

Medirse con los maestros de la historia

PACO YÁÑEZ

El concierto del Cuarteto Casals en la 56 edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca se esperaba como uno de los platos fuertes de un festival que sigue destacando, en sus primeras jornadas, por su pluralidad histórico-estilística (algo que iría perdiendo con el paso de los días, descolgándonos hacia una música antigua cada vez con mayor presencia en la programación). Ahora bien, ello no quiere decir que a mayor actualidad estrictamente cronológica le corresponda una mayor modernidad estética, algo de lo que el programa del Casals fue una rotunda muestra...

Cuenca, lunes,
10 de abril de
2017. Iglesia de
San Miguel.
Francisco Coll:
Cantos. Franz
Joseph Haydn: Die
Sieben letzten
Worte unseres
Erlösers am Kreuze opus 51 / Hob. III:50-
56. Cuarteto Casals. Ocupación. 90%.



...tal y como sostiene Luigi Nono en sus escritos, el creador no se ha de medir con sus coetáneos para conocer el alcance de sus logros y personalidad, sino con el coro de maestros de todos los tiempos, para así poner su voz en perspectiva histórica y enraizarse como un estadio evolutivo más en el gran rizoma de la música. Si en el [concierto del King's Consort](#) ya habíamos escuchado cómo la música del compositor inglés Thomas Hewitt Jones (Dulwich, 1984) naufragaba estrepitosamente en esa confrontación con el ayer (y no es que las partituras corales programadas por Robert King fuesen la quintaesencia de la modernidad), un día después (en la misma iglesia de San Miguel), otro compositor nacido en la década de los ochenta volvía a precipitarse por los despeñaderos de la historia, con una caída que, quizás por la altura de las hoces conquenses sobre las que su música se ejecutaba, así como por el nivel artístico que sobre sus cerros se ha alquitarado a lo largo de las últimas décadas, ha sido de las que dejan secuelas (e incómodos silencios tras su ejecución).

Y es que [Francisco Coll](#) (Valencia, 1985), en su estreno absoluto para la 56 SMR de Cuenca, nos ha ofrecido un cuarteto de cuerda, *Cantos* (2017), de factura estilística muy pobre, sin apenas sustancia artística o, si la tuviere, más bien hueca, cuya ubicación en el programa justo antes del cuarteto haydniano *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* opus 51 / Hob. III:50-56 (1786-87) no ha hecho más que agudizar esa sensación de anacronismo y falta de personalidad, haciendo que uno se vuelva a sorprender por el hecho de que musicógrafas como Hellen Wallace se pregunten si Coll «puede ser el compositor

que España llevaba tanto tiempo esperando» (sic), a no ser que tales interrogantes (que uno entiende como afirmaciones) provengan de un conocimiento de la música actual española muy sesgado. Ciertamente es que la cercanía de Francisco Coll al entorno anglosajón, con Thomas Adès como profesor y un buen número de estrenos británicos en su haber, quizás lo haya hecho más conocido para los críticos ingleses que los José María Sánchez-Verdú (también programado en Cuenca), Alberto Posadas, Elena Mendoza, Ramón Souto, Joan Arnau Pàmies, Mauricio Sotelo y un largo etcétera de compositores que considero mucho más personales, sustanciales y sólidos artísticamente que el propio Coll.

En *Cantos*, ni siquiera la impronta de Thomas Adès es evidente, sin que ello quiera decir que se haya trascendido la figura del maestro para alquitarar seña de identidad alguna, pues no hemos asistido (¿aún?) al rito iniciático de 'matar al padre' para proceder a una autoafirmación del yo creador, sino más bien a un abrazar al abuelo para fundirnos en un sereno fluido de auras extáticas con unas reminiscencias de la línea vocal en la articulación de sus materiales que, personalmente, me remiten y situaría en la estela de un maestro como Arvo Pärt y su neomisticismo (perspectiva, ésta sí, que podría estar bien traída, teniendo en cuenta la 'temática' del festival -que hemos de considerar como punto de partida e invitación a recorrer la prolija heterogeneidad de lo religioso como manifestación espiritual-). Espiritualidad e introspección dominan un breve cuarteto de apenas cinco minutos que hasta por duración se antoja escaso (encargo que ha sido de la SMR); pues, si bien la sustancia musical es poca, quizás un trabajo con sus materiales en un arco más extendido hubiese conseguido arrojar otra luz -*alla* Feldman- sobre sus (así) sencillos materiales. Es un Francisco Coll, de este modo, mucho más sereno y concentrado que el de partituras más móviles y crepitantes como *Liquid symmetries* (2013), la racial *Four Iberian Miniatures* (2014), o *Piedras* (2009), si bien con esta última comparte algo de sus pasajes centrales más suspendidos y místicos.

