

otro sino él la fuente que la alumbra. Escuchar a Barenboim tiene algo en común con el hecho —totalmente diferente— de leer una partitura, en la que la música aparece ahí, ante nuestros ojos, puesta de manifiesto, desprovista de subjetividad pero sin llegar a ser música. Si esa impresión premusical se convirtiera en sonido perceptible, en ese instante mismo, milagroso e inaprensible, ahí, muy cerca, estaría el arte de Barenboim. Por eso su manera de tocar podrá tal vez no arrebatar, no entusiasmar, pero en cualquier caso es sólida, rotunda, indiscutible; posee la fuerza que la música misma lleva dentro. Un ciclo del que se ha hablado menos de lo previsible, que ha pasado bastante desapercibido sin la tramoya de otros actos musicales de interés muy inferior, pero que dejará huella perdurable en los afortunados asistentes.

### CELEBIDACHE DE NUEVO

De nuevo ha vuelto a España, a Barcelona y a Madrid (7), el mítico director rumano Sergiu Celibidache, y otra vez con él se creó el clima inconfundible de acontecimiento, de ocasión única; la impresión de asistir a un acto irrepetible, diferente, con los sentidos alerta para no dejarlo escapar, para aprehenderlo e intentar conservarlo, retenerlo en la memoria, en la difícil pero imperecedera memoria de las sensaciones. Celibidache es un músico aparte, distinto a los demás; él mismo se recrea en ello, lo exhibe, lo proclama, alimenta sutilmente su

propio mito y vitupera desde su arrogante superioridad a la inmensa mayoría de los músicos que pueblan la faz de la tierra, erigiéndose en arbitro, no ya del bon goût, sino de algo más ambicioso aún: de la veracidad musical.

### CRÓNICAS de música

Sergiu Celibidache



Celibidache es diferente. El no graba discos, él no se corrumpo por dinero, él está por encima de las minucias del negocio de la música, del cual se mantiene relativamente al margen, él, además de músico, es teórico, es filósofo y maestro de fenomenología musical. Se diría que Celibidache pretende reunir la herencia humanística de Furtwängler y la teórica de Ansermet.

¿Son ciertos, son reales tamaños títulos? Lo que nadie pone en duda, desde que en 1945 se convirtiera de manera inesperada en el principal director de la Orquesta Filarmónica de Berlín hasta el retorno de Furtwängler, es que Celibidache es un gran director de orquesta. Celibidache es el prototipo de músico superdotado; su oído excepcional y su profundo conocimiento de la or-

(7) Celibidache actuó al frente de la Orquesta Filarmónica de Múnich dentro del ciclo «Graní Orquestas Europeas», Ibermúsica, con el patrocinio de ERT, los días 1 y 15 de febrero de 1987. El programa del primer concierto fue: **Sinfonía n.º op. 120**, de Schumann; **Cuadros de una Exposición** de Mussorgsky (Orquestación de Ravel). El programa del segundo concierto fue: **Saudades do Brasil**, de Milhaud; **Prelude à l'après-midi d'un faune**, de Debussy y **Sinfonía n.º 1 op. 68**, de Brahms.

questa le creó inmediatamente una justa fama de formidable concertador, en el más alto sentido del término. Su capacidad para transfigurar orquestas mediocres o para hacer aparecer como soberbias orquestas simplemente buenas —tal es el caso de la Filarmónica de Múnich que actualmente dirige—, no se puede poner en tela de juicio. Con Celebidache tenemos la garantía de escuchar a las orquestas verdaderamente afinadas, cuidadas en el conjunto y en el detalle hasta el máximo, en un grado de equilibrio y de nitidez en la superposición de planos sonoros que no es habitual ni entre las mejores orquestas con los mejores directores al frente. Celebidache es un auténtico virtuoso de la dirección de orquesta, lo que no es poco, ciertamente.

Pero Celebidache no se queda aquí, se esfuerza por trascender este prestigio que le ha acompañado desde su juventud, por demostrar al mundo que esto es secundario, que es sólo un requisito indispensable, un vehículo para poner de manifiesto un pensamiento musical, una cabeza musical de primera categoría. Creo que de aquí proviene el conflicto, la lucha de Celebidache, exterior e interior. Celebidache ha sido siempre un músico directo, inmediato, brillante, espectacular, virtuoso y preciosista a la vez, con una capacidad de comunicación, con una dimensión gésica extraordinariamente rápida y eficaz, con unas dotes mímicas que le convierten —no se menosprecie el término— en uno de los más grandes actores de la interpretación musical. Todo esto son características muy importantes, y muy esencia-

les y muy extraordinarias para un director de orquesta. Ese es el Celebidache arrebatador, deslumbrante, capaz de conseguir «el sol y la luna», de la tímbrica de una orquesta, como él mismo recuerda con malestar que se le aclamaba en su juventud. Es el Celebidache que no puede —o no quiere— reprimir su innata tendencia a programar obras de alto virtuosismo orquestal en sus programas, a menudo más ligeros de lo que cabría esperar: el Celebidache al que tantas veces hemos escuchado los **Cuadros de una Exposición**, el **Romeo y Julieta**, de Prokofiev, los **Pinos de Roma**, de Respighi. Ese es el músico genial, latino-eslabo hasta la médula, instintivo, directo, vivaz.

