

NOTAS AO PROGRAMA DA OSG 20-21 DE XANEIRO DE 2012

1001 NOITES NO HARÉN (1001 NACHT IM HAREM), 2008 Fazil Say (1970)

Vibrante e arriscado como a súa música é o temperamento de Fazil Say, o chamado “Amadeus de Anatolia”, pianista e compositor de recoñecido prestixio nado en Ankara (Turquía) hai pouco máis de 40 anos e formado na súa cidade natal, en Düsseldorf e Berlín. Como artista forxou unha aliaxe poderosa entre Oriente e Occidente, entre clasicismo e jazz, entre folklore e clasicismo, sen limitarse a compór consignas consabidas. De feito, ese foi un dos seus obxectivos como Embaixador Cultural da Unión Europea en 2008: tender pontes Oriente - Occidente. Estreitar Bósforos. Para iso non dubidou en criticar a política cultural turca vixente na actualidade, demasiado pechada en si mesma.

A súa traxectoria profesional é titánica. Non só tocou nas mellores salas do mundo (Concertgebouw de Amsterdam, Musikverein de Viena ou o Suntory Hall de Tokio), tamén é invitado frecuente da *crème* das orquestras, compón desde oratorios a música de cine, desde sinfonías a pezas para piano, publicou libros persoais (*Yalnızlık kederi*, Queixume de soidade-notas dun músico) ou formou dúo coa virtuosa violinista Patricia Kopatchinskaja en 2006.

Desa simbiose nace este Concerto para Violín, as *1001 Noites no Harén*, case media hora de intensidade xenial, Oriente puro e impuro, entregado á pulsión...e nós interpelados por un violín en estado de gracia, formando parte do seu harén.

Narrar é sobrevivir

Sherezades hai moitas. Mil e unha, que é un xeito de dicir “unha chea delas”. Doncelas lánguidas como as que pintaron Kay Nielsen ou Edmund Dulac, ou rostros de porcelana fera como o da Sherezade da fabricante de bonecas, Marina Bychkova. Unha das máis temperamentais deseñouna Fazil Say cun instrumento discursivo e contundente, o instrumento elocuente da orquestra, o seu portavoz, o violín. Así transformada, a voz de Sherezade entra de esguello no 1º movemento (*Allegro*) sobre o *kudüm*, clásica percusión turca.

Nesta primeira estancia trasladámonos ao interior dun harén otomán: a voz narradora preséntanos a varias mulleres, varias posibles Sherezades, cada unha coa súa personalidade, se ben todas semellan marcadas por un carácter prominente. A atmosfera envólvenos tan sedutora como desacougante grazas ao fraseo humano do violín de Kopatchinskaja e a unha percusión enigmática, como en penumbra (Aykut Köseleli). Mulleres en debuxos eróticos, ao estilo dos de Edouard Henri-Avril, mulleres-obxecto que elixen perder a liberdade a cambio dunha vida de luxo. Pero mulleres astutas, mulleres burlonas e, quizais no fondo, mulleres furiosas. Como Joumana Haddad, a autora do libro *Eu matei a Sherezade*, furiosa e farta dos estereotipos sobre a muller no mundo islámico.

Estas escravas de harén quedan lonxe das representacións do romanticismo orientalista e de vodevil, coas súas Mata-Haris finxidas e un pastiche de odaliscas en

technicolor. Aquí está o prototipo doutra muller, máis cruel e máis sagaz, da que se di: “Sherezade decatouse de que amencía e interrompeu o fermoso relato”. Para seguir vivindo. Oírán un verso de violín que parece non querer dar acabado nunca, xusto antes da *cadenza* final. Un verso infinito aberto e pechado por cortinas de choiva (carillón). O virtuosismo de Kopatchinskaja culmina este vertixinoso primeiro movemento *scherzando*, facendo brincadeiras coa percusión. “Aquí a calquera que non narre ben a súa historia, pódennlle cortar a cabeza”, semella dicirlle. “Rematas ti ou remato eu?”

Tragamos saliva e xa se nos vén enriba o 2º movemento (*Allegro Assai*) no que a percusión e os contoneos diabólicos do violín paralizannos cunha especie de danza do ventre de madeira. Mentres a solista espreguiza, ronronea, rabúñanos cunha patiña, varios bailes diferentes sucédense sobre un transo de *darboukas* e pandereitas. É unha *rave*, unha festa que dura toda a noite, e aquí o violín veu bailar, xemer, caer a rolos polo chan, crebar os compases e a facer o camelo coa barriga. Oitavas como de borracheira, insinuacións como dagas sobre corda. Tolemia con pulso matemático. Hormonal.

