

SONS HISPANOS E HISPANOAMERICANOS NO S. XX

Estíbaliz Espinosa, abril/maio 2016

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

Eu de vós lería estas notas en casa ou no interludio. Agora toca sesteardes coma faunos, soñar, divagar.

Cantos adxectivos lle encaixan a Debussy, ese tenro «Aquiles» cuxa música parece moza eternamente malia cumprir máis dun século? Simbolista, impresionista, parnasiano, naturalista, fauvista, españolista...?

A Península Ibérica ocupaba a finais do XIX un lugar idealizado no imaxinario francés: o lugar exótico pero próximo, popular fronte ao academicismo parisiense. Debussy, ocasional crítico musical, aborrecía sen disimulo a tradición alemá e obsesionábase, en troques, coa Antigüidade de faunos sesteando, as insinuacións do folclore e os pentatónicos vapores da música oriental. Todo imaxinario. A imaxinación de Debussy é a música de Debussy. Un conto maravilloso que non se engurra.

O que nos conta hoxe este home xa maduro, de fronte avultada e mostacho á moda, conforma un tríptico:

1. *Par les rues et par les chemins* (Por rúas e camiños)
2. *Les Parfumes de la nuit* (Os Recendos da noite)
3. *Le matin d'un jour de fête* (A mañá dun día de festa)

Un tríptico dentro dun tríptico. Cara a 1905, o Debussy xa non tan *enfant terrible*, empapado na marea do éxito de «La mer», comeza un set de 3 pezas orquestrais ás que titulará «Images» (igual que un álbum posterior para piano). A primeira en escribirse é «Ibérica», que ocupará a sección central, entre «Gigues» e «Ronde de printemps». E é habitual que se interprete soa.

Nesta «image» non escoitamos ningunha peza folclórica como tal. A composición francesa (Debussy, Ravel, Satie), lonxe da coetánea vienesa de Mahler e Strauss con son asoballante, funciona máis coma unha arañeira con orballo ao sol que coma un tecido coherente. E iso non resta xenialidade á composición, ao contrario. Debussy nunca viaxou a España -aquí o son do sur español é a metonimia que abrangue a Iberia toda, Portugal e Norte de España incluídos-. E que? A súa Iberia é un soño, como o é a China de Ravel: leva a «Carmen» e a E. Chabrier no ADN das partituras.

E a que soan estas *rues* ibéricas na ensoñación de Debussy? Trala *mascletá* de metais, decontado repenican castañolas e un clarinete, unha viveza contrapuntística con aire de sevillana. Todo aquí é aire de. Como o nome dun perfume. Como as ninfeas de Monet. Sen chegar ao real ou talvez máis aló.

As transicións sucédense habilmente: tras fanfarras e unha habanera nos trombóns corríscase como un «duende» ao máxico nocturno, «Os Recendos da noite», parte preferida de, por exemplo, Pierre Boulez «polo seu desenvolvemento e sutís transicións». Celesta, xilófono e un óboe lévannos por un xardín que, se somos o suficientemente sinestésicos -e, como Rimbaud e Verlaine, o somos, o somos-, cheira a laranxeiras en flor e a cuarto crecente.

Unhas campás ao lonxe espértannos do encantamento. Coa fluidez cromática dun abrente real (ou mellor dun lenzo de William Turner), chegamos á «Mañá dun día festivo»: *pizzicati* que se diría de guitarras xigantes, castañolas, síncopas e unha contaxiosa alegría vital pincelada por violíns, celesta e arpa.

A fantasía de Debussy engaiola o que toca. Que o diga se non a gata de Serguei Diaghilev, o mecenas dos Ballets Rusos, que, contan, non aparecía ao chamado do seu amo senón só cando este tocaba o «Clair de lune» do francés.

