

**Notas al programa de abono de la OSG,
18 de abril de 2015**

Federico Mosquera, Piotr I. Chaikovski, Camille Saint-Saëns, Serguei Prokofiev

**FEDERICO MOSQUERA (1986)
Rituales y sortilegios (2014)**

Conocí a Federico Mosquera hace algunos años. Él era un adolescente que tocaba maravillosamente el piano. Lo conocían como Fede. Le gustaban los Beatles. Ya componía.

Fue antes de la Matrícula de Honor en el recital de fin de carrera, antes de que la OSG estrenase sus «Tres Movimientos Sinfónicos», antes de Cracovia y Rotterdam. En el preludio.

Esta noche, la OSG estrena otra pieza suya encargo de la fundación SGAE y la AEOS, con título evocador: «Rituales y sortilegios». Se trata de estreno absoluto así que nadie sobre la Tierra la ha escuchado aún, excepto la red de conexiones neuronales en el cerebro de Federico.

Él mismo tuvo la amabilidad de enviarme la partitura y referirse a ella así:

«El título [...] resume el contenido de las distintas secciones que la conforman sin solución de continuidad: algunas con un carácter oscuro, haciendo referencia a ritos e incluso ceremonias procesionales, y otras que, por medio de distintos procedimientos, juegan con todos los colores y los trucos de magia que una orquesta sinfónica puede ofrecer.»

En principio puede parecer que la obra tiene algo stravinskiano y quizás raveliano también: paganismo y magia luminosa, cromatismo y penumbra... Ravel y Stravinski son dos de los compositores que, en una entrevista, Mosquera revelaba como influyentes en su trabajo. Pero también Lutoslawski y Takemitsu, Britten y Debussy. O su profesora de piano, Mercedes Goicoa, a la que se refiere constantemente cuando se le solicitan inspiradores, esa pregunta recurrente para la que todo creador o creadora joven ha de tener respuesta a mano.

Así que, influencias aparte, sumémonos a la «santa compañía» de esta obra con dos partes diferenciadas (los ritos ancestrales y la magia), de la mano de un hechizo *alohomora* que abre sus puertas y configurará uno de los temas: tras la escala inicial del clarinete, tresillos y seisillos del *piccolo* y la flauta respondidos por el corno inglés. El propio compositor coruñés menciona la peculiar tríada de sonidos de percusión (las tubular bells, glockenspiel y vibráfono) que «juntos, formarán un único y gran instrumento de metal percutido que dará fuerza a esta idea de la secciones rituales». Una percusión cercana a compositores como Oliver Knussen o George Crumb, con toques desasosegantes y soñadores, de profundidad macrocósmica.

Sigue una sección procesional con un pulso continuo, un arpa que nos lleva en volandas o nos marca el paso, e instrumentos que se suman hasta el *tutti* orquestal. Y de ahí, a un *allegro* que cierra la primera parte.

La segunda parte orbita más en el enigma, con pinceladas tímbricas de oscuridad y violencia y un acorde de doce sonidos que ha hechizado ya la primera parte (¿la marca del sortilegio, quizás?). El final es pausado, cuerda y arpa, un recuerdo de los temas expuestos «como un eco de todo lo oído».

Vais a tener el privilegio de ser los primeros en pasear por este ambiente *meigo*: lo cual no deja de ser un ritual de paso y tiene algo de «sortilegio», es decir de «leer la suerte». Federico Mosquera posee la suerte de quien se la trabaja, y no es difícil adivinarle el futuro: componiendo, estrenando sortilegios nuevos, quizás dirigiendo con una batuta como varita...

Pero esto son sólo palabras y ya se sabe que «las palabras fluyen como lluvia interminable dentro de una taza de papel [...], se deslizan a través del universo»...

Words are flowing out like
endless rain into a paper cup
They slither while they pass
They slip away across the universe

George Harrison

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (1840-1893) **Variaciones sobre un tema rococó (1876)**

Curioso el significado de la palabra «rococó». En origen era una broma, un híbrido entre los vocablos franceses *rocaille* y *baroque*. Aludía a esos ornamentos exagerados como caparazones de centolla que comenzaron a revestir paredes a finales del s. XVIII. Una mariscada multicolor que pronto llegó al óleo y a una temática ya no barroca, sino más propia de burguesía y aristocracia: la galantería, la sensualidad, el adulterio, los *swingers*. De hecho, la obra paradigmática del rococó se titula casualmente «El columpio» [*The swing* en inglés, *L'Escarpolette* en francés], de Fragonard: el joven amante acechando la lencería de la dama rosa y vaporosa columpiada por el marido gris.

¿Y en música?

«Rococó» equivalía a estilo galante y Chaikovski, ya lejos de Fragonard, lo utiliza para referirse «al estilo de Mozart», cautivado por él desde su infancia en Votkinsk, escuchando arias en el «orchestrion» de su padre.

Y de Petia, aquel niño cuyo ánimo fluctúa entre el entusiasmo y la melancolía por haber perdido a su madre, surgirá el violonchelo en estado de gracia de las «Variaciones rococó», obra de 1876. 36 años tiene entonces Chaikovski.

