

## *Schubert, por Jaroussky y Ducros: pura poesía*

JOSÉ-LUIS LÓPEZ LÓPEZ

El Espacio Turina vuelve por sus fueros. Ya comentamos que el mismo lugar era, hace años, la sede de la Fundación El Monte, con su maravilloso Ciclo de Música de Cámara, que creíamos irrepetible. Pero ahora, de la mano del ICAS, se está reproduciendo el increíble milagro de una programación “a lo grande”, en cantidad y calidad. Y aquí hay una prueba más: con el recinto abarrotado (las entradas se habían agotado semanas antes), Philippe Jaroussky y Jérôme Ducros interpretaron una selección de *Lieder* de Schubert, más dos piezas para piano solo, obras maestras, como veremos, del maestro vienés, muerto en 1828 a los 31 años. Este recital precede a la presentación de un nuevo CD conjunto de ambos músicos, y se repetirá en nuestro país, únicamente, en tres ciudades: la primera, Sevilla; la segunda, Valencia (Palau de les Arts Reina Sofia, 12-01-2020); y la tercera, Barcelona (Palau de la Música Catalana, 14-01-2020).

Como es sabido, a mediados de los años cincuenta del siglo XX, el inglés Alfred Deller, profundizando en la tradición vocal y la música barroca de las Islas Británicas, comienza a cantar con una técnica de falsete, que utiliza casi exclusivamente la “voz de cabeza”, constituyéndose así en una figura trascendental para el nacimiento del moderno *countertenor*. El despertar de la música historicista, tanto instrumental como vocal, da lugar a que esta tesitura se convierta en heredera de los antiguos, ya imposibles, *castrati*. Y Philippe Jaroussky (Maisons-Laffitte, Yvelines, 1978), máximo exponente actual de la voz de contratenor, ha elegido a Sevilla y a este escenario para estrenar su último proyecto. Dotado de una belleza tímbrica sin par, combinada con un nivel técnico superlativo y una flexibilidad de emisión que se adapta a todos los papeles posibles de su vocalidad, ya ha superado cualquier rol barroco, por difícil que sea. Pero, rizando el rizo -pues él puede hacerlo- ha afrontado todo tipo de



Philippe Jaroussky © 2019 by Palau de les Arts

**Sevilla, viernes, 10 de enero de 2020.**

Espacio Turina, Philippe Jaroussky, contratenor. Jérôme Ducros, piano. Franz Schubert, *Lieder*: Im Frühling, Des Fischers Liebesglück, An die Laute, Die Götter Griechenlands, Wiedersehen; An die Musik, Erster Verlust, An Silvia, Du bist die Ruh, Gruppe aus dem Tartarus, Sei mir gegrüßt, Der Musensohn, Nacht un Träume, Herbst, Litanei, Auf dem Wasser zu Singen, Im Abendrot, Die Sterne, Abendstern, y Nachstück. Franz Schubert, piano solo: Klavierstück D 946 nº 2, e Impromptu D 899 (op. 90) nº 3. Organiza: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS)

estilos. Desde la música contemporánea a la *mélodie* francesa; e, incluso, se ha atrevido a versionar a David Bowie o John Lennon; estrenó en Amsterdam en 2016 la ópera de Kaija Saariaho *Only the Sound remains*, compuesta por la compositora finlandesa específicamente para su voz. Y ahora, una nueva vuelta de tuerca: el repertorio liederístico, a partir de esa piedra angular del Lied alemán que es Schubert.

Aunque ha de salvar grandes dificultades para superar este insólito repertorio (que supone, ni más ni menos, una especie de salto mortal: del Barroco vocal más hondo, Haendel y Vivaldi -su, diríamos, “territorio natural”- a todos los registros del exaltado Romanticismo poético schubertiano), el cual produjo, en los oyentes más avezados y, sobre todo, más “puristas”, sensaciones encontradas (“¿cómo conciliar modos y estéticas barrocas y superrománticas? ¿cómo conseguir vencer una posible rigidez en la modulación? ¿cómo impedir esos forzados en la voz, que pueden provocar cambios no ortodoxos de color?”).

