

1001 NOCHES EN EL HARÉN (1001 NACHT IM HAREM), 2008- Fazil Say (1970)

Vibrante y arriesgado como su música es el temperamento de Fazil Say, el llamado “Amadeus de Anatolia”, pianista y compositor de reconocido prestigio nacido en Ankara (Turquía) hace poco más de 40 años y formado en su ciudad natal, en Düsseldorf y Berlín. Como artista ha forjado una aleación poderosa entre Oriente y Occidente, entre clasicismo y jazz, entre folklore y clasicismo, sin limitarse a componer consignas consabidas. De hecho, ese fue uno de sus objetivos como Embajador Cultural de la Unión Europea en 2008: tender puentes Oriente - Occidente. Para ello no dudó en criticar la política cultural turca vigente en la actualidad, demasiado cerrada en sí misma.

Su trayectoria profesional es titánica. No sólo ha tocado en las mejores salas del mundo (Concertgebouw de Amsterdam, Musikverein de Viena o el Suntory Hall de Tokio), también es invitado frecuente de la *crème* de las orquestas, compone desde oratorios a música de cine, desde sinfonías a piezas para piano, y ha publicado libros personales (*Yalnıslık kederi*, Lamento de soledad-notas de un músico) o fundado un dúo con la virtuosa violinista Patricia Kopatchinskaja en 2006.

Y de esa simbiosis nace este Concierto para Violín, las *1001 Noches en el Harén*, casi media hora de genio intenso, Oriente puro e impuro, entregado a la pulsión... y nosotros interpelados por un violín en estado de gracia, formando parte de su harén.

Narrar y sobrevivir

Sherezades hay muchas. Mil y una, que es un modo de decir un montón. Doncellas lánguidas como las que pintaron Kay Nielsen o Edmund Dulac, o rostros de porcelana fiera como el de la Sherezade de la fabricante de muñecas, Marina Bychkova. Una de las más temperamentales la ha diseñado Fazil Say con un instrumento discursivo y contundente, el instrumento elocuente de la orquesta, su portavoz, el violín. Así transformada, la voz de Sherezade entra de soslayo en el Ier movimiento (*Allegro*) sobre una base de *kudüm*, clásica percusión turca.

En esta primera estancia nos trasladamos al interior de un harén otomano: la voz narradora nos presenta a varias mujeres, varias posibles Sherezades, cada una con su personalidad, aunque todas marcadas por un carácter prominente. La atmósfera nos envuelve tan seductora como desasosegante gracias al fraseo humano del violín de Kopatchinskaja y a una percusión enigmática, como en penumbra (Aykut Köseleli). Mujeres en dibujos eróticos, al estilo de los de Edouard Henri-Avril, mujeres-objeto que eligen perder la libertad a cambio de una vida de lujo. Pero mujeres astutas, mujeres burlonas y, quizás en el fondo, mujeres furiosas. Como Joumana Haddad, la autora del libro *Yo maté a Sherezade*, furiosa y harta de los estereotipos sobre la mujer en el mundo islámico.

Estas esclavas de harén quedan lejos de las representaciones del romanticismo orientalista y de vodevil, con sus Mata-Haris fingidas y un pastiche de odaliscas en technicolor. Aquí está el prototipo de otra mujer, más cruel y más sagaz, de la que se dice: “Sherezade se dio cuenta de que amanecía e interrumpió el hermoso relato”. Para seguir viviendo. Oirán un verso de violín que parece no querer terminarse nunca

justo antes de la *cadenza* final. Un verso infinito abierto y cerrado por cortinas de lluvia (carillón). El virtuosismo de Kopatchinskaja culmina este vertiginoso primer movimiento *scherzando*, bromeando con la percusión. “Aquí a cualquiera que no narre bien su historia, le pueden cortar la cabeza”, parece decirle. “¿Acabas tú o acabo yo?”

Tragamos saliva y ya se nos viene encima el 2º movimiento (*Allegro Assai*) en el que la percusión y los contoneos diabólicos del violín nos paralizan con una especie de danza del vientre de madera. Mientras la solista se despereza, ronronea, nos araña con una patita, varios bailes diferentes se suceden sobre un trance de *darboukas* y panderetas. Es una *rave*, una fiesta que dura toda la noche, y aquí el violín ha venido a bailar, a gemir, a rodar por el suelo, a quebrar los compases y a hacer el camello con la barriga. Octavas como de borrachera, insinuaciones como dagas sobre cuerda. Locura con pulso matemático. Hormonal.

