

SONIDOS HISPANOS E HISPANOAMERICANOS EN EL S. XX

Estíbaliz Espinosa, abril/mayo 2016

ACHILLE-CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) Ibérica (1905-1912)

Yo de vosotros leería estas notas en casa o en el interludio. Ahora toca sestear como faunos, soñar, divagar.

¿Cuántos adjetivos le encajan a Debussy, ese tierno «Aquiles» cuya música parece joven eternamente pese a haber cumplido más de un siglo? ¿Simbolista, impresionista, parnasiano, naturalista, fauvista, españolista...?

La Península Ibérica ocupaba a finales del XIX un lugar idealizado en el imaginario francés: el lugar exótico pero cercano, popular frente al academicismo parisino. Debussy, ocasional crítico musical, aborrecía sin disimulo la tradición alemana y se obsesionaba, en cambio, con la Antigüedad de faunos sesteando, las insinuaciones del folclore y los pentatónicos vapores de la música oriental. Todo imaginario. La imaginación de Debussy es la música de Debussy. Un cuento maravilloso que no se arruga.

El que nos cuenta hoy este hombre ya maduro, de frente abultada y bigote a la moda, conforma un tríptico:

1. *Par les rues et par les chemins* (Por calles y caminos)
2. *Les Parfumes de la nuit* (Las Fragancias de la noche)
3. *Le matin d'un jour de fête* (La mañana de un día de fiesta)

Un tríptico dentro de un tríptico. Hacia 1905, el Debussy ya no *tan enfant terrible*, empapado en la marea del éxito de «La mer», comienza un set de 3 piezas orquestales a las que titulará «Images» (igual que un álbum posterior para piano). La primera en escribirse es «Ibérica», que ocupará la sección central, entre «Gigues» y «Ronde de printemps». Y es habitual que se interprete sola.

En esta «image» no escuchamos ninguna pieza folclórica como tal. La composición francesa (Debussy, Ravel, Satie), lejos de la coetánea vienesa de Mahler y Strauss con sonido apabullante, funciona más como una telaraña con rocío al sol que como un tejido coherente. Y eso no resta genialidad a la composición, al contrario. Debussy nunca viajó a España -aquí el sonido del sur español es la metonimia que abarca la Iberia imaginada, Portugal y Norte de España incluidos-. ¿Y qué? Su Iberia es un sueño, como lo es la China de Ravel: lleva a «Carmen» y a E. Chabrier en el ADN de las partituras.

¿Y a qué suenan estas *rues* ibéricas en la ensoñación de Debussy? Tras la *masclétá* de metales, enseguida repican castañuelas y un clarinete, una viveza contrapuntística con aire de sevillana. Todo aquí es aire de. Como el nombre

de un perfume. Como las ninfeas de Monet. Sin llegar a lo real o tal vez más allá.

Las transiciones se suceden hábilmente: tras fanfarrias y una habanera en los trombones se corretea como un duende al mágico nocturno, «Los Perfumes de la noche», parte preferida de, por ejemplo, Pierre Boulez «por su desarrollo y sutiles transiciones». Celesta, xilófono y un oboe nos llevan por un jardín que, si somos lo suficientemente sinestésicos –y, como Rimbaud y Verlaine, lo somos, lo somos-, huele a naranjos en flor y a cuarto creciente.

Unas campanas a lo lejos nos despiertan del encantamiento. Con la fluidez cromática de un amanecer real (o mejor de un lienzo de William Turner), llegamos a la «Mañana de un día festivo»: pizzicati que se diría de guitarras gigantes, castañuelas, síncopas y una contagiosa alegría vital pincelada por violines, celesta y arpa.

La fantasía de Debussy engatusa lo que toca. Que lo diga si no la gata de Serguei Diaghilev, el mecenas de los Ballets Rusos, que, cuentan, no aparecía al llamado de su dueño sino sólo cuando este tocaba el «Clair de lune» del francés.

