

Las intemporales formas de la modernidad

PACO YÁÑEZ

¿En qué momento comenzó lo que hoy tenemos por modernidad en música? ¿Con el *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi? ¿Con *Le Sacre du Printemps* (1911-13) de Igor Stravinski? ¿Con el *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg? ¿Con el *Gruppen* (1955-57) de Karlheinz Stockhausen? ¿Quizás, con la *Große Fuge* (1825-26) de Ludwig van Beethoven?... Muchos son los textos en los que la puerta de acceso a la modernidad; al menos, del siglo XX, se sitúa ya unas cuantas décadas antes de su fecha en el calendario, con *Tristan und Isolde* (1855-65) de Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venecia, 1883): uno de los más sustanciales capítulos de ésa que Juan Goytisolo decía es la modernidad intemporal que recorre (y fertiliza) la historia...

...tras los recitales interpretados por Valentín Garvie (trompeta), Michael M. Kasper (violonchelo), Hermann Kretzschmar (piano), Jagdish Mistry (violín), Rainer Römer (percusión), Johannes Schwarz (fagot), Sava Stoianov (trompeta), Dietmar Wiesner (flauta), Ueli Wiget (piano), Eva Böcker (violonchelo), Uwe Dierksen (trombón), Rafal Zambrzycki-Payne (violín), Saar Berger (trompa), Rumi Ogawa (percusión) y Megumi Kasakawa (viola), la serie de retratos sonoros que el Ensemble Modern de Fráncfort está realizando de sus músicos llega a Christian Hommel, oboísta al que muchos melómanos habrán escuchado (en vivo o en disco) debido a su paso por la Chamber Orchestra of Europe, y que precisamente se remite a Richard Wagner para comenzar ese que en su doble compacto es diálogo de la modernidad con la historia. Y es que con *Hirtenweise aus Tristan und Isolde für Englischhorn* (1859) pretende Hommel, además de abrir las puertas cromáticas del siglo XX (puesto que define este solo como «la primera



©

Richard Wagner: Hirtenweise aus Tristan und Isolde für Englischhorn. John Cage: Ryoanji. Benjamin Britten: Six Metamorphoses after Ovid opus 49. Rolf Riehm: Ungebräuchliches. Edison Denisov: Solo für Oboe. Isang Yun: Piri. Vinko Globokar: Atemstudie. Kilian Schwoon: Kerbholz. Friedrich Cerha: Gedankensplitter. Musikalische Augenblicke für Oboe solo. Thomas Hammelmann: Moving I. Cathy Milliken: Catalogue of Blue. Samir Odeh-Tamini: Barkal. Mark Andre: iv 5. Jörg Birkenkötter: bel Canto. Vito Žuraj: Deuce. Luciano Berio: Sequenza VII. Christian Pedro Vázquez Miranda: Mikroskopía. Uwe Rasch: singSang. Christian Hommel, oboe, corno inglés y lupophon. Rumi Ogawa y Rainer Römer, percusión. Christian Fausch y Stefan Fricke, productores. Christoph Claßen, Thomas Eschler, Andreas Heynold y Rüdiger Orth, ingenieros de sonido. Dos CDs DDD de 150:49 minutos de duración grabados en la Hessischer Rundfunk de Fráncfort del Meno (Alemania), de 2010 a 2016. Ensemble Modern Medien EMCD-041/042