Unha nova *cadenza* engárzanos á mañá seguinte, resacosa co seu punto de saudade, como debe ser.

O propio Fazil Say cóntanos que o 3º movemento consiste en variacións dunha célebre cantiga turca “Katibim”, sobre a viaxe de dúas mulleres a Üsküdar. Comeza coa melodía en *pizzicato* para deseguido abrumarnos cunha orquestración intensamente emotiva, como todo o tradicional revisado con sabedoría e distancia. Regresa o *küdum* para abrirille as portas á maxestade do 4º movemento: un final tranquilo, que respira amplitude e acougo, como había ser o mencer do día 1002.

Estíbaliz Espinosa

ALADDIN, op. 34, 1919
Carl Nielsen (1865-1931)

Se cadra hai un xenio na botella (de Nørdic Mist)

Por que nas altas brétemas do porto de Copenhague un xa maduro compositor habería de interesarse polas andainas dun mozo ladrón das remotas terras de Catay e inmortalizado nun conto persa? Por encargo? Bueno, en parte si: a suite *Aladdin* é música incidental para a obra teatral homónima de Adam Oehlenschläger e un encargo do Royal Theatre da capital danesa en 1917. E con todo, Carl Nielsen tece para esta obra aparentemente menor páxinas inspiradas, coma se a historia do espilido personaxe lle conmovese en especial. E mantivo con ela, coa peza, unha relación peculiar.

Entre outros cambios, a partitura inicial de 80 minutos foi amputada polo director-actor de *Aladdin* así que Nielsen, moi ofendido, esixiu borrar o seu nome do programa. Logo da súa estrea en febreiro de 1919, o compositor reorganizou as secuencias e dispúxoas nunha breve suite orquestral que dirixiu en varias ocasións: unha versión da extensa partitura primixenia reducida a 7 movementos.

Carl Nielsen nacera nunha aldeíña preto de Odense, Sortelung, e pasara unha nenez supomos que bucólica na illa de Fionia. El mesmo encargouse de bosquexar aqueles anos na autobiografía *Min fynske barndom*, publicada en 1927 e levada ao cine en 1994. Estudante de violín e trompeta militar e posteriormente educado en Copenhague, considerábase un artesán musical que, malia ser recoñecido como un gran sinfonista -e un tótem cultural en Dinamarca xunto con outro natural de Odense, Hans Christian Andersen-, sempre pareceu manterse fiel a esa orixe campestre, igual que ao seu peiteado de pelo teso estilo Bart Simpson, visible en todos os retratos que chegaron ata nós.

Nesta versión danesa da historia de *Aladino e a lámpada marabillosa* queda patente unha moda que durou máis dun século: para os escandinavos e en xeral os románticos europeos do XIX, o exotismo oriental desempeñou un papel clave na creatividade, tanto de artes decorativas ou literarias como musicais. “É en Oriente onde cómpre procurar o romanticismo supremo”, sentenciara Friedrich von Schlegel no abrente do XIX. Na caixiña de música aberta que era o París de principios do século XX, un pseudo-Oriente Medio e as 1001 Noites, coa vivaz Scheherezade á cabeza, evocaban o escapismo e a exploración. Por ese enxame parisiense zumbaban Debussy, Ravel ou Satie, libando do néctar de sons novos, gameláns, escalas pentatónicas, cromatismo orquestral, arabescos. Este mel sonoro untouse por toda Europa e alcanzou os bretemosos portos do Norte. Tamén Copenhague.

Pero para a cultura árabe o exotismo achábase aínda máis cara ao leste, cara ao sol que nacía, nas remotas terras que chamaban Catai, isto é, China. É por iso que a nacionalidade de Aladino, o protagonista dalgunhas das noites máis movidas das mil e unha, é literariamente chinesa. Aínda que a fonética do seu nome revele a súa cadea de transmisión árabe ou persa. E aínda que en realidade Aladino non pertencese ao corpus orixinal das *Mil e unha Noites*, senón que a súa historia foi incorporada polo tradutor Antoine Galland no s. XVIII canda a de Simbad ou Alí-Babá -casualmente os

grandes hits do libro-.

Así que Aladino non é senón un conto de fadas (ou conto de xenios) de sabor europeo, de corte fantástico e pícaro, probablemente de orixe chinesa, narrado por un anónimo contista sirio, incrustado nas *Mil e unha Noites* por un tradutor francés, ambientado nunha China cun aquel musulmán e transformado en partitura por, entre outros, un danés. Sen dúbida, cómpre unha alfombra máxica *low-cost* para semellante percorrido planetario.

