

Quien se dedica a la creación puede desarrollar dos patologías: una ironía mordaz o una neurosis depresiva. A veces ambas. Cómo, si no, encajar que hoy te lapiden, mañana te ignoren y pasado te agasajen como a la diosa hindú de la sabiduría? Eso sin contar que obras que han supuesto grandes esfuerzos, dedicación y pasión pueden pasar inadvertidas y en cambio, un encargo poco atractivo, meramente alimenticio, se convierte en una seña de identidad de por vida. Y más allá.

Esta noche nos dejamos atrapar por piezas emblemáticas de la infancia y el paso iniciático a la adolescencia. Edulcoradas o con sobrepeso romántico? Veremos. Se crearon en circunstancias adversas, de bajo índice glucémico, las dos por encargo y con problemas, pero sus creadores imprimieron un sello tan personal que ambas son puro chaikovsky y puro prokofiev, respectivamente: soberbias, conmovedoras, tiernas y audaces. Quizá ellos preferirían ser más recordados por otras partituras [y lo son también], pero el tiempo se guarda su sorna.

Dos ballets de la era dorada de esta arte y con multitud de versiones, suites, bandasonalizaciones y extractos. Disfrútalos.

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI

El Cascanueces, acto II [1891-1892]

Escena: El Palacio Encantado del País de los Dulces

Escena: Bienvenida a Clara y el príncipe Cascanueces

XII. *Divertissement*:

- a. Chocolate (Danza Española)
- b. Café (Danza árabe)
- c. Tea (Danza China)
- d. Trepak (Danza Rusa)
- e. Danza de los mirlitones
- f. Mamá Jengibre y los Polichinelas

XIII. Vals de las Flores

XIV. *Pas de deux*:

El Hada de Azúcar y Su Caballero, el Príncipe Coqueluche

Variación I: Tarantelle

Variación II: Danza del Hada de Azúcar

Coda

XV. Último vals y Apoteosis

Al oír hablar del «Cascanueces» es muy probable que nuestras sinapsis cerebrales encuentren antes en su recorrido a Chaikovski que a ETA Hoffmann. Que es, por cierto, autor del cuento. Ahora bien, le haría gracia a Chaikovski ser identificado en escuelas de ballet de medio mundo con ese diligente juguete de madera que parte nueces a sonrisas?

Afectado por las críticas, sin la amistad-mecenzago de Nadezhda von Meck y con un encargo poco tentador, en 1891 Chaikovski se dirige a la inauguración del Carnegie Hall, en Nueva York, pero hace escala en París. Va a conocer a Víctor Mustel, inventor de un instrumento no diría que *steampunk*, pero casi: ese metalófono disfrazado de piano, con algo de latencia en las teclas y una sonoridad no sé si celestial o alienígena. La celesta.

Por qué? Chaikovski quiere una –y en secreto, no sea que le pise la idea el vivalde de Rimsky-Kórsakov - para incluirla en su encargo poco apetecible. Otro ballet. Comandado por el Teatro Imperial Mariinsky, lo reunirá de nuevo con Marius Petipa, tras el éxito de *La Bella Durmiente* [1890]. Su tema? Un cuento del famoso Hoffmann: «El Cascanueces y el Rey de los Ratonés».

Entre A. Dumas [padre] y Petipa simplifican el relato -entre nosotros, algo tostón- en dos actos: uno en la casa de los niños protagonistas, donde el cascanueces encantado -regalo de Navidad de un padrino relojero- cobra vida y lucha contra roedores; y otro en el Palacio Encantado del País de los Dulces, ése que hoy estaría bastante restringido ante el riesgo de diabetes infantil. Es curiosamente el acto II, largo aunque sin narrativa, el que se lleva los mejores números, allí donde Chaikovski se relajó, se tomó un café arábigo o un té chino, y puso en funcionamiento la maquinaria *steampunk* y...qué adjetivo poner?...centelleante de su celesta.

Centelleante?

50 años después de su estreno, la Disney utilizó fragmentos de este ballet en la película de animación *Fantasia* [1940]: y lo que en origen era el Hada de Azúcar [la *Feé Dragée* en francés, un hada de confite tipo lacasito, azúcar crujiente] se convirtió en un enjambre de mágicas hadas del bosque que impregna de rocío los campos antes del amanecer. Inolvidable la tela de araña llenándose de gotitas al son de esa celesta...sí, centelleante, diamantina. Porque, no sé tú, pero yo soy incapaz de imaginar un Hada de Azúcar duro. Ese instrumento la convierte en fruta escarchada, en un surtidor de glasé y lo dejamos ahí, porque a estas notas les sube la glucosa y nadie ha incluido hadas de estevia o maltitol.