Una nueva *cadenza* nos engarza a la mañana siguiente, resacosa con su punto de nostalgia, como debe ser.

El propio Fazil Say nos cuenta que el 3er movimiento consiste en variaciones de una conocida canción turca “Katibim”, sobre el viaje de dos mujeres a Üsküdar. Comienza con la melodía en *pizzicato* para abrumarnos a continuación con una orquestación intensamente emotiva, como todo lo tradicional revisado con sabiduría y distancia.

Regresa el *küdum* para abrirle las puertas a la majestad del 4º movimiento: un final tranquilo, que respira amplitud y sosiego, como sería el amanecer del día 1002.

Estíbaliz Espinosa

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

Quizá hay un genio en la botella (de Nørdic Mist)

¿Por qué en las altas brumas del puerto de Copenhague un ya maduro compositor habría de interesarse por las andanzas de un joven ladrón de las remotas tierras de Catay e inmortalizado en un cuento persa? ¿Por encargo? Bueno, en parte sí: la suite *Aladdin* es música incidental para la obra teatral homónima de Adam Oehlenschläger y un encargo del Royal Theatre de la capital danesa en 1917. Y sin embargo, Carl Nielsen teje para esta obra aparentemente menor páginas inspiradas, como si la historia del astuto personaje le conmoviese especialmente. Y mantuvo con ella una relación peculiar.

Entre otros cambios, la obra inicial de 80 minutos fue amputada por el director-actor de *Aladdin* así que Nielsen, muy ofendido, exigió borrar su nombre del programa. Después de su estreno en febrero de 1919, el compositor reorganizó las secuencias y las dispuso en una breve suite orquestal que dirigió en varias ocasiones: una versión de la extensa partitura primigenia reducida a 7 movimientos.

Carl Nielsen había nacido en un pueblecito cerca de Odense, Sortelung, y había pasado una infancia suponemos que bucólica en la isla de Fionia. Él mismo se encargó de bosquejar aquellos años en la autobiografía *Min fynske barndom*, publicada en 1927 y llevada al cine en 1994. Estudiante de violín y trompeta militar y posteriormente educado en Copenhague, se consideraba un artesano musical que, pese a ser reconocido como un gran sinfonista – y un tótem cultural en Dinamarca junto con otro natural de Odense, Hans Christian Andersen –, siempre pareció mantenerse fiel a ese origen campestre, igual que a su peinado de pelo tieso estilo Bart Simpson, visible en todos los retratos que han llegado hasta nosotros.

En esta versión danesa de la historia de *Aladino y la lámpara maravillosa* queda patente una moda que duró más de un siglo: para los escandinavos y en general los románticos europeos del XIX, el exotismo oriental desempeñó un papel clave en la creatividad, tanto de artes decorativas o literarias como musicales. “Es en Oriente donde debemos buscar el romanticismo supremo”, había sentenciado Friedrich von Schlegel en los albores del XIX. En la cajita de música abierta que era el París de principios del siglo XX, un pseudo-Oriente Medio y las 1001 Noches, con la vivaz Sherezade a la cabeza, evocaban el escapismo y la exploración. Por ese enjambre parisino zumbaban Debussy, Ravel o Satie, libando del néctar de sonidos nuevos, gamelanes, escalas pentatónicas, cromatismo orquestal, arabescos. Esta miel sonora se untó por toda Europa y alcanzó los brumosos puertos del Norte. También Copenhague.

Pero para la cultura árabe el exotismo se hallaba aún más hacia el este, hacia el sol que nacía, en las remotas tierras que llamaban Catay, esto es, China. Es por eso que la nacionalidad de Aladino, el protagonista de algunas de las noches más movidas de las mil y una, es literariamente china. Aunque la fonética de su nombre revele su cadena de transmisión árabe o persa. Y aunque en realidad Aladino no perteneciese al *corpus* original de las *Mil y una Noches*, sino que su historia fue incorporada por el traductor

Antoine Galland en el s. XVIII junto con la de Simbad o Alí-Babá –casualmente los grandes hits del libro-.

Así que *Aladino* no es sino un cuento de hadas (o cuento de genios) de gusto europeo, de corte fantástico y pícaro, probablemente de origen chino, narrada por un anónimo cuentista sirio, incrustada en *Las Mil y una Noches* por un traductor francés, ambientada en una China de aire musulmán y transformada en partitura por, entre otros, un danés. Sin duda, necesitamos una alfombra mágica *low-cost* para semejante recorrido planetario.

