# Aquí no hay playa

Posted on 2 de enero de 2014 by Luis Gago



Corría el año 1986, en plena movida madrileña, y un grupo que obedecía al improbable nombre de The Refrescos causó furor con una canción titulada *Aquí no hay playa*. El mensaje era claro y elocuente: Madrid podría ser la capital de España, acumular atractivos turísticos, ser la sede de los tres poderes del Estado, «pero, al llegar agosto, ¡vaya, vaya!, aquí no hay playa», cantaban con sarcasmo y desparpajo una y otra vez, poniendo el dedo en la llaga, los que luego, en un segundo disco, se autobautizaron como los «Kings of Chunda Chunda».

Viene a cuento este lejano recuerdo musical porque la producción de *L'elisir d'amore* que acaba de presentar el Teatro Real está ambientada, sí, en una playa. Tampoco hay vestigio alguno de ella en el *melodramma giocoso* de Gaetano Donizetti, cuyo libreto (de Felice Romani) nos recuerda que «L'azione è in un villaggio, nel paese dei Baschi», pero no un pueblo costero, sino del interior, donde se encuentra la hacienda de la protagonista: «Il teatro rappresenta l'ingresso d'una fattoria. Campagna in fondo ove scorre un ruscello», podemos leer. El director de escena, Damiano Michieletto, quizá porque la producción se estrenó originalmente en el Palau de les Arts de Valencia, y pensando que con ello agradaría más a su cliente, o se ganaría fácilmente la complicidad del público, decidió trasladar la acción a una playa mediterránea, quizá levantina incluso, con lo cual, por unos días al menos, en Madrid –operísticamente hablando– *sí* que ha habido playa. Y Michieletto ha invertido tantas energías en la traslación que se ha olvidado de los personajes, perdidos casi siempre en medio de la marabunta de bañistas que pueblan el escenario.

*L'elisir d'amore* es, dicho sin desdoro, una comedia elemental, como lo son casi todas las operísticas. Su comicidad se apoya en un levísimo armazón y en tan solo un cuarteto de personajes. Es ahí donde deben concentrarse los esfuerzos de cualquier director de escena: delinear sus caracteres lo mejor posible, dirigir con precisión a los protagonistas, dejarles que canten y se muevan sin obstáculos, y asegurarse de que las risas (o sonrisas) asomen entre el público cuando tienen que hacerlo, evitando distracciones innecesarias. Lo que hemos visto ha sido, sin embargo, justamente lo contrario: un despliegue de medios para remedar una playa atiborrada de personas y de objetos que sólo servían para distraer la atención del espectador de la frágil estructura argumental que sostiene la comedia. El argumento es bien conocido: Nemorino –un joven campesino, simple y de buen corazón– está enamorado de Adina, una rica y caprichosa terrateniente que prefiere los favores que le dispensa el

sargento Belcore. Cuando llega al pueblo Dulcamara, un charlatán que se hace pasar por médico ambulante ofreciendo un elixir tan portentoso como fraudulento que, entre otras cosas, asegura a quien lo bebe el amor de la persona deseada, Nemorino se apresura a comprarlo para conquistar a Adina. El *deus ex machina* de la herencia inopinada de un acaudalado tío que acaba de morir convierte a Nemorino en un hombre rico, lo que despierta el súbito interés por él de todas las jóvenes del pueblo. Esto provoca a su vez los celos de Adina, que rompe su compromiso con Belcore para casarse con su fiel pretendiente.

Poca cosa, como vemos, pero suficiente para satisfacer las convenciones del *melodramma* italiano de la primera mitad del siglo XIX (*L'elisir d'amore* se estrenó en el Teatro alla Canobbiana de Milán el 12 de mayo de 1832) y más que suficiente para que Donizetti dé rienda suelta a su buen oficio y a su prodigalidad melódica. Con tan escaso andamiaje, cualquier traslación espaciotemporal es relativamente fácil de llevar a cabo y Michieletto debió de verlo claro: Adina es la dueña de un chiringuito playero; Nemorino es un chico para todo, que recoge las tumbonas, hace de socorrista o cualquier otro trabajillo que se tercie; Belcore es un oficial de la Armada, siempre con su impecable uniforme blanco; y Dulcamara es un camello que trapichea por la playa con su droga, camuflada en botes de bebida isotónica. Pero, ¿qué sentido tiene modificar todas las coordenadas si el emplazamiento inventado no aporta nada nuevo? Recurrir a este esquema para denunciar, por ejemplo, a qué se ha visto reducido buena parte del litoral mediterráneo hubiera estado muy pillado por los pelos, pero es inútil esforzarse en atisbar crítica alguna en el planteamiento del italiano. Las puestas en escena que se apartan ostentosamente del original para mostrarnos claves que podrían estar ocultas, pero vivas, bajo las convenciones de la época en que vieron la luz las óperas son siempre bienvenidas. Las que lo hacen por capricho, por esnobismo o por puro *horror vacui* ante la perspectiva de cómo mantener la atención del espectador cuando el libreto apenas da de sí, o no son posibles segundas o terceras lecturas, empiezan, por el contrario, a hacer agua enseguida y al momento exhiben sus debilidades, a menudo mucho más flagrantes que las del propio libreto que pretendían tapar.

