

F. J. HAYDN (Rohrau, Viena, 1732; Viena, 1809)
Sinfonía nº 101, en re mayor, Hob. 1:101, "El Reloj"

Las doce últimas sinfonías de Haydn (recordemos que hay 104 en su catálogo) son conocidas como “las sinfonías de Londres”, pues fueron compuestas para ser estrenadas en la capital británica. Tras el fallecimiento de Mozart en 1791, Haydn aceptó la invitación del célebre empresario Solomon para dirigir sus obras en Londres y allí compuso las seis primeras. La composición de las seis últimas comenzó en Viena en 1794, mientras preparaba un nuevo viaje a Inglaterra. Fue en esta época cuando admitió al joven Beethoven como alumno, con el que comenzó una relación tirante y nunca del todo cordial.

La actividad compositiva del Haydn sexagenario no decayó. Más bien al contrario. Las seis últimas sinfonías son más complejas que las anteriores, poseen mayor grado de elaboración, mayor orquestación y la misma chispa haydniana de siempre. No obstante, sí que se producirá un cambio significativo en el tipo de producción al que dedica sus años de madurez, pues, tras la *Sinfonía nº 104* dejará de componer sinfonías, quizá consciente de haber alcanzado un nivel máximo (Beethoven aún no había compuesto su "primera" y no parecía que hubiera en Europa ninguna figura que pudiera hacerle sombra) y volcará su interés en la música religiosa, campo en el que compondrá sus seis misas y los oratorios *La creación* y *Las estaciones*.

Llegado 1794, Haydn ha compuesto tantas sinfonías que, lejos de verse agotado como creador y conociendo el oficio como nadie, sabe hacer uso de lo inesperado, de los giros originales y del recurso a lo cómico y lo grotesco al mismo tiempo que lo tamiza todo con su refinamiento tan vienés y aristocrático y, por descontado, sacando siempre melodías hermosas de su imaginación. El recurso al ritmo insistente en tic-tac del segundo movimiento es tan solo la parte más visible de un sinfín de ocurrencias que pueblan los cuatro movimientos de la sinfonía 101.

MARÍA RODRIGO (Madrid, 1888; Puerto Rico, 1969)
Rimas infantiles
Composición: 1930.

Hay en la música española una cantidad ingente de tesoros ocultos, muchos de los cuales merecen ser recuperados, conocidos, y pasar a formar parte activa de la cultura imperecedera de nuestro país.

El caso de María Rodrigo es el de una compositora doce años más joven que Falla, enmarcable por edad y por características compositivas en la generación del maestro gaditano, la de Turina, Conrado del Campo y Julio Gómez, la de los maestros. Su música, a pesar de haber sido interpretada en vida de la autora, cayó en un olvido en el que ha permanecido hasta hace escasos años. Compuso tanto música escénica como partituras orquestales y pianísticas a un nivel de excelencia admirable, la mayoría de las cuales aún permanecen sin desempolvar.

Sus inicios musicales comienzan a destacar en las clases del maestro José Tragó, el otrora profesor de un jovencito virtuoso del piano llamado Manuel de Falla. De su escasa biografía destacan unos pocos datos que dan idea de su altura artística como intérprete y como compositora. Becada en 1912, viajó por Europa, donde recibió lecciones de Richard Strauss y por donde debió de acompañar a Miguel Fleta en sus recitales. De vuelta en España fue concertadora del Real y, en 1933 ganó plaza de catedrática en el Conservatorio de Madrid.

Como compositora, fue relativamente prolífica en su etapa de juventud, pero apenas se conocen partituras suyas posteriores a 1930, de las épocas de la República y Guerra Civil. Toda una década transcurre hasta las pocas obras restantes, fechadas entre 1941 y 1945 en su exilio, que tuvo lugar entre Suiza, Colombia y Puerto Rico, país en el que residió desde 1950.

Es evidente que, de entre las toneladas de partituras sin recuperar que quedan en archivos españoles de todo tipo, hay música excelente y música execrable de circunstancias. No es este el caso de María Rodrigo, en cuyas partituras conocidas no hay un solo gesto de vulgaridad, como sí lo hay en numerosos compositores de la posterior generación del 27.