Quizá para ayudarnos a levitar esta suite *Aladdin* se divide en 7 estampas o parches de un multicolor *patchwork* flotante que nos lleva de un lado a otro. ¿Vamos?

Comenzamos a bombo y platillo con el brocado orquestal del *Oriental Festival March*: uno de los movimientos más célebres, con un ostinato imperial de obertura lleno de adrenalina y metales, para enseguida arrebuajarnos en el lánguido sueño de Aladino, el *Aladdin's dream and dance on the morning mists*: una secuencia en dos partes, con el protagonismo del piccolo y la pandereta en la segunda mitad, en un baile ligero.

Tratándose de música incidental –una “banda sonora” en argot cinematográfico- la partitura se infla y desinfla con el ritmo respiratorio de las peripecias, acompaña celebraciones y bailes. Los dos movimientos siguientes son, precisamente, danzas: la sibilina *Hindu Dance* y la *Chinese Dance*, aunque para un oído actual –algo más conocedor de las músicas del mundo- ninguna suene ni demasiado hindú ni demasiado china.

La experimental *The Marketplace in Ispahan* (El Mercado en Ispahan) nos revela al gran armonicista que fue Nielsen, aquí ensamblando varias melodías con una precisión de damasquinado, tal y como se superponen los ruidos de carros, discusiones o músicos ambulantes en una plaza de mercado al aire libre. La extinción del sonido, ese *fade out* final, crea una sensación de pasaje en movimiento que, por efecto Doppler, se vuelve más grave antes de desaparecer. Sobre esta pieza el propio autor escribió: “Ha de ejecutarse por parte de cuatro pequeñas orquestas, cada una en una tonalidad y tempo. El viento enfatiza alternativamente una u otra orquesta.”

La *Prisoner's dance* nos remite al despotismo de las procesiones triunfales con esclavos suplicando perdón entre cadenas y tambores. Y si bien al compositor le disgustó el *feeling* erótico de su puesta en escena de 1919, la *Negro Dance* explora ritmos y sonidos más vertiginosos, con una melodía pegadiza.

Aunque problemática, a Nielsen la escritura de *Aladdin* le pareció útil para futuras composiciones y se rastrea su huella en la 5ª Sinfonía, una de las más aclamadas por la crítica. Antes afirmé que mantuvo con esta obra una relación peculiar: se dice que horas antes de morir en el hospital, la *Negro Dance* fue lo último que escuchó por radio.

Y finalicemos jugando un rato con el estereotipo: imagínese una tarde de invierno en su sofá de Ikea, embutido/a en un jersey de grecas “copo de nieve”, leyendo al premio Nobel del pasado año, Tomas Tranströmer (sueco él), y escuchando poemas sinfónicos de Nielsen, Grieg o bien canciones noventeras de Björk. No es tan difícil.

Europa se cree un poco más nórdica y hace tiempo que vuelve sus ojos hacia lo escandinavo como esperando una respuesta. Aprendemos a divisar entre las brumas de los puertos del Norte y, junto con otros aspectos de índole política y social, su música se desempolva, revisa y revalida.

En este 2012 asistiremos a nuevas grabaciones de las sinfonías de Carl Nielsen por parte de la New York Philharmonic bajo el sello danés Dacapo Records. También la London Symphony Orchestra ha publicado el pasado año las sinfonías 4ª y 5ª. Pero quedan sus poemas sinfónicos, sus oberturas, su *Sagadrom*...

“De niño no era muy bueno en materias librecas”, recuerda Nielsen en la mencionada *Min fynske barndom*, “pero en cambio saltaba muy alto y se me daba de maravilla escalar cuerdas y pértigas casi sin usar los pies”. Un ágil Aladino que se manejó con soltura en las lianas de la orquestación sinfónica, con pasajes de genio (de la lámpara) muy personales. Y paradójicamente, el *Aladdin* se ha convertido en una de sus obras fetiche con el paso del tiempo, tras tanto disgusto con su estreno.

Ya pueden mezclar su Nørdic Mist con ginebra.

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

David Bowie, 1972

Estíbaliz Espinosa

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

Un cortometraje casi mudo

¿Quién fue ese tal Albert William Ketèlbey, cuyo nombre nos suena tan poco y sin embargo autor de esta melodía que nos suena tanto? ¿Y cómo que fue el primer compositor británico millonario? ¿Millonario??

