

Quen se dedica á creación pode desenvolver dúas patoloxías: unha ironía mordaz ou unha neurose depresiva. Ás veces ambas. Como, se non, encaixar que hoxe te lapiden, mañá te ignoren e pasado che agasallen como á deusa hindú da sabedoría? Iso sen contar que obras que supuxeron grande esforzo e paixón poden pasar inadvertidas e en troques, un encargo pouco atraente, alimenticio sen máis, convértese nun sinal de identidade para sempre. E máis aló.

Esta noite deixámonos atrapar por pezas emblemáticas da infancia e o paso iniciático á adolescencia. Edulcoradas ou con sobrepeso romántico? Veremos. Creáronse en circunstancias adversas, de baixo índice glucémico, as dúas por encargo e con problemas, pero os seus creadores imprimiron un selo tan persoal que ambas son puro chaikovsky e puro prokofiev, respectivamente: soberbias, conmovedoras, tenras e audaces. Se cadra eles preferirían ser máis recordados por outras partituras [e sono tamén], pero o tempo gárdase a súa retranca.

Dous ballets da era dourada desta arte e con multitude de versións, suites, bandasonorizacións e escolmas. Gózaos.

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI [1840-1893]

O Crebanoces, acto II [1891-1892]

Escena: O Pazo Enmeigado do País dos Doces

Escena: Benvenida a Clara e o príncipe Crebanoces

XII. *Divertissement*:

- a. Chocolate (Danza Española)
- b. Café (Danza Árabe)
- c. Tea (Danza Chinesa)
- d. Trepak (Danza Rusa)
- e. Danza dos mirlitóns
- f. Mamá Xenxibre e os Polichinelas

XIII. Vals das Flores

XIV. *Pas de deux*:

A Fada de Azucre e O seu Cabaleiro, o Príncipe Coqueluche

Variación I: Tarantelle

Variación II: Danza da Fada de Azucre

Coda

XV. Último vals e Apoteose

Hoxe, ao oírmos falar do «Crebanoces» é moi probable que as nosas sinapses cerebrais atopen antes no seu percorrido a Chaikovski que a ETA Hoffmann. Que é, por certo, autor do conto. Orabén, faríalle chiste a Chaikovski ser

identificado en escolas de ballet de medio mundo con ese dilixente xoguete de madeira que parte noces a sorrisos?

Afectado polas críticas, sen a amizade-mecenado de Nadezhda von Meck e cun encargo pouco tentador, en 1891 Chaikovski diríxese á inauguración do Carnegie Hall, en Nova York, pero fai escala en París. Vai coñecer a Víctor Mustel, inventor dun instrumento non diría que *steampunk*, pero case: ese metalófono disfrazado de piano, con algo de latencia nas teclas e unha sonoridade non sei se celestial ou alienígena. A celesta.

Por que? Chaikovski quere unha -e en segredo, non sexa que lle pise a idea o espelido de Rimsky-Kórsakov - para incluíla no seu encargo pouco gorentoso. Outro ballet. Comandado polo Teatro Imperial Marinski, reunírao de novo con Marius Petipa, tralo éxito da *Bela Dormente* [1890]. O seu tema? Un conto do famoso Hoffmann: «O Crebanoces e o Rei dos Ratos».

Entre A. Dumas [pai] e Petipa simplifican o relato -entre nós, algo tostón- en dous actos: un na casa dos nenos protagonistas, onde o crebanoces enmeigado -agasallo de Nadal dun padriño reloxeiro- cobra vida e loita contra roedores; e outro no Pazo Enmeigado do País dos Doces, ese que hoxe estaría bastante restrinxido por iso da diabetes infantil. É curiosamente o acto II, longo malia sen narrativa, o que se leva os mellores números, alí onde Chaikovski relaxouse, tomouse un café arábigo ou un té chinés, e puxo en funcionamento a maquinaria *steampunk* e...que adxectivo poñer?...escintilante da súa celesta.

Escintilante?

50 anos logo da súa estrea, a Disney utilizou fragmentos deste ballet na película de animación *Fantasia* [1940]: e o que en orixe era a Fada de Azucre [*Feé Dragée* en francés, unha fada de confite tipo lacasito, de azucre crocante] converteuse nun enxame de máxicas fadas do bosque que orballa os campos antes do amencer. Inesquecible a tea de araña inzándose de gotiñas ao son desa celesta...si, escintilante, diamantina. Porque, non sei ti, pero eu son incapaz de imaxinar unha Fada de Azucre duro. Ese instrumento convértea en froita cristalizada, nun surtidor de glasé e deixámolo aí, porque a estas notas sóbelles a glicosa e ninguén incluíu fadas de estevia ou maltitol.