Los personajes deambulan perdidos y abandonados a su suerte mientras coro y figurantes se hallan inmersos en un frenesí incesante de actividad

Y esto es justamente lo que le pasa a esta producción, con un escenario saturado en el que los personajes deambulan perdidos y abandonados a su suerte mientras coro y figurantes se hallan inmersos en un frenesí incesante de actividad: juegan a la petanca, hacen aerobic, practican voleibol, juegan a las palas, los niños corretean o saltan en hinchables, los adultos beben, comen… Tampoco faltan las sombrillas, la palmera, la silla alta desde la que vigila el socorrista y el chiringuito que, de forma más que previsible, se llama «Bar Adina». En el segundo acto, de noche, un inmenso tobogán hinchable ocupa buena parte del escenario,

que acaba invadido de espuma en medio de una supuesta fiesta de despedida de soltera de Adina. En general, no queda un milímetro de escenario libre en un ambiente playero tirando abiertamente a chabacano. E irrita de manera muy especial que, en primera línea, en bikini o bañadores ceñidos, mostrando sus cuerpos tersos, tatuados y musculosos, se haya colocado a unos cuantos figurantes, como si lo que hacen ellos (tan innecesario, por otra parte, como todo lo que sucede a su alrededor) no pudieran hacerlo cualesquiera miembros del coro. ¿O es que el recurso a un puñado de cuerpos Danone contratados *ad hoc* es otra añagaza más del director de escena para mantener distraído al respetable? No acaban de entenderse estos dispendios inútiles en un teatro tan maltrecho económicamente y que acaba de sacar a subasta pública elementos del atrezo de treinta y una producciones de los últimos años para recaudar cincuenta mil euros. Pero el recurso gratuito a los figurantes en el Teatro Real, como ya se ha señalado aquí en más de una ocasión, parece ya casi un mal endémico.

Así las cosas, nos quedaba el consuelo de que la parte musical compensara tanto desatino, pero tampoco aquí hubo suerte. De entrada, la dirección de Marc Piollet no podía ser, quizá contagiada por lo hortera y lo chusco de la propuesta escénica, más insulsa y banal. Sin brío (que no es lo mismo que velocidad), sin color, plana, la prestación orquestal sonó de principio a fin inadvertida, en segundo plano, como un comprimario que pasaba por allí, sin una presencia real y decisiva en el desarrollo de la ópera. A Celso Albelo, que está empezando a hacer una brillante carrera internacional, y que ha cantado ya esta misma ópera en La Fenice de Venecia, por ejemplo, no se lo vio cómodo en ningún momento. Su físico no es el ideal para esta escenografía playera tan ligera de ropa, pero Michieletto se ensaña con su personaje y lo trivializa en exceso, convirtiéndolo en un pobre pringado, un paria del que todos hacen chanza: no es extraño que lo condenen a acabar el primer acto empapado bajo la ducha. El canario empezó muy dubitativo, pero su canto elevó un poco el vuelo en el primer dúo con Adina. Su italiano es manifiestamente mejorable, pero Nemorino es, hoy por hoy, un papel ideal para su voz eminentemente lírica. En el segundo acto, su «Una furtiva lagrima» cosechó los consabidos aplausos, merecidos, y lo cierto es que, en el balance final, fue el que mejor aguantó el tipo y quien sacó adelante con más dignidad el embolado que le había caído encima.

Adina no parece, sin embargo, un buen papel para Nino Machaidze, de voz demasiado grande y oscura para un personaje que sale ganando si se le imprime un mayor lirismo y que, al contrario que el de Nemorino, sí permite una cierta construcción psicológica por parte de la soprano. Se mostró mucho más cómoda y convincente en los momentos más dramáticos, como el trío final del primer acto, y los agudos de su aria del segundo (cantada en la versión original de 1832, no en la revisión de 1843) fueron rotundos y bien timbrados. Fabio Maria Capitanucci fue un Belcore intrascendente, de voz estrangulada y muy poco dúctil. Erwin

Schrott, ataviado como un verdadero macarra playero, con chaleco negro de cuero para enseñar músculo, es uno de esos cantantes que se gustan y se crecen sobre un escenario. Tiene una buena voz, de gran volumen, un italiano más que correcto y una arrolladora presencia escénica, pero su manera de cantar carece de estilo, de línea. Su Dulcamara, lo que no es precisamente un elogio, sonó mucho más a Leporello (uno de sus papeles fetiche) que a un personaje medio siglo posterior, y su canto fácil y aguerrido tiende a convertirse en una perorata monótona, indiferenciada. Su entrada en escena, con un aparatoso coche negro todoterreno, flanqueado por varias gogós ataviadas con poca ropa y pelucas naranjas fluorescentes (más figurantes de esbelta figura que poner en nómina), fue un buen epítome de los valores estéticos de esta producción. Hasta el Coro del Teatro Real, normalmente impecable, rindió a un nivel muy por debajo del habitual. Y Ruth Rosique como Giannetta (aquí la camarera del bar de Adina) bastante hizo con mantener el tipo, zascandileando de acá para allá.