pieza moderna para oboe no acompañado»), establecer vínculos con un pasado remoto en el que (nos dice en sus notas) seguramente un pastor (cual en el tercer acto de *Tristan und Isolde*) fue quien primero unió dos cañas para descubrir el que sería futuro sonido del oboe. Pero no sólo la intemporalidad de uno de los instrumentos que más diseminación geográfica y más modalidades constructivas haya conocido está en esta edición en el centro de las indagaciones de Christian Hommel, sino la propia actualización del oboe clásico, algo de lo cual la partitura wagneriana es un ejemplo paradigmático. Hommel retoma las críticas de Richard Wagner a la escasa potencia y rangos dinámicos del corno inglés decimonónico, algo que el compositor alemán especificaría en una campana insuficiente para dar más presencia a su sonoridad en Bayreuth. Tomando el testigo de dicha aseveración, en este registro Christian Hommel utiliza un corno inglés fabricado en 2009 por el taller de Ludwig Frank, un instrumento de una sonoridad al tiempo lírica y expansiva, con un rotundo registro grave que le confiere calidez y músculo, rubricando una versión wagneriana de ley, de gran belleza e intensidad: una idónea puerta de acceso a este compacto.

Con John Cage (Los Ángeles, 1912 - Nueva York, 1992) y *Ryoanji* (1983) el diálogo se amplía en términos de espacio y referencias multiculturales, algo tan habitual en el genio norteamericano. A través de la partitura cageana (aquí en su versión para oboe y percusión), viajamos al jardín de Kioto que da nombre a esta pieza, arribando al siglo XV para embebernos de la espiritualidad nipona, con un oboe que despliega *glissandi* cual mantra y una percusión que puntúa su discurso de modo ritual. Una forma de modernidad, por tanto, intemporal, suspendida: ésa que en oriente se mantiene desde hace siglos conectando diversos periodos históricos. En ello incide el hecho de que Christian Hommel haya fraccionado *Ryoanji* en ocho secciones para emplazarlas entre cada pieza del primer disco y al final del mismo, cual cortinas de tiempo e invitaciones a la reflexión, a volver al yo como punto de partida para cada sucesiva aventura estilística a la que el oboísta del Ensemble Modern nos invita en su compacto. La presencia en esta lectura de la percussionista japonesa Rumi Ogawa refuerza los vínculos nipones, firmando ambos músicos una interpretación muy convincente, tan rítmica y perfeccionista técnicamente como a lo que nos suele acostumar el Ensemble Modern cuando toca Cage.

Si con Richard Wagner habíamos visitado la literatura europea medieval, y con John Cage los jardines nipones del siglo XV, con el británico Benjamin Britten (Lowestoft, 1913 - Aldeburgh, 1976) nos retrotraemos aún más, a la antigua Roma, por medio de sus *Six Metamorphoses after Ovid* opus 49 (1951). La mirada al pasado no lo es sólo a través del tema literario escogido por Britten, sino por cómo le da forma, reivindicando una melodía históricamente consustancial al oboe, con rastros entre lo pastoril y lo popular. Si estamos ante algún tipo de modernidad, lo sería, por tanto, la posmodernidad (que en Britten tiene una de sus fuentes de inspiración en el contexto británico). Christian Hommel destaca en estas *Six Metamorphoses* su virtuosismo, reuniendo en su canto lo lírico con los efectos de llamada: lo poético y lo pragmático, por tanto.

Tras un nuevo interludio cageano, nos adentramos en una de las piezas más radicales y modernas de este primer compacto, *Ungebräuchliches* (1964), obra del compositor y oboísta alemán Rolf Riehm (Saarbrücken, 1937). Buen conocedor, así pues, del instrumento, según Christian Hommel, fue Riehm quien primero rompió los cánones tradicionales del oboe en esta partitura cuyo título podríamos traducir como «elementos

inusuales»: denominación que ya nos pone sobre la pista de por dónde van los tiros en cuanto a modernidad propia de lo que es la segunda mitad del siglo XX, con profusión de multifónicos, intervalos extremos, *flatterzunge*, percusión de llaves, pasajes de aire sin tono, súbitos saltos dinámicos, disonancias, delirante virtuosismo en ataque y digitación, sonidos guturales, *parlato* proyectado al tubo del instrumento, etc. A partir de un poderoso y abigarrado clímax en el segundo minuto de la obra, *Ungebräuchliches* procede a una desmaterialización armónica de la tradición sonora del oboe, a una búsqueda del silencio que Christian Hommel expande aquí hasta los 5:52 minutos en una obra de duración no definida y que en manos del músico del Ensemble Modern diría tiene una justísima medida entre esa continua novedad textural y un pulso rítmico idóneo para que no pierda musicalidad. A mayores, la sonoridad del oboe se altera al utilizar un tudel de corno inglés, que Hommel revierte y retira atacando el tubo, lo que depara un universo fascinante de texturas en una pieza tan moderna y vibrante como histórica por su importancia en la reinención de este instrumento.