Curiosa y galante y quizá maternal –aunque no sensual ni rococó- es la historia que comenzará justo ese mismo año: la viuda Nadiezdha von Meck se ofrece a convertirse en su mecenas con la condición de no conocerse jamás.

Platonizando el rizo platónico. Hoy gracias a wikipedia podemos fsgonear sus rostros, pero a ellos el capricho de la vida les reservó un fugacísimo encuentro ¿casual? y cientos de cartas intercambiadas. Una relación de confidencias –si bien von Meck se enteró tarde de la homosexualidad del compositor- de dos introvertidos excéntricos. Con su morbo, claro.

El compositor no le dedicó esta obra a von Meck sino a un profesor de violonchelo del Conservatorio de Moscú, Wilhelm Fitzenhagen. Maldita la hora, debió de pensar luego el ruso, al ver cómo se las gastaba. Es sabido –y era algo habitual entre compositores e intérpretes- que Fitzenhagen varió las Variaciones: unos gramitos más de protagonismo, un «violonchelizar» la pieza a su gusto... Alteró el orden (finalizará con la que antes era 4^a), eliminó una variación (eran 8 en la partitura manuscrita). Pero esa variación de variaciones fue a imprenta... y en una época en que la tinta era definitiva, eso sellaba un destino. Esta noche, mal que le pese a Chaikovski, escuchamos las variaciones Fitzenhagen de las variaciones de Chaikovski. Musicalmente igual de cristalinas, eso sí.

Sorprende que toda esa transparencia salga del mismo compositor recién llegado de Bayreuth, con el Anillo de Wagner aún humeante en la memoria, antes de ponerse a escribir su 4^a Sinfonía [esa sí dedicada a von Meck] pero ahora en pleno tsunami de separación matrimonial.

Entremos en el salón «rococó» de Chaikovski: una introducción de ambiente cortesano y como de puntillas, con un pasaje de trompa cede la palabra al tema, *cantabile* y tarareáble. Preciosismos entre solista y orquesta.

Todo ello tiene aire de juego y enseguida rompe el hielo de la conversación el solista, replicado por los violines. El *cello* insiste con frases más ligeras, en una aceleración detenida por la *cadenza* puente avisando de que la mesa está servida.

La 3^a variación enciende las velas de una cena romántica que culmina en un agudísimo de témpano de hielo. Regresa la bonhomía del comienzo: la conversación fluye de nuevo aunque el *cello* monologa un poco, apoyado en la flauta que abre la 5^a variación.

El violonchelo ya se pregunta y se contesta a sí mismo, encantado de conocerse, a su aire, mientras la orquesta le recuerda cada poco que eso iba de tertulia. Pero el instrumento se adueña de todo, silencios incluidos, con su *staccato* inconfundible de criatura de bosque.

La 6^a es delicia de *cello al dente*. Como rogando hacerse entender nos narra un cuento y nos lleva en volandas a la 7^a variación en compañía de cuerdas y maderas, como un carroaje en el que huyese Anna Karenina que, por cierto, está siendo creada por Tolstoi justo al tiempo en que se compone todo esto.

Una pieza camerística, luminosa, surgida de un momento vital más bien de tumulto rococó, aunque con Chaikovski eso parece una constante.

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835- 1921) **Concierto para violonchelo y orquesta nº 1 (1872)**

I Allegro non troppo
II Allegretto con moto
III Tempo primo

Casi la misma edad que Chaikovski tenía Camille Saint-Saëns cuando escribe su primer concierto para violonchelo y orquesta en La menor, antes de convertir al *cello* en el cisne de su «Carnaval».

Este creador es un ejemplo de cómo una vida y obra demasiado expuestas pueden acabar quemando, como pasa con la imagen fotográfica: Camille en su juventud era admirado por su audacia y en su vejez exasperaba por conservador. Crea escuela y promocionará creadores más imaginativos que él. Su obra más famosa, el incatalogable «Carnaval de los animales», nunca llegó a publicarse en vida. Temía risitas a sus espaldas.

La posteridad es un animal irónico. Y cabe dudar si la posteridad le ha sido mejor o peor a ese niño prodigo que componía ya con dientes de leche, prolífico, curioso, hombre de letras y ciencias, marcado por tardías tragedias personales (era homosexual, aunque se casó y perdió a sus dos niños). Dio una conferencia sobre espejismos en la Sociedad Astronómica de Francia. Compuso para el cine. Su cultura era «una espléndida biblioteca en desorden».

Este concierto para *cello* se hizo tan célebre que casi le forzó a componer otro, pero nunca le hizo sombra al primero.

Algo tiene la pieza: Casals la escoge para debutar en Londres, en 1905. ¿Y dónde su magia? Saint-Saëns sigue el camino de Liszt o Berlioz y elige la fluidez, tres movimientos trenzados en uno solo –como la 2^a Sinfonía de Prokofiev–, una idea que había puesto en práctica en un concierto previo para violín.