Está claro que *L'elisir d'amore* no contiene ni la sutileza ni la riqueza de lecturas psicológicas que sí puede llegar a ofrecer, bien entendida, *Don Pasquale*, la anterior ópera de Donizetti representada, y muy bien, en el Teatro Real. Pero todos los valores –pequeños, aunque placenteros– de *L'elisir* se pierden por completo por culpa de esta puesta en escena infantiloide y tontorrona que convierte al entrañable Nemorino en un pelele, a la caprichosa y pizpireta Adina en una desustanciada, y al charlatán y mercachifle de Dulcamara en un macarrilla sobrado de tres al cuarto. Cuando una comedia ligera e intrascendente como esta se hace larga, como fue el caso, algo importante está fallando. Y produce temblores pensar que, tras la cancelación de Teodor Currentzis, Marc Piollet haya sido el elegido para hacerse cargo de la dirección musical de *Tristan und Isolde*, un reto mayúsculo para cualquier batuta, por experimentada que sea. Ante la impotencia y la vulgaridad demostradas en *L'elisir d'amore*, cuesta imaginarlo al frente del colosal drama wagneriano. Lo cierto es que, después de la playa de cartón piedra y el sol falaz de esta muy olvidable producción, el súbito golpe de frío con que te recibía, ya entrada la noche, la Plaza de Oriente resultaba más que bienvenido: la realidad era mucho mejor que la ficción.

* * *

Frío, y mucho, por debajo de veinte grados bajo cero en el exterior, tuvo que hacer sin duda en uno de los estrenos más justamente legendarios de la música del siglo XX. Se celebró el 15 de enero de 1941 en el barracón 27B de un campo de prisioneros, el Stalag VIII A, en Görlitz (Silesia). Cuatro de los reclusos, entre ellos el propio compositor, Olivier Messiaen, tocaron entonces por primera vez, a las seis de la tarde, el *Quatuor pour la fin du Temps* ante un público formado por los propios internos y los guardianes del campo. Por si el hecho no fuera ya de por sí suficientemente excepcional, Messiaen se encargó más tarde de

magnificar aún más el concierto y sus circunstancias, refiriéndose a un público de cinco mil personas, cuando lo cierto es que no debió de superar los trescientos, el máximo aforo que permitía el barracón. Tampoco es cierto el mito de que Étienne Pasquier hubo de tocar con un violonchelo de sólo tres cuerdas, o que una de las llaves del clarinete de Henry Akoka se fundió por la cercanía de una estufa de parafina, ambas invenciones a posteriori y poco plausibles musicalmente.

Messiaen había sido trasladado allí tras ser capturado en Nancy por las tropas ocupantes alemanas en mayo de 1940 y su único solaz espiritual estaba en manos de un puñado de partituras de bolsillo (los *Conciertos de Brandeburgo* de Bach, la *Suite lírica* de Berg o *Petrouchka* de Stravinsky) que había logrado llevar consigo, amén, por supuesto, de su fe inquebrantable («nací creyente», gustaba de afirmar). En un principio se propuso escribir un trío para violín, clarinete y violonchelo, los instrumentos de que disponían y que podían tocar tres compañeros de internamiento. La llegada de un modesto piano vertical modificó las coordenadas de la obra, explicada por el propio compositor a sus primeros oyentes antes del estreno. En aquella introducción les habló, claro, del *Libro del Apocalipsis*, en cuyo capítulo 10 («Ya no habrá más tiempo», proclama el ángel del Apocalipsis, con un pie en el mar, el otro en tierra y elevando su mano hacia el cielo) halló gran parte de la inspiración para la obra. Messiaen adoptaba así de puertas afuera un papel de compositor militantemente cristiano que apenas había asomado hasta entonces y que dominaría a partir de ese momento buena parte de su catálogo. Todo ello quedaría explicado muy claramente casi medio siglo después en su *Conferencia de Tokio*: «Me he chocado siempre con cuatro dificultades, que son la desgracia de mi vida y a las que sólo el tiempo ha podido aportar algunas soluciones. La primera dificultad es que yo soy un músico rítmico y las personas a quienes me dirijo confunden el ritmo con los valores iguales y los tiempos regulares. La segunda es que veo colores intelectualmente mientras oigo o leo la música, y que tanto mis alumnos como mis oyentes no ven colores en absoluto. La tercera es que soy ornitólogo, que he transcrito multitud de cantos de pájaros, que utilizo constantemente en mis obras, y que el público de los conciertos está integrado generalmente por habitantes de ciudades que no han oído jamás el canto de un pájaro. La cuarta, la más grave, y la más terrible, es que soy creyente, cristiano, y católico, y que hablo de Dios, de los Misterios Divinos, y de los Misterios de Cristo, a personas que no creen, o que conocen mal la religión y la teología». No obstante, Messiaen declararía más tarde al respecto de su *Quatuor*: «No he querido de ninguna manera hacer un comentario del Apocalipsis, sino solamente motivar mi deseo de cesación del tiempo». No hay que olvidar que entonces Messiaen ignoraba si lograría sobrevivir a Görlitz, un sentimiento sin duda compartido por todos sus compañeros, el mejor público que jamás tuvo el compositor, que nunca volvería a ser escuchado «con tanta atención y comprensión». No hay duda de que, en circunstancias extremas como aquellas, los conceptos de intérprete,

público, o incluso el de la propia música, se transfiguran. Como afirmaría el violinista Karel Fröhlich, recluso en el temible campo de Theresienstadt, donde formaría parte de un cuarteto de cuerda encargado de estrenar las obras de otros reclusos, «nosotros no tocábamos realmente para un público, puesto que este desaparecía continuamente. Era un público muerto».

