



Organista Haendel: *Temperatura*.

Discos

Termómetro para Georg

Música de Cámara, por Georg Friedrich Haendel (Counterpoint Esoteric CE-515)

Uno de los aspectos menos explorados del inmenso catálogo de obras de Haendel es el de su música de cámara: menos importante que la de su contemporáneo Bach, aporta sin embargo la suficiente dosis de originalidad como para ser salvada del olvido. Haendel, como todo óptimo organista, desarrolló intensamente el arte de la improvisación hasta alcanzar "una cima insuperable", según crónicas de la época. Ese mismo testimonio revela una clave importante para entender la negativa de Haendel a entregar sus obras de cámara a la imprenta: "Esas piezas —informa el comentarista— no estaban hechas para ser leídas y juzgadas fríamente, sino para ser servidas, hirviendo, al público. Eran libres esbozos, cuya forma nunca estaba fijada por completo: quedaba, móvil y viva, modificándose en el concierto según las dos sensibilidades enfrentadas, la del artista y la de los espectadores."

El *long-play* que acaba de aparecer, recogiendo parte de esa producción, contribuye brillantemente a corregir la omisión de los años: la cantata *Nel dolce dell'oblio* (para soprano, flauta dulce, clave y viola da gamba), y el *Trio Sonata en fa mayor*, son ejemplos suficientes para certificar que esa omisión era injustificada. La labor interpretativa del conjunto *Pro Musica Antiqua of New York*, puede sintetizarse con una afirmación: el remoto comentarista haendeliano no hubiese dudado de la adecuada temperatura con la que estas obras llegan al oyente. ♦

Una noche de tormenta

Motetes, por Heinrich Schütz, (Telefunken AWT-9414-B)

En ¿1598?, durante una noche, la posada del viejo Schütz tuvo el honor de alojar a un ilustre huésped: el landgrave Moritz de Hesse-Cassel, detenido en un viaje por el intempestivo mal tiempo.

Esos fugaz intimidad fue suficiente, sin embargo, para dar un vuelco en la vida de Heinrich —el hijo del posadero, de 13 años—, que encantó al noble con sus canciones, durante una interminable sobremesa. Pero no sólo eso: el entusiasmo del landgrave por el joven cantor, lo llevó a solicitar de su padre el permiso para incorporarlo a su cantoría. De esa manera comenzó una carrera musical que no se interrumpiría sino 70 años más tarde, con la muerte de Heinrich Schütz: en ese período, tuvo tiempo para elaborar una obra asombrosamente fecunda, que lo ubica como el más importante de los predecesores de Bach. A través de Schütz, comenzarían a manifestarse los rumbos del barroco, impregnados por las técnicas del veneto Giovanni Gabrielli —quien fue su maestro—, y del padre del melodrama italiano, Claudio Monteverdi.

La grabación que hace circular ahora Telefunken está integrada por una serie de motetes litúrgicos extraídos de los *Psalmes Davids* (1619), las *Cantiones Sacrae* (1625), las *Beckerschen Psalter* (1628) y la *Geistliche Chormusik* (1648). A través de esos motetes, brilla la limpieza estilística de la soprano Irmgaard Jacobeit, la contralto Alice Oelke, el tenor Bernard Michaelis y el bajo Jacques Villisech. El conjunto coral, en instrumental preparado por Günther Arndt, presta pulido marco a esa limpieza. ♦

Escultores

Un testigo de la decadencia

La semana pasada, el Museo de Arte Moderno de Nueva York entregó al público una población de estatuas convulsas, desgarradas; algunas filiformes, casi; otras, como violentos trozos de materia carcomidos por la erosión, castigados por un creador delirante. En el mes de julio, las atormentadas criaturas se agolparán en los salones de la galería Tate, de Londres. Son hijas de quien, para muchos, es el mayor de los escultores vivientes: el suizo italiano —y parisense de adopción— Alberto Giacometti, nacido hace 63 años en el villorrio de Stampa, entre las montañas, a dos horas de distancia de Milán.

Aterrado por la oscuridad ("nunca puedo dormirme sin tener cerca una luz encendida"), oprimido por el espacio, sabedor de que el arte "es una actividad absurda", Giacometti continúa, sin embargo —con una especie de santificada obsesión—, su búsqueda de lo que él mismo define como "imposible": capturar en bronce (o en yeso, o en óleo) la médula de la vida. Cada tarde, en el mismo lúgubre e incómodo taller que ocupa desde hace 40 años, sus dedos manchados escarban en el yeso para extraerle sus desesperadas criaturas, mientras salmodia un canturreo macabro: "Volvemos a las galeras, las interminables galeras, las galeras de los condenados." A la mañana siguiente, con su peinado a lo Harpo Marx espolvoreado de blanco, con la garganta raspada por los 50 cigarrillos diarios

(en 1963 lo operaron de un cáncer al pulmón), Giacometti murmura: "Estoy con la espalda contra la pared. No puedo hacer nada, es un milagro que yo siga en pie." Pero sigue.

¿Por qué hay algo?

Tal vez por esta obstinación en persistir dentro de un universo enemigo, los existencialistas han hecho de Giacometti un ídolo, un ejemplo del estoicismo "a pesar de todo". Jean Genêt habla de la "desnuda majestad" de las obras del escultor; Sartre dice que cada pintura o escultura de Giacometti "replantea la antigua pregunta metafísica: ¿por qué hay algo, en vez de nada?"; y a Simone de Beauvoir, el artista ha confiado que si volvió a reproducir la figura humana, fue para "capturar ese todo indivisible: la chispa, el alma, la médula de la vida".

Giacometti se considera a sí mismo "uno que va contra la corriente, una de las pocas personas que hoy están todavía tratando de copiar la realidad". Proclamado en los años 20 como un líder de la vanguardia, Giacometti es ahora, técnicamente al menos, un conservador, un realista, un tradicionalista a su manera: "Podría pasarme el



Newsweek

Aterrado Giacometti: Pese a todo.

resto de mi vida frente al mismo modelo, en la misma pose."

Pero es ese realismo —sea cual fuere la etiqueta que se le imponga— el que habilita a Giacometti para expresar, tal vez como ningún otro escultor en el mundo moderno, los tormentos, los miedos y la alienación del hombre contemporáneo, con elocuencia, fuerza y lirismo inigualados. Esto se advierte en la muestra de Nueva York, que abarca cuatro décadas de trabajo y que prueba hasta la saciedad el error de quienes estiman el retorno del escultor al realismo, como un paso atrás. "En 1925 —explica Giacometti— abandoné la reproducción del natural, porque me parecía totalmente imposible pintar lo que veía. Ensayé lo que me quedaba: el surrealismo. Pero diez años después, me sentí agotado. Lo único que podía