En una entrevista de 2018, Jaroussky afirma: “el artista debe arriesgarse”. Y a fe que lo hace. Y uno de los riesgos de hoy es el de cruzar las fronteras vocales: donde han dominado tan largo tiempo las líneas graves (por ejemplo, la enorme irradiación del gran Fischer-Dieskau sólo dejó espacio “aceptable” a barítonos o tenores, y, entre las mujeres, a contraltos y mezzos) ¿qué pueden decir las sopranos y, peor aún, los contratenores? En este mismo Espacio Turina cantó *Winterreise* hace dos meses Xavier Sabata. Pero no fue, precisamente (como antes en Barcelona y Girona), su voz, sino su “sobreactuación”, el objeto principal de los reproches que recibió.

*Audaces Fortuna iuvat*. Este proverbio latino, del que se sigue discutiendo su procedencia (¿la *Eneida* de Virgilio?), y hasta su formulación primitiva (*Fortis Fortuna iuvat*, o *Audentes Fortuna iuvat*, entre otras), es moneda de uso común, y su espíritu está recogido en la frase de Jaroussky. Por eso, proponemos un breve recorrido, paso a paso, por todas y cada una de las obras de este recital.

Con el Steinway & Sons de gran cola sobre el escenario, y la sala llena de un público expectante, hicieron su entrada Jaroussky y Jérôme Ducros (Avignon, 1974), artista multifacético (solista de piano, músico de cámara, compositor...), acompañante habitual de Renaud y Gautier Capuçon, Jaroussky, Jérôme Pernoo, o Bruno Philippe, entre otros, ahora “embarcado” en esta apasionante aventura liederística. Con los debidos sobretítulos, en castellano y alemán, iniciaron, sin más, el programa anunciado.

El primer Lied fue *Im Frühling* (En primavera), op. 101 nº 1, D 882 (hay obras de Schubert de las que conocemos el nº de opus; en otros casos, no, pero sí la numeración “D” -de Otto Erich Deutsch, musicólogo especialista en nuestro autor-; y en ocasiones disponemos de ambos tipos de catalogación, como en este caso). El texto es un poema de Ernst Konrad Friedrich Schulze (1789-1817), publicado por su autor con el título *Am 31sten März 1815*, cambiado por Schubert. Desde esta primera presencia se pusieron de manifiesto la elegancia y refinada sencillez del cantante, vestido con un sobrio traje gris, y el íntimo maridaje de piano y voz (condición esencial de todo *Lied*) en el que se mantuvieron ambos intérpretes a lo largo del recital. *Im Frühling*, con seis estrofas, es uno de los más encantadores, y más cantados, *Lieder* schubertianos, con su sutil mezcla de nostalgia y felicidad.

(El público enseguida comprendió, afortunadamente, que aplaudir cada uno de los veinte *Lieder* programados rompía la delicada armonía del concierto: así que, como iban en bloques de cinco, separados por una pieza de piano solo en cada una de las dos partes, aguardaron a que acabara cada bloque para los aplausos: unos espectadores tan respetuosos dan gusto.

Tras *Im Frühling*, llegó *Des Fischers Liebesglück* (La dicha de amor del pescador), D 933, sobre un poema de Karl Gottfried von Leitner (1800-1890), una barcarola de velada dulzura y dramatismo, fiel al principio de alternar sucesos o estados de ánimo diversos.

*An die Laute* (Al laúd), op. 81 n° 2, D 905, es de carácter ligero y dinámico: una breve y deliciosa serenata, a partir de un poema de Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842), en la que el *ritornello* del piano nos evoca las dulces músicas de baile compuestas por Schubert.

Con *Die Götter Griechenlands* (Los dioses de Grecia), D 677, poema de Friedrich von Schiller (1759-1805), se retorna a la añoranza dramática de los tiempos perdidos (en este caso, los del clasicismo de la antigua Hélade). El poema completo de Schiller era extenso, dieciseis estrofas de ocho versos; pero el compositor elige únicamente la estrofa n° 12, en la que aparece la inquietante pregunta “Bello mundo, ¿dónde estás?”.

El primer grupo de cinco *Lieder* concluye con *Wiedersehen* (Encuentro), D 855, poema de August Wilhelm von Schlegel (1767-1845). Tiene cuatro estrofas, aunque a veces se canta reducidas a las dos primeras (Görne en Hyperion; Fischer-Dieskau en DG). En esta ocasión, se optó por cantar tres estrofas, suprimiendo la tercera. Con su aire de inocencia y frescura, esta bella canción es prácticamente desconocida. Y, ahora sí: Jaroussky se retiró y sonaron los aplausos, contenidos hasta ese momento.

