

La suite Barroca.

Orígenes de la suite. Suite como forma cíclica. Desarrollo de la suite: Danzas que la conforman y características. Forma Suite: Forma menuet. Suites para instrumento solista. Suite a la francesa. Obertura a francesa. Suites para orquesta.

Definición.

La Suite (en francés, sucesión, secuencia) es una agrupación de danzas bailadas o estilizadas (no bailadas) y de movimientos sin relación alguna con la danza, especialmente en el Barroco. Dichos movimientos se hallan relacionados entre sí, generalmente por la misma tonalidad. De alguna manera es de las primeras formas compuestas, ya que parece obvio que en los primeros intentos históricos por alcanzar estructuras musicales más complejas que las existentes hasta entonces (hablamos de la Edad Media), la manera más sencilla de conseguirlo era encadenando diversas danzas.

Otras denominaciones.

- **Partita** (del italiano partire, partir), o sea: las partes, movimientos o danzas de la serie.
- **Ordre** (del francés ordre, serie, ordenamiento), o sea, la serie de las piezas.
- **Ouverture** (del francés ouverture, apertura, obertura), sucesión de movimientos que recibe el nombre del movimiento de introducción.

La forma suite.

Todas las danzas de las Suites responden a la forma denominada **forma suite**, que consiste en el siguiente esquema:

II:A:II II:B: II

A: comienzo armónico en la tónica y final en la dominante o subdominante. (I-V/IV).

B: comienzo armónico en la dominante o subdominante y final en la tónica. (V/IV-I).

De los orígenes hasta J. S. Bach.

El origen de la suite proviene de la formación de parejas de danzas que se da, sobre todo, en el siglo XVI. Cada pareja estaría formada por una danza **lenta, de pasos** (que era bailada sin levantar los pies del suelo), seguida de una **rápida, de saltos**. La primera es de ritmo par, y la segunda, de ritmo impar. En el nivel popular, estas danzas se llamaban en alemán **Dantz** (danza) y **Hupfauf** (salto), mientras que en el plano cortesano del siglo XVI se denominaban **pavana** y **gagliarda (o gallarda)**, o también **pavana** y **saltarello**, hasta que en el siglo XVII fueron reemplazadas por la **allemanda** (lenta, 4/4) y la **courante** (rápida, de compás ternario). También eran habituales las ampliaciones. Así, en el siglo XVII se les sumaron la **Sarabanda** española (lenta, grave, en 3/2) y la **giga** inglesa (rápida, en 6/8 ó 12/8), que luego pasaron a integrar las **partes fijas de la suite**:

Allemande	Courante	Sarabande	Gigue
Danza de pasos	Danza de saltos	Danza de pasos	Danza de saltos
Lenta 4/4	Rápida. 3/4 o 3/2	Lenta 3/2	Rápida 6/8 o 12/8

Todas estas danzas perdieron su carácter danzable al entrar a formar parte de la Suite, convirtiéndose en piezas más elaboradas.

Las partes fijas de la Suite

Es en la **suite clavecinística y laúdística** francesa donde se forma el esquema de los cuatro movimientos fijos, **Allemande-Courante-Sarabande-Gigue**, ampliados con las nuevas danzas de la corte francesa como la **gavotte**, la **bourrée** y el **minué**. **Bach** recoge esta forma de la suite solista y la traslada al clave y al violonchelo. En la época de Bach, la mayor parte de las danzas habían pasado de moda, estilizándose musicalmente (allemande, gigue), pero otras aún se bailaban (gavotte, minué).

Características de las danzas de la Suite.

Allemande o allemanda, en francés, danza alemana, calmada danza de pasos, cortesana en el siglo XVII. Estilizada como danza inicial de la suite. Escrita en compás 2/2 o 2/4, es anacrúsica.

Courante, en francés, corriente, literalmente, que corre, danza presurosa, de compás ternario. La corriente italiana de a partir de 1650 aproximadamente, es más rápida y llana. Segundo movimiento del esquema fundamental de la suite. Suele iniciar en anacrusa y su forma es binaria, similar a la Allemande.