Su compañero de programa esta noche, Manuel de Falla, matizaba en 1920:

«En lo que respecta a “Ibérica” Claude Debussy dijo expresamente que él no había tenido intención de hacer música española, sino más bien traducir en música las impresiones que España despertaba en él... Apresurémonos a decir que esto ha sido realizado de manera magnífica. Los ecos de los pueblos, en una especie de sevillana, parecen flotar sobre una clara atmósfera de luz centelleante; la embriagadora magia de las noches andaluzas, la alegría de un pueblo que camina danzando a los festivos acordes de una banda de guitarras y bandurrias... todo esto gira en el aire, aproximándose, alejándose, y nuestra imaginación se queda deslumbrada ...».

Debussy merecería haber viajado a Granada y haber sido invitado a una noche en la Alhambra, por lo menos, con copa y puro. Pero igual esa otra realidad rompía su hechizo.

«Trato de escribir otras “realidades”, por así decirlo, lo que los imbéciles llaman “impresionismo”, término empleado con muy poca exactitud, especialmente por críticos de arte que etiquetan a Turner, el más extraordinario creador de misterio en el arte». Claude Debussy.

ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

Concierto para arpa y orquesta, op. 25 (1956-1965)

Allegro giusto
Molto moderato

Liberamente capriccioso-Vivace

Los encargos creativos suponen no pocas veces gran presión y no se sabe por qué su entrega se demora en el tiempo. ¿Razones políticas? ¿Crisis en o con el proceso creativo?

Para el porteño Alberto Ginastera la culminación de este formidable concierto le supuso nada menos que 9 años: Edna Phillips, mítica arpista de la Orquesta de Philadelphia, se lo encargó en 1956 para ser interpretado en 1958, en el Festival Americano de Música Internacional. Pero de acabado nada. Y hubo más retrasos. Ni su solista final fue la del encargo (lo estrenó Nicanor Zabaleta) ni el año pertenecía ya a la misma década: se acabó estrenando en 1965, cuando Phillips se había retirado ya del circuito profesional.

Además del Programa Apolo para llegar a la luna en EEUU, o de alternancias entre dictaduras y peronismo en Argentina, ¿qué pasó entretanto?

A Ginastera su composición le pilla a caballo entre dos fases diferentes de su producción artística: el nacionalismo que el denominó subjetivo y el neo-expresionismo. Según la clasificación del propio compositor, sus primeras piezas se enmarcarían en el nacionalismo objetivo, puramente folclórico, dando paso a las otras dos fases, en las que, con base criolla, experimenta con sonidos y técnicas de vanguardia, desde dodecafonismo a serialismo. Una beca Guggenheim lo había llevado a estudiar en EEUU, como alumno de Aaron Copland, y allí sigue esa síntesis entre lo primitivo y lo avanzado. Años más tarde, Ginastera sería profesor de figuras argentinas como Astor Piazzolla o Waldo de los Ríos.

El arpa era un instrumento tradicional que adornaba las casas de muchas mujeres de la alta sociedad bonaerense, aficionadas a él sin desarrollar actividad profesional. Según Edna Phillips, Ginastera parecía componer de manera natural para arpa. Suya es también una «Sonatina para arpa», de 1938, con sonido angelical, típicamente «arpa». Pero nada que ver con este concierto.

Es quizás la primera vez que este instrumento de tópicos celestiales se enfrenta a una paleta de colores tan etérea como contundente, percusiva y diabólica. El virtuoso con la suerte de tocarla hablará un nuevo lenguaje, con pasajes donde habrá de golpear la caja de resonancia, se dejará literalmente las uñas en *glissandos*... Apunta la arpista de origen inglés Ruth Bennet: «es como rock, en esta pieza es donde nos soltamos el pelo».

Y para soltarlo mejor, el primer movimiento comienza agitado, una suerte de tacón-punta-tacón pampero; su base es el «malambo», danza de competición de origen gauchesco en 3/4 y 6/8 que el compositor argentino ya abordara en su «Suite Estancia», en 1943.

Otro tema, de inquietante calma, florece en este primer movimiento compitiendo con el malambo y regresan arpeggios en *stacatto*, como si el

instrumento huyese a caballo. El «Allegro giusto» se desvanece por ensalmo tras unas lejanas trompas y contrabajos.

El segundo movimiento, «molto moderato», flota en una melodía oscura (casi «shostakovich») llevada por las cuerdas e interrumpida por la luz del arpa, cromática, que a veces suena a gamelanes de Java, a veces a centelleos hipnóticos. Salvo algunos pellizcos nítidos, este movimiento se caracteriza por su incerteza, como la fase central de un sueño.