El acto II comienza con unas escenas descriptivas del Palacio Encantado de Azúcar [en Confitüremburg, en transliteración del ruso] y una apacible bienvenida, arpas y violines que reciben a Clara y al príncipe Cascanueces –que ha vencido a los ratones en el acto I; sospecho que ni a Petipa ni a Chaikovski ni al coreógrafo Lev Ivanov les interesaban para nada esos ratones-. La música es de ensueño, una orquestación alegre en la que todos tienen algo que contar, desde contrabajos hasta clarinete, pasando por oboes, o un pasaje etéreo de arpas y celesta. Petipa era de los que tenía todo milimetrado, indicaba cuántos compases necesitaba para según qué momentos. Chaikovski, más que componer, encajaba las piezas a medida del engranaje.

Oirás una sección muy conocida: *Divertissement*, macedonia de postales coloristas, encabezadas por una Danza española con castañuelas [de lo más exótico por entonces]; la sinuosa y velada Danza Árabe, nunca unos cascabeles tintinearón tanta nostalgia, un clarinete, un oboe y un corno inglés en una de las páginas más bellas y, pese a inspirarse en cafeína, su efecto es más bien opiáceo. Se basa, de hecho, en una nana de Georgia.

Nos sacan de esta narcosis dos breves energizantes: el té chino y un *trepak* ruso capaz de deshibernar a un oso siberiano.

El mirlitón es un *kazoo*, flauta de un solo agujero, aquí representada por las flautas y en algunas versiones escénicas por pastoras de mazapán, si bien puede referirse a una tartaleta hojaldrada de la época, llamada *mirliton*. Se sabe que Chaikovski pedía flautas de juguete para el candor de esta estampa. Siguen Mamá Jengibre [en referencia a esas latas de caramelos que aquí podrían ser, según el siglo, de violetas o pez o chimos] y sus polichinelas con panderetas, quebrando el compás.

La siguiente escena es el célebre *Vals de las Flores* –flores doradas, seguramente también de azúcar-, introducido por arpas y con una de las melodías más pinchadas de la obra [ese debate cuerdas-maderas] ensombrecido durante varios compases conmovedores en tonalidad menor.

Y sigue un *Pas de deux*, es decir, un baile en pareja: el Hada de Azúcar y un príncipe llamado Coquelin en la versión francesa [«tos ferina», una dolencia recurrente en los infantes del s. XIX]: una escena marcada por el arpa y una melodía de las que se imprime para siempre en algún circuito neuronal. Lánguida, recuerda al *Lago de los Cisnes*.

Tras una tarantella, oyes el centelleo? Sí, una caja de música allá lejos, en tu niñez, como unas luciérnagas: la celesta que el compositor hizo traer en secreto,

la perla guardada hasta el final. Él la usó también en la balada sinfónica *El voivoda* (1891). Luego la hemos degustado espolvoreada en Ravel, Debussy, Mahler, Bartók... hasta Hedwig, la lechuza de Harry Potter.

Una rápida coda y una apoteosisailable en la que Clara despierta en el salón de su casa rompen el hechizo. Ya puedes levantarte y volver poco a poco a la edad de tu DNI. Sin prisa.

«Creo que sufro una crisis», escribió Chaikovski demorando esta composición poco apetecible, apesadumbrado por críticas, la depresión por la muerte de su hermana Alexandra... incluso por verse mayor, como revela en sus cartas: «El viejo está en evidente declive [...] Este ballet es infinitamente peor que *La bella durmiente*». Con el estreno también le dio la neura: «Todo fue bien en escena, pero creo que el público se aburría». Curioso que hoy encarne el ballet que conoce hasta quien no sabe nada de ballet.

No sabemos si echando mano de teobromina o caramelos, pero de algún modo se las arregló para, entre viajes y neurosis, dejarnos sobre la nieve de una partitura la huella sonora del paraíso infantil. Como escribió el poeta W. H. Auden, «el Cascanueces transcurre en un Edén perpetuo».

SERGUÉI PROKÓFIEV [1891-1953]

Romeo y Julieta (suite de Andrew Litton) [1935]

Imagínate que llevas años fuera de tu país. Que recibes de allí un encargo de creación importante, un ballet. Volverás a tu tierra como una estrella. Pero justo entonces, es 1935, el ambiente político patrio comienza a enrarecerse. Y es tu ilusión la que se estrella. El asunto se complica: al teatro Kirov, el del encargo, este ya no le interesa. Buscas una segunda opción. El Bolshoi. Nada, arguyen que no esailable. Deportan a su director.