O acto II comeza cunhas escenas descritivas do Pazo Enmeigado de Azucre [en Confitüremburg, na transliteración rusa] e unha apracible benvinda, arpas e violines a recibiren a Clara e ao príncipe Crebanoces -que venceu aos ratos no acto I; sospeito que nin a Petipa nin a Chaikovski nin ao coreógrafo Lev Ivanov lles interesaban para nada eses ratos-. A música é de ensoño, unha orquestración leda na que todos teñen algo que contar, desde contrabaixos até

clarinete, pasando por óboes, ou unha pasaxe etérea de arpas e celesta. Petipa era dos que tiña todo milimetrado, indicaba cantos compases precisaba para segundo que momentos. Chaikovski, máis que compoñer, encaixaba as pezas a medida da engrenaxe.

Oirás unha sección moi coñecida: *Divertissement*, macedonia de postais coloristas, encabezadas por unha Danza española con castañuelas [do máis exótico daquela]; a sinuosa e velada Danza Árabe, nunca uns axóuxeres tinitinaron tanta saudade, un clarinete, un óboe e un corno inglés nunha das páxinas máis belas que, pese a inspirarse en cafeína, o seu efecto é máis ben opiáceo. Baséase, de feito, nun canto de berce de Xeorxia.

Sácanos desta narcose dous breves enerxizantes: o té chinés e un *trepak* ruso capaz de deshibernar a un oso siberiano.

O mirlitón é un *kazoo*, fruta dun só buraco, aquí representada polas frutas e nalgúns versións escénicas por pastoras de mazapán, aínda que pode referirse a unha tortiña da época, chamada *mirliton*. Sábese que Chaikovski pedía frutas de xoguete para o candor desta estampa. Seguen Mamá Xenxibre [en referencia a esas latas de caramelos que aquí poderían ser, segundo o século, de violetas ou pez ou chimos] e os seus vistosos polichinelas con pandeiretas, crebando o compás.

A seguinte escena é o famoso *Vals das Flores* -flores douradas, seguramente tamén de azucre-, introducido por arpas e cunha das melodías máis pinchadas da obra [ese parladoiro cordas-madeiras] ensombrecido durante varios compases conmovedores en tonalidade menor.

E segue un *Pas de deux*, é dicir, un baile en parella: a Fada de Azucre e un príncipe chamado Coquelin na versión francesa [é dicir, tos ferina, unha doenza recorrente nas crianzas do s. XIX]: escena marcada pola arpa e unha melodía das que se imprime para sempre nalgún circuíto neuronal. Lánguida, recorda ao *Lago dos Cisnes*.

Tras unha *tarantella*, oes o escintilar? Si, unha caixa de música alá lonxe, na túa nenez, uns vagalumes: a celesta que o compositor fixo traer en segredo, a perla gardada até o final. El usouna tamén na balada sinfónica *O voivoda* (1891). Logo degustámola polvoriñada en Ravel, Debussy, Mahler, Bartók... ata Hedwig, a curuxa do Harry Potter.

Unha rápida coda e unha apoteose bailable na que Clara esperta no salón da casa rompen o feitizo. Xa podes erguerte e volver aos poucos á idade do teu DNI. Sen présas.

«Coido que sufro unha crise», escribiu Chaikovski delongando esta composición pouco gorentosa, apoucado por críticas, a depresión pola morte da súa irmá Alexandra... até por verse maior, como revela nas súas cartas: «O vello está en evidente declive [...] Este ballet é infinitamente peor que *A bela dormente*». Coa estrea tamén deulle a neura: «Todo foi ben en escena, pero creo que o público se aburría». Curioso que hoxe encarne o ballet que coñece até quen non sabe nada de ballet.

Non sabemos se botando man de teobromina ou caramelos, pero dalgún xeito apañoouse para, entre viaxes e neuroses, deixarnos sobre a neve dunha partitura a pegada sonora do paraíso infantil. Como escribiu o poeta W. H. Auden, «o Crebanoces transcorre nun Edén perpetuo».

SERGUÍ PROKÓFIEV [1891-1953]

Romeo e Xulieta (suite de Andrew Litton) [1935]

Imaxina que levas anos fóra do teu país. Que recibes del un encargo de creación importante, un ballet. Volverás á túa terra como unha estrela. Pero xusto entón, é 1935, o ambiente político patrio comeza a enrarecer. E é a túa ilusión a que se estrela. O asunto complícase: ao teatro Kirov, o do encargo, este xa non lle interesa. Buscas unha segunda opción. O Bolshoi. Nada, argúen que non é bailable. Deportan ao seu director.