Quedó solo en el escenario, ante el piano, Jérôme Ducros, que, literalmente, nos conmocionó con el *Klavierstück n° 2*, D 946. Estos tres *Klavierstücke*, publicados en 1860 por J. Brahms, pertenecen a la más grande madurez de Schubert y ocupan un lugar capital entre sus piezas líricas, e igualan ciertamente a los célebres *Impromptus*, con los que se emparejan. El n° 2, *Allegretto* en mi bemol mayor, presenta un estribillo apacible y cantante, tierno y dulcemente armonioso, mientras que los versos aportan visiones fantásticas de angustia e incluso de desesperación, con las sombrías tintas de *Viaje de Invierno*: el primero en do menor, con negros temblores; el segundo en la bemol menor, frío y pálido en su agitación inquieta. El último retorno del estribillo actúa como un bálsamo para el corazón alterado. Ducros, repetimos, mostró una maestría inmensa, un portento de delicadeza y sensibilidad. Sublime.

Y regresó Jaroussky. Emotivo lirismo el de *An die Musik* (A la música), op. 88 n° 4, D 547, poema de Franz Adolf Friedrich von Schober (1796-1882) que inmortalizó la colaboración entre ambos amigos (especie de himno, como se ha dicho, *sagradamente* laico, constituido como santo y seña de su círculo), con una profundísima comunión entre la voz y el piano. Sin duda, es una de las canciones más populares de Schubert: no hay liederista que no la lleve en su repertorio.

*Erster Verlust* (Primera pérdida), op. 5 n° 4, D 226. Poema de Johann Wolfgang von

Goethe (1749-1832), que es una meditación sobre el tiempo pasado y la pena del recuerdo de la felicidad perdida. En solo ocho versos, desde el suspiro inicial (“¡Ay!, quien me devolverá los bellos días”) hasta las frases finales, todo un mundo de dolor y soledad.

*An Silvia* (A Silvia), op. 106 nº 4, D 891 es una serenata que se encuentra en la escena segunda del acto IV de la comedia *Los dos hidalgos de Verona* de William Shakespeare (1564-1616), traducida al alemán por Eduard von Bauernfeld (1802-1890). Un *Lied* alegre y mágico, perfecto en la forma y la expresión, que, como *An die Musik*, refleja un insuperable balance entre voz y piano: impulso vocal y latido del corazón en el teclado: “¡Brindémosle [a Silvia] guirnaldas y sonidos de las cuerdas!”.

*Du bist die Ruh* (Tú eres la paz), op. 59 nº 3, D 776. Sobre un poema de Friedrich Rückert (1788-1866), perteneciente a la colección *Östliche Rosen* (Rosas orientales). Cálidamente sensual; sin embargo, Schubert escribe un *Lied* casi místico y religioso, en el que se exalta la pureza de los sentimientos. Maravillosa melodía.

*Gruppe aus dem Tartarus* (Grupo desde el Tártaro), D 396 (primera versión); op. 24 nº 1, D 583 (segunda versión). Poema de Friedrich von Schiller, sobre el que Schubert intentó escribir un *Lied* en marzo de 1816, pero quedó incompleto. Dieciocho meses después, en septiembre de 1817, escribe uno de sus más grandes *Lieder*, equiparable en carga dramática a *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca) o a *Erlkönig* (El rey de los elfos). Sus coetáneos no entendieron esta premonición de Wagner (los siniestros acentos del universo subterráneo de Alberich en *El oro del Rin*). Escalofriante visión sobre los condenados al terror del mundo infernal. El Tártaro, del latín Tartarus -pronúnciese esdrújulo: en latín no hay tildes- y este a su vez del griego Τάρταρος, es el lugar del máximo castigo, más profundo incluso que el Hades. La tensión va creciendo y llega a su clímax con la palabra *Ewigkeit* (eternidad). Después, una escala descendente para evocar al final la espantosa guadaña de Saturno.

A continuación, el intermedio. En el atestado vestíbulo se ven numerosos rostros entusiasmados. También músicos profesionales, gestores culturales, críticos musicales, expertos y todo tipo de diversos *connaisseurs*, que ya esbozan sus pareceres (los cuales aparecerán luego, en algunos casos, en los medios de comunicación o en algunos *blogs*) y de los que nos ocuparemos al final.