Sarabande o zarabanda, de origen español, danza de pasos desde el siglo XVII en la corte francesa. Compás ternario (3/2 generalmente) sin anacrusa, grave y solemne. Posee una forma binaria, y en sus melodías son frecuentes los trinos, grupetos, mordentes y todo tipo de adornos habituales en el barroco. Tercer movimiento en la estructura básica de la suite.

Gigue o giga, francesa, del inglés jig (giga, violín), tiene su origen en una canción de danza escocesa o irlandesa, y a partir del siglo XVII se convierte en una danza cortesana en el resto de Europa. Rápida e imitativa, escrita en compás 6/8 y anacrúsica, es la danza final de la suite.

Menuett, menuet, minuetto o minué, del francés menu (menudo), pas (paso), originalmente danza popular y a partir de 1650 danza cortesana predilecta de Luis XIV. Compás ternario tranquilo.

Bourrée, danza de ronda originaria de la Auvernia francesa. Cortesana a partir del siglo XVII.

Gavotte o gavota, danza de corro francesa (subsiste aún en la Bretaña). Cortesana a partir del siglo XVII, siempre anacrúsica y no demasiado rápida.¹

Air,

Las suites y partitas para clave de J.S.Bach

Las seis **Suites Francesas para clave** de Bach (hacia 1720) amplían los 4 movimientos básicos (Allemande- Courante- Sarabande- Gigue) con 2 o 4 danzas más, entre la sarabande y la gigue. Tres de estas suites están en modo menor, y tres en modo mayor. Su título original es "Suites pour le clavecin". Sólo más tarde se las denominó francesas,

¹ catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/oropeza_h_b/capitulo1.pdf -

seguramente por oposición a las seis **Suites Inglesas para clave** (hacia 1720). Todas éstas tienen un preludio como movimiento de introducción. De ahí su título de "Suites avec préludes".



Las **Partitas para clave** (1731) tienen preludios de diferente forma de ejecución y denominación; además, en dos ocasiones se intercalan un aria y un air entre la courante y la sarabande, así como de las habituales ampliaciones entre la sarabande y la gigue. En su prefacio, Bach califica a las danzas de "galanterías confeccionadas para deleite de los aficionados a ellas".

Mientras que las seis suites para violonchelo, se asemejan a las Suites Inglesas para clave, las Tres Partitas para violín solo, varían la sucesión de los movimientos.

A continuación, los movimientos de que se compone la Suite francesa nº 5, para violonchelo solo, en Sol Mayor; que la disfruten.

Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte
Bourrée I
Bourrée II
Gigue

EVOLUCIÓN DE LA SUITE.

La Suite, como forma musical, dejó de ser usada a partir del Clasicismo, retomando su composición en la época nacionalista, pero con características diferenciadas a la Suite barroca. En primer lugar las distintas partes que ahora componen la suite pierden su carácter danzante aunque mantienen su carácter diferenciador de una parte a otra. El nexo de unión entre las partes deja de ser la tonalidad para convertirse en algún elemento extramusical, como veremos en las distintas audiciones propuestas.

AUDICIÓN

Título: El Carnaval de los animales

Autor: Camille Saint-Saëns

Instrumentos: Orquesta reducida

Forma: Suite.



El Carnaval de los animales (Francés: *Le carnaval des animaux*) es una suite en 14 movimientos compuesta por el compositor romántico francés Camille Saint-Saëns.

Le Carnaval fue compuesto en febrero de 1886, mientras Saint-Saëns veraneaba en un pequeño pueblo de Austria y se estrenó el martes de Carnaval del mismo año. Originalmente, fue concebida para un grupo de cámara compuesto de flauta, clarinete, dos pianos, armónica de cristal, xilófono, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo, pero también se suele interpretar hoy en la versión para orquesta de cuerda, y con un glockenspiel en sustitución de la infrecuente armónica de cristal.

Saint-Saëns, según parece temeroso de que la obra resultara demasiado frívola y pudiera perjudicar su reputación de compositor serio, prohibió las interpretaciones públicas de la misma y sólo autorizó la publicación en vida de un movimiento, *El cisne*. Sólo se dieron interpretaciones privadas para un círculo de amigos íntimos, como Franz Liszt.

