

Nos gusta escuchar lo que ya conocemos. Y, siendo esto cierto, no lo es menos que nos encanta saciar nuestra curiosidad ante sonidos nuevos. El de hoy es un programa para despertar la curiosidad: por un príncipe magiar medio olvidado, un instrumento que nos llamea en la cara como un dragón y un –en palabras del director, José Trigueros– «alquimista del sonido como Henri Dutilleux». Le quitamos el polvo a ciertas obras y asistimos a un estreno absoluto. ¡Nuestro cerebro va a tener trabajo del bueno esta noche!

LEÓ WEINER (1885-1960)

El príncipe Csongor y los duendes, op. 10 (1913)

Hacia 1913, Georges Méliès se retira del cine, pero el cine avanza imparable. El mismo año, el físico danés Niels Bohr presenta su modelo atómico cuántico. El mundo parece un lugar fascinante para vivir...si no fuese porque la Gran Guerra, cocinándose ya entre varias potencias europeas, comenzaría en unos meses: con el asesinato del heredero a la corona austrohúngara.

Y es precisamente en Budapest, Hungría, donde había nacido Leó Weiner. A veces uno tiene la suerte de ser contemporáneo de alguien que experimenta y crea un lenguaje nuevo. Esa suerte, no lo he dicho aún, es tirando a mala. Sobre todo si uno es más bien conservador en su enfoque. Al poco conocido Leó Weiner le tocó vivir la misma membrana espaciotemporal de Béla Bartók y Zoltan Kodály: dos genios renovadores todavía analizados e interpretados por todo el mundo. Ah, pero irónicamente en los años 20, el post-Romanticismo de Weiner era más popular, aunque hoy la Wikipedia lo catalogue como «educador» antes que «compositor».

Como músico dicen que Weiner era excelente. Pero –y ello no deja de ser un pequeño drama si uno quiere sorprender– correcto. Formalmente correcto. Ganaba premios. Componía en la tradición de Liszt o Brahms, con un halo magiar, sí, pero sin amasar directamente melodías folklóricas, como sí harían Bartók o Kodály. Publicaba libros de teoría musical y pedagogía. Fue profesor de casi todos los grandes músicos de la Hungría de entonces.

Pero se le ha olvidado un poco.

Bueno, bastante. Para la elaboración de estas notas ha costado lo suyo encontrar datos sobre él. Si al final, según el Big Data, no dejamos más que datos tras nosotros, nuestro Leó es hoy apenas un puñado de bytes. Un puñado de bytes y música, eso sí. Por eso recordarla tiene algo innovador. Algo innovador sobre el que no innovaba demasiado.

Para empezar, el del príncipe Csongor era un cuento de hadas de Mihály Vörösmarty, autor fundamental en la épica húngara, publicado en 1830. Un príncipe en busca de la felicidad, que se enamora nada menos que de un hada (Tünde) surgida del fogonazo de un manzano de oro, y es maldecido por una hechicera de las malas atada a él (Mirígy), a la que Csongor había liberado. La música que Weiner horneó para ese manzano dorado os digo que suena maravillosa, a cine mudo de fantasía, pero no la probaremos hoy.

Lo que esta noche nos sirve la OSG es el menú-degustación del Príncipe Csongor, versión *teaser* del poema para escena que estrenó Weiner en 1914, ansioso por dar a conocer el que sería su *magnum opus*: una suite en la que se zambulló los años siguientes. Apenas 10 minutos de «atmósfera Csongor» que os invitarán a quemaros las pestañas en Youtube en busca del resto. Pero, ¿hay resto? Sí, claro. Una leyenda entera. Y se diría que tanto lo conmovió que, mientras su príncipe iba en pos de la felicidad entre hadas y duendes, Weiner iba en pos de perfilar la mejor música, la definitiva para ese reino fabuloso.