Si algunas de las propuestas previas de Francisco Coll se caracterizan, de este modo, por un dinamismo y un juego de diálogos tímbricos muy de cierta música británica, *Cantos* es un cuarteto más adentrado en el lenguaje armónico expandido, ya desde su nacimiento desde una viola cuyos temas inmediatamente entran en relación con los violines, para rápidamente proceder a una serie de *glissandi* en la rúbrica de las frases que se desligan en mayor medida de la línea inflexiva que preside esta emulación de la voz humana. Las sucesivas cadencias en las que se explora esa sonoridad (a no ser que los *glissandi* iniciales se conciban como una suerte de *portamenti* para cuerdas -aunque aquí me remitiría a Andréi Tarkovski y sostendría que *toda nota falsa en un entramado poético mata lo que tiene de vivo*) siguen una línea progresivamente introspectiva y etérea, con una armonía de una luz tenue, si bien un tanto insustancial. Como en el caso de Thomas Hewitt Jones, estamos ante una partitura estructuralmente muy pobre y plana, cuya programación junto a la de Haydn no hace sino dejarla en evidencia (y lejos están las *Siete últimas palabras* de ser su obra más rotunda y perfecta). En tal flujo de auras y neblinas, la progresión hacia ese ambiente pärtiano tan sólo se altera en unos pocos compases que evocarán al Rihm más retrógrado, pues la tendencia general es hacia una evanescencia de luz nórdica: noche blanca de las cuerdas en la que, habida cuenta la disposición del Casals (violines primero y segundo, violonchelo y viola), la generación de temas para su expansión armónica se va produciendo desde ambos extremos y fertilizando al conjunto con ese brillo apagado en el que hasta las entradas del violonchelo (en una tesitura bastante aguda, en todo caso)

parecen provenir de unas cavernas del sonido totalmente extrañas a la congelación transversal al cuarteto en esa belleza superficial y callada (y no se asocie ello a San Juan de la Cruz, pues si aquí la música tan pronto calla en un cuarteto así de breve, es porque quizás en sí poco tenía -sustancial- que decir más que la acumulación de una belleza tan inmediata como huera).

Afortunadamente, el grueso del concierto nos condujo a un verdadero maestro en la historia de la música (espejo y medida del creador con verdadera vocación de trascendencia, por ingrata y dura que en ocasiones pueda resultar la tarea); más, si tenemos en cuenta el género al que hoy nos abismábamos: un cuarteto de cuerda que tiene en Franz Joseph Haydn (Rohrau, 1732 - Viena, 1809) a uno de sus vórtices y referencias inevitables, con una de sus piedras de toque en *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, cuarteto que volvía a Cuenca (que yo tenga constancia) once años más tarde...

...el acercamiento del Cuarteto Casals a estos siete momentos de la Pasión es bien conocido, especialmente por su grabación (tan premiada) para el sello francés Harmonia Mundi (HMC 902162). Su lectura en Cuenca no fue tan perfecta como la que conocemos por medio de dicho registro, en el cual hay más relieves y energía. En parte, ello es debido a que el Casals (creo que muy inteligentemente), concibe en su registro fonográfico la versión para cuarteto desde la realización original para orquesta, creando en sus cuatro cuerdas ecos de las voces orquestales, ya sean las propias cuerdas, las maderas e incluso los metales: de ahí, en cierta medida, el poderío de su lectura para HM desde la mismísima introducción. En Cuenca hemos escuchado a un Casals más cuartetístico y contenido; demasiado, en mi opinión, pues he echado en falta el arrojo y la proyección sonora (y estilística) de mayor escala y volumen que escuchamos en el disco; y no porque técnicamente en estudio su lectura fuese más perfecta, pues el Casals, ya desde la primera vez que tuve la oportunidad de escucharlos en vivo y escribir sobre ellos (hace diez años, en enero de 2007), me ha parecido un conjunto de una técnica tan exquisita, que impresiona. Ahora bien, podría volver a reescribir mis propias palabras de hace una década -entonces sobre [su interpretación de la *Lyrische Suite* \(1925-26\) de Alban Berg](#)- y afirmar que «me hubiera gustado una versión un poco más visceral, más enfática e intensa» (lo cual no me quita el decir que, como en 2007, fue «consecuentemente desarrollada, perfectamente asumida y coherente»).

Alternando los atriles de violín (pasando Abel Tomàs al primero), el Casals nos adentra en su mundo de elegante perfección desde el primer compás, así como en una dimensión superior de la música, perfectamente audible desde la entrada del soberbio violonchelista que es Arnau Tomàs (especialmente, si pensamos en el uso tan limitado de su instrumento en *Cantos*). Con lecturas en la memoria como la del propio Casals (HM) o, ya no digamos, la sobrecogedora y sin concesiones dirigida por Jordi Savall para Alia Vox (AV 9854) - cierto es que en la versión original; me refiero aquí a una cuestión de estilo interpretativo-, lo escuchado en Cuenca es de una elegancia supina, rehuendo cualquier efectismo o sobredramatización de la Pasión. La articulación vuelve a ser muy natural y clásica, aun a pesar de que el Casals, como en su grabación, utilice arcos históricos, pero sin forzar las aristas ni buscar la rugosidad que hubiesen dado las cuerdas de tripa. Aquí el sonido es más limpio, de una perfección en el arco y una afinación tan fluida entre los cuatro atriles, que asombra. Violines y viola funcionan como un verdadero mecanismo de relojería (sin que

por ello suenen mecánicos), con un Arnau Tomàs en un papel heredero del bajo continuo de gran hondura espiritual como sustrato-base en el registro grave para la delicada estructura armónica haydniana.