Todos los elementos resumidos por Messiaen en su *Conferencia de Tokio* asoman en el *Quatuor*: los cantos de pájaros (violín y clarinete en «Liturgie de cristal», el clarinete en «Abîme des oiseaux»), la riqueza rítmica (los ritmos con valor añadido, los ritmos aumentados y disminuidos, los ritmos no retrogadables –omnipresentes todos a lo largo de la obra y explicados teóricamente por Messiaen en el prefacio de la partitura–, los *ostinati* rítmicos, como los yambos del piano en la «Louange à l'Immortalité de Jésus»), los colores (en «Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps») y, por supuesto, la plasmación musical de los misterios de la fe cristiana, especialmente hermosa en las dos alabanzas (Jesús como palabra eterna, Jesús inmortal y victorioso sobre la muerte), en las que el tiempo parece detenerse: Messiaen prescribe que deben tocarse «infiniment lent, extatique» y «extrêmement lent et tendre, extatique». Algo parecido sucede con los dos modelos isorrítmicos de piano y violonchelo en «Liturgie de cristal», que implican una disociación entre ritmo, por un lado, y melodía y armonía, por otro, con lo que ello comporta de autonomía del tiempo de la música y de contraposición simbólica entre tiempo y eternidad.

Viene todo esto a cuento porque el *Quatuor* de Messiaen (traducido, por fin, correctamente en el programa de mano como *Cuarteto para el fin del tiempo* y no, como se ha leído durante años, *de los tiempos*, lo cual deforma por completo el sentido último de la composición) no puede tocarse de cualquier manera. Sobre el papel, se contaba con unos intérpretes más que idóneos: cuatro solistas del Ensemble intercontemporain, el mítico grupo fundado por Pierre Boulez en París en 1976. Los prolegómenos, sin embargo, no fueron nada prometedores. El programa se abría con una obra de Antón García Abril, octogenario en 2013 y acaso elegido por ello para abrir el concierto. Su *Cuarteto de Agrippa* fue probablemente el peaje impuesto por los organizadores, el Centro Nacional de Difusión Musical, para que el programa contara con una cuota española. Pero la página del turolense –reiterativa y retórica– fue interpretada con una desgana manifiesta por los intérpretes, que parecían estar tocándola casi a primera vista.

Pasaron por la obra como de puntillas, sin involucrarse en lo más mínimo y sin transmitir un ápice de emoción

La segunda obra del programa era mucho más enjundiosa, *Contrasts*, un encargo de Benny

Goodman que Béla Bartók compuso en la antesala misma de la Segunda Guerra Mundial (y, por tanto, una compañera de viaje natural del *Quatuor* de Messiaen). Cabía esperar que, sorteado el incómodo peaje inicial, los músicos dieran muestras de su talla, pero tampoco fue así y ofrecieron una versión descafeinada, carente de nervio, rítmicamente poco incisiva e, incluso, con puntuales y notorios desajustes de la obra maestra de Bartók (contamos con una grabación del propio compositor al piano, realizada en su exilio estadounidense junto a su compatriota Joseph Szigeti y el propio Benny Goodman). Que no parecían estar tomándose las cosas en serio empezó a ponerse de manifiesto cuando Hae-Sun Kang salió al escenario con un solo violín, en lugar de dos, ya que Bartók indica que el tercer movimiento ha de empezar a tocarse con un segundo violín afinado en *scordatura* (Sol sostenido-Re-La-Mi bemol) para, pocos compases después, retomar el primero. La coreana hizo caso omiso (demasiado trabajo, quizá, viajar desde París con dos violines en vez de uno: total, nadie en el público se daría cuenta) y tocó los tritonos digitados, en vez de con las cuerdas al aire, como pide la partitura y como exige el más mínimo sentido común. Alain Damiens sí que salió –menos mal– con los dos clarinetes (en Si bemol y en La) que demanda asimismo el tercer movimiento, lo que acentuó el despropósito de que no lo hiciera su compañera, pero ambos, junto con el pianista Hidéki Nagano y el violonchelista Pierre Strauch, pasaron por la obra como de puntillas, sin involucrarse en lo más mínimo y sin transmitir un ápice de emoción.