Se cadra para axudármonos coa levitación, esta suite *Aladdin* divídese en 7 estampas ou parches dun multicolor *patchwork* flotante quen de nos levar dun lado a outro. Imos?

Comezamos a bombo e prato co brocado orquestral do *Oriental Festival March*: un dos movementos máis sonados, cun ostinato imperial de abertura cheo de adrenalina e metais, para de seguido envurullarnos no lánguido soño de Aladino, o *Aladdin's dream and dance on the morning mists*: unha secuencia en dúas partes, co protagonismo do piccolo e a pandereita na segunda metade, nun baile lixeiro.

Tratándose de música incidental -unha “banda sonora” en argot cinematográfico- a partitura infla e desinfla co ritmo respiratorio das peripecias, acompaña celebracións e bailes. Os dous movementos seguintes son, precisamente, danzas: a sibilina *Hindu Dance* e a *Chinese Dance*, aínda que para un oído actual –pode que algo máis coñecedor das músicas do mundo- ningunha soe nin demasiado hindú nin demasiado chinesa.

A experimental *The Marketplace in Ispahan* (O Mercado en Ispahan) revélanos ao gran armónico que foi Nielsen, aquí ensamblando varias melodías cunha precisión de damasquinado, tal e como se superpoñen os ruidos de carros, rifas de moínos ou músicos ambulantes nunha praza de mercado ao aire libre. A extinción do son, ese *fade out* final, crea unha sensación de pasaxe en movemento que, por efecto Doppler, vólvese máis grave antes de esvaecer. Sobre esta peza o propio autor escribiu: “Ha de executarse por parte de catro pequenas orquestras, cada unha nunha tonalidade e tempo. O vento salienta alternativamente unha ou outra orquestra.”

A *Prisoner's dance* remítenos ao despotismo das procesións triunfais con escravos a pregaren perdón entre cadeas e tambores. E malia que ao compositor nonlle prestou nada o *feeling* erótico da súa posta en escena de 1919, a *Negro Dance* explora ritmos e sons máis vertixinosos, cunha melodía pegadiza.

Aínda que problemática, a Nielsen a escritura de *Aladdin* pareceulle útil para futuras composicións e rastréxase a súa pegada na 5ª Sinfonía, unha das máis aclamadas pola crítica. Antes afirmei que mantivo con esta obra unha relación peculiar: dise que horas antes de morrer no hospital, a *Negro Dance* foi o último que escoitou por radio.

E finalicemos xogando un intre co estereotipo: imaxínese unha tarde de inverno no seu sofá de Ikea, embutido/a en un xersei de grecas “de folerpa”, lendo ao premio Nobel do pasado ano, Tomas Tranströmer (sueco el), e escoitando poemas sinfónicos de Nielsen, Grieg ou ben cancións noventaíras de Björk. Non é tan difícil. Europa crese un pouco máis nórdica e hai tempo que volve os seus ollos cara ao escandinavo como agardando por unha resposta. Aprendemos a dexergar entre as brétemas dos portos do Norte e, xunto con outros aspectos de índole política e social, quítaselle o po á súa

música, revísase e revalídase.

Neste 2012 assistiremos a novas gravacións das sinfonías de Carl Nielsen por parte da New York Philharmonic baixo o selo danés Dacapo Records. Tamén a London Symphony Orchestra publicou o pasado ano as sinfonías 4ª e 5ª. Pero quedan os seus poemas sinfónicos, as súas oberturas, a súa *Sagadrom*...

“De neno non era moi bo en materias librescas”, lembra Nielsen na devandita *Min fynske barndom*, “pero en troques choutaba ben alto e dábaseme de marabilla rubir cordas e pértegas case sen usar os pés”. Un áxil Aladino que se manexou con soltura nas lianas da orquestración sinfónica, con pasaxes de xenio (da lámpada) moi persoais. E paradoxalmente, o *Aladdin* converteuse nunha das súas obras fetiche co paso do tempo, tras tanto desgusto coa súa estrea.

Xa poden mesturar a súa Nørdic Mist con xenebra.

“Motor sensational, Paris or maybe hell - I'm waiting
Clutches of sad remains
Waits for Aladdin Sane”

David Bowie, 1972

Estíbaliz Espinosa

NUN MERCADO PERSA (IN A PERSIAN MARKET), 1920 **Albert William Ketèlbey (1875-1959)**

Unha curtametraxe case muda

Quen foi ese tal Albert William Ketèlbey, cuxo nome sóanos tan pouco mais é o autor desta melodía que nos soa tanto? E como que foi o primeiro compositor británico millonario? Millonario???