Tanto es así que en 1930 estrenó una Suite de Concierto de –lo habéis adivinado– el Príncipe Csongor. Siguió con ella en la mesilla de noche hasta volverla un ballet de 9 movimientos, ampliados a 14 en una nueva versión de 1959. A lo largo de 46 años había desplegado un biombo de hasta 4 piezas sobre el mismo cuento de hadas. No sé a vosotros, a mí me da la impresión de que Leó Weiner –como el actor ya anciano Bela Lugosi durmiendo en un ataúd al estilo de su personaje, Drácula– hacia el final de su vida por fuerza tenía que sentirse un poco Csongor.

¿Y la música? No sonará tan magiar y rompedora como «El príncipe de madera», de Bartók o el «Concierto para Violonchelo» de Kodály (ambas de 1915), pero no deja de cautivar. Esta Introducción y Scherzo, debutando en su momento con el título *Intermezzo* y hoy con el nombre «El príncipe Csongor y los duendes» («Csongor és az Ördögfiak» en húngaro), nos sitúan en el «Érase una vez...» a través de un fluido uso de las cuerdas y el pizzicato, así como las modulaciones que van variando el clima: de una tranquila entrada en un universo mágico, con una especie de paseo (pizzicato en cuerdas bajas), llegamos hacia el minuto 2 a un entorno asfixiante, un clímax apoyado en los timbales, que se resuelve con las maderas (flauta, oboe).

En el minuto 3'10" irrumpen –ésa es la palabra– los duendes o *goblins*, en su versión inglesa; es el *scherzo*, que puede recordar al del «Sueño de una Noche de verano», la música incidental de Mendelssohn, pero elaborado con materiales más cinematográficos y exultantes, siempre dentro de la tonalidad. Duendes que corretean, jalean y se pelean por un manto de invisibilidad, unas

sandalias corredoras y un látigo (elementos que al protagonista le serán muy útiles en el reino de Tünde... y hasta ahí puedo leer).

Escucháis a un músico del que se sospecha haber sido pianista autodidacta – aprendió con su hermano–, y eso siempre es digno de admirar. Weiner no pertenecía a una estirpe musical, como Henri Dutilleux, pero parece que supo ser un brillante profesor. Alumno suyo fue Sir Georg Solti, uno de los directores que, al igual que Valéria Csányi, llevaron de nuevo a Csongor ante el manzano de oro y sus criaturas (Decca, 1994 y Naxos, 2016, así como grabaciones de la «Serenade» o la «Balada para viola y orquesta»). Pero se agradece que siga habiendo más osados. Y osadas.

FEDERICO MOSQUERA (1986)

Concierto para tuba y orquesta (2015)

La 2ª Sinfonía de Dutilleux la encargaron la Orquesta Sinfónica de Boston y la Fundación Koussevitzky . Muchas obras son resultado de encargos más o menos formales pero, ¿cuántas habrán surgido de un comentario inocente durante un ensayo? Innumerables, seguro.

Al igual que el trompa V. Polekh había propuesto a Reinhold Glière un concierto para su instrumento a mediados del s. XX, Federico Mosquera cuenta que fue durante un ensayo de «Rituales y Sortilegios», estrenada por la OSG en 2015, que el tuba Jesper Boile Nielsen se le acercó y le sugirió un concierto para su instrumento. No por casualidad: en «Rituales y Sortilegios» relampagueaba un pasaje de tuba solista y nada mejor que desafiar a un creador con una creación inesperada. Por eso este concierto está dedicado a él.

Tuve el privilegio de asistir a un ensayo entre el director, José Trigueros, el compositor y el solista. Este último nos reveló que la tuba le parecía el más romántico de los instrumentos, romántico por su cronología: «Se crea en el s. XIX y son las tubas wagnerianas y mahlerianas las que le dan su carácter. No tiene que ver con el sentido de broma que se le atribuye tantas veces; la tuba era el dragón, era el ogro...».

Es cierto: confieso que escuchando algunos conciertos de tuba, como el de Vaughan Williams o John Williams, pensaba en su cliché de instrumento de la torpeza o la caricatura, el elefante, la pedorreta, la chimenea de barco... El escritor Peter de Vries lo calificó de «intestinal». Sin embargo, con astuta delicadeza, Federico Mosquera no cae en nada de eso. Prefiere explorar sus agilidades y, especialmente, le gusta «su color noble en el registro alto, que he tratado de contraponer al de las trompas en varios pasajes».