La segunda parte se reanuda con el mismo formato, exactamente, que la primera: *Sei mir gegrüßt!* (¡Yo te saludo!), op. 20 nº 1, D 74, poema de Friedrich Rückert, sacado de la colección *Östliche Rosen* (Rosas orientales), igual que *Du bist die Ruh*: en este caso, su carácter “orientalizante” es más acusado, ya que se trata de un *ghazal* (*ghazal*, *gazel*, *ghazel* o *gacela*) propio de las literaturas árabe, persa, urdú, turca..., en el que se repite un verso en cada estrofa (en ocasiones, más de una vez). El estribillo repetido aquí es: “*Sei mir gegrüßt! Sei mir geküßt!*” (“¡yo te saludo, yo te beso!”), como verso segundo y cuarto de la primera estrofa, y como verso cuarto de las restantes (en total, cinco). La sensualidad y el erotismo del texto los convierte Schubert en una idealizante serenata, plena de suavidad y dulzura, cuyo lirismo casa a la perfección con la voz del contratenor, indisolublemente replicada por el piano: uno de los momentos cumbre del recital.

Tras este feérico recomienzo, *Der Musensohn* (El hijo de las Musas), op. 92 n° 1, D 764 apela de nuevo a Goethe: el resultado es una obra maestra, muy popular (*Kunstlied* y *Volkslied* se identifican, milagrosamente, como una misma cosa), alegre de principio a fin, luz sin sombras, mezcla de inocencia e ingenio, en el que vuelve a reinar, como si fuera escrito para su voz, Jaroussky (con Ducros, siempre).

En la misma línea (estamos en el tramo más feliz de todo el recital) *Nacht und Träume* (Noche y ensueños), op. 43 n° 2, D 827, sobre poema de Matthäus Kasimir von Collin (1779-1824) es un bellissimo adagio, marcado *pp* en toda la partitura, aunque aparecen palabras claves para acentuar la expresividad, como *Lust* (placer, alegría, dicha). Ciertamente obliga a un permanente *legato* y da algunos problemas de respiración; sin embargo, es casi seguro que Jaroussky conoce, y se ha inspirado en ella, la insólita y espléndida versión del contratenor estadounidense, de Carolina del Sur, David Daniels (Virgin).

A continuación del segundo cuaderno de *Winterreise*, tres poetas dominan el último año de vida de Schubert: Leitner, Rellstab y Heine. Estos dos últimos, los autores de los textos de *Schwanengesang*. Para publicar esta colección póstuma, su editor, Tobias Haslinger, utilizó, con buen criterio, siete de los nueve de Ludwig Rellstab (1799-1860); pero bien habría podido añadir *Herbst* (Otoño) D 945, aparentemente una modesta hoja de álbum dedicada a un amigo, Heinrich Panofka, en abril de 1828; no obstante, es una pequeña obra maestra, una delicada joya poética imperecedera, donde la voz busca atravesar los remolinos ventosos de un paisaje desgarrador en medio de las brumas. El final es estremecedor: “*Kalt über den Hügel / Rauscht, Winde, dahin / So sterben die Rosen / Der Liebe dahin!*” (“¡Frío, sobre la colina, / sopla, viento! / ¡Así mueren las rosas / del amor!”).

El primer bloque de la segunda parte concluyó con la imponente *Litanei* (Letanía), D 343, poema de Johann Georg Jacobi (1740-1814), hermano mayor del filósofo postkantiano Friedrich Heinrich Jacobi, que polemizó vivamente contra Fichte y Schelling. El título completo del poema es *Litanei am Tage aller Seelen* (*all Souls*, “todas las almas”, igual que dicen los ingleses); en castellano, “Letanía para el día de Todos los Santos”. El poema tiene nueve estrofas de seis versos (la última es nuevamente la primera), y en cada una se repite el último: *Alle Seelen ruhn in Frieden!* (¡todas las almas descansen en paz!), Como escribe, con aguda sensibilidad, un querido amigo en su *blog*, con este *Lied* Schubert “alcanza el paroxismo de la espiritualidad [y, al enlazar inmediatamente, como veremos a continuación, con el tercer *Impromptu* D 899, para piano solo] en una suerte de *elegía infinita*”. En mi bemol, apacible, con un delicado acompañamiento pianístico, llama la atención el tratamiento musical de cada estrofa, pues son idénticos los versos primero y sexto. La interpretación fue tan impresionante que, al retirarse Jaroussky, el anonadado público no aplaudió (la más gran muestra de admiración y respeto que puede tributarse).