Pasa o tempo. Respectas á túa obra, queres salvala, e desmontas o ballet de 52 movementos [52!] en pezas de Lego que artellar logo ao teu xeito. Vanse decatar. Armas unha suite, dúas, ata tres. Breves, portátiles. Nas suites cada movemento forma un microcosmos orquestral, rítmico, tímbrico [a túa inventiva melódica non coñece o medo, naciches con ese don]. E lévaas de viaxe: estréaas en Moscova... A túa historia é a do «Romeo e Xulieta» de Prokofiev.

Na *première* do ballet, en 1938 en Brno [República Checa], boa parte das súas escenas musicais xa eran coñecidas.

Como coñecido é o libreto. Imposible chegar a el sen *spoilers*. A historia dos amantes de Verona experimentou tantas mutacións coma o virus da gripe: de contos italianos [Mateo Bandello] a poemas ingleses [Arthur Brooke], de Tristán e Isolda até a Julia descoñecida e protofeminista de Lope de Vega, en «Castelvines y Monteses». Por non falar de *West Side Story* ou de versións zombie, steampunk, Karina e agoiro unha: neandertal vs. sapiens [de nada pola idea]. O drama de William Shakespeare perdurou, pero ben o vale: emite non só amor recén feito, tamén a súa luz e a súa tebra. E tatuounos metáforas para varios milenios de especie humana.

Neste concerto, o director neoiorquino Andrew Litton tráenos o seu propio Lego de Romeo e Xulieta: unha macedonia das tres suites cun total de 10 números, trezando lirismo, tremendismo, provocación, mocidade, alegría, dor. E, faltaría máis: amor. Do que estaba escrito nas estrelas para ese par de estrelas opostas [*star-crossed lovers*], onde estas simbolizan o destino, como nesa lenda chinesa-xaponesa de dous astros [os nosos Veiga e Altair] separados para sempre pola Vía Láctea... salvo unha noite [Tanabata].

Nesta suite de Litton paseamos por:

Danza da mañá (suite 3, nº II)

Para bailar isto hai que ser adolescente italiano e ben almorzado: unha orquesta pletórica, a toda tuba e trombón, como un pasarrúas por calexas aínda non sanguentas, pero cos seus recantos, os seus vaivéns grotescos.

Montescos e Capuletos (suite 2, nº I)

De quedarnos co gran de pementa, non adoita haber dúbida de que sería este: temible, audaz, unha turba fumegante de violíns, timbais, trompetas que abren paso aos rivais [coñécese tamén como Danza dos Cabaleiros] e, en xeral, pouca broma. A esta marcha - con puntillos no ritmo que emocionaría a Darth Vader - interrómpea un lirismo cortesán pero desacougante [a celesta aquí coma frío espectro, e ese ganchillado de dous melodías que Prokofiev borda, como en *Tenente Kijé*] : é Xulieta bailando con Paris, o pretendente ao gusto da familia.

Regresa o tema da man do fagot, funesto. E isto era supostamente «imbailable»? O que tivo que aturar este home.

Pode que esta música anuncie un perfume de Chanel, sirva de banda sonora a *Calígula* [de Tinto Brass] ou a concertos de Muse, pero o seu aroma orixinal pervive intacto: tan arrogante nese salto Fa a La da súa melodía como unha cella alzada, como unha espada a sarxar o veludo. Bravísima!

A nena Xulieta (suite 2, nº II)

Xulieta aínda non ten 14 anos. Nesta marabillosa estampa oímos o bulebule da nena que é [*spicatto* de violíns], na súa trenza de hormonas, pero detense varios intres reflexivos [*cello*, madeiras] ante un espello onde despunta a muller que será. Ou podería ter sido.

Tableau: as rúas espertan (suite 1, nº II)

O *alegretto* que orixinalmente abría o ballet trasládanos ao empedrado dunha Verona arrincando nos seus quefaceres cotiáns, á vez que -é Prokofiev!- intúense bufonadas, desaires a través dunha sabia gradación modulada e un susto final.

Danza (suite 2, nº IV)

Un animado entretempo con *pizzicato* das corda e enxeñosa percusión.