La obra comienza *alla marcia*, un frenesí de marcha que, según Mosquera, se recrea en el *ostinato*, casi como el Boléro de Ravel, con ramificaciones a partir de una célula dada. Una «marcha algo siniestra» puntualiza Jesper Nielsen. En el segundo movimiento, *Lento*, una marcha fúnebre, adquiere protagonismo el arpa, que charlará con nuestro «dragón».

El tercer movimiento es un *Presto* al galope: casi una persecución entre orquesta y solista. Entre la disonancia, ¿nos vemos en medio de una peli de Hitchcock, acaso? «Puede que recuerde a Vértigo, sí, no me parece descabellado», me dice Federico Mosquera «admiro mucho la obra de Bernard Herrmann».

No obstante, el compositor coruñés evita caer en la orquestación parecida a, en sus palabras «una banda sonora imaginaria», algo de lo que adolecen otros acercamientos a este instrumento, como el de Gregson. Las disonancias, su lenguaje no clásico a pesar de la estructura clásica, su empleo del fraseo que potencia no sólo la prestidigitación sino también la nobleza de la tuba y la atmósfera que de ella humea, tan trepidante como inquietante, no dejan lugar a dudas: estamos ante un compositor que cuida su instrumentación, sus capas armónicas y la expresividad desafiante.

Federico Mosquera, coruñés afincado en los Países Bajos, sigue una brillante carrera como creador de la cual la OSG ha dado cuenta, estrenando, además de este «Concierto para Tuba», «Rituales y Sortilegios» o «Tres Movimientos Sinfónicos». Es miembro de la banda «Gelria», y ha publicado «Cantos de poeta», musicando a grandes poetas gallegos.

Dado el privilegio de ser los primeros oyentes de esta obra, recreaos en esa materia oscura que la tuba humea, esa gravedad insondable que os preparará para lo etéreo de Dutilleux.

«Componer esta obra al principio me pareció un reto, pero desde luego me motiva mucho más componer un concierto para un instrumento desatendido que componerlo para el violín o el piano, instrumentos maravillosos pero que ya tienen miles de conciertos igualmente maravillosos y de todos los estilos y épocas posibles.»

Son palabras de Mosquera sobre este «instrumento desatendido», primo del *cornetto*, el serpentón o el oficleido (de *hophis*, serpiente). Un instrumento que se ondula, sí, como un dragón, como el Fafner de Sigfrido y, gracias a su tamaño y sus llaves, llega a las simas de la tierra pero también vuela ardientemente solo de vez en cuando.

HENRI DUTILLEUX (1916-2013)

Sinfonía nº 2, Le Double (1955-1959)

1. *Animato, ma misterioso*
2. *Andantino sostenuto*
3. *Allegro fuocoso – Calmato*

Siguiendo con instrumentos inesperados, preparaos para lo que viene: una sinfonía introducida por largos párrafos de timbales y con dos orquestas tocando a la vez: una de cámara con 12 músicos y el aquelarre de la orquesta a su alrededor.

¿Es esa la razón de que a esta sinfonía se la conozca como «Le Double», El Doble? Sí y no. Por lo visto, no es tan literal. Dos orquestas, sí. Y algo más. Según el propio Dutilleux: «se trata más bien de dos personajes en uno, siendo uno el reflejo del otro...un juego de colores opuestos. Por poner un ejemplo sencillo: imaginad un *pianissimo* tocado por el cuarteto de cuerda y enfrentado al mismo *pianissimo* en la cuerda orquestal completa; la sensación del sonido es muy distinta.»

El resultado son dos espejos orquestales frente a frente, que se reflejan, se deforman, se preguntan, quizás, quién es el más bello el uno al otro. Un duelo de alter egos y una estructura ya articulada en su 1ª Sinfonía.