Pueden sacarse varias conclusiones sobre sus características compositivas a través de *Rimas infantiles*. Se trata de una compositora de gran originalidad, peculiaridad propia de alguien con amplitud de miras. Su sorprendente obra *Becqueriana*, una especie de zarzuela, melólogo y oratorio laico, todo a la vez, está fechada en 1915, el año de *El amor brujo* y apunta ya a una gran vocación melódica y a un tratamiento armónico y orquestal a caballo entre la tradición y la vanguardia. Llegado 1930, *Rimas infantiles* recoge esa vocación melódica y, de acuerdo con la corriente de la época surgida del gusto por los cancioneros populares, desde el de Inzena (1874) hasta el de Olmeda (1902), la pone al servicio de la melodía popular, en este caso de carácter infantil. Ahora bien, sólo con originalidad y con el recurso a la "materia prima" de las melodías infantiles no se hace un buen compositor. Es preciso poseer un toque especial que le aleje a uno de lo ordinario y, además, mostrar maestría con la paleta orquestal. En este sentido, María Rodrigo fue una orquestadora excelente que, si hubiera mantenido el ritmo compositivo de su época de juventud, habría avanzado más allá en su conocimiento gracias a la experiencia en el oficio.

Rimas infantiles consiste en una suite de cinco movimientos breves independientes en cuanto a temática. En todos ellos reina la melodía como factor destacado, si bien, la característica principal consiste en el tratamiento sorprendente de dicho material, tanto en la variación de los temas como en los giros inesperados en tonalidad y tímbrica. En la primera de ellas hay nada menos que tres temas melódicos, de los cuales el de mayor entidad es aquella cancioncilla titulada *Ambó Ató* (*matarile, ríle, ríle*) de origen francés (*Ah, mon beau chateaux. Ma tante tire, lire, lire*) que también había empleado Olmeda en su *Sinfonía en la*. En este caso la melodía aparece citada de forma literal e inmediatamente es sometida a variaciones entre juegos rítmicos guiados por una percusión de tipo infantil.

La *Rima 2* presenta sobre un movimiento perpetuo la melodía de *Tengo una muñeca vestida de azul*, en ritmo vivo de un tambor de juegos. Sorprendentes giros bitonales y tímbricos en una trompeta con sordina enmarcan un episodio central protagonizado por el íncipit de *Quisiera ser tan alta como la luna* muy disfrazado en una orquestación virtuosa.

La *Rima 3* se erige en el centro lírico de la obra. En boca del oboe, la melodía en tempo andante y modo menor de *Jardinera, tú que entraste en el jardín del amor*, se presenta cargada de lirismo y melancolía, un poco en la línea de los cuentos de *Ma mère l'oye*, de Ravel.

Rima 4 es el único de los movimientos que recurre a una sola tonada popular, debido seguramente a la pronunciada personalidad de la misma, en este caso una de las favoritas de los compositores de la época. Ya Chueca había recurrido a esta *Cómo quieres que tenga la cara blanca* en *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), al igual que, dos años antes lo hizo Antonio José en su *Suite ingenua* (1928). Se trata de un

ritmo ternario ingenuo en sí mismo, que sobre pizzicatos de los violonchelos, parece hecho para acompañar un minué de muñecas de trapo (¿un minué ingenuo?).

María Rodrigo finaliza su obra con una última referencia melódica de gran entidad, como es el conocido romance de Santa Catalina que así dice: *Hay en Cádiz una niña/ que Catalina se llama, ay sí/ que Catalina se llama/ Su padre era un perro moro/ y su madre una renegada/*. La melodía, expuesta en primer término por trompeta solista, juega a mezclarse con la fanfarria militar *Quinto levanta* con sorprendentes giros bitonales. Las variaciones melódicas conducen a un maestoso que otorga el efecto de finale buscado por la autora. En él, la melodía de Catalina parece avanzar continuamente, como la rueda de Santa Catalina del romance, gracias al ostinato de un tetracordo descendente.

La orquestación es precisa y sabia. El componente melódico está tratado con mimo, gracia y enorme intuición en sus variaciones. Las armonías miran al lenguaje de los maestros, pero también al de la vanguardia del 27. Con todo ello, María Rodrigo crea una pieza llena de encanto que constituye no sólo un descubrimiento, sino también un regalo en dulce para los abonados de temporada de las orquestas sinfónicas.

SANTIAGO LANCHARES (Piña de Campos, Palencia, 1952)

Cantos de Ziryab (2018)

Santiago Lanchares no es, ni mucho menos, un desconocido para los aficionados a la música en España, especialmente para los oyentes de aquella añorada Radio Clásica de los años noventa, aunque quizá sí lo sea para buena parte de los auditorios sinfónicos debido a que su música apenas se programa. De hecho, en la actualidad es uno de los compositores de corte académico más respetados y, con *Cantos de Ziryab* como muestra, sus obras están a la altura de las de cualquiera de los más importantes autores de nuestro país del último medio siglo.