Romeo e Xulieta [escena do balcón] (suite 1, nº 6)

Hai un balcón en Verona, o balcón de Xulieta, un reclamo turístico onde ata podes casar, se queres. Xulieta nunca existiu, nin o seu balcón -na Inglaterra isabelina de Shakespeare sería un ornamento exótico, el menciona unha fiestra-

Adivíñase o pulso de Prokofiev para non caer no sentimentaloido cun material como *Romeo e Xulieta*. Lógrao veteando sabiamente disonancias, cromatismos impredecibles ou rebuldeiros. Baixo ese escenográfico balcón de Xulieta, Romeo soa ao axexo e rillote, pero aínda así moi quen de fiar metáforas [ollos, estrelas, fazulas, aurora] como:

«Falan os seus ollos, respondereilles? Son un ousado. Se non me fala a min! As estrelas máis brillantes, tendo que ausentarse por algo, pídenlle aos seus ollos resplandecer na súa ausencia até o seu regreso. Ou son os seus ollos os do firmamento e estrelas as do seu ollar? O fulgor das súas fazulas avergoñaría a eses astros, como a luz do día á dunha lámpada! Os seus ollos lanzarían raios tan diáfanos desde a bóveda celestial a través do éter, que cantarían os paxaros crendo que é a aurora! Mirade como apoia a cara na súa man! Oh! Quen fose luva nesa man, tocar así esa cara!»

A música é arrebatada e así e todo -e aló van 80 anos- xamais *kitsch* nin sensiblera. Cambia coma un día de marzo, sorprende, fai sorrir, ascender ata algún lugar no que todos namoramos por primeira vez. Mantén case intacta a súa capacidade de emocionar a través do tempo e do espazo. Alcánzanos con acordes: etimolóxicamente cordas unidas ou o que toca o *cor, cordis*, o corazón?

Máscaras (suite 1, nº V)

Esta escena é xusto anterior á que acaba de soar: Romeo, Benvolio e Mercutio cóanse e plántanse na festa dos Capuletos. Unha marcha de aire medieval,

introducida por pandeireta e unha melodía co que denominaron notas equivocadas, *wrong notes*, típicas do compositor: acordes como versos libres, que non riman co que se espera oír, pero perfectamente incrustadas na relojería harmónica, como lunares nunha pel tersa.

Romeo leva un antiface, que Shakespeare denotaba así en palabras de Tebaldo, sobriño de Lady Capuleto:

What dares the slave	«Como se atreve semellante infame
Come hither, cover'd with an antic	a vir aquí, con ese antiface,
face	de mofa e befa ante a nosa
To flee and scorn at our solemnity?	cerimonia?»

O mesmo antiface que na versión para cine de Baz Luhrmann (1996), Leonardo di Caprio guinda ao lavabo xusto antes de fascinarsse ante un acuario tropical: a escena onde coñece a unha Xulieta con ás.

A harmonía tórnase grotesca e amenazante. O *tempo* non perdoa. Que Romeo namore perdidamente cando a súa intención era «mofa e befa» é unha xenialidade argumental: inesperada, totalmente fóra de control. Unha nota equivocada no patrón emocional desa noite.

Minueto (suite 1, nº IV)

Un movemento cortesán que reflicte a chegada de convidados á festa, con arranques cómicos de tuba, liñas expresivas de clarinetes, trompas... A crítica considera que Prokofiev tiña unha habilidade especial para o que o teórico Mijaíl Bajtín chamou «o carnavalesco»: farsa, parodia, grandeza burlona. *Voilà*.

Romeo e Xulieta antes de partir (suite 2, nº V)

Unha fruta despreocupada chivanos a despedida dos amantes trala noite de vodas. Porque Romeo (16) casa con Xulieta (13), en efecto. O profesor John Sutherland recalca: «Nun tribunal actual, Romeo recibiría unha condena maior polo de Xulieta que polo de Tebaldo».

Os contrabaixos bríndannos sensacións así de contradictorias, ata que emerxe un tema melancólico ao que sucede outro máis livián. E asoma a traxedia. Irresistible. Logo sutil. O salpementado orquestral é sublime, non se sabe sei rir, se chorar, se engurrar o ceño, si renderse... Prokofiev, un mestre manipulador da contradición, o vaivén bipolar.

Morte de Tebaldo (suite 1, nº VII)

Este movemento deveu en clásico *bis*. Tralo fumareu de frenesí rival que acabou coa vida de Mercutio e logo de Tebaldo [Romeo cravoulle a espada, vingando ao seu amigo], 15 acordes de timbal e corda tacholan de silencios a súa marcha fúnebre. E déixannos ás portas da traxedia dos namorados.

Pero por esta noite, como sherezades que contaron unha boa historia, non morren. Andrew Litton esmelga para nós unha suite de romeos e xulietas eternamente vivos, como o estiveron na memoria ao longo de xeracións, e como escribiu o mestre ucraíno louro, alto e directo: «Os mortos non bailan», dicía Prokofiev. El apostara por un final feliz; as autoridades soviéticas non o atoparon apropiado e tuvo que deixalo todo en traxedia.

Censurar a liberdade de expresión. Un clásico que adoita revisitarse. Case tanto como esa casa inventada de Verona por San Valentín.

Estíbaliz Espinosa