Pero la gracia no reside en ese recurso formal; más bien en que comienza como se dice en argot literario, «in medias res»: en el minuto 1 el *cello* ya está en plena turbulencia emocional, sin introducción, sin anestesia, a galope de tresillos.

«No hay nada más difícil que hablar de música», es frase de este parisino bajito y ceceante que hizo hablar con la suya a elefantes, parcas, acuarios y

Dalilas. El violonchelo, con esa elocuencia típica de su especie –y que a partir de este concierto se hizo oír más–, remolonea en el desarrollo de sonata, se marca un minueto, levita hasta la estratosfera en un pasaje de armónicos, gira vertiginosamente en medio de la orquesta en plena posesión demoníaca, *allegro con motto*, *allegro* otra vez, carisma y velocidades cercanas a la luz pocos años antes de que nazca su mejor observador, Einstein.

Saint-Saëns era un virtuoso –y cabe recordar que eso no es sinónimo de arriesgado– y sembró ideas que otros cultivaron. Aquí se pone clásico para un momento convulso: el de 1872, con una Francia recién humillada tras la guerra franco-prusiana y el nombramiento del Káiser Guillermo I en la Galería de los Espejos de Versalles. Nace el Imperio alemán mientras España se embosca en su tercera guerra carlista. Época de piques nacionales en Centroeuropa y Francia escucha en ese *cello* la voz resuelta y lírica de un pueblo que debe lamerse las heridas. Cicatrizan mal y se reabrirán en las dos guerras del siglo posterior. La sabiduría del *cello* quedará ya lejos para entonces.

SERGUÉI PROKÓFIEV (1891- 1953) **Sinfonía nº 2 en Re menor(1925)**

Allegro ben articolato
Tema y variaciones

En París, un poema sinfónico a una locomotora *Pacific 231* acaba de triunfar. Estamos en mitad de la década de los felices y locos 20, entre guerras y con inventos decisivos como el micrófono o el cohete...

El joven Prokofiev lleva un par de años desayunando en París, junto a otros artistas inmigrantes que han bebido de las nutritivas corrientes de ruptura a golpe de manifiesto (Suprematismo, Futurismo, Constructivismo). Desea mostrarse capaz de una música abstracta, en la línea en que Picasso pinta sus bodegones con mandolina bajo el mismo cielo parisino.

El resultado es esta «sinfonía de hierro y acero», como la llamó. Y dura es. Sin embargo, sus momentos de inquietante lirismo son también extraordinarios. Marcada por las disonancias, tras diez minutos de maquinaria pesada que parecen sacados del film «Metrópolis» (de 1927, posterior por tanto a esta obra) aparece la contemplación del tema. Este experimentará gradaciones de color y salidas de tono durante los veinte minutos restantes. Un discurso de engranajes, rayada *steampunk* que al coreógrafo Diaghilev le inspirará «El paso de acero» (encargo a Prokofiev de un ballet sobre la industrialización soviética).

La introducción de la Sinfonía es estentórea: suena a bocinazos en hora punta y con tantas aristas como los paralelogramos flotantes de un lienzo de Malévich. Un *allegro ben articolato* que nos lleva por un paisaje urbano, de cadena de montaje, persecución y aceleración. París acaba de ser sede de los Juegos Olímpicos en 1924 y también en 1924 muere Lenin en Moscú. Al otro

lado del charco, Gershwin nos hace recorrer otra gran ciudad con la «Rhapsody in blue».

No todo es experimentación y desasosiego, esos tics artísticos tan Europa-siglo-XX: la inspiración de Prokofiev parece ser la última sonata de Beethoven. Y quizá beethoveniana es la energía, casi furia, que domina buena parte de la pieza.

A partir del minuto 12 se suceden el tema y el conjunto de 6 variaciones, algunas irisasadas y calmas como la 4^a (hacia el minuto 20), o a martillazos como el final de la 6^a. Timbres orquestales ricos, a veces altisonantes. El tema lírico regresa a cerrar la sinfonía y se agradece, la verdad, como un oasis en el cemento.

Prokofiev, inmigrante en el crisol cultural del momento, quería impresionar y autoafirmarse. Sin ser una de sus sinfonías más celebradas, posee audacia y belleza en esas capsulitas cromáticas tan *prokofiev*: oníricas, luego militares, meditativas, a motor... No le tuvo miedo a incomodar al público. No le tuvo miedo a incomodarse componiendo. Incomodar de verdad, nada de imposturas para la prensa. No temió no gustar. Y eso, artísticamente, es un paso necesario.

«El arte nuevo siempre tiene un carácter subjetivo; se muestra incomprensible e inarmónico hasta que logra imponerse, es decir, hasta que su particularidad subjetiva es reconocida por la sociedad y “elevada” al rango de normalidad objetiva.»

Son palabras del constructivista también ruso K. Malévich, el que se atrevió a pintar un cuadrado negro y ponerle un marco.

Estíbaliz...Espinosa, abril de 2015