Disfrutada otra incursión en el remanso espiritual de *Ryoanji*, del ruso Edison Denísov (Tomsk, 1919 - París, 1996) escuchamos *Solo für Oboe* (1971), una partitura que, según Christian Hommel, es una buena muestra de esa soledad a la que alude su título, destacando el humanismo de su escritura. Aunque tras la audición de *Ungebräuchliches* pareciera que avanzar un nuevo paso en modernidad instrumental fuese imposible, Denísov nos muestra otro camino también muy sugerente, como lo es el incorporar algunas de estas técnicas extendidas a un pensamiento armónico más clásico, si bien finalmente muy ampliado por la incursión de dichos procedimientos. En *Solo für Oboe* destaca no sólo el trabajo de Hommel en el multifónico, sino su refinadísima búsqueda de los rangos microtonales con los que Denísov teje esta página de tan compleja afinación. Esa incidencia en los espectros de los armónicos hace que el viaje al silencio de *Solo für Oboe* resulte de signo contrario al vivido en *Ungebräuchliches*, pues si en la partitura de Rolf Riehm el oboe se desmaterializaba en el silencio, aquí lo habita al expandir las resonancias de sus multifónicos en un último gesto de resiliencia instrumental.

Los vínculos entre *Ryoanji* y la música del coreano Isang Yun (Tongyeong, 1917 - Berlín, 1995) son, geográfica y culturalmente, más evidentes, así que algo de lógica continuidad se tiende desde un nuevo intervalo cageano hasta *Piri* (1971), una partitura que la mayor parte de nosotros conocemos por medio del registro efectuado en 1987 por su gran valedor: Eduard Brunner (col legno 429 354-2). Nos referimos, por tanto, a la versión para clarinete; ahora bien, Christian Hommel ataca aquí la versión para oboe, dando muestras, como lo hacía Brunner, de un dominio impresionante en la respiración y la proyección del aire, así como en las muchas sutilezas que nos hablan de los rastros orientales en el lenguaje aquí más netamente europeo de Isang Yun, respirándose incluso un eco germánico que parece provenir de *Tristan und Isolde*.

Claro que si hablamos de respiración circular y proyección sostenida de una nota, lo demandado por Vinko Globokar (Anderny, 1934) en *Atemstudie* (1971) va más allá de todo lo previamente imaginable, con los casi dos minutos que el oboísta ha de sostener una sonoridad fluida hasta que la voz y lo teatral hacen acto de presencia, poniendo una importante violencia en escena: trasunto, según Christian Hommel, de la soledad y el terror que muchos individuos vivían en los años sesenta y setenta debido a las amenazas propias

de la Guerra Fría. De ahí viene, en buena medida, el histrionismo y la desesperación que destila *Atemstudie*, una partitura que, por su fusión de técnicas instrumentales extendidas y teatralidad, nos recordará al Mauricio Kagel coetáneo de *Exotica* (1971-72). Aunque Christian Hommel no esté en ninguno de los dos registros que conozco de la partitura del argentino a cargo del Ensemble Modern (Aulos AUL 60008 SF y Ensemble Modern Medien EMDVD-003), bien podría haberse hecho cargo el oboísta de la soberbia obra de Kagel, pues su teatralidad es impactante, añadiendo una buena dosis de fisicidad, de difícilísimos episodios de canto y de proyección de aire al oboe, así como de técnicas instrumentales que nos recordarán a las ondas sinusoidales en la electrónica. Con un final digno del teatro Nō, Globokar nos deja, por tanto, en la antesala idónea para una nueva incursión en *Ryoanji*.

