

JEAN SIBELIUS (1865-1957) **Finlandia (1899)**

Hace 100 años Finlandia no era un país.

Se la conocía como Gran Ducado de Finlandia y formaba parte del Imperio Ruso. El poema sinfónico opus 26 «Finlandia», por mucho que suene en internet superpuesto a bellos lagos, auroras boreales y abedules, no es una descripción paisajística. Más bien una advertencia y un himno. Para una región. No un país. Tardaría aún años en independizarse.

«La música comienza cuando finalizan las posibilidades del lenguaje», escribió su autor, Jean Sibelius. A finales del s. XIX a Finlandia no le dejaban decir gran cosa pero a Sibelius le van a permitir que allí donde no llegan las palabras, llegue su música.

El gobierno finlandés toma una decisión, la envidia de muchos artistas que lean ahora mismo estas notas: en 1898 le otorga al compositor una subvención para dedicarse a su arte sin preocuparse por las facturas de la luz, eso en un país en el que buena parte del año es noche. Nadie ha demostrado aún que tal tipo de ayudas generen mejores obras, aunque siguen funcionando.

Y con Sibelius, un tipo comprometido, funcionó. Aprovecha el privilegio y apenas un año después compone uno de los temas-protesta más célebres del siglo: «Finlandia». En realidad un «Rusia, quita las manos de Finlandia», y la parte final de la Música incidental para las Celebraciones de la Prensa.

Un momento. ¿De qué prensa?

Estamos en horas tensas. 1899 –año en que, por cierto, nace J. L. Borges al otro lado del mundo-: en el trocito de península escandinava que limita con la Gran Rusia acaba de publicarse el «Manifiesto de Febrero», un programa del Imperio Ruso encaminado a rusificar el territorio finlandés hasta el último abedul. Tras el cierre del periódico en lengua vernácula, la vida cultural protesta enérgicamente con las Celebraciones de la Prensa. En finés, esa lengua milagrosa que sobrevive en el aire, sin raíces indoeuropeas –igual que el euskera o el húngaro-, este período de rusificación a la fuerza se conoce como «sortokaudet» y se prolongará hasta 1918, año en el que el Gran Ducado da un portazo, se lleva el vodka por si acaso y se convierte en Finlandia. Libre.

De ahí que esta música comience también a portazos, en un *andante sostenuto* que suena a reivindicación, ensalzada gracias a un uso magistral del silencio. Siempre modulando hacia el Fa# menor. Contrabajos, tuba, trombones, trompas. Poca broma.

Toda esa sección épica porta algún remanso lírico de violonchelos, pero en general se caracteriza por la contundencia y una lejana voz de epopeya, voz que, si hablamos de Sibelius y Finlandia, nos conduce derechos al «Kalevala».

El «Kalevala» (literalmente «tierra de héroes») se trata de una compilación de Elias Lönnrot –de nuevo asoma Borges por aquí: el detective de su cuento «La muerte y la brújula» se llama Erik Lönnrot-; pero el Lönnrot del mundo real, Elias, era un folklorista del XIX que dio forma a las sagas orales de la región de Karelia, mitos fundacionales con raíces en la Edad del Bronce.

Sin esta labor literaria la lengua finesa seguiría hoy considerada un dialecto de labriegos, ya que las clases altas hablaban sueco (la familia de Jean Sibelius entre ellas: el compositor no habló finés hasta los 8 años).

Al narrar la historia de varios héroes arcaicos, para Sibelius y otros de su círculo cultural este libro representaba el auténtico espíritu finlandés frente a la Rusia zarista. Así, la inspiración del «Kalevala» se palpa en toda esta etapa creativa sibeliana: el poema sinfónico «Kullervo» es quizás lo más conocido, o sus «Cuatro leyendas de Lemminkäinen» con el maravilloso corno del «Cisne de Tuonela».

Con este trasfondo –y la ayuda de la pensión gubernamental- llegamos a la Música para las Celebraciones de la Prensa: una serie de 6 estampas históricas sobre la Madre Finlandia y su opresión. El 6º cuadro, el broche de oro, se titulaba «Finlandia, despierta».

