

De Rossini a Wagner

ÁLVARO MARÍAS

El nuevo año ha traído al escenario del Teatro Real *El Barbero de Sevilla*, la genial partitura de Rossini que tan profundamente vinculada está con nuestro país y con la historia operística madrileña. La vitalidad, la alegría, el ingenio y la perfección de esta obra, que empezó por entusiasmar nada menos que a Beethoven, no defrauda jamás y supone siempre una fiesta para el oído y para el espíritu. En esta ocasión no fue una fiesta precisamente para los ojos, porque al director de escena Emilio Sagi, al que estimamos muy sinceramente y que es un gran conocedor del teatro lírico, se le ha metido en la mollera que el cielo de Sevilla ha de ser negro como el betún. Ya había intentado convencernos de ello, reiteradamente, con motivo de sus puestas en escena de *Carmen*, y ya entonces nos había parecido un capricho gratuito y absurdo, aunque por lo menos entonces se trataba de una tragedia. No contento con trasladar tan lúgubre firmamento a una

MÚSICA

partitura tan alegre y luminosa como la de Rossini, toda la puesta en escena se desarrolló en blanco y negro hasta casi el final de la ópera. Dios y Emilio Sagi sabrán el por- qué. Claro está que tanta cromática inhibición se tomó la revancha, y todo el colorido que nos había sido escamoteado se nos administró en una única y peligrosa sobredosis de chillones y extemporáneos colorines ¡como si la obra tuviera un mal final que necesitara de la ayuda de la escena para no venirse abajo! Lástima, porque la concepción de Sagi era en muchos sentidos hermosa y elegante, en la línea de progresiva estilización que viene

practicando desde hace muchos años.

¿Qué necesidad había de una escena tan triste y sombría? Y lo peor es que toda la representación, que contaba con un reparto de verdadera categoría, adoleció de grisura y falta de alegría, el más imperdonable defecto que puede tener un Barbero. No culparemos de ello, naturalmente, al director de escena en solitario. Su responsabilidad ha de ser compartida con la dirección, ciertamente poco chispeante, de Gianluigi Gelmetti, un prestigioso director rossiniano que domina a la perfección una partitura que habrá dirigido varios centenares de veces, pero que fue incapaz de recrear la irresistible alegría y sentido del humor que la obra derrocha a manos llenas. Tampoco encontró Gelmetti en la Sinfónica madrileña la colaboración ideal, porque la orquesta sonó ramplona toda la velada. Tenemos que agradecer al italiano, eso sí, el simpático e insólito detalle de ponerse a tocar la guitarra desde el podio para acompañar la serenata de Almaviva.

El alicaimiento de la velada fue doblemente lamentable dado el excelente elenco con que se contaba. Fue el

tenor peruano Juan Diego Flórez el absoluto y brillante protagonista de la representación. Flórez hizo honor a la fama extraordinaria de que venía precedido. Se le ha comparado en muchas ocasiones con Alfredo Kraus, que ha dejado un vacío en la escena lírica que está necesitado de encontrar un sucesor. Flórez, ésa es la verdad, no tiene hoy por hoy demasiado que ver con Kraus. Su voz es mucho más ligera, más pequeña y menos bella. Su altura musical no parece comparable. Pero donde sí puede recordar al genial canario es en la perfección técnica, que en el caso de Flórez es, simple y llanamente, escalofriante. Creo que pocas veces a lo largo de mi vida he escuchado cantar con una técnica tan increíblemente perfecta. El papel del Conde de Almaviva es uno de los más exigentes de la historia de la ópera, y muchos grandes tenores hacen aguas cuando se enfrentan a él. No es ya que Juan Diego Flórez “pueda” sobradamente con el papel, es que lo canta con una naturalidad y una facilidad tan pasmosas que nos hace preguntarnos si encierra realmente la menor dificultad. Lo que hizo el tenor peruano al final del segundo acto, sistemáticamente

suprimido por su dificultad extrema, en el aria “Cessa di più resistere” y en la escena con coro “Ah il piú lieto” fue, sencillamente, para no ser creído: una proeza que ha de pasar a la historia del canto rossiniano y a los anales de nuestro Teatro Real. Hay que pensar en los más consumados intérpretes de Rossini, con la prodigiosa Teresa Berganza a la cabeza, para hacer justicia a la categoría técnica con que cantó Flórez su Almaviva. Como actor no pasa de discreto y tiene escasa vis cómica y simpatía pero, cantando como canta, y poseyendo la coloratura que posee, se le puede perdonar.