«Se reservan para el Messiaen, que, como lo han tocado con seguridad cientos de veces, lo bordarán y nos quitarán el mal sabor de boca», debió de pensar más de un optimista en el intermedio. Pero tampoco. El concierto se parecía cada vez más a lo que, en la jerga profesional, se conoce como un bolo: se toca sin arriesgar nada o lo estrictamente imprescindible, aplicando la ley del mínimo esfuerzo, se cobra, y a casa. Semejante actitud no es de recibo en ningún profesional, por supuesto, pero resulta especialmente dolorosa en solistas de un grupo de talla mundial, que actúan bajo el paraguas de un nombre respetado y admirado. Y parecía impensable que reincidieran en el desdén anterior para abordar una obra como el *Quatuour pour la fin du Temps*, una de las cimas de la música de cámara de todos los tiempos y una de las enseñas incontestables de la música francesa del siglo XX. El otras veces extraordinario Alain Damiens (hace años tocó en la sala sinfónica del Auditorio Nacional nada menos que con Maurizio Pollini y ha estrenado obras de Pierre Boulez y Elliott Carter, entre muchos otros, compuestas ex profeso para él) tocó en solitario un «Abîme des oiseaux» rozando sólo el umbral de la corrección, con chapuceras progresiones dinámicas en la sección central. Ninguna de las dos «Louanges» fueron tocadas ni «infinitamente» ni «extremadamente» lentas ni, mucho menos, «extáticas». No hubo tampoco noticias del furor de los cuatro instrumentos al unísono en la «Danse de la fureur, pour les sept trompettes», ni de los arcos iris en los «Fouillis d’arcs-en-ciel», y es que todo el *Quatuor* tiene que sonar en

realidad como un crisol de colores e irisaciones constantemente cambiantes. Tras su liberación, Messiaen explicó que «mientras era prisionero, la ausencia de comida me producía sueños de colores: veía el arco iris del Ángel, y extraños remolinos de colores». Pero los músicos parecían concentrados sólo en acabar lo antes posible y volverse rápidamente a París. Se limitaron a echar mano de su oficio, que es mucho, para resolver la papeleta con cierta dignidad y nos obsequiaron con una versión gris, muy gris, de una obra que, bien interpretada, deja siempre al público conmocionado. Pero, al igual que en el resto del concierto, no pudo verse una sola mirada de complicidad entre ellos, ni un gesto de disfrute, ni un atisbo de acercamiento al público: fue un trabajo rápido, limpio y aseado, sin dejar huellas. Más de uno abandonamos la sala sin haber experimentado la más mínima emoción y convencidos más bien de que, discreta pero indisputablemente, acababan de darnos gato por liebre.

* * *

No es infrecuente que, aparcados los dos grandes centros oficiales de la música en Madrid (Auditorio Nacional y Teatro Real), las mejores sorpresas, y los conciertos más disfrutables, los deparen otras salas que podríamos encuadrar en el *Off-Madrid*. Y así ha sido, de nuevo, en sendas propuestas encuadradas en la programación regular de música que ofrecen la Fundación Juan March y el Centro Cultural Conde Duque.

La primera acaba de dedicar todo un ciclo a Gaetano Brunetti, nombre que dirá poco o nada incluso a los buenos aficionados, pero que fue en su día, como compositor predilecto de Carlos IV, un auténtico factótum de la vida musical madrileña. De origen italiano, como otros ilustres músicos de corte que lo precedieron (Domenico Scarlatti y Carlo Broschi) o que fueron estrictos coetáneos (Luigi Boccherini), ha caído tristemente en el olvido, a pesar de habernos legado más de tres centenares de composiciones y de ser un autor de indudable mérito. Gran parte de las obras interpretadas en los tres conciertos que le ha dedicado la Fundación Juan March iban acompañadas de la impactante leyenda «Primera interpretación en tiempos modernos», lo que nos da una idea muy gráfica tanto de la magnitud del repertorio que seguimos desconociendo como de la importancia y la necesidad de persistir en esta política de desenterramiento de figuras preteridas que, muchas veces por desidia, por pereza otras, por pura ignorancia las más, han quedado fuera del canon, abandonadas a su suerte.

Como buen músico de corte de su tiempo (vivió entre 1744 y 1798), Brunetti cultivó especialmente la música de cámara, por lo que la Fundación Juan March ha centrado su programación en una selección de tríos, cuartetos y quintetos de entre el centenar y medio largo compuestos por el italiano afincado en Madrid. El tercer concierto de la serie se confió a

uno de los grupos más cualificados para abordar este tipo de música, el Cuarteto Mosaïques, integrado por tres austríacos, miembros estables del Concentus Musicus de Viena de Nikolaus Harnoncourt, y el violonchelista francés Christophe Coin. Fueron pioneros en su día en la interpretación del repertorio clásico con instrumentos y técnicas de época, algo que hoy no sorprende a nadie, pero que era aún un acto revolucionario cuando fundaron el grupo hace casi treinta años. Admitido ya que el Barroco no podía seguir interpretándose con cuerdas metálicas, modernos oboes de llaves y trompetas de válvulas, hizo falta algo más de tiempo para asumir que el Clasicismo exigía también –y por idénticos motivos– un planteamiento interpretativo diferenciado.