Y es ese broche de oro el que se ha desprendido y ganado altura hasta convertirse en la pieza más celebrada de la serie: apenas 8 minutos que le dieron fama mundial a Sibelius y un puesto de honor en el mundo del software de edición de partituras un siglo después («Sibelius» es un programa informático que utilizan miles de compositores hoy día).

¿Y qué hay de la música? Nos habíamos quedado en ese *andante sostenuto* y sus tizeretazos en el mapa de Escandinavia. Un *allegro moderato* con gran presencia de metales es el puente que nos conduce al himno final, *cantabile*, un *allegro* con la voz cantante de las maderas y que a día de hoy se considera el «himno emocional» de Finlandia. Se han advertido restos de «canción rúnica» aunque su folclorismo rítmico se mantiene siempre muy sutil.

Se dice que el compositor terminó por aborrecer «Finlandia»: fue su gran hit, lo llevó a la Exposición Universal de París, simbolizó la liberación finlandesa hasta el punto de ser prohibida e interpretarse de manera secreta, conoció versiones de todo tipo y hasta una letra de himno... quizás deslumbró tanto que sus páginas posteriores y más inspiradas quedaron en penumbra. Y aún era joven. Por delante le queda la operación de un tumor– gracias a lo cual alcanzó los 90 años-, sinfonías fabulosamente extrañas como los diseños de una aurora [la heroica 5ª, la 7ª], y una vejez rotunda, como sus silencios musicales y su calva: en una foto en blanco y negro hacia el final de su vida aparece rapado, casi con un aire al Marlon Brando de «Apocalypse Now», los ojos cerrados. Escuchando los pájaros que tanto le gustaban, quizás. Escuchando el cuco legendario que

canta en cada una de las islas tras la muerte de Aino, la doncella del «Kalevala» –y el nombre también de su esposa-.

«Finlandia» fue como un desayuno de tostadas humeantes desde las tierras circumpolares. Pero el menú no se quedó ahí.

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868) **Concerto para fagot y orquesta (1845)**

Allegro
Largo
Rondó

Esta noche, el programa va de experimentos. Alrededor de 1845, un Rossini de mediana edad y con el generoso perímetro con el que lo immortalizan sus retratos, ha compuesto todas sus efervescentes óperas y se dedica a otros «pecadillos de vejez», como misas y canciones. No retirado del todo, ejerce como profesor en el Liceo de Bolonia y entre sus alumnos se encuentra Nazareno Gatti, virtuoso fagotista, a cuyo nombre estaba el manuscrito de este concierto. Dicho manuscrito se traspapeló en la hojarasca del *Ottocento* pero apareció una copia hace apenas unos años en la Biblioteca Comunal de Ostiglia, Mantua.

«Concerto a fagotto principale [...] Composta dall'esimio Rossini». Así rezaba el frontispicio de la copia hallada en la biblioteca. El fagotista Sergio Azzolini lo editó en 1998 con el epígrafe *Concerto da esperimento*. ¿Experimento para quién?

Por lo visto, un ejercicio de examen para el alumno virtuoso Gatti. El esquema clásico de movimientos es el amplio y despejado para empezar (una forma sonata en si bemol mayor), meditabundo de segundo plato y un baile (*rondó*) de postre. Tras una introducción con su debido énfasis, el solista nos increpa, nos aconseja, se escapa de puntillas y aprovecha el virtuosismo para sobrevolar la orquesta, no como un «galán torpe» (así se ha calificado el sonido del fagot) sino casi como un astuto héroe.

Aunque la autoría aún se halle en entredicho, sin duda la cristalina melodía del fagot ya es rossiniana en sí, dúctil y sabrosa como un queso *casciotta* de Urbino. En el *Largo* (do menor) queda clara la voluntad reflexiva, frente a la despreocupada liviandad del *Rondó* (fa mayor). No es difícil ver al «ronco fagot» – «loud bassoon», con tal paradoja lo despachaba Samuel T. Coleridge en «La Balada del viejo marinero»-, el gracioso de «La Alborada del gracioso» de Ravel o el abuelo de «Pedro y el Lobo» de Prokofiev, aquí danzando con grave elegancia y encarando escalas antiartríticas con una jovialidad de *piccolo*.