Pero como el rey Jano, Celebidache tiene otra cara, que cada vez parece imponerse más. Ningún humano se conforma con aquello que le ha sido regalado por la Naturaleza, con aquello por lo que no ha tenido que luchar. Ahí entra el Celebidache de su formación germánica, que él tanto valora y de la que tanto alarde hace. Es el Celebidache intelectual, cerebral, que contiene, que refrena, que asfixia y aplasta el instinto, la improvisación, la gracia, la chispa meridional. Por decirlo de un modo bien germánico, es el **super-yo** musical que reprime al **inconsciente**. De esta tensión surgirá el **yo** celebidachiano, pero si el **super-yo** aprieta demasiado las tuercas, el individuo enfermará. Me pregunto si no es éste el peligro que acecha de manera creciente el arte de Celebidache, en el que cada vez desaparece más el elemento irracional e instintivo para el que está tan increíblemente dotado. Sorprende escuchar las delicio-

sas **Saudades do Brasil**, de Milhaud, dirigidas por Celebida- che con tanta perfección y racio- cinio como falta de sentido del humor. ¿Alguien ha escuchado algo más divertido, más gam- berro, más informal y desca- rado, que las versiones del pro- pio Milhaud de **La Creation du Monde, o del Boeuf sur le toit**, que nos ha conservado el disco? El planteamiento de Celebida- che es inteligente, está tocado y planteado con rara perfección... Pero ¿y el humor?, ¿y la golfe- ría a la que nos tenía acos- tumbrados?, ¿adonde fue la gracia, la mímica, la frescura? ¿Es que no son acaso elementos esenciales, inherentes, a cierto tipo de música? Otro tanto podríamos decir de sus, por lo demás, exquisitos y perfectamente planteados **Cuadros de una exposición**. ¿Por qué tocar Sa- muel **Goldenberg y Schmuyle** sin sentido del humor, siendo como es un fragmento netamente ca- ricaturesco? ¿Por qué hacer to- car **cantabile** a una trompeta que primero Mussorgsky y lue- go Ravel quisieron que sonara insopportable, ruin y grotesca? ¿Es que el humor o la carica- tura son fruslerías que van en contra de algún inamovible prin- cipio musical?

La característica constante de los dos conciertos ofrecidos por Celebida- che ha sido la extrema lentitud de **todos** los **tempi**, a pesar de que la acústica del Teatro Real no tiene una resonancia en exceso larga (Ce- lebida- che, justamente, es un músico que modifica notable- mente sus versiones para aco- modarlas a una acústica). Mu- chos músicos han buscado a través de la lentitud la máxima profundidad musical, y no me parece audaz adivinar una fide-

lidad de Celebida- che hacia uno de sus pocos modelos: Wilhelm Furtwángler, famoso por sus insostenibles lentitudes, aunque en él no fueran tan sistemáticas como parecen serlo ahora en Celebida- che. Lo que sucede a mi juicio es que el tratamiento del **tempo** era diametralmente opuesto en el maestro berlínés (sabido es que **rápido o lento** no significa en sí mismo casi nada). Furtwángler, para decirlo en dos palabras, movía el **tempo** con una libertad que Celebida- che ni ningún otro músico de hoy se permite. Por otro lado el humanismo de Furtwángler po- seía dos coordenadas que no son las de Celebida- che: humil- dad y libertad. Este sentido de **libertad** hacía que sus **tempi** poseyeran una flexibilidad y una holgura que Celebida- che no logra y quizás no quiera lograr. La «falta de técnica» de Furtwángler —sobre la que se podría hablar mucho— cho- ca contra el «exceso de técnica» de Celebida- che, que nunca deja tocar al músico de atril a su aire, que nunca afloja las riendas para que se sienta libre, cómodo, espontáneo; para que sea él y no un mero esclavo de la batuta.

Estas tendencias dan como resultado una manera de dirigir en Celebida- che que se ha tor- nado extremadamente plácida, clásica y equilibrada. ¿Respon- de a este ideal la **Cuarta** de Schumann? ¿Es ésta la «verdad musical» única e insoslayable que Celebida- che preconiza? Yo no diría tanto, pero sí que es una posible y relativa verdad musical, y que lo es porque está dominada por un pensamiento musical coherente y sincero, y en consecuencia **ético**, aunque pueda ser dudoso que el arte de

Schumann pueda tener un equilibrio del que su autor nunca disfrutó.

Dos consideraciones más en torno a la figura siempre sorprendente de Celebidache. Su aspecto teórico de fenomenólogo musical —faceta que confieso no haber logrado nunca tomar muy en serio— parece seguir la tradición intelectual de algunos intérpretes, como Ansermet. Pero... los libros de Ansermet están ahí, para alumbrar como los faros de las costas a los navegantes desorientados. ¿Dónde está la obra de Celebidache?, ¿dónde la inherente generosidad del maestro?, ¿no es acaso una actitud un poco cicatera no plasmar la **teoría** que alumbría la **praxis** y ni tan siquiera dejar un testimonio de esa **praxis** a través del disco? ¿Que el disco no deja más que una caricatura, una fotografía destenida de la reali-

dad? Sí, pero menos es nada, máxime cuando esta caricatura va a ser mucho más cruel y grotesca de lo necesario en el caso de Celebidache gracias a la grabación pirata y al mediocre registro radiofónico? Si es todo esto lo que va a dejar Celebidache, ¿dónde está su humanismo?, ¿dónde su magisterio? Lo que de verdad va a dejar Celebidache tras de sí va a ser la estela —siempre perecedera— de un mito, de un mito decimonónico sostenido a contracorriente de los tiempos. Quizá es eso lo que de verdad le interesa. Mientras tanto disfrutemos los demás del mito, y llevémonos en el recuerdo unos cuantos momentos —el final de la **Primera**, de Brahms, la transición al **Final** de la **Cuarta**, de Schumann— que nos acompañarán en el recuerdo con la fuerza y definición de los olores de la infancia.