A su lado, María Bayo cantó una muy estimable Rosina; Pietro Spagnoli encarnó felizmente, en lo vocal y en lo escénico, a Fígaro, logrando elevar un poco el escaso nivel de optimismo de la representación. El veterano Ruggero Raimondi, a pesar de que su edad no es la idónea para cantar el papel de Don Basilio, hizo gala de su gran clase, de su maestría y de su *savoir faire*; fue un verdadero placer escucharle una excelente “Calunnia”. Flojo, sin medios locales ningunos, pero afortunado en lo escénico y con muchas

tablas el Don Bartolo de Bruno Praticò. En cambio, en el segundo reparto, Carlos Chausson bordó por todo lo alto este personaje, dando una verdadera lección, como cantante y como el excelente actor es.

Con otro gran reparto se contó para la representación de Lohengrin con la que Jesús López Cobos se presentaba oficialmente como director musical del Teatro Real. Excelente la Elsa de Petra Maria Schnitzer, de voz cristalina y sensible, que encarna el personaje con una delicadeza y un candor encantadores que pueden evocar la interpretación inolvidable de Gundula Janowitz. Una vez más presenciamos una excelente actuación de Peter Seiffert, que cantó el papel protagonista con excelentes medios y gran belleza vocal. Es el suyo un Lohengrin refinado y sensible, mucho más interesante que el de los tenores excesivamente heroicos, que transmite muy bien el halo de misterio y la pureza del personaje. Portentosa, como siempre, Waltraud Meier, que canta una Ortrud de voz sedosa y seductora, sin las actitudes y violencias de tantas otras —sólo un poco tirante en el agudo al final de la ópera—, pero

que, al mismo tiempo, recrea la psicología del personaje de una manera profunda y convincente, como un ser humano de carne y hueso y no como una mala de folletín. Sin llegar a tan altísimo nivel, pero mucho más que correctos, el notable Friedrich von Telramund de Hans-Joachim Ketelsen y el rey Heinrich de Kwangchul Youn.

Con semejante reparto, y con la acertada — aunque tampoco fascinante, a nuestro juicio, a pesar de su prestigio— escena concebida por Götz Friedrich para la Ópera de Berlín (estrenada por el propio López Cobos en 1990), parecería lógico que hubiéramos disfrutado de un *Lohengrin* de primera fila. Pero lo cierto es que no pasamos de un buen nivel general, en parte porque al coro le vino un poco grande la partitura, y su trabajo no estuvo libre de algunos momentos dudosos en la afinación. López Cobos concibe su *Lohengrin* con una gran delicadeza; su preludio, de una sonoridad transparente y preciosista, podía recordar el planteamiento de un Kubelik. Pero *Lohengrin*, siendo la ópera de sonoridad mas delicada de Wagner, requiere en

muchos momentos una sonoridad realmente wagneriana, más densa, más sólida y contundente. Y la Sinfónica madrileña sonó un tanto endeble, pobre en frecuencias graves y con bastantes problemas de ajuste — descaradísimos con los instrumentos situados fuera del foso—, lo que contribuyó a que la temperatura emocional resultara más bien tibia.

En suma, una buena representación wagneriana, que se movió a niveles muy dignos, pero de la que se habría podido esperar mucho más.