O seu compañeiro de programa esta noite, Manuel de Falla, matizaba en 1920:

«No que respecta a “Ibérica” Claude Debussy dixo expresamente que el non tiña intención de facer música española, senón máis ben traducir en música as impresións que España despertaba nel... Apresurémonos a dicir que isto foi realizado de xeito magnífico. Os ecos dos pobos, nunha especie de sevillana, parecen flotar sobre unha clara atmosfera de luz faiscante; a embriagadora maxia das noites andaluzas, a ledicia dun pobo que camiña danzando aos festivos acordes dunha banda de guitarras e bandurrias... todo isto vira no aire, achegándose, afastándose, e a nosa imaxinación fica encandeada ...».

Debussy merecería ter viaxado a Granada e ser convidado a unha noite na Alhambra, cando menos, con copa e puro. Pero igual esoutra realidade crebáballe o feitizo.

«Trato de escribir outras “realidades”, por así dicir, o que os imbéciles chaman “impresionismo”, termo empregado con ben pouca exactitude, especialmente por críticos de arte que etiquetan a Turner, o mellor creador de misterio na arte». Claude Debussy.

ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

Concerto para arpa e orquestra, op. 25 (1956-1965)

Allegro giusto

Molto moderato

Liberamente capriccioso-Vivace

As encargas creativas supoñen non poucas veces gran presión e non se sabe por que a súa entrega delonga no tempo. Razóns políticas? Crise en ou «co» proceso creativo?

Para o porteño Alberto Ginastera a culminación deste formidable concerto levoulle nada menos que 9 anos: Edna Phillips, mítica arpista da Orquestra de Philadelphia, encargoullo en 1956 para ser interpretado en 1958, no Festival Americano de Música Internacional. Pero de rematado nada. E houbo máis demoras. Nin o seu solista final foi a do encargo (estreouno Nicanor Zabaleta) nin o ano pertencía xa á mesma década: estreouse en 1965, cando Phillips retirara xa do circuío profesional.

Ademais do Programa Apolo para chegar á lúa en EEUU, ou de alternancias entre ditaduras e peronismo en Arxentina, que pasou namentres?

A Ginastera a súa composición píllao dacabalo entre dúas fases diferentes da súa produción artística: o nacionalismo ao que denominou subxectivo e o neo-expresionismo. Segundo a clasificación do propio compositor, as súas primeiras pezas enmarcaríanse no nacionalismo obxectivo, puramente folclórico, dando paso ás outras fases, nas que, con base creoula, experimenta con sons e técnicas de vangarda, desde dodecafonismo a serialismo. Unha beca Guggenheim levouno a estudar en EEUU, como alumno de Aaron Copland, e alí segue esa síntese entre o primitivo e o avanzado. Anos máis tarde, Ginastera sería profesor de figuras arxentinas como Astor Piazzolla ou Waldo de los Ríos.

A arpa era un instrumento tradicional que adornaba as casas de moitas mulleres da alta sociedade bonaerense, afeccionadas a ela sen desenvolveren actividade profesional. Segundo Edna Phillips, Ginastera parecía compoñer de xeito natural para arpa. Súa é tamén unha «Sonatina para arpa», de 1938, con son anxelical, tipicamente «arpado». Pero nada que ver con este concerto.

É se cadra a primeira vez que este instrumento de tópicos celestiais enfróntase a unha paleta de cores tan etérea como contundente, percusiva e diabólica. O virtuoso coa sorte de tocala falará unha nova linguaxe, con pasaxes onde haberá de golpear a caixa de resonancia, deixarase literalmente as unllas en *glissandos*... Apunta a arpista de orixe inglesa Ruth Bennet: «é como rock, nesta peza é onde nos soltamos o pelo».

E para soltalo mellor, o primeiro movemento comeza axitado, unha sorte de tacón-punta-tacón pampeiro; a súa base é o «malambo», danza de competición de orixe gauchesca en 3/4 e 6/8 que o compositor arxentino xa abordara na súa «Suite Estancia», en 1943.

Outro tema, de desacougada calma, florece neste primeiro movemento competindo co malambo e regresan arpexios en *stacatto*, coma se o instrumento fuxise dacabalo. O «Allegro giusto» esvaece tras unhas afastadas trompas e contrabaixos.