Echamos un vistazo a los títulos de algunas de sus obras denominadas *atmosféricas* y especulamos sobre la personalidad de este nativo de Birmingham: *En el jardín de un monasterio*, *En el jardín de un templo chino*, *Por las azules aguas de Hawaii*, *En las tierras místicas de Egipto* entre otras, nos revelan un espíritu algo “nationalgeographic”. Si bien su lenguaje musical no se caracterizó por ser especialmente novedoso sí supo ofrecer tentempiés digeribles para nuestra comprensión musical: en la mayoría de los casos un poema sinfónico simplificado, sin abismos atonales, sin frases inconclusas, todo perfectamente ordenado como un puesto de especias de colores.

¿Poco riesgo? Puede. Sin embargo Ketèlbey fue un músico precoz y prolífico, director del Vaudeville Theatre de Londres con 22 años. Escribió piezas corales y de salón. Su relación con la ópera ligera y las comedias musicales le facilitaron el acceso al cine de entonces, el cine mudo. Multiinstrumentista e intérprete de piano, cuyas piezas firmaba con el pseudónimo rusófilo “Anton Vodorinski”, al parecer supo mantener en equilibrio la creación personal, la creación por encargo y la popularidad.

En un mercado persa es un chip prodigioso, una miniatura. Una secuencia de pocos pentagramas en los que parece mentira que quepan tantos personajes: camelleros, mendigos implorantes, princesas lo debidamente lánguidas sin rumbo concreto, califas (o sátrapas persas?) de mal humor, juglares que entretienen a la plebe, encantadores de serpientes y sólo faltan Sabú y el genio azul de *El ladrón de Bagdad* -luego imitado en el *Aladdin* de Disney- robando dátiles a puñados. Todo ganchillado con un hilo invisible y pentatónico: la atmósfera de cuentecillo atemporal en ese Oriente (pseudo-Oriente, como puntualizó algún crítico de la época) idealizado de la Europa de los felices años 20 del s. XX.

Toda esa gente ahí metida –casi tanta como la del camarote de los hermanos Marx- y tratada musicalmente de modo tan pictórico resulta un bocado jugoso para las escuelas de medio mundo, cuyos alumnos se afanan en reconocer los arpegios que introducen a la princesa, su tibia voz de violonchelo, o los sinuosos vaivenes de los encantadores de serpientes. Una música apta para immortalizarse en cientos de musicogramas de primaria y dramatizaciones de aula en las que a nadie le importa ser mendigo o juglar. Pero son esas melodías iniciáticas las que quizás llamarán la atención de algún niño, decidido ya a estudiar trompeta después de haber encarnado al Sultán por el que todas suspiran.

Tan descriptiva es esta *intermezzo scene* –así se subtitula- que en la propia partitura de piano se ha indicado la aparición de cada personaje, casi como si Ketèlbey nos estuviese sugiriendo rodar un vídeo casero con los primos como camelleros y la abuela

disfrazada de cachemiras. Algo del cine mudo de entonces –y recordemos que Ketèlbey componía para cine - encontramos aquí metido a presión en 6:50’.

"The camel-drivers gradually approach."

Piano

pp una corda

pp stacc.

sempre stacc.

La melodía inicial de la caravana, la de los mendigos o la de la princesa son clásicos que “nos suenan de algo” y que podemos tamborilear sin peligro en la butaca: han servido para mutaciones variopintas, desde canciones de Serge Gainsbourg –*My Lady Heroïne*- a anuncios del GPS TomTom, con una versión altamente recomendable (se puede escuchar en youtube) sin olvidar el cover setentero de Sammy Davis u otras incursiones psicodélicas y experimentales.

Eso es tener *punch* para la melodía.

Sinopsis a todo trapo

En pocos minutos, básicamente ocurre esto: a buen paso los camellos se acercan, cubiertos de polvo del desierto, guiados por camelleros adustos que hacen oídos sordos a las súplicas de los mendigos (“Dinero, dinero, por Alá!”) para preferir concentrarse en los ojos almendrados de la princesa, que pasa sobre su palanquín envuelta en muselinas y tafetanes y suspiros, quizás con ánimo de detenerse en algún puesto del mercado. Lo hace ante los juglares con sus flautines y malabares (¿juglares en un mercado persa? Sí. Y con bigote estilo años 20, a lo Douglas Fairbanks), y tras ellos se contonean los encantadores de serpientes (viento madera) con ojos de Sandokán y brazos marcados de mordeduras.