Santiago Lanchares nos asombra en Cantos de Ziryab con un viaje melódico y espiritual hasta la Persia legendaria, con guiños a nuestro Medioevo europeo, a las cadencias barrocas o al flamenco. (José Luis Temes)

Cantos de Ziryab es una suite sinfónica en cuatro cuadros expresivos, cada uno de los cuales posee un título evocador en torno a la figura del poeta-músico protagonista, el persa Ziryab. Fue este un ciudadano del Bagdad idealizado en *Las mil y una noches*, contemporáneo de la redacción del núcleo de relatos principales de dicho libro. Artista y músico de aquel siglo IX, su legado fue preservado y sin duda ensalzado, del mismo modo que su figura, a la que se atribuyen todo tipo de saberes y descubrimientos. Con todo, de él se conoce que debió de escapar de su tierra perseguido por los poderes abasidas para refugiarse y establecer una floreciente carrera en la Córdoba del omeya Abderramán I. En lo que a música se refiere, trajo consigo la influencia persa, que cristalizó en un tipo de composición tanto instrumental como vocal, de unión íntima entre música y poesía, en la que las melodías poseían unos característicos esquemas interválicos y microinterválicos y se apoyaban en variados instrumentos de percusión. En realidad, el intervalo inferior al semitono formaba parte de la tradición occidental ya desde el tiempo de los griegos (lo que no existía en el siglo IX era, precisamente, el actual temperamento igual), pero con Ziryab, el canto litúrgico mozárabe y la monodia de las comunidades judías tienden a converger en un tipo de canto en cuyo arabesco quejido se ha querido ver el origen de la expresión cantada del flamenco jondo.

El ambiente músico poético que Lanchares quiere reflejar se asienta sobre la base evocadora de aquel Ziryab y su viaje desde Persia hasta Al-Ándalus, y se enriquece con la convergencia de elementos musicales de las tres religiones en la exposición de citas frecuentes, algunas de ellas tan bien mimetizadas que su localización supone un ejercicio de erudición. Evidentemente, su música se sustenta en la teoría occidental. El exotismo consiste en que se deja permear por coloristas y sugerentes elementos orientalizantes, al servicio de los cuales dispone un sabio e intuitivo manejo de la paleta orquestal. En este sentido *Cantos de Ziryab* es el equivalente musical a obras de otras artes como *Cuentos de la Alhambra*, de Washington Irving, o a la pintura orientalista de Mariano Fortuny.

El primer movimiento, *Cadencia andaluza*, nos sitúa en una atmósfera de palacio andalusí antiguo, mediante un animado despliegue rítmico y, en especial, mediante el dominio de la melodía en los solistas de viento. *Camino de Al-Ándalus* corresponde a una descripción casi pictórica, gracias al movimiento acompasado de los pizzicatos, de una caravana que avanza cadenciosamente a ritmo regular. Los diferentes instrumentos que toman la melodía parecen evocar a cada uno de los personajes que forman parte de dicha comitiva. Desde el punto de vista tímbrico, se trata de una filigrana orquestal de altísima inspiración que fantasea con lo mejor de aquellas *nubas andalusíes* que se interpretan en el norte de África, de melodías al unísono sobre base rítmica, y lo estiliza mediante los numerosos recursos de que dispone una orquesta sinfónica. Con el *diminuendo* final la caravana se aleja del punto de vista del espectador, que no sólo ha escuchado, sino que también ha visto la pintoresca procesión. *El jardín de Ziryab* recoge como material melódico varias cantilenas de arcaico color modal, precisamente para potenciarlas con la gama cromática que ofrecen cuerda, viento y pequeña percusión. Mediante su compartimentación en diferentes secciones, el autor evoca diversos argumentos, como si fueran los distintos cuentos de una recopilación al estilo de los de Washington Irving o los de *Las mil y una noches*. En *Llegando a Córdoba*, que se reviste de reminiscencias heroicas en toques del viento metal, las diferentes intervenciones de los instrumentos melódicos, floridas y melismáticas, estimuladas por la insistente percusión, insinúan la llegada del protagonista a una gran urbe plena de movimiento y animación.

Por todo ello, *Cantos de Ziryab* constituye la plasmación de una idea brillante a través de otras buenas ideas bien manejadas, que, por añadidura, como agradable descubrimiento, en pleno siglo XXI, basa su existencia en una extraordinaria belleza estética.

Enrique García Revilla