

PIOTR ILYCH CHAIKOVSKI [1840-1894]
Sinfonía nº 5, en mi menor, op. 74 [1888]

1. *Andante - Scherzo- Allegro con anima*
2. *Andante cantabile (con alcuna licenza)*
3. *Valse - Allegro moderato*
4. *Finale - Andante maestoso -Allegro vivace*

Que un pode ser o seu peor crítico había sabelo ben Chaikovski. Tras unha boa acollida do público, o compositor depeña a súa 5ª sinfonía coa súa confidente e mecenas invisible, N. von Meck: «Cada vez estou máis convencido de que a miña última sinfonía non ten éxito e esta conciencia de fracaso (e talvez a mingua das miñas capacidades) abáteme. [...] resulta demasiado colorida, masiva, deshonesto, envarada e, en xeral, antipática.» Con esta filada de autodesprezos, un crítico comería varios días.

Con todo, sendo un dos músicos favoritos do zar Alexandro III, a estas alturas Chaikovski é un tesouro nacional e a crítica non fai sangue. A 4ª sinfonía ten xa dez anos. Nela, o mestre artellara un programa en torno á superación da adversidade e o Destino, tema a lle roldar desde «Evgeni Onegin». Pero nesta última a cousa non está tan clara como na 4ª nin como en «Manfred», fiada co poema de Lord Byron. Por programa debemos contentarnos cunhas confusas notas manuscritas nesta liña: «*Intr.* Total submisión ante o Destino ou... os inescrutables designios da Providencia. *Allegro*: Murmuros, dúbidas, queixumes, reproches contra XXX», onde ese XXX suscita morbo para todos os gustos: homosexualidade, apostas de xogo... un nome talvez? Bueno, é o seu segredo. Talvez sería elegante respectalo.

Comezamos co *Andante* que nos tatúa, con clarinetes e cordas, un *motto* sombrío: o do Destino, que salientará ao longo da obra. Pero este é o músico que aínda garda na manga «A bela adormecida» ou «O crebanoces»: por moi funesto que se poña, sáeselle o iridiscente. Varios cambios de tonalidade despois –si, o mesmo que aos 21 anos sorprendíase de cambios de tonalidade nunha mesma obra–, batallas e fagots que retoman o motivo con retransca resignada...emerxe o tema, redobrado con timbais e unha liña de contrabaixos que, de ser eu guionista de Netflix, chamaría un *cliffhanger*. Un «continuará».

E continúa. No 2º movemento un acougo divino arrola unha das melodías máis belas que todo trompa coñece, logo tecida co timbre das madeiras –a Chaikovski a melancolía dúralle o xusto para que nos tremeluzo a bágoa e xa decontado facernos rir, bailar e amar á humanidade, non necesariamente por esa orde-. Unha orquestración por veces abafadiza, se cadra de aí o de «masiva», asinada pola mesma man do «sen ideas». Só un perfeccionista neurótico, ou deprimido, pode xulgar con tal distorsión. E cando se deixa levar polo lirismo –exquisito, claro, é Chaikovski– o Destino sabótanos, e non unha senón dúas veces. Nunha delas o susto é de infarto, ollo.

Durante o 3º movemento respírase outra atmosfera: non un *scherzo*, senón un valse con algo de *naïf* e moito dos seus ballets. Será o terceiro desta «sinfonía de valeses», como fixo notar un crítico. E no máis doce do momento... velaí de

novo, o *motto* do Destino. O *Finale* é un espello en tonalidade maior do motivo do 1º movemento, seguido dun *Allegro* trepidante: un desafío a esa «Providencia» coa que leva bailando media sinfonía?

O propio compositor dirixiu a estrea en San Petersburgo, se cadra flaxelándose nos seus adentros: «oh, demasiado colorida oh, deshonestas». Colorida sen dúbida pero, deshonestas? Referiríase a esa falsa coda, que igual vos arrincou un aplauso a destempo, facéndo-vos quedar fatal? Aos seus aparentes desmaios románticos, sorprendidos por sustos de Jack o Destripador [coetáneo desta sinfonía, por certo]? Á súa fanfarra triunfal para alguén en mala racha?

Non sei se ao querido Chaikovski lle infundiría confianza a vosa ovación, 130 anos despois. Si que lle prestaría compartir programa co seu admirado Rimski-Kórsakov.

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOV [1844-1908] **Capricho español, op. 34 [1880]**

- I. Alborada
- II. Variazioni
- III. Alborada
- IV. Scena e canto xitano
- V. Fandango asturiano

Sen pertencer ao Grupo dos Cinco, Chaikovski apreciaba a cualidade artística de Rimski-Kórsakov [non así a doutros integrantes deste influente grupo do romanticismo nacionalista]. Ese home barbudo e con anteollos, ao estilo do noso Valle-Inclán, desprendía musicalidade dende os seus anos como oficial na Armada rusa.