Grandes pianistas

Han desfilado por Madrid en pocas semanas cuatro pianistas de primera categoría. El ciclo de Grandes Intérpretes de “Scherzo” nos trajo de nuevo a Grigori Sokolov para tocar un programa compuesto por obras de Schubert y Chopin. En la primera parte de su recital, Sokolov nos ofreció una versión portentosa de la penúltima sonata schubertiana, la en La mayor D.959. El piano de Schubert encierra numerosos misterios que resultan insondables a muchos grandes intérpretes. Se diría que requiere una sensibilidad especial que, o se tiene, o no se tiene. Es algo que

comienza en el mismo sonido: hay pianistas para los que resulta espontáneo y natural encontrar el sonido adecuado para tocar la música del vienés y los hay que no lo encuentran jamás. Otro tanto cabría decir del fraseo, del rubato, del pedal... Sokolov demostró ser un consumado intérprete de la música de Schubert, a la que dio vida con una riqueza tímbrica y con una variedad de matices verdaderamente asombrosas, pero que no le llevaron a caer en ninguna suerte de preciosismo, lo que casi siempre acaba yendo en contra de la profundidad y contención que su música requiere.

Su interpretación de la maravillosa sonata en La mayor estuvo dominada por la emoción, la nostalgia y la naturalidad. Sokolov la interpretó desde dentro, como si la tocara para sí mismo, por el mero placer personal de hacer música; esta vez lo vimos menos preocupado por la perfección técnica y, dentro del grandísimo nivel que lo caracteriza, su infalibilidad fue algo menor que en otras ocasiones. Pero lo poco que pudimos perder en perfección mecánica — cosa que, a la postre, no interesa demasiado a nadie—, lo ganamos

con creces en emotividad, en hondura expresiva y en espontaneidad. Su interpretación del maravilloso *andantino*, que es una de las más sublimes expresiones de la nostalgia y del desencanto románticos, permanecerá durante mucho tiempo en nuestra memoria. Los nombres de los más grandes pianistas schubertianos — Kempff, Richter...— afloraron a la memoria de quienes tuvimos el privilegio de asistir a un concierto que fue un verdadero hecho artístico.

Después, en Chopin, Sokolov no dio la misma talla. Siendo el suyo muy hermoso, muy libre y expresivo, no está exento de un punto de amaneramiento. Es un Chopin que “se gusta” tanto, que se recrea hasta tal punto en la suerte, tan moroso en el fraseo, que corre el riesgo de no avanzar, de estancarse y dejar de fluir, como un río que, al discurrir por terreno llano, abandona su curso para perderse en los sinuosos meandros de la ornamentación. Sí, casi todos estos rasgos son positivos, y más en una época en la que se interpreta tan a menudo la música de Chopin desde una actitud en exceso inhibida y aséptica; pero esta manera de tocar

también tiene sus riesgos y Sokolov no siempre logró eludirlos.

También interpretó música de Chopin, el segundo concierto en Fa menor, la gran Maria João Pires. Y una vez más la pianista portuguesa nos transportó a las más altas esferas del arte del teclado. Porque la Pires es una artista de los pies a la cabeza, una artista de sensibilidad a flor de piel capaz de dejarse llevar por la inspiración del momento. Su pianismo transparente, los mil matices de su sonido, la compleja perfección de su pedal, la calidad “perlée” de su articulación, no fueron fines en sí mismos, sino meros vehículos para dar vida a esta obra juvenil del polaco con sencillez y frescura “mozartianas” y con una carencia de pedantería y artificio que es, ciertamente, infrecuente. Y es que la Pires, cada vez que actúa, deja larga huella en nuestra sensibilidad, nos enriquece y ejerce en los oyentes una suerte de catarsis de la que el hombre actual está bien necesitado.

Otra pianista rusa, Eliso Virsaladze, actuó en el ciclo de Ibermúsica, como solista de un excelente concierto protagonizado por Yuri Temirkanov y la Filarmónica de San Petersburgo. La

actuación de Virsaladze no desmereció de las que hemos reseñado arriba. Se trata de una pianista excelente, de técnica tan sólida como refinada, que tocó el concierto de Schumann de manera espléndida y con profunda comprensión de una obra cuya concepción no es nada fácil. Y es que la escritura concertante de Schumann es muy atípica y personal y se escapa en gran medida de los patrones hasta entonces vigentes. La relación entre solista y orquesta cambia a partir de Schumann, iniciando una senda que conducirá a Brahms, a Rachmaninov y a tantísimos más y que sustituye el diálogo mozartiano o beethoveniano por una relación basada más bien en la superposición. En el término *concierto* se dan cita dos etimologías latinas: de un lado el verbo *concerto* ‘contraponerse’, ‘luchar’) y de otro *consero* (‘conjuntarse’, ‘ponerse de acuerdo’, lo que en español llamamos “concertar”); con Schumann el género concierto da un vuelco en esta segunda dirección que no siempre los solistas logran penetrar. Virsaladze lo logró con gran talento. Su Schumann estuvo lleno de juvenil impulso, de