Jérôme Ducros quedó ante el piano: *Impromptu*, op. 90 n° 3, D 899. Esta composición de cuatro piezas se sitúa hacia finales de 1827 (no es posible precisar más). Schubert nos ofrece una de sus supremas inspiraciones en el sublime n° 3, en sol bemol mayor (*Andante mosso* a 4/2). Una amplia melodía himnica de carácter sagrado desarrolla su larga curva apacible sobre un acompañamiento que evoca celestes arpas. La ardiente plegaria, constantemente en *pianissimo*, bañada de sentimiento cósmico, se eleva poco a poco hacia el mi bemol. Es un empeño vano intentar analizar en detalle esta efusión de una bella

irrealidad: se trata de una pieza milagrosa. Tan milagrosa como su ejecución por Ducros. Ahora sí estallaron los aplausos, y brotaron las emocionadas lágrimas, en honor de la inigualable velada que se acercaba a su cuarta parte final.

Regresó el contratenor con *Auf dem Wasser zu singen* (Para cantar sobre el agua), op. 72, D 774. Texto de Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg-Stolberg (1750-1819). Aunque el manuscrito se ha perdido, se sabe la fecha de la canción: 1823. Año muy difícil en la vida del compositor, año de su gran crisis. Pasará algunos meses en el Hospital General de Viena, aquejado de una enfermedad venérea, posiblemente sífilis (aunque en aquellos tiempos los diagnósticos médicos no eran muy fiables). A finales de año sentirá una gran mejoría, aunque tendrá recaídas más o menos graves posteriormente. En su diario, el 27 de marzo de 1824, escribe: “Mis canciones existen por el conocimiento de la música y de mi propio dolor”. Esa es la gran lección de Schubert: hacer música dejando al margen su vida, regalarnos la belleza como un bien imperecedero. Escribió Ficher-Dieskau: “Nada ha sido creado que logre resultar a un mismo tiempo tan íntimo y despreocupado, tan efusivo y distendido”. Prodigiosa fluidez del motivo acuático: con calma serena, este *Lied* evoca el momento en que, como el agua que corre, la vida del hombre también se irá, pero con una ternura cálida y confiada.

*Im Abendrot* (En el resplandor de la tarde), D 799. Poema de Karl Gottlieb Lappe. Se desconoce cómo pudo llegar a Schubert, pues las obras completas de Lappe, poeta, profesor y granjero, se publicaron en 1836. Tampoco se sabe con exactitud la fecha de composición. De todos los *Lieder* sobre el atardecer, este, sin duda, es el más famoso: aquí se canta la sencillez de un fugaz resplandor, un glorioso crepúsculo que, inevitablemente, morirá. Parece un himno, casi religioso, a la medida de Jaroussky, que, como él hizo, debe cantarse a *mezza voce*.

*Die Sterne* (Las estrellas), op. 96 n° 1, D 939, poema de Karl Friedrich von Leitner. De gran viveza, por su *tempo* acelerado, la ligereza de su pincelada y el parpadeo de las estrellas. Tal vez el más original de los 11 *Lieder* compuestos sobre poemas de Leitner: una dulcísima canción que irradia una sencilla dicha, cuyas frases lanzadas al azul se prolongan en el eco. Alabanza de la claridad de los astros, en forma de ángeles, guías del peregrino, consuelos del afligido, bendición de los humanos. Musicalmente, revela la extrema maestría del último Schubert.

*Abendstern* (La estrella de la tarde), D 806. Johann Baptist Mayrhofer (1787-1836). Si se nos permite, una pequeña digresión lógico-filosófica: la “estrella de la tarde” no es ninguna estrella, sino Venus: el lucero vespertino, que también es el lucero matutino. Precisamente, el lógico, matemático y filósofo alemán Gottlob Frege propuso una distinción terminológica y conceptual que es esencial: *Sinn* (“sentido”) es una cosa; *Bedeutung* (“significado” o “referencia”) otra. Y puso como ejemplo a Venus: claro que la “estrella de la mañana” y la “estrella de la tarde” tienen el mismo “significado” o “referencia” (*Bedeutung*), pero tienen distinto sentido (*Sinn*), según se observen por la mañana o por la tarde. Por eso, desde el punto de vista de la *Bedeutung* (significado o referencia) se puede decir, sin error, “el lucero de la mañana es el lucero de la tarde”; pero desde el punto de vista del *Sinn* (sentido), Venus por la mañana es “el lucero o estrella de la mañana” y, por la tarde, “el lucero o estrella de la tarde”. También vale la distinción para la circulación de vehículos