Interpretando en Galicia o Каприччио на испанские темы [*Capricho sobre temas españois*] non podemos deixar no tinteiro esa lenda que sitúa a Rimski-Kórsakov cara á 1880 en Ferrol. É probable que recalase neste porto por mor dunha longa avería do iate imperial Livadia - a prensa local menciona tal feito, mais nada do compositor ruso-. A imaxinación popular xa o quixo namoriscado dalgunha galega, pero non hai unha soa evidencia de tal cousa. Sábese que as melodías deste Capricho non as anotou el, bebendo cuncas nunha romaría; a súa fonte era libresca: *Ecoss de España, colección de cantos y bailes populares*, de José Inzenga (1874).

Grazas á súa biografía, tamén sabemos que o rubricou en 1887 ás beiras do lago Nyelay, é dicir, 7 anos logo de supostamente navegar as Mariñas. E que ao tempo orquestraba «O príncipe Igor», de Borodin. Un gran influxo en ambos foi Glinka, que si percorreu España compilando coplas, xotas, etc. que afloraron nas súas obras.

A Rimski andáballe na cabeza algo que remedase o éxito da Sinfonía Española de Lalo, e en principio para violín. O resultado foi unha das máis coloridas páxinas para orquestra.

E comeza a bombo e prato, segundo parece baseándose nunha «Alborada para gaita e tambor» do cancionero de Inzenga e para vir almorzado de casa.

Vaite, noi-
te,—vai fuxin-
do.—Vente auro-
ra,—vente abrin-
do,—co teu ros-
tro,—que, sorrin-
do,—¡¡¡a sombra espanta!!!

como dicía a Alborada de Cantares Gallegos de Rosalía de Castro, de 1863.

Curioso que o autor de «Scherezade», tralo éxito de «Carmen» de Bizet e un sur idealizado, se fixara en melodías máis... boreais. Con elas sabe hipnotizarnos a partir dunhas lonxincuas trompas. Un conxunto de 5 variacións sobre ese tema, tamén asturiano, protagonizadas por corda, corno inglés, madeiras... forman as Variazioni.

De novo a Alborada «a sombra espanta» noutra tonalidade e co concertino en vez do clarinete. E xa o redobre de tambor e as trompetas descorren o telón en modo frixio para a Escena xitana. Sucesivos instrumentos fan a súa aparición estelar en cadenzas. Na orquestra estaban tan fascinados que durante os ensaios rompían en aplausos e Rimski, conmovido, dedicou a partitura aos músicos, un por un. Non pasa a cotío que os intérpretes che lembren o grandiosa que é a obra que lles fas tocar, abofé.

Tras ese imaxinario campamento xitano en torno ao lume enlaza co Fandango asturiano, un movemento con castañolas e non menos carisma, reminiscencias de temas xa escoitados e a enésima Alborada a xeito de coda. En suma: unha España exótica, á moda decimonónica, pero non só de tópico flamenco senón cunha airexa cantábrica. Eterna e curiosamente agradecidos a Kórsakov.

Tras ver a partitura, Chaikovski escribiulle: «o teu Capriccio é unha colosal obra mestra de instrumentación, podes considerarte o autor máis grande da nosa época». E tivo o detalle de enviarlle unha coroa de loureiro dourada.

E iso podemos consideralo un capricho ou unha grandeza.

ARTURO MÁRQUEZ [1950]

Danzón nº 2 [1994]

Conga del Fuego Nuevo [2005]

Cruzamos o Atlántico para seguirmos enraizados en sons populares. Pezas festivas que exploran a danza dende enfoques diferentes.

Durante 1993, o compositor mexicano Arturo Márquez viaxa a Malinalco con outros artistas, expertos en bailes e en danzón, unha forma musical cubana do século XIX. Son os anos da revolución zapatista do EZLN e Márquez afirma facerse eco desa esperanza neste seu 2º Danzón [dos 8 que leva escritos].

«Trata de achegarse o máis posible [...] ás súas melodías nostálxicas, aos seus ritmos monteses e, mesmo cando profana a súa intimidade, a súa forma e a súa linguaxe harmónica, é un xeito persoal de expresar o meu respecto cara á verdadeira música popular. [...] foi composto grazas a un encargo da UNAM e está adicado á miña filla Lily.»

Curioso que Márquez resalte a nostalxia: o clarinete abre o primeiro tema dos 6 que se sucederán e imprime esa especie de nostalxia optimista, tan significativa tanto nos duetos piccolo/piano como nos belísimos *legati*. Sen esquecer que os temas máis intensos transmiten unha braveza e unhas incontidas ganas de bailar.

Esta breve xoia que levou a México a todos os auditorios internacionais, pasa nos seus 361 compases por tantas dinámicas, texturas [homofonías, contrapuntos] e tonalidades coma o humor dun adolescente e sempre regresa ese patrón das claves [o *ostinato* de madeira que oídes todo o tempo], esencial na música caribeña. A súa forza emocional, os *crescendi*, riqueza de temas e instrumentación [clave, marimba, güiro] elevárono a categoría de clásico non só da música latinoamericana senón tamén das orquestras xuvenís. Imposible disimular o moito que se goza interpretándoa.