-Hay versiones que sitúan a la princesa junto a un príncipe y lejos del mercado, quizás en una habitación desde cuya celosía se escucha y se ve la plaza. O a la princesa enamorada de un mendigo y al sultán jurando en arameo mientras los busca por el zoco. Cada uno que imagine lo que pueda -.

Suena una fanfarria en la entrada del califa (¿califa? ¿sátrapa? ¿sultán? Oriente nos desorienta), que viene a ver cómo transcurre la jornada (y a por una pizca de azafrán). Los mendigos lo asedian y la princesa genera un huracán en las Antillas con el batir de sus pestañas de arpa. ¿Sucederá algo? ¿Qué sucederá?

Pues no lo sabremos jamás. La caravana reanuda su camino, la princesa monologa consigo misma e indica a sus palanquineros que sigan adelante. Todo se vuelve lejano y

borroso. *Diminuendo*. Nadie ha comprado nada. El mercado persa se queda solo, no sabemos si en crisis o no, pero desaparece con un golpe orquestal, un *sforzando* como un soplo de arena del desierto que disolviese el espejismo ante nuestros ojos.

Estíbaliz Espinosa

Estíbaliz Espinosa

DANZA BACANAL (DANSE BACCHANALE), de *Samson et Dalila*, op. 47, 1877- Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Si alrededor del minuto 5:50 de esta breve pieza ustedes no perciben un hervor dionisiaco en la sangre deberían tomarse el pulso, no vayan a ser zombies o fiambres en conserva. De no ser así, alégrense: se han convertido en sacerdotes filisteos en plena fiesta... -fiesta es poco, más bien una *rave* salvaje, una orgía en realidad-, después de que Dalila le haya cambiado el peinado al juez Sansón acabando de ese modo con su proverbial fuerza. Dejen que se les suban los colores, no les va a pasar nada.

Estamos en Gaza –qué ironía- hace unos 3.000 años y, dentro del libreto de la ópera bíblica *Sansón y Dalila*, en el Acto III y último. No se dejen engañar por las ondulaciones serpenteantes del recitativo de oboe inicial: Saint-Saëns nos va a servir en bandeja una oda a la lujuria orquestal, a su voluptuosidad y su carne, y viene dispuesto a machacarnos los oídos con metales sinuosos, címbalos, crócalos, timbales, trompas y desnudos frenéticos que podemos imaginar a la luz de unas antorchas. O lo que sea.

Antes de convertirse en un *must* del repertorio operístico de medio mundo, *Sansón y Dalila* tuvo una vida azarosa. Para empezar, no fue escrita así de un tirón una noche de luna llena tras una cena generosa, como pudiera parecer. Camille Saint-Saëns empezó por componer buena parte del Acto II, que se representó en Francia sin mucho éxito. La reanudación de su escritura se debió a la perseverancia de Franz Lizst, quien convenció a Saint-Saëns para que completase la ópera y la llevase a Weimar en 1877. Allí se estrenó, traducida al alemán.

Mientras Edison patentaba el fonógrafo en el que generaciones sucesivas podrían escuchar la *Bacanal* en un cilindro perforado, y Hughes el micrófono que volvería innecesarios los esfuerzos de la técnica vocal para colmar de voz un auditorio, Saint-Saëns vivía el éxito alemán y momentos difíciles en lo personal: no sólo su matrimonio-tapadera, sino la muerte de sus dos hijos siendo bebés y la posterior separación de su esposa. El compositor se reconocía homosexual –un “pederasta”, había matizado él, no con la connotación actual sino con la griega, ya que “homosexual” por entonces significaba “enfermo” – y su matrimonio crepuscular no resultó, como no resultó el de Chaikovski. Pero estas anécdotas solo alimentan el morbo y... ¿no era esto una bacanal consagrada al delirio y a Baco?

Sansón y Dalila empezó a cosechar éxitos en los teatros parisinos a partir de 1892, 15 años después de su estreno en Weimar, y para entonces Saint-Saëns regresaría más veces a Argelia, el lugar donde presumiblemente había compuesto la ópera atraído por el mundo árabe, ya lejos de su juventud wagneriana –él había sido uno de los primeros en escuchar la recién compuesta *Bacanal* del *Tanhäusser* -. Y allí morirá, en Argel.

La *Bacanal* es uno de los botones de muestra del músico superdotado que fue Saint-Saëns: vertiginosa, orientalista, con unos minutos finales de antología gracias a una orquestación que crece como una hoguera en torno a la percusión. Una oda pagana a la lascivia que ha envejecido estupendamente, conservando la misma energía satánica de un fuego joven.

Estíbaliz Espinosa