por calles y carreteras; pero, en tal caso, los términos que se usan son “dirección” y “sentido”. Ahora bien, popularmente, se llama a Venus “lucero” o “estrella” de la mañana o de la tarde, según la hora en que se observe. Y poéticamente (aunque no se corresponda con la nomenclatura astronómica), es muy adecuado y bello llamar “La estrella de la tarde” a Venus en este texto, ya que es el nombre de la diosa del amor en la mitología romana. Con una connotación más: la estrella de la tarde es símbolo de la soledad. De ahí la serena melancolía de esta canción.

*Nachstück* (Nocturno), op. 36, nº 2, D 672: otro poema de Mayrhofer, el último del programa. Marcado *sehr langsam* (muy lento), comienza con un bello prelude en el que se crea la atmósfera nocturna en la que noche, sueño y muerte se identifican; en la segunda estrofa, el anciano canta, con su arpa, una especie de himno nocturno (el acompañamiento imita al arpa); en las dos estrofas finales, la naturaleza (árboles, hierba, pájaros) entona una especie de canción de cuna, tras la que llega la muerte, en una serie de nuevas modulaciones misteriosas. Admirable, dulce y triste *Lied*: una meditación ferviente impregnada de serenidad.

Tras unos instantes de respetuoso silencio, se desbordó la emoción de los asistentes: los aplausos fervientes y los “¡bravo!” (a cantante y pianista) se sucedieron hasta que, en un tercer regreso a la escena de Jaroussky y Ducros, estos compensaron el fervor de los espectadores. Una “propina”, una sola, la celebérrima, pero siempre conmovedora *Ständchen* (Serenata), de Rellstab, nº 4 de la colección póstuma (que no ciclo) *Schwanengesang* (El canto del cisne), D 957. Una obra maestra a partir de la sencillez.

Eso fue el recital. Lo que de veras importa. Pero más arriba prometimos volver sobre los pareceres de los “expertos” de toda laya. Porque el veredicto del público que acudió, simplemente, por placer, por amor a la música, fue aplastantemente favorable. Eso, numéricamente, viene a suponer un 97% o 98% de los asistentes. Sin embargo, quedan (quedamos, pues a mí y a otros nos incluyen, queramos o no) los que tienen “licencia para dictaminar”: algún espacio en los medios de comunicación, o en *blogs* personales. Qué remedio: si dejamos un testimonio, generalmente escrito, que puede ser leído por el público (mucho o poco), no hay quien nos quite el sambenito de “jueces”. Y lo malo es que, algunos se creen, efectivamente, jueces. ¡Ja!, jueces del gusto estético... Lástima que no conozcan, ni mínimamente, esa magna obra de Immanuel Kant que es la *Crítica de la facultad de juzgar* -que en español traducimos, tantas veces, incorrectamente como *Crítica del Juicio*- y su fundamental distinción entre “juicio *determinante*” y “juicio *reflexionante*”. Brevemente: si nos es dado lo universal (la regla, el principio, la ley) cualquier caso incluido en él (por ejemplo, el peso de los cuerpos, en la ley de la gravitación) es fijo y seguro (juicio determinante). Pero si se nos da solo lo particular (el *Quijote*, la *Novena* de Beethoven...) y debemos encontrar a partir de él lo universal (la esencia de la Novela, de la Sinfonía..., en estos ejemplos) estamos ante un juicio reflexionante (porque está claro que no hay una ley general abstracta de la Novela, o de la Sinfonía). Pues bien: *todo juicio de gusto estético* solo puede ser *reflexionante*. Y en la apreciación del arte, *no se puede* pontificar ni sentar cátedra: sólo buscar el encuentro común, a través de la convergencia *libre* del diálogo y del consenso, de lo estéticamente valioso, de lo bello, de lo conmovedor. Por eso, un “crítico” dogmático no es, ni puede ser jamás, un verdadero crítico.