Gran parte de las obras interpretadas iban acompañadas de la impactante leyenda «Primera interpretación en tiempos modernos»

El Mosaïques es un grupo muy desigual en un doble sentido: por una parte, primer violín (Erich Höbarth) y el violonchelo (el citado Coin) llevan claramente el peso conceptual y estético de las interpretaciones, y ambos son instrumentistas con una personalidad mucho más acusada que segundo violín (Andrea Bischof) y viola (Anita Mitterer). Por otra, sus conciertos son literalmente imprevisibles y los resultados dependen de muchos factores. Quien les haya seguido regularmente en estas tres décadas les habrá oído veladas memorables y otras francamente anodinas. Con dos novedades (para ellos y para el público) de Brunetti en el programa, y siendo como son músicos con una agenda repleta, podría pensarse que las cosas se escorarían más bien en esta última dirección. Pero no fue así. En un programa construido casi como un juego de las parejas (Boccherini-Brunetti en la primera parte y Haydn-Brunetti en la segunda), demostraron que habían venido a Madrid con los deberes hechos, dispuestos a reivindicar la música de Brunetti y a que sus méritos fueran juzgados junto a dos de sus más ilustres contemporáneos. Tardaron un poco en calentar motores y la primera parte fue aún un poco dubitativa, aunque Höbarth ya dejó destellos de su clase en el *Finale* del primer Cuarteto de Brunetti, con unos pasajes arpegiados de notable dificultad técnica. Pero el *Cuarteto op. 54 núm. 1* de Haydn, la mejor obra con mucho del programa, y la que el Mosaïques ha tocado sin duda con más frecuencia, puso el listón mucho más alto. El *Allegretto* fue lo más destacado de la velada y el *Presto* final ofreció a Coin, que no la desaprovechó, una de sus pocas oportunidades de lucimiento, ocupando por fin el primer plano para demostrar que es uno de los violonchelistas de más talento, y más polifacéticos, de las últimas décadas.

Pero la sorpresa más grata llegó con el segundo Cuarteto de Brunetti, una partitura magnífica en tres movimientos que resistió perfectamente la durísima prueba de llegar después de una obra maestra firmada por el creador del género: Haydn sentó las bases y el resto –Mozart incluido– no hicieron otra cosa que seguir sus pasos. Él democratizó el cuarteto, difuminando

poco a poco la primacía del primer violín, y sentando las bases para que Goethe, en una carta a Carl Friedrich Zelter fechada el 9 de noviembre de 1829, pudiera referirse al cuarteto de cuerda como una experiencia en la que «Man hört vier vernünftige Leute sich hunter einander unterhalten» («Se oye una conversación entre cuatro personas razonables»). Brunetti aún confía al primer violín la parte del león (lo que puede leerse como un rasgo musical del Antiguo Régimen), pero el sensacional *Allegro moderato* que abre su *Cuarteto L 188* reserva también pasajes de gran protagonismo para el violonchelo y para los dos instrumentos intermedios. El nivel se mantiene en el *Largo cantabile*, pero decae algo en el *Allegro di molto* conclusivo, mucho más previsible y convencional. Cuesta creer que esta música llevara agazapada más de dos siglos cuando, como quedó sobradamente demostrado, puede resistir con holgura el parangón con Boccherini o Haydn. Es algo que dice muy poco a favor de nuestra memoria histórica (la musical, en este caso). Ojalá que otros tomen buena nota y que la iniciativa de la Fundación Juan March, con la complicidad entusiasta del Cuarteto Mosaïques y de los otros dos grupos que han participado en la serie (La Ritirata y el Cuarteto Quiroga), no se quede en flor de un día. Brunetti habitó entre nosotros, cambió el mar de su Fano natal por la meseta castellana, y no se merece que sigamos dándole ignorantemente la espalda.

* * *

Lo más relevante del concierto ofrecido en el Centro Cultural Conde Duque no estaba en la música interpretada, sino en quién la interpretaba. Cristina Bruno fue una pianista muy activa en la vida musical madrileña –y española e internacional– en aquellos mismos años en que The Refrescos nos recordaban lo de que «Aquí no hay playa». Pero la coruñesa ha sido una intérprete muy guadianesca y su último alejamiento de los escenarios duraba ya demasiados años. Este recital suponía su regreso, de ahí que buena parte de las butacas de la sala estuvieran ocupadas por familiares y viejos amigos y admiradores. Ella misma se dirigió al público antes de empezar a tocar para explicar su elección del repertorio, con lo cual, de haber habido alguna, al momento cayó toda posible barrera o separación entre el escenario y el patio de butacas.

El programa lo integraba en esta ocasión una sola pareja: Franz Schubert y Franz Liszt. Aparte del nombre, es más fácil encontrar divergencias que paralelismos entre ambos compositores: Schubert murió jovencísimo y la vida de Liszt atraviesa buena parte del siglo XIX; Schubert vio reconocido su genio en un solo concierto público dedicado a su música, mientras que Liszt fue el pianista más famoso de su tiempo, aclamado hasta el éxtasis por toda Europa; Schubert vivió y murió solo, en contraste con la intensa vida sentimental de Liszt, una de cuyas hijas, Cosima, fue la segunda mujer de Richard Wagner; en sus Misas, a fuer de ser congruente, Schubert suprimía de forma sistemática el texto «Et [credo in] unam

sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam» y Liszt, en cambio, tomó las órdenes menores en 1865 e hizo de Roma su refugio espiritual. Les emparenta, en cambio, su amor por el piano, el aire lúgubre y visionario de sus últimas composiciones, su intuición poética y, claro está, que Liszt transcribiera, arreglara y orquestara varias de las obras de su colega. Por si no hubiera tenido suficiente con su amplísima producción propia y su frenética vida concertística, Liszt fue también un transcriptor casi compulsivo de obras ajenas, hasta el punto de que, en el supuesto de haberse perdido una parte significativa de la música del siglo XIX, ésta podría ser reconstruida a partir de sus arreglos pianísticos.