El resultado es crujiente, divertido, un fagot en estado de gracia para una partitura que lo hace levitar, pero de un modo muy distinto a la estratosférica introducción que para este mismo instrumento escribiría Stravinsky en «La Consagración de la Primavera» medio siglo más tarde.

IGOR STRAVINSKY (1882-1971) Scherzo fantastique (1908)

La creación no programática es una maravilla de la abstracción primate, un triunfo de esa lengua total que es la música, ¡pero nos deja tan poco que contar a las escritoras y escritores de notas al programa!

Por ejemplo, relacionar una obra de Stravinsky con un ensayo filosófico sobre las abejas daría bastante juego. En 1908, el joven compositor es alumno de Rimsky-Kórsakov, que se entretenía emulando vuelos de moscardones... Podríamos hablar del misterio de la desaparición de las abejas, un tema tan de hoy día. Un tema dramático. Pero este misterio no tenía lugar hace más de un siglo, cuando un simbolista de Gante, Maurice Maeterlinck, se apasionaba con este insecto minucioso y le entregaba al mundo su minuciosa «La vida de las abejas», en 1901.

En algún momento de 1907, parece ser que Igor Stravinsky y su mujer la leen... y algo comienza a recolectar polen en el cerebro del compositor ruso.

Precisamente un fragmento de esta obra podría estar detrás del penetrante comienzo del «Scherzo fantastique», al parecer inspirado por el enjambre de Maeterlinck. En él leemos:

Y finalmente aparece [...] asemejándose a algo así como una *distante trompeta de plata* [...] tan intensa [...] como para ser claramente audible [...]

Tras la trompeta de plata, con cuatro radiantes notas que nos abren las puertas de esta colmena octatónica, se suceden tres movimientos que liban del cromatismo, a excepción del *Moderato assai*, diatónico y más wagneriano. Toda la pieza es un zumbido brillante «de armonía abrasiva como un dolor de muelas, aliviado después con cocaína» en palabras de su autor –en esa época la cocaína la dispensaba el dentista-. La partitura original llevaba el subtítulo «Abejas».

Pero hay que decir que todo esto podría no ser definitivo. El propio Stravinsky desdeñó el posterior ballet de 1916 (titulado «Las Abejas»), coreografiado por Léo Staats, una vez que Maeterlinck exigiese su autoría. Y a este, Stravinsky lo despachó fríamente: «Una carta de M. Maeterlick y sus declaraciones ridículas sobre “Las Abejas”, un ballet clásico sin argumento basado en mi Scherzo.»

Entonces, sería mejor no haber hablado de abejas en ningún momento? Haberse dejado polinizar por este clásico esquema ABA sin referencias a enjambre alguno? Recalcar su parecido al «Aprendiz de Brujo» de Paul Dukas, cuya introducción con tríadas aumentadas impresionaba a Stravinsky? O quizás mencionar lo mucho que le satisfizo volver a dirigirlo años más tarde, si bien lamentaba no haber aprovechado mejor la flauta contralto? O cómo supuso su lanzamiento al mundo del ballet cuando Diaghilev lo escuchó, preludio de futuras colaboraciones como El Pájaro de fuego...

Stravinsky era mucho Stravinsky y defendió la idea de la música sin programa para su temprano Scherzo... por mucho que nos deje con la miel en los labios.

RAVEL (1875-1937) **Boléro (1928)**

«El relojero suizo de la música». Así «piropeaba» Stravinsky a Ravel. Y no era un piropo, me temo.

Un solo ritmo; una sola melodía. Y bajo esa fórmula, la ideal para un buen coñazo, un colorido que nos mantiene magnetizados hasta su resolución. Timbres, texturas, las curvas sinusoidales de la orquesta que Maurice Ravel manejaba a gusto. Todo bajo la dirección de una sola mano: no la de la batuta, sino la de las baquetas. El percusionista sobre cuyo *ostinato* (un bolero dieciochesco con algo de polonesa, zarabanda y chacona) se abre un abanico de voces diciendo lo mismo...

...cuando lo mismo no es igual.