Botamos unha ollada aos títulos dalgunhas das súas obras denominadas *atmosféricas* e especulamos sobre a personalidade deste nativo de Birmingham: *No xardín dun mosteiro*, *No xardín dun templo chinés*, *Polas azuis augas de Hawaii*, *Nas terras místicas de Exipto* entre outras, revélanos un espírito algo “nationalgeographic”. Se ben a súa linguaxe musical non se caracterizou por ser especialmente novidosa si soubo ofrecer petiscos dixeribles para a nosa comprensión musical: na maioría dos casos un poema sinfónico simplificado, sen abismos atonais, sen frases inconclusas, todo perfectamente ordenado como un posto de especias de cores.

Pouco risco? Pode. Con todo, Ketèlbey foi un músico precoz e prolífico, director do Vaudeville Theatre de Londres con 22 anos. Escribiu pezas corais e de salón. A súa relación coa ópera lixeira e as comedias musicais facilitáronlle o acceso ao cine de entón, o cine mudo. Multiinstrumentista e intérprete de piano, cuxas pezas asinaba co pseudónimo rusófilo “Anton Vodorinski”, seica soubo manter en equilibrio a creación persoal, a creación por encargo e a popularidade.

Nun mercado persa é un chip prodixioso, unha miniatura. Unha secuencia de poucos pentagramas nos que parece mentira que collan tantos personaxes: cameleiros, esmoleiros implorantes, princesas o debidamente lánguidas sen rumbo concreto, califas (ou sátrapas persas?) de mal humor, xogres que entreteñen á plebe, encantadores de serpes e só faltan Sabú e o xenio azul d’*O ladrón de Bagdad* -logo imitado no *Aladdin* de Disney- roubando dátiles a presadas. Todo ganchillado cun fío invisible e pentatónico: a atmosfera de contiño atemporal nese Oriente (pseudo-Oriente, como puntualizou algún crítico da época) idealizado da Europa dos felices anos 20 do s. XX.

Toda esa xente aí metida -case tanta como a do camarote dos irmáns Marx- e tratada musicalmente de xeito tan pictórico resulta un bocado zumento para as escolas de medio mundo, con alumnos que se afanan en recoñecer os arpexios que introducen á princesa, a súa morna voz de violonchelo, ou os sinuosos vaivéns dos encantadores de serpes. Unha música apta para inmortalizarse en centos de «musicogramas» de primaria e dramatizacións de aula nas que a ninguén lle importa ser esmoleiro ou xogar. Pero son esas melodías iniciáticas as que se cadra chamarán a atención dalgún neno, decidido xa a estudar trompeta logo de encarnar ao Sultán polo que todas suspiran.

Tan descritiva é esta *intermezzo scene* -así se subtitula- que na propia partitura de piano indicouse a aparición de cada personaxe, case coma se Ketèlbey estivesenos suxerindo rodar un vídeo caseiro cos curmáns como cameleiros e a avoa disfrazada de cachemiras. Algo do cine mudo daquela -e recordemos que Ketèlbey compuña para

cine - atopamos aquí metido a presión en 6:50'.

★ "The beggars in the market-place"
(Sing) Back - sheesh, back - sheesh, Al - - - lah,
ff
aves ad lib.....

★ Back-sheesh = money

A melodía inicial da caravana, a dos esmoleiros ou a da princesa son clásicos que “nos soan de algo” e que podemos tamborilar sen perigo na butaca: serviron para mutacións variadas, desde cancións de Serge Gainsbourg -*My Lady Heroïne*- a anuncios do GPS TomTom, cunha versión altamente recomendable (poden escoitala [aquí](#)), sen esquecer o *cover* setenteiro de Sammy Davis ou outras incursións psicodélicas e experimentais.

Iso é ter *punch* para a melodía.

Sinopse a fume de carozo

En poucos minutos, basicamente ocorre isto: a bo paso os camelos achéganse, cubertos de po do deserto, guiados por cameleiros adustos que fan oídos xordos ás súplicas dos esmoleiros (“Cartos, ai cartiños, por Alá!”) para preferiren concentrarse nos ollos amendoados da princesa, que pasa sobre o seu palanquín envolta en muselinas e tafetáns e salaios, quizais con ánimo de se deter nalgún posto do mercado. Faino ante os xograres cos seus frautíns e malabares (xograres nun mercado persa? Si. E con bigote estilo anos 20, ao Douglas Fairbanks), e tras eles contonean os encantadores de serpes (vento madeira) con ollos de Sandokán e brazos marcados de mordidas.

