

**Notas ao programa de abono da OSG,
18 de abril de 2015**

Federico Mosquera, Piotr I. Chaikovski, Camille Saint-Saëns, Serguei Prokofiev

**FEDERICO MOSQUERA (1986)
Rituales y sortilegios (2014)**

Coñecín a Federico Mosquera hai algúns anos. El era un adolescente que tocaba marabillosamente o piano. Coñecíano como Fede. Gustábanlle os Beatles. Xa compoñía.

Foi antes da Matrícula de Honra no recital de fin de carreira, antes de que a OSG estrease os seus «Tres Movements Sinfónicos» ou a Real Filharmonía o seu Concertino para Orquesta de Cuerda, antes de Cracovia e Rotterdam. No preludio.

Esta noite, a OSG estrea un encargo da Fundación SGAE e a AEOS, de título evocador: «Rituales y sortilegios». Trátase dunha estrea absoluta así que ninguén sobre a Terra a escoitou aínda, agás a rede de conexións neuronais no cerebro do propio Federico.

El tivo a amabilidade de enviarme a partitura e referirse a ela así:

«O título [...] resume o contido das distintas seccións que a conforman sen solución de continuidade: algunhas cun carácter escuro, facendo referencia a ritos e ata cerimonia procesionais, e outras que, por medio de distintos procedementos, xogan con todas as cores e os trucos de maxia que unha orquestra sinfónica pode ofrecer.»

En principio pode parecer, á luz destas afirmacións, que a obra ten algo stravinskiano e se cadra raveliano tamén: paganismo e maxia luminosa, cromatismo e penumbra... Ravel e Stravinski son dous dos compositores que, nunha entrevista, Mosquera revelaba como influentes no seu traballo. Pero tamén Lutoslawski e Takemitsu, Britten e Debussy. Ou a súa profesora de piano, Mercedes Goicoa, á que se refire constantemente cando se lle solicitan inspiradores, esa pregunta recorrente para a que todo creador ou creadora nova ha de ter resposta a man.

Así que, influencias aparte, sumémonos á «santa compañía» desta obra con dúas partes diferenciadas (os ritos ancestrais e a maxia), da man dun meigallo *alohomora* que abre as súas portas e configurará un dos temas: trala escala

inicial do clarinete, tresillos e seisillos do *piccolo* e a frauta respondidos polo corno inglés. O propio compositor coruñés menciona a peculiar tríada de sons de percusión (as tubular bells, glockenspiel e vibráfono) que «xuntos, formarán un único e gran instrumento de metal percutido que dará forza a esta idea da seccións rituais». Unha percusión próxima a compositores como Oliver Knussen ou George Crumb, con toques desacougantes e soñadores, de profundidade macrocósmica.

Segue unha sección procesional cun pulso continuo, unha harpa que nos leva no aire ou nos marca o paso, e instrumentos que se suman ata desembocaren no *tutti* orquestral. E de aí, a un *allegro* que pecha a primeira parte.

A segunda parte orbita máis no enigma, con pinceladas tímbricas de escuridade e violencia e un acorde de doce sons que engaiolou xa a primeira parte (a marca do sortilexio, quizais?). O final é pausado, corda e harpa, recordo dos temas expostos «como un eco de todo o oído».

Ides ter o privilexio de ser os primeiros en pasear por este ambiente *meigo*: o cal non deixa de ser un ritual de paso e ten algo de «sortilexio», é dicir de «ler a sorte». Federico Mosquera posúe a sorte de quen a traballa, e non é difícil adiviñarlle o futuro: compoñendo, estreando sortilexios novos, talvez dirixindo cunha batuta como varita...

Pero isto son só palabras e xa se sabe que «as palabras flúen como choiva interminable dentro dunha cunca de papel [...], deslízanse a través do universo»...

Words are flowing out like
endless rain into a paper cup
They slither while they pass
They slip away across the universe

George Harrison

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (1840-1893) **Variacións sobre un tema rococó (1876)**

Curioso o significado da palabra «rococó». En orixe era unha broma, un híbrido entre os vocábulos franceses *rocaille* e *baroque*. Aludía a eses ornamentos esaxerados como caparazóns de centola que comezaron a revestir paredes a

finais do s. XVIII. Unha mariscada multicolor que axiña chegou ao óleo e a unha temática xa non barroca, senón máis propia de burguesía e aristocracia: a galantería, sensualidade, adulterio, os *swingers*. De feito, a obra paradigmática do rococó titúlase casualmente «A randeeira» [*The swing* en inglés, *L'Éscarpolette* en francés], de Fragonard: o mozo amante axexando a lencería da dama rosa e vaporosa columpiada polo marido gris.

E en música?

«Rococó» equivalía a estilo galante e Chaikovski, xa lonxe de Fragonard, utilízao para referirse «ao estilo de Mozart», cativado por el desde a súa infancia en Votkinsk, escoitando arias no «orchestron» do seu pai.