Se ha escrito mucho sobre el carácter friki y lúdico de Ravel, su cariño hacia los niños que nunca tuvo. Su sentido del humor: «¡Qué hermoso jarrón chino falso!», una frase que se le atribuye y evidencia su gusto por el pastiche.

El Boléro, cuya clara inspiración es un pastiche español –su título de trabajo era «Fandango»-, llega a su vida como un encargo del icono del ballet ruso, Ida Rubinstein –también encargando ballets a Stravinsky-, y el propio Ravel se refiere a él como un experimento. Un juego.

«... consistiendo enteramente en textura orquestal sin música [...] no hay contrastes ni prácticamente invención, si exceptuamos la manera de dirigirlo. Los temas son impersonales –armonías folclóricas de estilo hispanoárabe-. Por mucho que se haya dicho lo contrario, el tratamiento orquestal es simple [...] sin la más ligera concesión al virtuosismo [...]»

Entonces, ¿por qué hemos querido ver en esta obra ya inmortal un número de hipnosis a ritmo fabril, casi *steampunk*? ¿Cómo se obra la magia en donde Ravel sólo puso la mecánica?

Al juego hay que añadir la prisa: ante la petición de «algo español» por parte de Rubinstein, Ravel había propuesto orquestar secciones de «Iberia», de Albéniz, pero un imprevisto con sus derechos lo dejó con una partitura en blanco en la mano y poco tiempo por delante.

¿No era todo esto motivo suficiente para saltarse a la torera los venerables principios de la composición de toda la historia de la música occidental? El genio de Ravel parece componer apostándose algo, siempre curioseando. La música como un juego. Uno magnético.

El magnetismo lo sostiene el ritmo machacón de la caja, sin duda – acompañada del *pizzicato* de las cuerdas-, pero también el modo de dirigir esto, esta cápsula de fuerzas contenidas. ¿Cómo se dirige? Si va con piloto automático... ¿cómo se le hace crecer? Esta noche un maestro clarinetista, Vicent Alberola, dirige a la Orquesta Joven y son precisamente las maderas y los metales (flauta, clarinete, fagot, oboe d'amore, corno inglés, trompeta, saxofón, trombón) las que comienzan a reproducir sus células AABB: dos melodías siamesas capa tras capa, hasta ensamblar un organismo pluricelular. Hay quien ha visto un *txistu* y un tamboril (flauta y caja) en el comienzo de la obra, por eso del origen vasco del compositor. Sea como fuere, cada instrumento imprime una personalidad, un modo de decir lo mismo... Cuando lo mismo no es igual.

A Ravel no le acabó de convencer el escenario del ballet de Rubinstein (taberna con bailarina lasciva): él prefería subrayar el engranaje de relojería, la mecánica antes que la erótica. Y pese a todo, el *tempo* inexorable, la tonalidad en *C majeure, naturellement* (do mayor), los ronroneos solistas de algunos instrumentos, la contención dilatada... todo nos lleva a un estado de clímax, de urgencia a punto de. Erótica, por qué no.

Cuando la mano del tambor parece ir ya a fosilizarse, una vez logrado el *crescendo* con la ampliación orquestal (el momento trompa, *piccolo* y celesta es sublime) y antes de colapsarse en una estrella de neutrones, el compositor nos regala una mutación final: un salto cuántico del Do eterno a un resolutivo Mi mayor. Nos precipitamos en la coda con alivio, no porque la obra termine, sino porque la tensión se resuelve. Parece lo mismo, pero no es igual.

En el capítulo 11º de «Cosmos: una odisea del espaciotiempo», el astrónomo N. deGrasse Tyson explica un origen probable de la vida diseminada por el espacio gracias a cometas y meteoros mientras el Boléro suena de fondo. Vemos cómo el mismo código de la vida primigenia puede variar según las condiciones del planeta. Vida que se basa en las mismas leyes pero que nunca es igual.

Seguro que al mago Ravel le habría desconcertado tantísima interpretación de sus apenas 15 minutos. Nunca se sabe hasta dónde puede dar de sí un experimento y la posteridad se reserva para ciertas obras maestras una mueca tan irónica como un bufido de trombones.

Estíbaliz...Espinosa, diciembre-enero 2015