[Hai versións que sitúan á princesa a carón dun príncipe e lonxe do mercado, talvez nunha habitación desde cuxa celosía séntese e vese a praza. Ou á princesa namorada dun esmoleiro e ao sultán xurando en arameo mentres anda a procuralos polo zoco adiante. Cada un que imaxine o que poida ou Alá lle dea a entender]

Soa unha fanfarria na entrada do califa (califa? sátrapa? sultán? Oriente nos desorienta), que vén ver como transcorre a xornada (e a por un chisco de azafrán). Os esmoleiros asédiano e a princesa xera un furacán nas Antillas co bater das súas pestanas de harpa. Acontecerá algo? Que acontecerá?

Pois non o saberemos xamais. A caravana renova o seu camiño, a princesa monologa consigo mesma e indica aos seus palanqueiros que sigan adiante. Todo torna afastado e borroso. *Diminuendo*. Ninguén mercou nada. O mercado persa queda só, non

sabemos se en crise ou non, pero desaparece cun golpe orquestral, un *sforzando* como un sopro de area do deserto que disolvese a miraxe ante os nosos ollos.

Estíbaliz Espinosa

DANZA BACANAL (DANSE BACCHANALE), de Samson et Dalila, op. 47, 1877

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Se contra o minuto 5:50 desta breve peza vostedes non perciben un fervor dionisiaco no sangue deberían tomarse o pulso, non vaian ser zombies ou friames en conserva. De non ser así, alédense: converteron xa en sacerdotes filisteos en plena festa... -festa é pouco, máis ben unha *rave* salvaxe, unha orxía en realidade-, logo de que Dalila lle cambiara o peiteado ao xuíz Sansón acabando dese xeito coa súa proverbial forza. Deixen que se lles suban as cores, non lles vai pasar ren.

Estamos en Gaza -que ironía- hai uns 3.000 anos e, dentro do libreto da ópera bíblica *Sansón e Dalila*, no Acto III e derradeiro. Non se deixen enganar polas ondulacións cobregueantes do recitativo de oboe inicial: Saint-Saëns vains a servir en bandexa unha oda á luxuria orquestral, á súa voluptuosidade e a súa carne, e vén disposto a machucarnos os oídos con metais sinuosos, címbalos, crócalos, timbais, trompas e episodios frenéticos que podemos imaxinar á luz duns fachos. Ou o que sexa.

Antes de se converter nun *must* do repertorio operístico de medio mundo, *Sansón e Dalila* tivo unha vida azarosa. Para empezar, non foi escrita así de vez unha noite de lúa chea tras unha cea xenerosa, como puidera parecer. Camille Saint-Saëns empezou por compór boa parte do Acto II, que se representou en Francia sen moito éxito. A continuación da súa escrita debeuse á perseveranza de Franz Lizst, quen convenceu a Saint-Saëns para que completase a ópera e a levase a Weimar en 1877. Alí estreouse, traducida ao alemán.

Mentres Edison patentaba o fonógrafo no que xeracións sucesivas poderían escoitar a *Bacanal* nun cilindro perforado, e Hughes o micrófono que volvería innecesarios os esforzos da técnica vocal para colmar de voz un auditorio, Saint-Saëns vivía o éxito alemán e momentos difíciles no persoal: non só o seu matrimonio-tapadeira, senón a morte dos seus dous fillos sendo bebés e a posterior separación da súa esposa. O compositor recoñecía homosexual -un “pederasta”, matizara el, por suposto non coa connotación actual senón coa grega, xa que “homosexual” daquela significaba “enfermo”- e o seu matrimonio crepuscular non resultou, como non resultou o de Chaikovski. Pero estas anécdotas só alimentan o morbo e... non era isto unha bacanal consagrada ao delirio e a Baco?

Sansón e Dalila comezou a colleitar éxitos nos teatros parisienses a partires de 1892, 15 anos logo da súa estrea en Weimar, e para entón Saint-Saëns regresaría máis veces a Alxeria, o lugar onde presumiblemente compuxera a ópera atraído polo mundo árabe, xa lonxe da súa mocidade wagneriana -el fora un dos primeiros en escoitar a *Bacanal* do *Tanhäusser* -. E alí morrerá, en Alxer.

A *Bacanal* é un dos botóns de mostra do músico superdotado que foi Saint-Saëns: vertixinosa, orientalista, cuns minutos finais de antoloxía grazas a unha orquestración que crece como unha cacharela ao redor da percusión. Unha oda pagá á lascivia que envelleceu estupendamente, conservando a mesma enerxía satánica dun lume novo.