E de Petia, aquel neno cuxo ánimo flutúa entre o entusiasmo e a melancolía por ter perdido á súa nai, xurdirá o violonchelo en estado de graza das «Variacións rococó», obra de 1876. 36 anos ten daquela Chaikovski.

Curiosa e galante e seica maternal -aínda que non sensual nin rococó- é a historia que comezará xusto ese mesmo ano: a viúva Nadiezdha von Meck ofrécese a converterse na súa mecenas coa condición de non coñecerse xamais. Platonizando o rizo platónico. Hoxe, grazas a wikipedia podemos figonear os seus rostros, pero a eles o capricho da vida reservoulles un fugacísimo encontro ...casual? e centos de cartas intercambiadas. Unha relación de confidencias -malia que von Meck decatouse tarde da homosexualidade do compositor- de dous introvertidos excéntricos. Co seu morbo, claro.

O compositor non lle dedicou esta obra a von Meck senón a un profesor de violonchelo do Conservatorio de Moscú, Wilhelm Fitzenhagen. Maldita a hora, debeu de pensar daquela o ruso, ao ver como as gastaba. É sabido -e era algo habitual entre compositores e intérpretes- que Fitzenhagen *variou* as Variacións: uns gramiños máis de protagonismo, un «violonchelizar» a peza ao seu gusto... Alterou a orde (finalizará coa que antes era 4ª), eliminou unha variación (eran 8 na partitura manuscrita). Pero esa variación de variacións foi a imprenta... e nunha época en que a tinta era definitiva, iso selaba un destino. Esta noite, mal que lle pese a Chaikovski, escoitamos as variacións Fitzenhagen das variacións de Chaikovski. Musicalmente igual de cristalinas, iso si.

Sorprende que toda esa transparencia saia do mesmo compositor recén chegado de Bayreuth, co Anel de Wagner aínda fumegante na memoria, antes de poñerse a escribir a súa 4ª Sinfonía [esa si dedicada a von Meck] pero agora en pleno tsunami de separación matrimonial.

Entremos no salón «rococó» de Chaikovski: unha introdución de ambiente

cortesán e como no bico dos pés, unha pasaxe de trompa cede a palabra ao tema, *cantabile* e tarareáble. Preciosismos entre solista e orquestra.

Todo iso ten aire de xogo e axiña rompe o xeo da conversa o solista, retrucado polos violíns. O *cello* insiste con frases máis lixeiras, nunha aceleración detida pola *cadenza* ponte avisando de que a mesa está servida.

A 3ª variación prende as candeas dunha cea romántica que culmina nun agudísimo de ténpano de xeo. Regresa a bonhomía do comezo: a conversación flúe de novo aínda que o *cello* monologa un pouco, apoiado na frauta que abre a 5ª variación.

O violonchelo xa se pregunta e se contesta a si mesmo, encantado de coñecerse, ao seu aire, mentres a orquestra lémbrale cada pouco que iso ía de faladoiro. Pero o instrumento aprópiase de todo, silencios incluídos, co seu *stacatto* inconfundible de criatura de bosque.

A 6ª é delicia de *cello al dente*. Como rogando facerse entender nárranos un conto e lévanos á 7ª variación en compañía de corda e madeiras, como unha carruaxe na que fuxise Anna Karenina que, por certo, está sendo creada por Tolstoi xusto ao tempo en que se compón todo isto.

Unha peza camerística, luminosa, xurdida dun intre vital máis ben de tumulto rococó, se ben con Chaikovski iso parece unha constante.

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835- 1921)

Concerto para violonchelo e orquestra nº 1 (1872)

I Allegro non troppo

II Allegretto con moto

III Tempo primo

Case a mesma idade que Chaikovski tiña Camille Saint-Saëns cando escribe o seu primeiro concerto para violonchelo e orquestra en La menor, antes de converter ao *cello* no cisne do seu «Carnaval».

Este creador é un exemplo de como unha vida e obra demasiado expostas poden acabar queimando, como pasa coa imaxe fotográfica: Camille na súa mocidade era admirado pola súa audacia e na súa vellez exasperaba por conservador. Crea escola e promocionará creadores máis imaxinativos que el. A súa obra máis famosa, o incatalogable «Carnaval dos animais», nunca chegou a publicarse en vida. Temía risiñas ás súas costas.

A posteridade é un animal irónico. E cabe dúbida se a posteridade foille mellor ou peor a ese neno prodixio que compoñía xa con dentes de leite, prolífico, curioso, home de letras e ciencias, marcado por tardías traxedias persoais (casou, malia ser homosexual, e perdeu aos seus dous fillos). Deu unha conferencia sobre miraxes na Sociedade Astronómica de Francia. Compuxo para o cine. A súa cultura era «unha espléndida biblioteca en desorde», a dicir de Lalo.

Este concerto para *cello* fíxose tan famoso que o animou a compoñer outro, mais nunca lle fixo sombra ao primeiro.

Algo ten a peza: Casals escóllea para debutar en Londres, en 1905. E cal é a súa maxia? Saint-Saëns segue o vieiro de Liszt ou Berlioz e elixe a fluidez, tres movementos trenzados nun só -como a 2ª Sinfonía de Prokofiev -, idea que puxera en práctica nun concerto previo para violín.