Tras un nuevo paseo por Kioto, el compositor alemán Kilian Schwoon (Hannover, 1972) sí hace explícita la electrónica en *Kerbholz* (2013), partitura para oboe, percusión y una cinta en la que se incluyen grabaciones de flauta y oboe, lo que diversifica las sonoridades, alcanzando un efectivo camerístico. Ahora bien, no por ello ganaremos ni en texturas ni en modernidad (sobre todo, si comparamos esta pieza con las de Rolf Riehm y Vinko Globokar). Estamos ante una obra bastante más convencional y corta de ideas, más clásica en su factura, y cuyas sonoridades nos recordarán a algunos motivos de viento y percusión del *Concierto para piano N°3* (1945) de Béla Bartók, aunque sin alcanzar la excelencia y el lirismo de este último.

Enmarcado por los dos últimos fragmentos de *Ryoanji*, escuchamos *Gedankensplitter. Musikalische Augenblicke für Oboe solo* (2012-13), del venerable Friedrich Cerha (Viena, 1926). Como en tantas de las composiciones del austriaco, hay un innegable oficio técnico y una evidente musicalidad, pero no creo que en el futuro se incluya esta partitura, como la de Kilian Schwoon, en ningún mapa de la modernidad, pues se antoja un tanto acomodaticia. Ello es comprensible si pensamos que en ella Cerha pretende asomarse a la espontaneidad y a la frescura, a través de ocho fragmentos que nos remiten, por su laconismo, a un universo weberniano tan afín a (cierto) Cerha. El propio compositor afirma en las notas que siempre ha tenido problemas para integrar la voz del oboe en sus piezas orquestales, algo que diría se percibe en estos instantes musicales que, tras lo escuchado a lo largo del primer compacto, no andan muy sobrados de vuelo.

Abre el segundo compacto Thomas Hammelmann (Dortmund, 1964), de quien escuchamos *Moving I* (2011), una partitura realmente decepcionante. Escrita para oboe y cinta, en ella se dan cita pasajes entre lo kitsch y lo vulgar que remedan el canto y los teclados digitales a modo de contrapunto kreidleriano. Y es que resulta difícil no pensar en la estética del actual *enfant terrible* de la música alemana, Johannes Kreidler, y su cohorte de sonoridades cutres en una partitura, como tantas de Kreidler, pensada para su interpretación con vídeo y una profusión de materiales *povera* pregrabados.

Si de vez en cuando se asoman a los retratos sonoros del Ensemble Modern algunos esperpentos como el de Thomas Hammelmann, también los músicos del conjunto de Fráncfort suelen presentar en sus compactos con cierta regularidad obras de sus compañeros con vocación compositiva. Tal es el caso de la australiana Cathy Milliken (Brisbane, 1973), de quien en anteriores entregas de esta serie escuchamos piezas como

Round Robin (2001), en el disco de Dietmar Wiesner (Ensemble Modern Medien EMCD-011); o *Three Step* (2010), en el compacto de Saar Berger (EMCD-027). La presencia de Cathy Miliken en este disco de Christian Hommel está, si cabe, más justificada, pues Miliken fue una de las fundadoras del Ensemble Modern desde su atril de oboe (en la actualidad, ha potenciado su carrera como directora, compositora y programadora). El dúo para oboe y percusión *Catalogue of Blue* (2013) es un buen ejemplo del dominio que a Miliken se le supone del oboe, trayendo al instrumento europeo modos de ataque y articulación propios de instrumentos asiáticos de la misma familia, como el shehnai indio-paquistaní o el duduk armenio. La parte de oboe se basa en dos notas, C (do) y H (si natural), que se corresponden con las iniciales del dedicatario de este *Catalogue of Blue*, el propio Christian Hommel. De este modo, la exploración de los matices cromáticos del azul se lleva a cabo a través de una música que abunda en microtonos y *glissandi*, asumiendo un canto, como era de esperar por los instrumentos que inspiran la partitura, de reminiscencias orientales. En la percusión, los registros son muy variados, comenzando Rumi Ogawa por una exploración de las membranas en lo que parece roce con *super-ball*, para ir progresivamente visitando otros materiales y texturas, como el metal o las maderas. Ello genera un diálogo con el oboe en sus distintas gradaciones tímbrico-cromáticas, ya en los registros más puros, ya en los multifónicos, siendo así que los armónicos sintetizados por ambos instrumentos perfilan esos tonos del azul entrevistados a través de un deje entre arcaico y exótico, cual los nazares turcos: esos amuletos que tanto abundan en Anatolia desde la antigüedad y cuyos índigos parece remedar Miliken en su dúo cuando se abisma a los más graves tonos del azul.