Sin embargo, Saint-Saëns dispuso en su testamento que la suite podría ser publicada tras su muerte, y desde entonces se ha convertido en una de sus obras más populares. Es una de las preferidas de profesores y jóvenes alumnos de música, junto con *Pedro y el Lobo* de Prokofiev y *Guía de orquesta para los jóvenes* de Britten.

Como sugiere el título, la obra sigue un guión extramusical de música programática zoológica y va desde el primer movimiento ("Introducción y marcha real del León"), pasando por los retratos del elefante y el burro ("Personajes con largas orejas") hasta el finale, que retoma muchos de los temas anteriores. Excepto la última, todas tienen nombres de animales y la música los evoca. Aquí hay que aclarar que el título de una de ellas no es precisamente un animal, pero Camilo hizo una broma poniendo a los pianistas entre la fauna de esta obra.

Varios de los movimientos contienen guiños humorísticos:

1.1.- Introducción y Marcha Real del león.

Los leones y las leonas van despertándose poco a poco mientras van rugiendo: las escalas cromáticas ascendentes y descendentes de los dos pianos nos sugieren los rugidos. A continuación un sonido de trompetas, interpretado por los pianos nos marcan el comienzo del carnaval.

1.2.- Gallinas y polluelos.

Piano y violín imitan, alternándose y repitiendo una misma nota entrecortada, el cacareo de las gallinas y sus polluelos. El clarinete interpreta el canto del gallo.

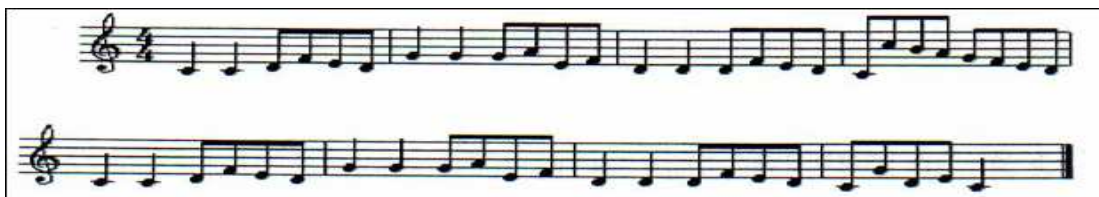
1.3.- Hemiones (animales veloces).

Los dos pianos ejecutando las mismas escalas ascendentes y descendentes a gran velocidad (*presto furioso*) nos interpretan a los hemiones persiguiéndose. Fragmento protagonizado por los dos pianos.

1.4.- Tortugas. Los instrumentos de cuerda interpretan al unísono el baile del Can-can de *Offenbach*. En este caso se encargan de la interpretación un piano y

el quinteto de cuerda. El piano acompaña al quinteto de cuerda ejecutando una serie de acordes con ritmo monótono.

Tortugas (fragmento correspondiente al "Can-Can de Offenbach)



- **1.5.- El elefante.** El contrabajo es el responsable de representar al elefante acompañado por los acordes del piano. Está inspirado en el tema del Ballet de las Sílides de *La condenación de Fausto* de H. Beriloz. "L'Éléphant" también cita brevemente el Scherzo de "El sueño de una noche de verano" de Felix Mendelssohn. Se escucha al final de la sección que sirve de puente modulante. La interpretación corre a cargo del piano y contrabajo.

El elefante (fragmento interpretado por el contrabajo y el 2º piano)



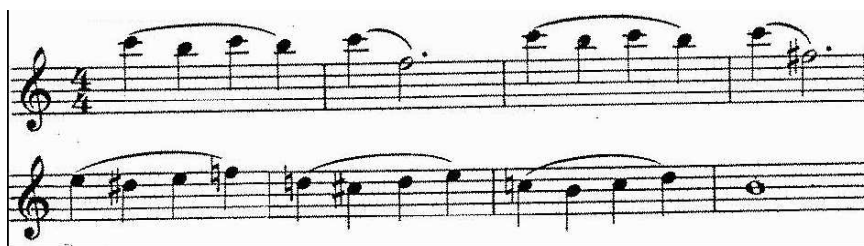
- **1.6.- Canguros.** En los diferentes acordes que dan impresión de ser dos canguros saltando y parando. Intervención realizada por los dos pianos. *Canguros* (fragmento interpretado por los dos pianos) Pianos 1 y 2:

Interpretación alternada de los dos pianos que a través de *acelerandos* y *retardandos*

1.7.- Acuario.