Pero o chiste non reside nese recurso formal; máis ben en que comeza como se di en argot literario, «in medias res»: no minuto 1 o *cello* xa vai en plena turbulencia emocional, sen introdución, sen anestesia, a galope de tresillos.

«Non hai nada máis difícil que falar de música», é frase deste parisino baixiño e ceceante que fixo falar coa súa [música] a elefantes, parcas, acuarios e Dalilas. O violonchelo, con esa elocuencia típica da súa especie - que a partir deste concerto fíxose oír máis -, zangonea no desenvolvemento de sonata, márcase un minueto, levita ata a estratosfera nunha pasaxe de harmónicos, vira vertiginosamente no medio da orquestra en plena posesión demoníaca, *allegretto con motto*, *allegro* outra vez, carisma e velocidades próximas á luz poucos anos antes de que naza o seu mellor observador, Einstein.

Saint-Saëns era un virtuoso -e convén lembrar que iso non é sinónimo de arriscado- e sementou ideas que outros cultivaron. Aquíponse clásico para un momento convulso: o de 1872, cunha Francia recién humillada trala guerra franco-prusiana e o nomeamento do káiser Guillerme I na Galería dos Espellos de Versalles. Nace o Imperio alemán mentres España se embosca na súa terceira guerra carlista. Época de piques nacionais en Centroeuropa e Francia escoita nese *cello* a voz resolta e lírica dun pobo que debe lamberser as feridas. Cicatrizan mal e reabriranse nas dúas guerras do século posterior. A sabedoría do *cello* quedará xa lonxe para entón.

SERGUÉI PROKÓFIEV (1891- 1953)

Sinfonía nº 2 (1925)

Allegro ben articolato

Tema e variacións

En París, un poema sinfónico a unha locomotora *Pacific 231* acaba de triunfar. Estamos en metade da década dos felices e tolos 20, entre guerras e con inventos decisivos como o micrófono ou o foguete...

O mozo Prokofiev leva un par de anos almorzando en París, xunta outros artistas inmigrantes que beberon das nutritivas correntes de ruptura a golpe de manifesto (Suprematismo, Futurismo, Construtivismo). Desexa mostrarse quen dunha música abstracta, na liña en que Picasso pinta os seus bodegóns con mandolina baixo o mesmo ceo parisino.

O resultado é esta «sinfonía de ferro e aceiro», como a chamou. E dura é. Con todo, os seus momentos de inqueda lirismo son tamén extraordinarios. Marcada polas disonancias, tras dez minutos de maquinaria pesada que parecen sacados do filme «Metrópolis» (de 1927, posterior xa que logo a esta obra) aparece a contemplación do tema. Este experimentará gradacións de cor e saídas de ton durante os vinte minutos restantes. Un discurso de engraxes, raiada *steampunk* que ao coreógrafo Diaghilev halle inspirar «O paso de aceiro» (encargo a Prokofiev dun ballet sobre a industrialización soviética).

A introdución da Sinfonía é estentórea: soa a bucinazos en hora punta e con tanta arista como os paralelogramos flotantes dun lenzo de Malévich. Un *allegro ben articolato* que nos leva por unha paisaxe urbana, de cadea de montaxe, persecución e aceleración. París acaba de ser sé dos Xogos Olímpicos en 1924 e tamén en 1924 morre Lenin en Moscú. Alén do charco, Gershwin fainos percorrer outra gran cidade coa «Rhapsody in blue».

Non todo é experimentación e desasosego, eses tics artísticos tan Europa-século-XX: a inspiración de Prokofiev parece ser a última sonata de Beethoven. E quizá beethoveniana é a enerxía, case furia, que domina boa parte da peza.

A partir do minuto 12 succédense o tema e as 6 variacións, algunhas irisadas e calmas como a 4ª (cara ao minuto 20), ou a marteladas como o final da 6ª. Timbres orquestrais ricos, ás veces altisonantes. O tema lírico regresa a pechar a sinfonía e agradácese, a verdade, como un oasis no cemento.

Prokofiev, como inmigrante no crisol cultural do momento, quería impresionar e autoafirmarse. Sen ser unha das súas sinfonías máis celebradas, posúe audacia e

beleza nesas capsuliñas cromáticas tan *prokofiev*: oníricas, logo militares, meditativas, a motor... Non lle tivo medo a incomodar ao público. Non lle tivo medo a incomodarse componendo. Incomodar de verdade, nada de imposturas para a prensa. Non temeu non gustar. E iso, artisticamente, é un paso necesario.

«A arte nova sempre ten un carácter subxectivo; móstrase incomprendible e inharmónica ata que logra impoñerse, é dicir, ata que a súa particularidade subxectiva é recoñecida pola sociedade e 'elevada' ao rango de normalidade obxectiva.»

Son palabras do construtivista tamén ruso K. Malévich, o que se atreveu a pintar un cadrado negro e poñerlle un marco.

Estíbaliz...Espinosa, abril 2015