También la música de Oriente Medio se asoma, como no podía ser de otra manera, a *Barkal* (2011), partitura para oboe solo del compositor israelí Samir Odeh-Tamini (Jaljulye, 1970). Ahora bien, la inspiración para esta obra proviene de África, de las ruinas de Yébel Barkal (o la Montaña Pura), enclave sagrado del que fuera reino de Napata, en las inmediaciones del río Nilo. En buena lógica, el oboe de Christian Hommel presenta un deje folclórico (como el que habíamos escuchado en la pieza de Cathy Miliken) de tono ancestral y exótico, alternados sus motivos más sinuosos con auténticos haces de luz que parecen expandir un brillo de espiritualidad desde el ayer: un mensaje del pasado que perviviera en las ruinas de Yébel Barkal. Esa inspiración en la música antigua confiere al oboe un deje rugoso, con unos *glissandi* un tanto bizarros y saturados. Asimismo, la notable (y sincrética) técnica compositiva de Odeh-Tamini convoca no sólo lo oriental, sino técnicas contemporáneas que harán del oboe de Christian Hommel una plétora de multifónicos en los que la segunda voz parece que fuese a cantar, a entonar una salmodia oriental, aguda y ceremonial. Todo ello se va entremezclando y superponiendo, hablándonos de otra partitura en la que conviven el pasado y el presente, lo arcaico y lo moderno, así como oriente y occidente, para desembocar en unos compases finales que giran cual danza derviche sobre sí mismos, con un oboe embebido de un delirio místico en su trance final.

Con el francés Mark Andre (París, 1964), una de las figuras más importantes de la composición actual, regresamos a Europa, por medio de su partitura para oboe solo *iv 5* (2012): un impresionante ejercicio de modos de ataque y regulación de la respiración. *iv* es una suerte de abreviatura (en palabras del propio Andre) de *i(ntro)v(ersion)*, así como también se refiere al ámbito médico, con lo intravenoso. Los intersticios sonoros y los

espacios en los que la música desaparece son el foco al cual conducirá nuestra atención Mark Andre, un compositor que vuelve a volcar sobre su partitura claves teológicas, pues relaciona *iv 5* con los últimos trazos de la presencia terrenal de Jesucristo, de acuerdo con los evangelios de San Juan (20, 17) y San Lucas (24, 13-35). De nuevo dedicada a Christian Hommel, *iv 5* no sería imaginable sin antecedentes históricos como una de las piezas fundamentales (con la de Rolf Riehm) en la reinención de la sonoridad de las maderas en el siglo XX, *Dal niente (Intérieur III)* (1970), de Helmut Lachenmann. Con la partitura del alemán comparte ésta de Andre su búsqueda de efectos extendidos por medio de técnicas derivadas de la música concreta instrumental; siendo tal la rugosidad que al oboe extrae Hommel, que por momentos da la sensación de escuchar otra pieza de Lachenmann, como *Pression* (1969), pues más que el aire en la madera, lo que parece sonar son las cerdas de un arco contra los distintos resquicios de un violonchelo: puro sonido a madera friccionada. Pasajes saturados, *slaps*, juegos de llaves, multifónicos de aire, proyecciones guturales, etc., van conduciendo *iv 5* hacia un final en el que mandan los sonidos percusivos, progresivamente ralentizados hasta su paralización final. Enorme propuesta, la de Mark Andre, y no menos inmensa, la interpretación de Christian Hommel, firmando uno de los puntos álgidos de esta edición.