No obstante, no faltan quienes se empeñan en decir la última palabra, como alguno que descalifica a Jaroussky, acusándolo de cantar “fuera de estilo” (apoyándose en tres o cuatro palabrejas “técnicas”, aprendidas en un elemental y rancio catecismo “musical”). Afortunadamente, la mayoría de los “opinadores” estéticos lo que hacen es exponer sus experiencias, sus sensaciones, y también sus dudas (porque, cuando aparece una novedad artística, siempre hay, y debe haber, dudas): estos son mis afines, y entre ellos quiero que se me incluya. Ciertamente, ni el propio contratenor (que ya *sabe* el gran aprecio de que disfruta, pero que acepta ese hecho con sencillez, sin “divismo” ni soberbia) está exento de vacilaciones. Podría haberse encastillado, cómodamente, en su seguro “territorio natural” barroco. ¿Por qué no lo ha hecho? Démosle la palabra (sacada de diversas, y admirables, entrevistas):

“Los *Lieder* de Schubert son más que música, son una lección y un camino de vida... Estas canciones se cuentan entre las músicas más bellas jamás escritas... En el futuro vamos a tener muchas sorpresas porque está llegando una nueva generación de voces que va a ayudarnos a cambiar las ideas preconcebidas que tenemos”.

Esto último debería ser lección para todos nosotros: los que se limitan a gozar de la música y los que, de tanto en tanto, intentamos compartir nuestras alegrías y nuestras perplejidades con los demás, esperando hallar en este intercambio aprendizajes mutuos que beneficien a todos. Porque estas “aventuras”, estos nuevos proyectos, no son solo exclusivos de los intérpretes, sino de sus “copartícipes”: ¿qué sería de la excelencia de un cantante, de un pianista, si nadie los viera ni los escuchara? ¿Qué sería de los oyentes, de los espectadores, sin artistas que creen, y recreen, siempre renovadamente, el alimento para nuestros espíritus? Audaz es emprender nuevos caminos; pero ¿en qué mundo viviríamos si la música -por poner un ejemplo entre todas las artes- se hubiese detenido, “congelado”, en Mozart y Beethoven, por grandísimos que estos sean? No: el arte es *perpetuum mobile* y, así, como los creadores tienen que innovar, en la composición y la interpretación, sus seguidores tenemos, igualmente, que desarrollar nuestra sensibilidad y nuestra capacidad de escucha. ¿O es que pertenecían a planetas diferentes e incompatibles quienes -no metafóricamente- se dieron bofetadas en París, 1913, cuando se estrenó *La consagración de la Primavera* y los que, hoy, escuchamos llenos de placer y entusiasmo, esa obra, ya un ineludible clásico, de Stravinski?

Hemos retrasado, deliberadamente, el envío de estas páginas unos días, pues queríamos conocer las opiniones de diversos críticos sobre las actuaciones de Jaroussky y Ducros (con el mismo programa) en Sevilla (día 10), Valencia (día 12) y Barcelona (día 14). En este momento, tenemos los escritos de 12 “opinantes”, cuatro por cada uno de los recitales (una muestra, creemos, suficiente). No mencionaremos, naturalmente, ningún nombre, sino “tendencias” valorativas más o menos semejantes; ni tampoco daremos “pistas” demasiado evidentes (pues no queremos hacer de esto ninguna “cuestión personal”, siempre desagradable). Sin embargo, esta pequeña colección de pareceres, firmados por aquellos, si no “guías”, que siempre es demasiado pedir, debieran ser buenos “compañeros de ruta” de los amantes de la buena música, son siempre ilustrativos. El resultado es el siguiente (según nuestro leal saber y entender, que no aspira a ser superior a los demás; cometeríamos una flagrante contradicción, según lo dicho más arriba, si pretendiéramos “juzgar” -y menos aún, “sentenciar”- a otras personas que tienen el perfecto derecho de expresar libremente

lo que piensan): algunas críticas son excesivamente breves (eso es un dato objetivo) y, en consecuencia, no pueden aportar demasiado; otras, breves o no, plantean sinceras e interesantes dudas, aun dentro de una valoración globalmente positiva; y un tercer grupo, malhumoradas o usando la ironía (más bien el sarcasmo), se acercan a una visión negativa o abiertamente descalificadora (aunque dejen caer, como contrapeso, alguna -al menos alguna- alabanza genérica: al fin y al cabo, no estamos tratando de “un cualquiera”, Jaroussky, y menos todavía, de “dos cualquiera”, Jaroussky y Ducros).