Una *cadenza* nos introduce en el tercer movimiento, «Liberamente capriccioso-Vivace», momento en el que escuchamos *glissandos* furiosos, rasgueos estilo guitarra, golpes en las cuerdas, armónicos...

El tercer movimiento regresa al diálogo-competición entre arpa y orquesta, con gran despliegue en la percusión (28 instrumentos de percusión compiten con el arpa, además de las secciones de cuerda y viento habituales). Esto requiere un sobreesfuerzo del o la solista, que a veces parece un trabajador en un telar, otras un gato arañando las cortinas, otras la daga de un asesino, con *sons sifflés* (no pinzando sino impactando con la palma en las cuerdas graves para conseguir mayor enigma sonoro).

Acaba abruptamente, tras un «vivace» al galope.

Ginastera acabó sus días en Ginebra. Su catálogo incluye destacadas piezas para guitarra, música para cine y producción operística tardía, como «Bomarzo», sobre el texto de M. Múgica Láinez.

Escribió (o transcribió) otro porteño también al final ginebrino, J. L. Borges, en el relato «Odín»: «El rey le preguntó si sabía hacer algo: el forastero contestó que sabía tocar el arpa y contar cuentos. Tocó en el arpa aires antiguos...». Con el aire antiguo y por momentos casi futurista de este concierto, dejamos atrás los misterios de la Pampa y nos adentramos en el cuento picante de la molinera y el corregidor.

MANUEL DE FALLA (1876- 1946) **El sombrero de tres picos (1917-1919)**

¡Qué bien sienta burlarse del poderoso! La picaresca universal ha tirado de ese hilo desde siempre. La trama de esta obra se mofa de uno, y bien gordo, aunque al final todo sigue como estaba y el agua vuelve a su molino. Originalmente fue un romance, reciclado por Pedro Antonio de Alarcón - un liberal escritor de *best sellers* en su s. XIX - en una novela corta con desenlace jocoso: «El sombrero de tres picos» (1874).

A Hugo Wolf le había tentado el «culebrón» cómico de este Corregidor (gobernador local) burlado y escribió la ópera «Der Corregidor», de 1896.

Como había dejado claro Debussy, y antes Rimsky-Korsakov o Bizet, en los albores del siglo XX lo ibérico ya era «trending topic». Pero había pocos

compositores españoles tirando del modo frigio o el cante jondo. Hasta que llegó el gaditano Manuel de Falla y Matheu, que conforma junto a Isaac Albéniz y Enrique Granados una tríada esplendorosa. Falla, antes de convertirse en efígie de los billetes de cien pesetas, nos brindó joyas como «La vida breve», «Noches en los jardines de España», «El amor brujo» o este ballet «Tricornio» o «Sombrero de Tres Picos».

Sinopsis: el tío Lucas es un molinero poco agraciado casado con Frasquita, una bomba de mujer que todos admiran. El Corregidor del pueblo, Eugenio de Zúñiga, tan casado como rijoso, la pretende. Ella le ofrece burlona unas uvas, él tropieza y cae, aparece el molinero y Don Eugenio urde un plan que mezcla –hoy día somos expertos en estos términos- abuso de autoridad y prevaricación: encarcelará al tío Lucas y así tendrá libre acceso a la molinera Frasquita.

Pero esta no es fácil, como demuestran los fandangos que baila. El Corregidor cae al río del molino y, empapado, entra en casa de Frasquita y se quita su indumentaria; llega el molinero –fugado de la cárcel-, ve las ropas del Corregidor, barrunta lo peor y se viste con ellas (y con su sombrero) para ir a «visitar» a su vez a la Corregidora. Aquí rige el ojo por ojo.

Tras la aclaración del lío, Don Eugenio queda ridiculizado, los vecinos lo mantean –curioso que algo hoy visto como un juego antes fuese signo de oprobio y mofa- y la armonía conyugal vuelve al molino.