verdadero espíritu romántico. Quizá la Virsaladze no sea una pianista de moda, no esté en los grandes circuitos; pero eso responde a cuestiones comerciales y propagandísticas que nada tienen que ver con el arte. Y ella demostró, desde el teclado, que es uno de los grandes pianistas del momento.

En la cresta de la ola, absolutamente de moda y respaldado por el más perfecto aparato publicitario, está el joven pianista chino Lang Lang. A sus veintitrés años Lang Lang es un instrumentista sencillamente portentoso. No es de extrañar que la Deutsche Grammophon se haya apresurado a fichar a un artista de tan extraordinarias dotes. Lang Lang es un colosal virtuoso, pero lo grande es que apenas se le nota. Y decimos esto porque es capaz de tocar el repertorio más exigente y difícil con la misma transparencia, la misma facilidad, la misma delicadeza y belleza sonora que cuando toca Mozart. Y eso es algo muy, pero que muy difícil. “Pianistones” poderosos y deslumbrantes los hay a cientos en la actualidad. Los pianistas refinados y artistas son muchos menos, claro está. Pero

la conjunción de ambas cosas en un mismo pianista es sumamente improbable.

Lo primero que arrebató en Lang Lang es la belleza del sonido que, por cierto, tiene muy poco o nada que ver con el que se dejaba adivinar en su ya célebre disco dedicado a los conciertos de Mendelssohn y Tchaikovsky, con nada menos que Barenboim en el podio de la Sinfónica de Chicago. Su sonido no tiene la menor sequedad y es mucho más hermoso al natural que pasado por el micrófono.

Lo segundo que cautiva en él es la perfección del mecanismo, su asombrosa flexibilidad, su poderío, capaz de pasar casi desapercibido, su delicadeza y nitidez en la que el pedal jamás emborrona lo que hacen unos dedos admirables. Un pianista prodigioso, capaz de competir en perfección con el preciosismo de un Pogorelich, pongamos por caso.

Falta hablar del músico. Pues bien, Lang Lang es ya un excelente músico. Aunque habría que añadir que, en su recital madrileño, lo mejor lo escuchamos en Liszt (un maravilloso *Soneto 104 del Petrarca* y una espectacular *Rapsodia húngara nº 2*) y en los

dos preludios de Rachmaninov. Siguió en categoría el *Andante spianato* y gran polonesa brillante, mientras que lo menos logrado se dio en Mozart (Sonata K.330) y en Schumann (*Variaciones Abegg* y *Escenas de niños*, acaso lo menos feliz de la velada). Con lo dicho el buen entendedor no necesitará de más aclaraciones: la categoría de las interpretaciones estuvo en orden inverso a la categoría de la música, dentro, eso sí, del gran nivel general. A algunos les pareció que Lang Lang era demasiado preciosista, pero pedirle a un pianista tan deslumbrante y exquisito que, a los veinti- tres años, no lo sea, es quizá pedirle peras al olmo. Tiempo tiene para alcanzar la verdadera madurez, para lograr conmovernos con Mozart o con las *Kinderszenen*; cualidades para ello no le faltan, al menos si la vida deshumanizada de una carrera como la suya no lo aturde, no lo adultera y no lo desvía del verdadero camino del arte, que es un camino íntimo y personal, que no puede ir desligado de la propia vida. Lang Lang, a muy temprana edad, ha logrado todo lo que puede soñar un pianista. Pero eso conlleva sus riesgos y a menudo se cobra un

caro tributo. Sí, el joven chino ha logrado todo lo que se puede soñar, pero le falta por conseguir lo más importante y lo más difícil, y sin eso no se llega a ser un artista de los que hacen época.