Cristina Bruno abrió su recital con tres piezas de Schubert (dos Momentos musicales y un Impromptu) en La bemol mayor, una coincidencia tonal que no podía ser casual. Las tocó con una libertad absoluta, dejando patente que el paso de Segiu Celibidache por su vida ha dejado una huella muy profunda y duradera, no sólo por los *tempi* lentísimos que eligió, sino por el avance profundo, casi mayestático, de la música. La importancia concedida a la mano izquierda en la sección central del Impromptu sonó como una revelación, mientras que los pasajes en La mayor del segundo Momento musical se revistieron de una insólita modernidad rítmica. En realidad, la sensación que transmitieron las tres piezas fue la de pertenecer a un solo cuerpo trimembre, profundo y melancólico. Así tocadas, de forma tan personal, tan libre, tan ajena a la convención, reforzaron aún más su trascendencia y no era difícil imaginarlas acompañando una película de Ingmar Bergman, igual que el *Quinteto con piano* de Schumann tiñe de misterio y tristeza algunas escenas de *Fanny y Alexander*.

En 1835, entonces un joven virtuoso de sólo veinticuatro años, Liszt decidía abandonar abruptamente París con su amante, la condesa Marie d'Agoult. Juntos emprendieron un largo viaje que les llevaría durante más de cuatro años (con un breve interludio parisiense) por Suiza e Italia: fue el preámbulo de las triunfales giras europeas del pianista y una época de autoconocimiento, estudio e intensa creación, alejado de la vida social, los compromisos y las distracciones de la capital francesa. Liszt llegó a Basilea –la primera parada de su recorrido suizo– siendo un virtuoso, pero dejó Roma –la última de las ciudades italianas de su dilatada estancia en la «tierra donde florece el limonero», tras haber recalado previamente en Milán, Venecia, Bolonia, Pisa o Florencia– trascendiendo con mucho esa condición, demasiado angosta para alguien con su talento y con sus miras: no en vano, fue justamente en estos años cuando nació el borrador de lo que serían sus formidables *Études d'exécution transcendante*, una obra cargada de significados, connotaciones y mensajes de futuro.

De este largo viaje nacieron, entre otros, dos frutos: por un lado, una serie de piezas musicales agrupadas bajo el título *Album d'un voyageur*; por otro, una colección de escritos publicados inicialmente por entregas en la *Gazette musicale* y *L'Artiste*, y reunidos más tarde en *Lettres d'un bachelier ès musique*. Quienes conozcan las *Lettres d'un voyageur*

–resultado, asimismo, de un extenso viaje por Italia, Francia y Suiza– de George Sand, habrán identificado de inmediato, desglosados, los dos elementos fundamentales de su título: el carácter epistolar y la condición de peregrino, de caminante errabundo, de quien escribe las misivas. Liszt se tilda, por tanto, de «viajero» y, al tiempo, de «bachiller en música». Lo primero es incuestionable, mientras que en lo segundo se percibe un gesto mucho más sorprendente, ya que el músico jamás recibió formación académica alguna (en 1823, la solicitud de admisión en el Conservatorio de París había sido rechazada por su condición de extranjero), sino que estudió siempre de manera privada con unos y otros (Czerny, Salieri, Paer, Reicha…) sin dejar de ser, durante gran parte de su vida, un autodidacta. Quizá su nombramiento como *professeur honoraire* en el Conservatorio de Ginebra, a poco de iniciado su viaje, lo animara a atribuirse título tan académico, elegido muy probablemente con un dejo de ironía.

Las *Lettres d'un bachelier ès musique* se abren, no por casualidad, con dos misivas a George Sand: ella había sido la principal inspiradora del género elegido por Liszt, quien había sido a su vez el destinatario de una de las *Lettres d'un voyageur* de la escritora francesa, fechada sólo unos meses antes de la primera del compositor, fechada en Ginebra el 23 de noviembre de 1835. En *Album d'un voyageur*, por su parte, se contienen, *in nuce*, muchas de las piezas que entrarían a formar parte de la primera entrega de los *Années de pèlerinage*, la dedicada a Suiza, que no llegaría a la imprenta hasta 1855. Algunas de las obras que hallarían cabida en la segunda, con Italia como eje central, no quedarían completadas hasta después del viaje y su publicación se demoraría aún más, hasta 1858, una vez que –años después de ver la luz– pasaron igualmente por el cedazo, la serenidad y la madurez de su estudio de Weimar, donde reparó en su anacronismo y donde se limaron sus formidables exigencias técnicas y quedaron pulidas la inmediatez y la espontaneidad de sus brochazos: en palabras del siempre agudo Alfred Brendel, «la calma llegó en auxilio del desenfreno». O, en las del propio compositor, que le escribió a su viejo maestro Czerny el 19 de abril de 1852 que se trataba de una obra enteramente nueva, «corrigé, augmenté et transformé»: «Creo haber llegado al fin a ese punto en que el estilo se adecua al pensamiento».