O segundo movemento, «Molto moderato», flota nunha melodía escura (case «shostakovich») levada polas cordas e interrompida pola luz da arpa, cromática, que ás veces soa a gameláns de Xava, ás veces a muxicas

hipnóticas. Agás algúns beliscos nítidos, este movemento caracterízase pola súa incerteza, como a fase central dun soño.

Unha *cadenza* introdúcenos no terceiro movemento, «Liberamente capriccioso-Vivace», momento no que escoitamos *glissandi* furiosos, rasgueos estilo guitarra, golpes nas cordas, harmónicos...

O terceiro movemento regresa ao diálogo-competición entre arpa e orquestra, con gran despregue na percusión (28 instrumentos de percusión compiten coa arpa, ademais das seccións de corda e vento habituais). Isto require un sobreesforzo do ou da solista, que ás veces parece un tecelán, outras un gato rabuñando as cortinas, outras a daga dun asasino, con *sons sifflés* (non pinzando senón impactando coa palma nas cordas graves para conseguir maior enigma sonoro).

Acaba abruptamente, tras un «vivace» a todo galope.

Ginastera acabou os seus días en Xenebra. O seu catálogo inclúe destacadas pezas para guitarra, música para cine e produción operística serodia, como «Bomarzo», sobre o texto de M. Múgica Láinez.

Escribiu (ou transcribiu) outro porteño tamén ao final xenebrino, J. L. Borges, no relato «Odín»: «O rei preguntoulle se sabía facer algo: o forasteiro contestou que sabía tocar a arpa e contar contos. Tocou na arpa aires antigos...». Co aire antigo e por momentos case futurista deste concerto, deixamos atrás os misterios da Pampa e adentramos no conto picante da muiñeira e o correxidor.

MANUEL DE FALLA (1876- 1946) **O sombreiro de tres picos (1917-1919)**

Que ben senta burlarse do poderoso! A picaresca universal tirou dese fío desde sempre. A trama desta obra mófase dun, e ben gordo, aínda que ao final todo segue como estaba e a auga volve ao seu muíño. En orixe foi un romance, reciclado por Pedro Antonio de Alarcón - un liberal escritor de *best sellers* no seu s. XIX - nunha novela con desenlace xocoso: «O sombreiro de tres picos» (1874).

A Hugo Wolf tentoulle o «culebrón» cómico deste Correxidor (gobernador local) burlado e escribiu a ópera «Der Corregidor», de 1896.

Como deixara claro Debussy, e antes Rimsky-Korsakov ou Bizet, nos albores do século XX o ibérico xa era «trending topic». Pero había poucos compositores españois tirando do modo frixio ou o cante jondo. Ata que chegou o gaditano Manuel de Falla y Matheu, que conforma xunta Isaac Albéniz e Enrique Granados unha tríada esplendorosa. Falla, antes de converterse en efíxie dos billetes de cen pesetas, brindounos alfaías como «A vida breve», «Noites nos xardíns de España», «O amor bruxo» ou este ballet «O Tricorne» ou «O Sombreiro de Tres Picos».

Sinopse: o tío Lucas é un muiñeiro pouco agraciado casado con Frasquita, unha bomba de muller que todos admiran. O Correxidor do pobo, Eugenio de Zúñiga, tan casado como libidinoso, faille as beiras. Ela ofrécelle burlona unhas uvas, el tropeza e cae, aparece o muiñeiro e Don Eugenio urde un plan que mestura –hoxe en día somos expertos nestes termos- abuso de autoridade e prevaricación: ha encarcerar ao tío Lucas e así terá libre acceso á muiñeira Frasquita.

Pero esta non é fácil, como demostran os fandangos que baila. O Correxidor cae ao río do muíño e, enchoupado, entra na casa de Frasquita e quítase a indumentaria; chega o muiñeiro -fuxido da prisión-, ve as roupas do Correxidor, barrunta o peor e véstese con elas (e co seu chapeu) para ir «visitar» á súa vez á Correxidora. Aquí rexe o ollo por ollo.

Trala aclaración da leria, Don Eugenio queda ridiculizado, os veciños mantéano -curioso que algo hoxe visto como un xogo antes fose signo de oprobio e mofa- e a harmonía conxugal volve ao muíño.