Si nos ponemos estupendas con el tema del doble, hallamos literatura a raudales. Desde la novela «El Doble», de Dostoievski a «El Dr. Jekyll y Mr. Hyde» de R.L. Stevenson, o el cuento «William Wilson» de E. A. Poe. En ellos se aborda el tema del *doppelgänger*, esa especie de media naranja, a veces podrida, que es el propio protagonista. En una entrevista, Dutilleux reconocía que volvía una y otra vez al siglo XIX, en concreto a Baudelaire, la personalidad más influyente para él (inspirador de «*Toute un monde lointain*»); su obra «*Correspondances*» tomará como textos poemas de Rilke o cartas de Van Gogh.

Sin embargo, no es exactamente literario el motor orquestal de «Le Double». Parece más bien tímbrico. Y cercano al impresionismo. Alguien le comentó que esta sinfonía le recordaba a un lienzo de Gauguin: «*D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*» («¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?», sí, casi como la canción de Siniestro Total). Y a él le pareció una evocación acertada.

A diferencia de Leó Weiner, el longevo, casi centenario Henri Dutilleux procedía de una familia enraizada en la música y el arte franceses de su época. Se sentía heredero de Fauré y Ravel, y ninguno de los dos escribía sinfonías. ¿Con qué grandes sinfonistas cuenta la tradición francesa –aparte de Berlioz–? Tal vez por

eso, un francés camina por la sinfonía con cautela, y esta fue la segunda, la última - y la más célebre- que compuso Dutilleux.

Tardase lo que tardase, el maestro francés ofrecía piezas aquilatadas. Su catálogo, pese a su larga vida, es escaso: «Valoraba la perfección sobre lo fácil, lo elegante sobre lo prolífico, y lo lapidario sobre lo efímero» sentenció el musicólogo B. Adams. Probablemente era también un gran autoexigente, y ya sabemos que ese tipo de artistas van a concentrarse en pulir una armonía hasta que quede cristalina, así tarden 20 años. Parecen atender más a los dictados de una voz interior que a modas del momento, si bien Dutilleux no desdeña recursos de su época: transformaciones, combinaciones, condimentos del serialismo o del jazz. En «Métaboles» (1964) dejó clara su preferencia por la metamorfosis antes que por el clásico contraste.

Escuchando la obra, desde el primer momento la sensación de suspense, clímax inminente, incluso de distopía orquestal, nos inquieta. Cuando flotamos en un cómic futurista de Moebius, de repente repica el siglo XVII: un clavecín! Eso sucede en ese *Andantino sostenuto*, de ambiente sombrío, extrañamente violento.

Incluso la alegría del último movimiento es torcida, sincopada. A lo largo de toda esta Sinfonía, Dutilleux utiliza una técnica a la que llamó *croissance progressive* (crecimiento progresivo). ¿Qué sucede si dejamos unas cuantas bacterias en una placa de Petri? Al cabo de unas horas, tenemos una obra de arte bacteriana en crecimiento (los humanos tenemos la capacidad de ver arte hasta en una invasión de *Escherichia coli*). Una herramienta sonora similar a esa utiliza el compositor galo, sobre todo en el primer movimiento.

Otra de sus características es lo que expertos en su obra denominan *son obsessionel*, una célula o motivo que sufre manipulaciones pero regresa intacto a nuestro oído en algún momento, como un tejido conectivo.

Así, a lo largo de los tres movimientos, hay capas musicales que nos recuerdan a otras ya oídas. La segunda parte termina pulverizada para renacer de sus cenizas en el *Allegro fuocosso*, una pirotecnia de ritmos esquivos, timbres que se reflejan...con una parte final escalando hacia el registro agudo y un regreso lento a través de una trompeta jazzística, toques de gong y timbal, a un estado de gravedad cero. Como si fuésemos el astronauta Scott Kelly jugando con una gota de agua en la Estación Espacial Internacional.

El final, muy «debussy», es una cortina de partículas sonoras en suspensión que se evapora de repente. Y hay que salir del asombro y aplaudir e irse a cenar una

tortilla cualquiera y en algún lugar de nuestras neuronas-espejo se queda «Le Double», en su eco infinito.

Estíbaliz Espinosa, febrero 2017

Estíbaliz

Espinosa

Estibaliz

Espinosa