Como sucedía en el caso de Edison Denísov, Jörg Birkenkötter (Dortmund, 1963) lleva a una gran línea melódica múltiples técnicas modernas en *bel Canto* (2013-14). El compositor alemán se inspira en el canto operístico para buscar una pureza que acaba chocando con las resistencias propias del instrumento para asumir tal línea de coloratura vocal. De este modo, la búsqueda de la belleza se ve torpedeada por rugosidades, multifónicos, *flageolets*, percusión de llaves, figuraciones con aire y un largo etcétera de 'accidentes' instrumentales que conviven con trinos, ornamentos y momentos intensamente melódicos, alcanzando unos registros tan agudos, que hacen de *bel Canto* no sólo la pieza más extensa del compacto en cuanto a duración, con sus 14:36 minutos, sino la más amplia armónicamente (siendo evidente que la toma de sonido tiene que ser modificada en determinados momentos por los súbitos sobreagudos que Hommel lanza desde su oboe). Cuando parecía que, en los últimos minutos, el oboe había consolidado ese bel canto que da nombre a la partitura, un nuevo boicot viene a desbaratar su radiante coloratura, para concluir en puro ruido; es decir, ya no cual diva operística, sino cual autómatas desarticulada: o los restos y los estragos de una belleza truncada.

El esloveno Vito Žuraj (Maribor, 1979) nos conduce a un territorio muy distinto en *Deuce* (2008/14), pues de los escenarios operísticos nos lleva a las canchas de tenis, para hacernos partícipes de sus sentimientos alcanzado el tanteo y la situación de igualada en el set a la que se refiere el título de la obra. Escrita para lupophon, marimba y conga, nace esta partitura de una muy sugerente sonoridad en la marimba, tan grave y susurrante que llega a parecer un dispositivo electrónico, por sus hipnóticas reverberaciones. El lupophon vuelve a convocar, como en anteriores piezas, algo arcaico, reforzado por las rugosidades que imprime lo gutural, algo que tan bien casa con la participación en *Deuce* de la conga, tramando lo que parece, más que un partido de tenis, un ritual ancestral y exótico, con las sonoridades de aire y los prolijos multifónicos del lupophon.

Con Luciano Berio (Oneglia, 1925 - Roma, 2003) y su *Sequenza VII* (1969) alcanzamos una de las partituras verdaderamente clásicas para oboe solo del siglo XX. Página escrita

para Heinz Holliger, el oboísta suizo fue maestro de varios de los músicos del Ensemble Modern, como Cathy Miliken o el propio Christian Hommel. Es por ello que al propio Holliger hemos de acudir en busca de la grabación histórica de esta *Sequenza VII*, la efectuada en 1969, con la partitura recién compuesta, para el sello Philips (426 662-2). Ahora bien, he de decir que aquí el alumno supera al maestro, con una claridad técnica portentosa (también, apoyado en una grabación mucho mejor), así como con una más fina cercanía (como en Jörg Birkenkötter) al bel canto para mantener en el siglo XX algunas de las bondades musicales del Renacimiento italiano, aquí transmutado en sus modos de articulación para oboe (idea ya expuesta en su momento por el propio Berio al analizar la obra). Estupenda lectura, por tanto, que considero desde ahora referencia para la *Sequenza VII*, aunque no falten en el mercado buenas interpretaciones, como la de László Haday (Deutsche Grammophon 457 038-2) o la de Jacqueline Leclair (mode records 161/3). Tanto estas dos, como la de Christian Hommel, concentran y articulan más el fraseo, mientras que la de Heinz Holliger se muestra más expandida, dando más margen a las resonancias, aunque a veces ello haga que su lectura se apague un poco si la comparamos con el fulgor expuesto por un Hommel en cuya grabación también destaca su gran espacialización del canto.