No tan halagüeñas me han parecido las lecturas -en el pertinente latín- de las siete últimas palabras de Jesucristo, diría que con una amplificación innecesaria y forzada, o una ubicación que creaba una reverberación un tanto atronadora y que, por tanto, en absoluto casaba con la lectura intimista y delicada del Casals. La espiritualidad sin drama, o el humanismo tan cercano de la primera sonata, son un ejemplo de la tónica ya expuesta en una 'Introduzione' que el Casals desarrolla más como adagio introspectivo que como *maestoso*. La segunda sonata agudiza la calidez, convertida aquí en auténtico canto de esperanza y fe en los designios de Dios (y no es que hayan puesto las tintas en lo religioso, siendo su canto de fe como intérpretes un ejercicio de espiritualidad universal), ya desde su apertura: inicio de una gradación armónica tan ascética como camino hacia una luz progresivamente conquistada/desvelada. Como en el caso de sus registros de Mozart, Schubert o Arriaga, el Casals se movió hoy por unos derroteros muy distintos a los de, pongamos por caso, un Quatuor Mosaiques, de ahí que, reconociendo semejante técnica y contención, uno hubiese preferido un poco más de garra y drama para lo que, al fin y al cabo, es un relato de la Pasión.

La tercera sonata sonó, más que 'Grave', cálida, desde un comienzo a bloque muy dialogado en el cuarteto, prácticamente evocando la prosodia de las palabras de Jesús a Juan y María, con cierta ternura en una línea melódica muy suavizada. La cuarta sonata me ha parecido en los arcos del Casals excesivamente blanda: apenas hay rebeldía en las palabras del crucificado, su queja a Dios suena con una dulzura que desdibuja uno de los momentos de mayor debilidad en la firmeza de Jesús, aquí enfocado desde una serenidad que es asunción plena y abandono a la voluntad del Señor (ambiente más propio para la séptima sonata). La quinta ha mostrado una belleza exquisita, con un pulso compartido en el *pizzicato* y una delicadeza en el arco de Abel Tomàs soberbios; para después, con el cuarteto al completo en arco, mostrarse más articulados y aguerridos. Soberbio, el puente armónico y el empaste que se da en este 'Adagio' entre los hermanos Tomàs, así como entre Vera Martínez y Jonathan Brown, creando cuerpos contrastantes en el cuarteto que no dejan, en todo caso, de evocar la dulzura general expuesta en las sonatas previas, si bien aquí con algo más de urgencia, en la sed del crucificado. Enorme elegancia y sentido constructivo al retomar el *pizzicato*, en el pasaje más logrado, hasta el momento, de los expuestos.

La sexta sonata vuelve a ahondar en esa línea de contención y belleza, con un arco totalmente limpio, sin vibrato, y una afinación delicadísima que acompaña la que se percibe es respiración conjunta del Casals: un pulso compartido que, en ese sentido, y habida cuenta sus señas de identidad como cuarteto, los hace idóneos para la partitura de Francisco Coll, diría que más aún que para el drama de la Pasión, aunque sea a través de la elegante mirada de Haydn. Más cantable y dinámico, se agradece el vuelo expresivo que toma un *Consummatum est* en el primer violín de un Abel Tomàs que se desliga ligeramente (a veces de un modo algo forzado) del estrecho empaste general para alzar el vuelo en solitario, con pasajes casi comprendidos como de solista y trío. Es ello parte de la línea interpretativa de un violinista que me ha vuelto a parecer más lírico que la más oscura Vera

Martínez, algo que se percibe en el distinto color con el que exponen sus motivos en la hermosa fuga final de la sexta sonata: perfecta prueba de sus distintas personalidades, así como de su integración en un cultura sonora comúnmente articulada. Se trata de una cultura que casa a la perfección con el sentido evangélico de la séptima sonata (como antes señalamos en la cuarta), con la elegancia en la aceptación del destino en el 'Largo' final, cuya línea melódica ha rubricado el Casals con un último pizzicato tan bello como conciso...

...es una belleza serena que nos sitúa en la antesala de un terremoto de menos grados en la escala Haydn-Richter que los conocidos en otras versiones en las que el Gólgota, literalmente, se resquebraja; es decir, ya que en Cuenca estamos, no es un terremoto que, como las arpilleras de Manuel Millares, levante y retuerza la materia desde el fulgor de sus entrañas. Sí se agradece más arrojo aquí en el Casals, más aspereza en el rascado, lo que contrasta notablemente con la línea general de contención y delicadeza, asentado todo ello en una técnica excelente, en una afinación soberbia y en ese pulso común como cuarteto que es tan definitorio en ellos. La gran ovación del público hay que entenderla, creo, en esa línea, pues estamos lejos de una lectura efectista de las *Siete últimas palabras*, incluso menos que la más orquestal y opulenta del Casals en otras ocasiones. De modo que, una vez más, nos quedamos con lo que es neta sustancia histórica, procediendo a desplazar hacia las simas del olvido cuanto es prescindibilidad...