Una ONE en estado de gracia

Que la ONE es —o puede ser— una excelentísima orquesta, es algo que sabe cualquiera que entienda de música. Que la falta de entusiasmo, la desgana, la apatía, el escaso perfeccionismo o la falta de autoexigencia nos lo pueden hacer olvidar, es también algo incuestionable. Por eso, ver a una Orquesta Nacional —reducida, sí, pero formada por muchos de sus mejores músicos— tocando con el mayor entusiasmo, la más encendida ilusión, la más generosa entrega, y con unos resultados impecables, parecerá a muchos cosa de brujas. Las brujas fueron, en este caso, los miembros del Cuarteto Mosaïques, con su alma mater, el gran cellista francés Christophe Coin, a la cabeza. Un excelente conjunto de cámara, especializado en la interpretación del repertorio clásico con instrumentos de época, ha logrado encandilar a los músicos de nuestra

Orquesta Nacional, que en su entusiasmado arrebató habrían cambiado sus cuerdas metálicas por otras de tripa, habrían serrado gustosos las picas de sus violonchelos y habrían empuñado arcos dieciochescos o instrumentos de viento sin llaves ni pistones.

Sí, era la Orquesta Nacional de España, o al menos una parte de ella, no “La Petite Bande” ni la “Orquesta del s.XVIII”. Pero no olvidemos que muchos de los músicos del “Concentus Musicus” salieron de las filas de la Sinfónica de Viena (empezando por el mismísimo Harnoncourt).

Quién lo iba a decir, porque no han pasado tantos años desde que los músicos de nuestros conjuntos sinfónicos manifestaban no ya recelo, sino adversidad y desprecio hacia la revolución historicista que estaba cambiando el panorama de la interpretación musical de nuestro tiempo. Son síntomas esperanzadores de que la ONE no es tan insensible, tan reaccionaria, tan apática ni tan anquilosada como a veces dan ganas de pensar. Experiencias como esta son las que insuflan nueva savia y renuevan el entusiasmo de una orquesta.

Dos libros de música barroca

La aparición del libro Bach: *Repertorio completo de la música vocal de Daniel S. Vega Cernuda* (editorial Cátedra/Clásica, 2004) supone una fuente de orgullo para todos los amantes de la música españoles, una de esas raras publicaciones que nos hace pensar por un momento que vivimos en un país musicalmente culto. Demasiadas veces este tipo de libros está marcado por el sello del amateurismo, de las prisas, de la información de segunda o tercera mano. No es éste, ciertamente, el caso de Daniel Vega que, lejos de ser un divulgador, es un gran músico profesional, catedrático desde hace muchos años de la asignatura de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y consumado especialista en la música de Juan Sebastián Bach. La magna obra que aquí comentamos es resultado de muchos años de trabajo concienzudo, serio y profundo, fruto de toda una vida de reflexión y de convivencia con la música de Bach.

A lo largo de mil páginas, Vega Cernuda analiza la totalidad de la

inmensa producción vocal de cantor de Leipzig: las cantatas, religiosas y profanas, los motetes, las misas y otras obras religiosas, las pasiones y oratorios, los corales vocales, además de un sinfín de canciones varias y otras piezas diversas. La obra, que sigue una concepción completamente práctica, empieza con la primera cantata, BWV 1, y termina, siguiendo el número de catálogo de la obra Bach, con el *Quodlibet* BWV 524. De este modo, el lector podrá encontrar información completa y totalmente fiable de todas las obras bachianas destinadas a las voces. Los comentarios a cada obra se inician, las más de las veces, con una ficha informativa en la que el lector encuentra, resumida, la información objetiva referente a la obra en cuestión: destino para el que fue escrita, fecha de composición, dispositivo vocal e instrumental empleado, duración aproximada de la obra, e información referente al texto empleado, con utilísima inclusión de la traducción al español del texto completo de cada una de las obras. Después de tan prolija y práctica ficha, sigue el análisis musical de la obra. Daniel Vega lleva a cabo este análisis de manera lo más objetiva posible, como parece

lógico en una obra de las apuntadas características; pero este objetivismo no le impide en modo alguno aportar su visión personal, de manera que la obra no resulta tampoco meramente informativa. Todo ello redactado en magnífico román paladino y con una fiabilidad absoluta: cuando Daniel Vega da una fecha concreta, un dato de cualquier tipo, el lector puede tener certeza de la precisión de tal información, cosa en absoluto corriente en la bibliografía musical española y, a menudo, tampoco en la foránea. Esto hace de esta obra una piedra clave de la bibliografía bachiana en nuestra lengua. En el momento en que sea traducida a otras pasará a formar parte, por derecho propio, de los más útiles y precisos análisis de la música de Bach.