En 1917 se armó una pantomima, «El corregidor y la molinera», firmada por Falla. Sergei Diaghilev, creador de los Ballets Rusos y entre otros del ballet «Petrushka» de Stravinsky, la vio en Madrid. Quiso llevarla a escena en un proyecto más ambicioso e hizo que Falla reescribiese varias secciones. El resultado se estrenó en Londres, en 1919, con el cartel definitivo de «El sombrero de tres picos», esa sinécdoque fantástica de la «autoridad competente» (el tricordio que el molinero roba al Corregidor y núcleo de toda la confusión y posterior burla del poderoso y su pretendido «derecho de pernada»).

El montaje reunió a la *crème*: los Martínez Sierra a la pluma (ella, María de la O Lejárraga, más bien); L. Massine, a la coreografía. Los figurines y decorado se encargaron a Picasso, que se entusiasmó y pintó incluso más de lo solicitado. Su telón de boca mostraba un motivo taurino, y el exigente – y parece que remolón en pagar- Diaghilev pidió a Falla más compases de introducción, no fuera que los espectadores se perdiesen el cuadro. A todo correr, el maestro escribió esta vibrante intro, con castañuelas, palmas, oles y una antigua copla (para *mezzo*, y hasta hay versión con Rocío Jurado):

«Casadita, casadita
Cierra con tranca la puerta
que aunque el diablo esté dormido
a lo mejor se despierta»

Tras esta precaución, se abre paso «La tarde», que por momentos recuerda a la «Scheherezade» rusa y utiliza el modo frigio *typical spanish*. Imaginamos el molino y a la pareja de molineros en sus quehaceres, vendimian uvas, oímos la roldana sin aceitar del pozo, el mirlo en el *piccolo*, el fagot que representa al Corregidor en toda su torpeza y lascivia... El molinero se simboliza con la canción murciana «El paño moruno». A continuación la «Danza de la molinera» es un seductor fandango lleno de temible encanto y un racimo de uvas, ofrecido entre toques de arpa y oboe, con el que Frasquita encandila a Don Eugenio («Las uvas»).

En todo este ballet son muy obvios no sólo los ecos andaluces, aragoneses o del cancionero popular español, está también Stravinsky en el modo de orquestar todo ese material, con una energía rabiosa por momentos.

La «Danza de los vecinos» se despliega en un tapiz goyesco, pleno de luz. Todos se preparan para la fiesta de San Juan, bailan seguidillas en el molino del tío Lucas, achispados de vino entre flautas y remolinos de arpa. Entra brioso el molinero marcándose una farruca, el «hit» de este ballet: brusquedad casi chulesca entre galanterías con arpa y corno inglés («Danza del molinero»). Diaghilev quería de Falla algo de «savoir» flamenco y el compositor la introdujo a última hora, tras haberse quemado las pestañas en una noche. Quizás por tal estrés suena a locomotora a todo vapor.

En lo mejor del baile, oiréis de las trompas la famosa llamada del destino de la 5ª de Beethoven: ahí vienen a prender al molinero.

Vuelve esa voz femenina (que no se sabe si es la molinera o una especie de augur, tipo coro griego):

«Por la noche canta el cuco
advirtiendo a los casados
que corran bien los cerrojos
que el diablo está desvelado»

Es medianoche y, efectivamente, oímos al cuco mecánico de un reloj en un pasaje que algunos han tildado de raveliano. El fagot indica que vuelve Don Eugenio y con él la «Danza del corregidor»: el intento de aprovecharse de la molinera, caída al río, entrar en casa de Frasquita y dejar sus ropas mojadas, la llegada del tío Lucas y su venganza, en estampas breves, muy expresivas.

La «Danza final» recoge todos los leit-motifs desplegados a lo largo del ballet, reunidos en una jota brillantísima donde somos manteados como el propio Corregidor o «El pelele» de F. de Goya. Falla se había inspirado en un viaje a Fuendetodos, el pueblo del pintor.

Este pasional «sombbrero» será de lo más reconocible en el corpus musical de un maestro errante, que acabó sus días en el exilio de Buenos Aires enfrentado a la odisea de una gran obra que le devolvía a su lado natal del Atlántico: «La Atlántida». Nunca la finalizó. Lástima.

Estíbaliz Espinosa, abril/mayo 2016

Estíbaliz Espinosa