Las piezas suizas revelan la fascinación por los prodigios de la naturaleza que encuentra a su paso, y Cristina Bruno seleccionó tres de ellas, coronadas por «La Vallée de Obermann», quince páginas de música de una soberana dificultad en la primera edición, donde aparecen precedidas de una cita del *Childe Harold*, de Lord Byron («Could I embody und unbosom now / That which is most within me […]») y otra del *Obermann* de Étienne Pivert de Senancour («Que veux-je? Que suis-je? Que demander à la nature? […]»). Bruno ya había dado pistas de cómo afrontaría este poema sinfónico en miniatura al ofrecernos previamente «Le Mal du Pays» y «Au bord d'une source» con una marcada tendencia a la interioridad y el

recogimiento, sin el recurso fácil a la espectacularidad al que acuden muchos intérpretes de Liszt. Los acordes de los cinco últimos compases de la primera de estas piezas simbolizaron cómo quiere sonar el Liszt de Bruno: hondo, reflexivo, nostálgico.

Cristina Bruno volvió a dejar sentadas sus credenciales de pianista personalísima y ajena a las convenciones

El Liszt católico y franciscanista asoma con especial fuerza en sus *Deux Légendes*, obras sin conexión alguna con su viaje juvenil y entroncadas en la música con una fuerte querencia espiritual de su última época: compuestas en 1863, aparecieron publicadas, con una dedicatoria a su hija Cosima, en 1866, a poco de que recibiera la tonsura y las órdenes menores en Roma. Sus títulos («St François d'Assise: la prédication aux oiseaux» y «St François de Paule marchant sur les flots») ya son suficientemente explícitos, pero para acentuar su carácter de música programática o, cuando menos, descriptiva, Liszt escribió un prefacio para cada una de ellas en el que explicaba su trasunto literario, tomado de los *Fioretti di San Francesco* (el capítulo 16, en que se cuenta la famosa predicación a los pájaros) y de la *Vita di San Francesco di Paola*, de Giuseppe Miscimarra (el episodio en que, tras negarse unos barqueros a cruzar al santo, este extiende su manto sobre las aguas y navega sobre él hasta la otra orilla con sus compañeros; Liszt tenía un cuadro con esta escena colgado en su casa del Altenburg en Weimar). Ambas piezas son independientes, pero están una vez más interrelacionadas: una surca los aires, sin abandonar casi en ningún momento el registro agudo del piano, con anticipos del futuro *Catalogue d'oiseaux* de Olivier Messiaen y una alternancia –y posterior confluencia– del sermón propiamente dicho (marcado *Solenne* en la partitura) y el bullicioso canto de los pájaros; la otra está planteada como una transición gradual desde las octavas iniciales hasta la llegada del milagro del santo, que cobra vida sonora en un larguísimo crescendo que culmina en el radiante tema en Mi mayor marcado *fortissimo*, que tendrá su corolario en la apoteósica conclusión, con arpegios de notas dobles en la mano derecha sobre rotundas octavas en la izquierda: lucimiento profano para transmitir la omnipotencia divina.

Y fue aquí, en estas *Deux Légendes* –más aún en la segunda– y, sobre todo, en «La Vallée de Obermann» conclusiva, donde Cristina Bruno, que se mantiene en plena forma, volvió a dejar sentadas sus credenciales de pianista personalísima y ajena a las convenciones. En esta música con ecos de Chopin, con fragancias de Wagner, con atisbos de Debussy, y que a ratos presagia el propio Liszt terminal, el que está a punto de lanzarse al precipicio atonal en obras como *Trübe Wolken* (Nubes grises), *Unstern! Sinistre, disastro* (¡Desastre! Sinistre, disastro), *La lugubre gondola, Am Grabe Richard Wagners* (Junto a la tumba de Richard Wagner), *Bagatelle ohne Tonart* (Bagatela sin tonalidad), *Schlaflos! Frage und Antwort* (¡Insomne! Pregunta y respuesta), *Trauervorspiel und Trauermarsch* (Preludio fúnebre y Marcha fúnebre)

o *Csárdás macabre*, la pianista coruñesa puso de relieve todas estas semillas de modernidad, primando siempre la esencia sobre su ropaje (lo que en Liszt suele traducirse en cientos de notas) y desgranando con mimo, sin premuras, con elocuencia, los pasajes monódicos. Le sobró energía para enfrentarse sin red de seguridad –y sin importarle marrar notas por el camino– a arpegios, octavas digitadas, trinos o acordes densos y rotundos.

Al final, aún tuvo fuerzas para, ante un público de incondicionales que no cesaba de aplaudir –el recital en sí y su largamente esperado regreso a los escenarios–, tocar la *Invocation* de Liszt (de sus *Harmonies poétiques et religieuses*), el Preludio en Si bemol menor del primer libro del *Clave bien temperado* de Bach y una breve improvisación en recuerdo de Nelson Mandela, fallecido pocos días antes del recital. Todo lo que se había echado en falta en el Auditorio Nacional –cercanía, generosidad, comunicación, calor– lo hubo aquí a raudales. Aun sin playa (en La Coruña natal de Bruno sí la hay), el público salió satisfechísimo del viejo cuartel tras escuchar un concierto que parecía haber sido ofrecido por una vieja amiga en el salón de cualquiera de sus casas.