Nacido, precisamente, en el año en el que la *Sequenza VII* de Berio fuera compuesta, el chileno Christian Pedro Vásquez Miranda (Santiago de Chile, 1969) también dedica a Christian Hommel su partitura para oboe solo *Mikroskopía* (2010), una página estrenada por el oboísta del Ensemble Modern en la que se dan cita todo tipo de sonoridades que en el oboe remedan las cotidianas escuchadas por Vásquez tanto en Chile como en Europa. Estamos, así pues, ante una sonorización del mapa acústico de la globalización, algo tan en boga en la composición actual, con el análisis de los ruidos cotidianos prestigiados como materia musical a través de los instrumentos clásicos. Es por ello que, en su comienzo, este oboe-microscopio presenta ciertas similitudes con la obra de Mark Andre, con sus rugosidades tan densas y concentradas, pareciendo, a la par, una página electroacústica: fruto, sin duda, de un control paramétrico exhaustivo en caudal de aire, velocidad, ataque, etc. Progresivamente, ese universo tan microtextural se lanza a toda una escala de *glissandi* hasta alcanzar registros sobreagudos que desencadenan una danza frenética que recuerda a las trompetas del Apocalipsis en el *Quatuor pour la Fin du Temps* (1940-41) de Olivier Messiaen. Es ésta una danza que se transforma en otra rememoración de lo ancestral, con ecos que, curiosamente, nos vuelven a conducir a oriente, alcanzando una polifonía de multifónicos que realmente parece increíble que haya sido extraída por Hommel de un solo instrumento.

Análoga situación se da en *singSang* (2010), partitura para oboe y electrónica del compositor alemán Uwe Rasch (Bremen, 1957). La multiplicidad viene aquí dada ya no sólo por el oboe, sino por una electrónica en la que Rasch recoge materiales de trabajo sobre el *Winterreise* (1827) schubertiano a partir de los poemas de Wilhelm Müller. Es por ello la convivencia de cierto lirismo melódico con un mecanismo que, por la propia fragmentación de los materiales, se atasca constantemente, imposibilitando que el oboe alce el vuelo: algo que, conceptualmente, nos podría recordar al *bel Canto* de Jörg Birkenkötter, aunque los resultados sean completamente distintos en técnica y estética; aquí, más moderna y amplia en espacialización electrónica: quizás, el punto fuerte de una partitura con la que concluimos uno de los más completos y apasionantes viajes de cuantos en disco

compacto se puedan emprender para conocer el oboe contemporáneo y sus múltiples conexiones con las tan variadas formas de la modernidad.

Las tomas de sonido de ambos discos (registradas por la Hessischer Rundfunk de Fráncfort) son, como es habitual en esta serie, muy buenas, aunque aquí se escuche más el espacio y sus reverberaciones; sin duda, por la elevación de los decibelios a los que ha de llegar la edición para dar cuenta de sonoridades, en muchos casos -como nos recuerda el título de la partitura de Vásquez Miranda-, microscópicas. Asimismo, la presentación es excelente, con abundante información sobre cada obra en notas de los compositores y/o de Christian Hommel, una introducción histórica a su instrumento muy bien sintetizada por el solista del Ensemble Modern, fotografías, datos de grabación, etc. Así pues, tras un bajón en cuanto a calidad de partituras (que no de interpretación) en los compactos dedicados a Megumi Kasakawa y a Rumi Ogawa, este nuevo retrato sonoro del Ensemble Modern nos devuelve a lo más granado de la serie, por lo que la recomendación es evidente.

Estos discos han sido enviados para su recensión por el [Ensemble Modern](#)