En 1917 artellouse unha pantomima, «O correxidor e a muiñeira», asinada por Falla. Sergei Diaghilev, creador dos Ballets Rusos e entre outros do ballet «Petrouchka» de Stravinsky, viuna en Madrid. Quixo levala a escena nun proxecto máis ambicioso e fixo que Falla reescribise varias seccións. O resultado estreouse en Londres, en 1919, co cartaz definitivo de «O sombreiro de tres picos», esa sinécdoque fantástica da «autoridade competente» (o tricorne que o muiñeiro rouba ao Correxidor e núcleo da encerellada toda e posterior burla do poderoso e o seu pretendido «dereito de pernada»).

A montaxe reuniu á *crème*: os Martínez Sierra á pluma (ela, María de la O Lejárraga, máis ben); L. Massine, á coreografía. Os figurinos e decorado encargáronse a Picasso, que se entusiasmou e pintou mesmo máis do solicitado. O seu pano de boca amosaba un motivo taurino, e o esixente - e disque vagaroso en pagar- Diaghilev pediu a Falla máis compases de introdución, non fose que os espectadores perdesen o cadro. A mil, o mestre escribiu esta vibrante intro, con castañolas, palmas, oles e unha antiga copla (para mezzo, e ata hai versión con Rocío Xurado):

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

Tras esta precaución, ábrese paso «A tarde», que por momentos recorda á «Scheherezade» rusa e utiliza o modo frixio *typical spanish*. Imaxinamos o muíño e á parella de muiñeiros nos seus labores, vendiman uvas, oímos a roldana sen aceitar do pozo, o merlo no *piccolo*, o fagot que representa ao Correxidor en toda a súa torpeza e lascivia... O muiñeiro simbolízase coa canción murciana «O pano moruno». A continuación a «Danza da muiñeira» é un sedutor fandango cheo de temible encanto e un acio de uvas, ofrecido entre toques de arpa e óboe, co que Frasquita engaiola a Don Eugenio («As uvas»).

En todo este ballet son moi obvios non só os ecos andaluces, aragoneses ou do cancionero popular español, está tamén Stravinsky no xeito de orquestrar todo ese material, cunha enerxía rabiosa por momentos.

A «Danza dos veciños» desprégase nun tapiz goyesco, pleno de luz. Todos se preparan para a festa de San Xoán, bailan seguidillas no muiño do tío Lucas, enchispados de viño entre frautas e remuíños de arpa. Entra brioso o muiñeiro marcándose unha farruca, o «hit» deste ballet: brusquidade case chulesca entre galanterías con arpa e corno inglés («Danza do muiñeiro»). Diaghilev quería de Falla algo de «savoir» flamenco e o compositor introduciuna a última hora, tras queimarse as pestanas nunha noite. Se cadra por tal estrés soa a locomotora a todo vapor.

No mellor do baile, oiredes das trompas a famosa chamada do destino da 5ª de Beethoven: aí veñen prender ao muiñeiro.

Volve esa voz feminina (que non se sabe se é a muiñeira ou unha especie de augur, tipo coro grego):

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

É medianoite e, efectivamente, oímos o cuco mecánico dun reloxo nunha pasaxe que algúns viron raveliana. O fagot indica que regresa Don Eugenio e con el a «Danza do correxidor»: o intento de aproveitarse da muiñeira, enfociñar no río, entrar en casa de Frasquita e deixar as súas roupas molladas, a chegada do tío Lucas e a súa vinganza, en estampas breves, moi expresivas.

A «Danza final» recolle todos os leit-motivs despregados ao longo do ballet, reunidos nunha jota brillantísima onde somos manteados como o propio Correxidor ou «O pelele» de F. de Goya. Falla inspirara nunha viaxe a Fuendetodos, o pobo do pintor.

Este pasional «chapeu» será do máis salientable no corpus musical dun mestre errante, que acabou os seus días no exilio de Bos Aires enfrontado á odisea dunha gran obra que o devolvía á súa beira natal do Atlántico: «A Atlántida». Nunca a finalizou.

Estíbaliz Espinosa, abril/maio 2016