Como se goza, máis explosivamente se callar, a Conga del Fuego Nuevo, onde Márquez hibrida a conga [si, a de agarrarse e sacar a patiña nas vodas, coma un cempés sincopado] cunha tradición astronómica do calendario azteca: o Lume Novo.

Os ciclos temporais para os aztecas ou mexicas culminaban cada 52 anos. Nese intre acendían un gran lume no Cerro da Estrela, cando o cúmulo estelar das Pléiades se atopaba no cenit. As Pléiades foron relevantes en todas as culturas, desde este símbolo de renovación mexica até elaboracións máis sofisticadas como a peza para percusión «Pleïades» de I. Xenakis. Márquez invoca ese cerimonial xusto tralo cambio de milenio.

E faino cunha partitura exultante, fraseos vertixinosos de todas as seccións instrumentais, unha parte B máis lenta introducida por trombóns onde a trompeta pode traer ecos de A. Copland [compositor norteamericano autor dun Danzón Cubano] e unha coda que medra coma espuma festiva. O compositor de Sonora mesturou a música antillana e mexicana converténdoa nunha metonimia que abrangue toda Latinoamérica.

Márquez conta cunha traxectoria híbrida interesante: formado en México e Los Angeles, comezou con música experimental para tornar ás raíces e converterse nun dos seus máximos exponentes.

JOSÉ PABLO MONCAYO [1912-1958]
Huapango [1941]

Alén dos himnos nacionais hai outras melodías que se gañan o título por devoción e non tanto por decreto. E ás veces superan en sona aos oficiais.

Tanto «Danzón 2º» de Márquez como «Huapango» de Moncayo son desa estirpe. Nesta, a sucesión de tonadas populares e huapangos [palabra crese que é deturpación do nahuatl *cuauhpanco*, que significa «sobre tarima de madeira», en alusión ao lugar onde se taconeá] converteuna no 2º himno mexicano, onde o eco prehispánico se reelabora nun tapiz de feitura clásica.

Moncayo era un mozo tapatío de 29 anos cando, a petición de Carlos Chávez, lanzouse a este abano melódico inspirado en Veracruz, tal e como el mesmo contaba:

«Fomos [...] a Alvarado, un dos lugares onde se conserva a música folklórica na súa forma máis pura, estivemos recompilando melodías, ritmos e instrumentos. Ao transcribilos causábanos unha gran dificultade os huapangos porque nunca cantaron dúas veces a mesma melodía. Cando regresei a México [...] Candelario Huízar aconselloume 'expoña o material como o oíu e desenvólvaos consonte ao seu propio estilo'. E tal fixen»

Comeza con emoción contida que gaña riqueza tímbrica [e adiviñamos un aire a futuro mariachi]. Tralo frenesí entra nun relanzo onde bota unha sesta ao fresco entre arpas. En Latinoamérica a arpa vive unha nova vida, desde México a Paraguay, trala viaxe dende Europa séculos atrás.

Son tres os sons jarochos [é dicir, de Veracruz] que ganduxa «Huapango»: o Siquisirí, o Balajú e o Gavilán para a parte máis pausada. Hai quen aumenta a 7 os jarochos, o cal dános idea do analizado e mítico que se volveu. Cara ao final, trompeta e trombón ensaríllanse nunha especie de regueifa ou copla musical.

Ao ano seguinte de compoñer esta obra, Moncayo estudaría con Aaron Copland grazas a unha beca Berkshire, e tras «Huapango» virían obras como «Homenaxe a Cervantes» ou o ballet «Terras de temporal».

ZEQUINHA ABREU [1880-1935]

Tico Tico [1917]

E acabamos cun dos paradigmas do baile e a ledicia, pese ao paradoxal nome de *choro*. De etimoloxía non de todo clara, o *choro* é unha das manifestacións virtuosísticas da tradición de Brasil, anterior á samba e á bossa nova: unha versión de polcas e chotis europeos pasada pola peneira salobre de portugueses e africanos.

Canda marabillas como «Carinhoso» de Pixinguinha ou os *choros* de Héitor Villa-Lobos, Tico Tico é un dos *choros* emblemáticos de Brasil. Aos seus 101 anos mantense vizoso, con esa letra que parece unha onomatopea e un mecanismo de relaxaría a un tempo: *Tico tico no fubá*, é dicir, o pardal no

milleiral. Walt Disney en «Saúdos Amigos» e a artista brasileira Carmen Miranda inmortalizaron e difundiron nos Estados Unidos o trabalinguas da letra, publicada en 1931 por Eurico Barreiros:

Ou tico-tico tá
Tá outra vez aqui
Ou tico-tico tá comendo meu fubá
Ou tico-tico tem, tem que se alimentar
Que vá comer umas minhocas no pomar

Desde Charlie Parker até Paco de Lucía engaiolaron este paxariño que voou da cabeza de Zequinha de Abreu cando, coa súa orquestra en 1917, suxeriu que os bailaríns semellaban pardais a picoar no cereal.

Por favor, non dismulen se quixeren saír da sala bailando.

Estíbaliz Espinosa