En adelante, ningún hispanohablante que se interese seriamente por la obra de Bach, ningún estudioso o estudiante de música podrá dejar de utilizar esta obra clave, concebida con unos criterios de utilidad y de servicio al lector que son moneda corriente en los estudios musicológicos anglosajones y alemanes (y a veces, también, de los franceses) pero que es mucho menos frecuente en los italianos y españoles. Dentro de

esta concepción, que persigue a toda costa la utilidad, el autor incluye, además de una concisa introducción, una cronología, índices diversos (de comienzo de los textos, de las obras principales ordenadas alfabéticamente, onomástico) y un muy útil glosario de los términos más frecuentes.

Sólo resta felicitar al autor y a la editorial que ha hecho posible que una obra tan magna y ambiciosa llegue al lector, y esperar que la publicación del volumen correspondiente a la música instrumental no se haga esperar en exceso.

La Fundación Andrés Segovia acaba de llevar a la imprenta un pequeño libro que firma Pere Ros, uno de los más consumados intérpretes de viola de gamba que ha dado nuestro país. Se dice siempre que un buen intérprete de música antigua debe ser, hasta cierto punto, también un musicólogo o, cuando menos, una persona profundamente informada en las cuestiones teóricas que atañen a su quehacer interpretativo. Pero, del dicho al hecho, hay un trecho, y no siempre, ni mucho menos, los intérpretes históricos cumplen con este

requisito. Pere Ros, además de un gran instrumentista, es una persona de honda cultura que denota, no ya su formación en la Schola Cantorum de Basilea, sino también la gran tradición musical montserratina en la que inició su andadura musical. Bajo el título Túmulo Canoro. Una aproximación al *tombeau*, Pere Ros afronta el estudio de uno de los géneros más fascinantes de la música instrumental barroca. El lamento o elegía musical, dedicado a una persona que ha fallecido, dio lugar a algunas de las más acabadas joyas del repertorio musical de la era barroca. Es posible que en ningún otro género musical nos encontremos con tanta profundidad, con tanta hondura, con tan sincera e introvertida reflexión.

Pere Ros nos conduce con mano maestra por los secretos y peculiaridades del género, analiza sus estructuras formales, mucho más complejas y diversas de lo que a primera vista cabría suponer, pasa revista a sus estructuras melódicas y da cuenta de las principales imágenes y símbolos que se repiten y otorgan personalidad al género *tombeau*. Ros nos descubre muchas cosas: que el *tombeau* es principalmente un

género francés pero no exclusivamente francés, ya que los encontramos también en Alemania, Austria, Inglaterra o Italia, entre otros países; que sus límites cronológicos van mucho más allá de los del barroco musical; que el repertorio laudístico es, con mucho, el más rico en *tombeaux*... Recorre también el autor la larga serie de dedicatarios cuyo deceso fue solemnizado o llorado mediante este género de epitafio musical. Entre ellos nos encontramos con monarcas, miembros de la nobleza, políticos, militares, músicos, y también, cómo no, con personas particulares, amigos o seres queridos en los que el dolor del compositor se manifiesta a través de la creación artística.

Pero la monografía no tendría la extremada importancia que posee si no se completará con un recuento muy completo de los *tombeaux* que han llegado hasta nosotros, al que añade generosamente el autor una transcripción de once fascinantes ejemplos musicales. A partir de este momento, el conocimiento que la musicología posee del género *tombeau* es infinitamente más rico, y no puede ser sino causa de orgullo que esta aportación haya sido hecha por un

músico español y haya sido publicada en nuestro país y en nuestra lengua antes de iniciar su previsible camino de traducciones y publicaciones más allá de nuestras fronteras.