Quien esto, humilde pero decididamente, escribe puede mostrar, al menos, dos credenciales: que lleva años, muchos años, estudiando a Schubert y especialmente a sus canciones; y que tiene un considerable -no puedo ser modesto en este punto- dominio de la lengua alemana, debido a sus largas estancias en los países donde se habla (Alemania y Austria, principalmente) y a su prolongada dedicación al conocimiento y cultivo de la literatura germánica, que le permite discernir las cualidades expresivas y poéticas de este idioma (nada que ver con el “simpático” dicho “el francés está hecho para hablar de *l'amour*; el español, con Dios; y el alemán, con el perro”; aunque una versión más “suave”, atribuida a Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano-Germánico, sea “hablo español a Dios, italiano a las mujeres, francés a los hombres y alemán a mi caballo”). Pues bien: la mayoría de esos “críticos” -cuyo nombre, repito, no digo; pero los conozco bien- *no saben alemán* (lo que no es condición imprescindible, desde luego: se suple perfectamente con la buena formación cultural y excelente sensibilidad que tienen bastantes de ellos). Más grave es que algunos tampoco conocen demasiado bien a Schubert. Luego, queda un aspecto nada desdeñable: si leemos las referencias a diversos *Lieder* interpretados en este recital, observamos unas notables, a veces radicales, divergencias (las más llamativas, con relación a *Gruppe aus dem Tartarus* o *Der Musensohn* o *Des Fischers Liebesglück*); aunque también admirados elogios (por ejemplo, para *Litanei*, con título completo de *Litanei am Tage aller Seelen*, o *Litanei auf Fest aller Seelen* -o, incluso, *Allerseelen-*, lo mismo da; aunque no da lo mismo cantar sus nueve estrofas -nueve.no seis- o solo tres de ellas, cosa que ocurrió según un lugar u otro -en Sevilla, las nueve-; para *Du bist die Ruh*, o *An Silvia*, o *An die Musik*, o *Nachstück*, y muchas otras más).

Lo que llama poderosamente la atención es un -uno solo- gesto de menosprecio de un “escribidor” hacia Jérôme Ducros, tanto en el acompañamiento como en sus arrebatadoras, portentosas, interpretaciones del *Klavierstücke n° 2* y del *Impromptu n° 3*. ¿Cómo se atreve semejante *dómine* a decir que el maravilloso pianista “se metió en camisa de once varas”? Oh, se me ha escapado; pero no pienso corregirlo. Aunque, ya puesto, también habla de la “deficiente pronunciación alemana” de Jaroussky. No diré su nombre, no; pero “te conozco, Orozco”: ¿cómo puede decir eso, si no sabe alemán?

Démosle, para terminar, la palabra de nuevo a Jaroussky en las excelentes entrevistas que hemos visto publicadas:

“La voz de contratenor no es una moda pasajera”; “Los *Lieder* de Schubert son sin duda lo más difícil que he hecho en mi carrera”; “Schubert es un camino espiritual increíble”; “Una cura de humildad para los cantantes”; “Escribe como para un ángel, pero necesita un control técnico enorme y una gran sensibilidad por parte del cantante”; “He trabajado muy duro”; “Lo que quiero es que de un recital de Schubert la gente salga con otra idea de la

vida, del mundo”... Pues queremos concluir, diciéndole (y también a Ducros, con quien colabora desde hace quince años) que *eso* lo ha (lo han) conseguido: en Sevilla, como seguro también en Valencia y en Barcelona, habrá, para muchas personas, un antes y un después de este recital. Y, ahora, tras el estreno español, con Schubert a su tierra, Francia, y a Inglaterra. Y a Alemania (“Lo sé, dice, es una locura ir a Colonia con este programa”).

Pero esta persona, que el próximo mes de febrero cumplirá 42 años, es una persona bondadosa (no sólo lo aparenta: lo es): ha creado la “Academia Jaroussky” para 25 niños procedentes de familias con escasos recursos económicos, que tocan el violín, el violonchelo y otros instrumentos. O sea, en todos los sentidos, artístico y humano, es *grande*: solo, y con su amigo Jérôme Ducros. Muchas gracias, en nombre de tantos amigos de la música y de la vida.