Pasa el tiempo. Respetas a tu obra, quieres salvarla, y desmontas el ballet de 52 movimientos [52!] en piezas de Lego que montar a tu estilo. Se van a enterar. Armas una suite, dos, hasta tres. Breves, portátiles. En las suites cada movimiento forma un microcosmos rítmico, tímbrico [tu inventiva melódica no conoce el miedo, has nacido con ese don]. Y te las llevas de viaje: las estrenas en Moscú... Tu historia es la del «Romeo y Julieta» de Prokofiev.

En la *première* del ballet, en 1938 en Brno [República Checa], buena parte de sus escenas musicales ya eran conocidas.

Como conocido es el libreto. Imposible llegar a él sin *spoilers*. La historia de los amantes prohibidos de Verona ha experimentado tantas mutaciones como el virus de la gripe: de cuentos italianos [Mateo Bandello] a poemas ingleses [Arthur Brooke], de Tristán e Isolda hasta la Julia desconocida y protofeminista de Lope de Vega, en «Castelvines y Monteses». Por no hablar de *West Side Story* o de versiones zombie, steampunk, Karina y auguro una: neandertal vs. sapiens [de nada por la idea]. El drama de William Shakespeare ha perdurado, pero bien lo vale: emite no sólo amor recién hecho, también su tiniebla. Y nos ha tatuado metáforas para varios milenios de especie humana.

En este concierto, el director neoyorquino Andrew Litton nos trae su propio Lego de Romeo y Julieta: una macedonia de las tres suites con un total de 10 números, trenzando lirismo, tremendismo, provocación, juventud, dolor. Y, faltaría más: amor. Del que estaba escrito en las estrellas para ese par de estrellas opuestas [*star-crossed lovers*], donde éstas simbolizan el destino, como en esa leyenda chino-japonesa de dos astros [nuestros Vega y Altair] separados para siempre por la Vía Láctea... salvo una noche [Tanabata].

En esta suite de Litton paseamos por:

Danza de la mañana (suite 3, nº II)

Para bailar esto hay que ser adolescente italiano y bien desayunado: una orquesta pletórica, a toda tuba y trombón, como un pasacalle por calles aún no sangrientas, pero con sus recovecos, sus vaivenes grotescos.

Montescos y Capuletos (suite 2, nº I)

De quedarnos con el grano de pimienta, no suele haber duda de que sería este: temible, audaz, una turba humeante de violines, timbales, trompetas que abren paso a los rivales de cada una de las familias [se la conoce también como Danza de los Caballeros] y, en general, poca broma. A esta marcha - cuyos puntillos en el ritmo habrían emocionado a Darth Vader- la interrumpe un lirismo cortesano pero inquietante [la celesta aquí como un frío espectro, y ese ganchillado de dos melodías que Prokofiev borda, como en *Teniente Kijé*]: es Julieta bailando con Paris, el pretendiente al gusto de su familia.

Regresa el tema de la mano del fagot, funesto. Y esto era supuestamente «imbailable»? Lo que tuvo que tragar este hombre.

Puede que esta música haya anunciado un perfume de Chanel, servido de banda sonora a *Calígula* [de Tinto Brass] o a conciertos de Muse, pero su aroma

original pervive intacto: tan arrogante en ese salto Fa a La de su melodía como una ceja alzada, como una espada saizando el terciopelo. Bravísima!

La joven Julieta (suite 2, nº II)

Julieta aún no tiene 14 años. En esta maravillosa estampa corretea aún la niña que es [*spicatto* de violines], en su trenza de hormonas, pero se detiene varios instantes reflexivos [*cello*, maderas] ante un espejo donde despunta la mujer que será. O podría haber sido.

Tableau: las calles despiertan (suite 1, nº II)

El *allegretto* que originalmente abría el ballet nos traslada al empedrado de una Verona arrancando en sus quehaceres cotidianos, al tiempo que –es Prokofiev!– se intuyen bufonadas, desaires a través de una sabia gradación modulada y un susto final.

Danza (suite 2, nº IV)

Un animado entretiempo con *pizzicato* de las cuerdas e ingeniosa percusión.

Romeo y Julieta [escena del balcón] (suite 1, nº 6)

Hay un balcón en Verona, el balcón de Julieta, un reclamo turístico donde hasta puedes casarte, si quieres. Julieta nunca existió, ni su balcón – en la Inglaterra isabelina de Shakespeare sería un ornamento exótico, él menciona una ventana-

Se adivina el pulso de Prokofiev para no caer en lo sentimentaloides con un material como Romeo y Julieta. Lo logra vetando sabiamente disonancias, cromatismos impredecibles o juguetones. Bajo ese escenográfico balcón de Julieta, Romeo suena acechante y gamberro, pero aún así capaz de hilar metáforas [ojos, estrellas, mejillas, aurora] como:

«¡Hablan sus ojos; les responderé!...Soy un osado. Si no me habla a mí! Las estrellas más brillantes, teniendo que ausentarse por algo, le piden a sus ojos resplandecer en su ausencia hasta su regreso. ¿O son sus ojos los del firmamento y estrellas las de su mirar? ¡El fulgor de sus mejillas avergonzaría a esos astros, como la luz del día a la de una lámpara! ¡Sus ojos lanzarían rayos tan diáfanos desde la bóveda celestial a través del éter, que cantarían los pájaros creyendo que es la aurora!... ¡Mirad cómo apoya la cara en su mano! ¡Oh! ¡Quién fuera guante en esa mano, tocar así esa cara!» W. Shakespeare

La música es arrebatada y aún así -y han pasado 80 años- jamás *kitsch* ni sensiblera. Cambia como un día de marzo, sorprende, hace sonreír, ascender hasta algún lugar en el que todos nos enamoramos por primera vez. Mantiene casi intacta su capacidad de emocionar a través del tiempo y del espacio. Nos alcanza con acordes: ¿etimológicamente cuerdas unidas o lo que toca el *cor, cordis*, el corazón?

Máscaras (suite 1, nº V)

Esta escena es justo anterior a la que acaba de sonar: Romeo, Benvolio y Mercutio se cuelan y se plantan en la fiesta de los Capuletos, sus enemigos. Una marcha de aire medieval, introducida por pandereta y una melodía con lo que han denominado notas equivocadas, *wrong notes*, típicas del compositor: acordes como versos libres, que no riman con lo que se espera oír, pero perfectamente incrustadas en la relojería armónica, como lunares en una piel tersa.

Romeo lleva un antifaz, que Shakespeare denotaba así en palabras de Tebaldo, sobrino de Lady Capuleto:

"What dares the slave Come hither, cover'd with an antic face To flee and scorn at our solemnity?	«Cómo se atreve semejante infame a venir aquí, tocado con ese antifaz, de mofa y befa ante nuestra ceremonia?»
--	---

Mismo antifaz que en la versión para cine de Baz Luhrmann (1996), Leonardo di Caprio arroja al lavabo justo antes de fascinarse ante un acuario tropical: la célebre escena donde conoce a una Julieta con alas.

La armonía se torna grotesca y amenazante. El *tempo* no perdona. Que Romeo se enamore perdidamente de la chica de la familia odiada cuando su intención era «mofa y befa» es una genialidad argumental: inesperada, totalmente fuera de control. Una nota equivocada en el croquis emocional de esa noche.

Minueto (suite 1, nº IV)

Un movimiento cortesano que refleja la llegada de invitados a la fiesta, con arranques cómicos de tuba, líneas expresivas de clarinetes, trompas... La crítica considera que Prokofiev tenía una habilidad especial para lo que el teórico Mijaíl Bajtín llamó «lo carnavalesco»: farsa, parodia, grandeza burlona. *Voilà*.

Romeo y Julieta antes de partir (suite 2, nº V)

Una flauta despreocupada nos chiva la despedida de los amantes tras la noche de bodas. Porque Romeo (16 años) se casa con Julieta (13), en efecto. El profesor John Sutherland recalca: «En un tribunal actual, Romeo recibiría una condena mayor por lo de Julieta que por lo de Tebaldo».

Los contrabajos nos brindan sensaciones así de contradictorias, hasta que emerge un tema melancólico al que sucede otro más liviano. Y asoma la tragedia. Arrolladora. Luego sutil. El salpimentado orquestal es sublime, no se sabe si reír, si llorar, si fruncir el ceño, si rendirse al arrobó. Prokofiev, un maestro manipulador de la contradicción, el vaivén bipolar.

Muerte de Tebaldo (suite 1, nº VII)

Este movimiento devino en clásico *bis*. Tras el torbellino de frenesí rival que ha acabado con la vida de Mercutio y luego de Tebaldo [Romeo le ha clavado su espada, vengando a su amigo], 15 acordes de timbal y cuerda tachonan de silencios su marcha fúnebre. Y nos dejan a las puertas de la tragedia de los enamorados.

Pero por esta noche, como sherezades que han contado una buena historia, no mueren. Andrew Litton espiga para nosotros una suite de romeos y julietas eternamente vivos, como lo han estado en la memoria a lo largo de generaciones, y como lo había escrito el maestro ucraniano rubio, alto y directo: «Los muertos no bailan», decía Prokofiev. Él había apostado por un final feliz; las autoridades soviéticas no lo encontraron apropiado y hubo de dejarlo todo en tragedia.

Censurar la libertad de expresión. Un clásico que suele revisitarse. Casi tanto como esa casa inventada de Verona por San Valentín.

Estíbaliz Espinosa