Está representado por las notas largas de las cuerdas y los arpeggios agudos del teclado simulando la inmensidad y calma del mar. A continuación una melodía transportada cada vez a un semitono más grave nos va sumergiendo en las profundidades marinas. Emergemos con el sonido de la celesta (recordamos, sustituta de la armónica de cristal, instrumento que dejó indicado el compositor). dos violines, la viola, el violonchelo y la celesta nos transportan a este medio acuático.

Acuario (fragmento interpretado por el 2º violín) °:



1.8.- Personajes de largas orejas. El compositor, en este caso, se ríe de los que hablan sin parar no sabiendo quién es el que dice más disparates. La interpretación corre a cargo de los dos violines. Los dos violines, por turno, emiten un “hi-ha” cada vez más veloz e intenso. Los rebuznos de los animales se harán cada vez más lentos. Se cree que la sección de los 'Personajes con largas orejas' va dirigida a los críticos musicales: también son los últimos animales que se escuchan en la apoteosis final, rebuznando.

1.9.- El cuco en el fondo del bosque. El piano nos dibuja la serenidad del bosque. De la profundidad de este ambiente va surgiendo de forma intermitente el canto del cuco a través del clarinete tocando una tercera mayor descendente en un segundo plano.

1.10.- Pajarera. Aves variopintas conviven en la pajarera. El quinteto de cuerda emula el movimiento de las alas de los pájaros, la flauta interpreta el canto alegre de los mismos mientras que los pianos representan los trémulos de las aves secundarias de la entorno. Ambiente sonoro protagonizado por los dos pianos, la flauta y el quinteto de cuerda.

1.11.- Pianistas. De nuevo los dos pianos son los protagonistas del fragmento. Esta vez la ejecución, por parte de los dos pianistas que se ignoran mutuamente, de escalas enlazadas, ascendentes y descendentes llega a ser un castigo acústico para el oyente. Saint caricaturiza en este caso a los pianistas de la época que se enorgullecían de ser grandes virtuosos del piano sin serlo.

1.12.- Fósiles. En este caso el xilófono imita el chocar de los huesos, parodiando *La danza macabra* del mismo compositor. El piano repite el tema y es seguido por el resto de la orquesta. El tema B de este fragmento se interpreta como una sátira a los profesores de contrapunto sobreponiendo varias canciones populares francesas como *Ah!, vous dirai-je maman* (*Campanitas del lugar*), y *Au clair de la luna*. El clarinete, por su parte, intercala un motivo de la *cavatina* (aria breve sin da capo) italiana más popular en Francia en aquella época: *na voce poco fa* de la ópera *El Barbero de Sevilla* de G. Rossini.

1.13- El cisne. La melodía interpretada por el violonchelo imita el danzar de un elegante cisne. Los dos pianos, por su parte, interpretan el vaivén del agua mientras el cisne danza y las gotas de agua van cayendo a la vez.

El cisne representación del violonchelo y los dos pianos.



1.14.- Final. Evoca la introducción de la obra y sigue con la aparición de diferentes animales entre los que destacan las gallinas y sus polluelos, los hemiones y los canguros.

Su obra el Carnaval de los Animales es una de las favoritas de los niños. La película Fantasia 2000 de Disney incluye la pieza final. Su música se ha incluido también en otras películas infantiles como "Babe".



http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/1_carnaval/carna_1.htm

Página con todas las audiciones de esta obra.

AUDICIÓN

Título: Cuadros de una exposición

Autor: Módest Mussorgsky

Instrumentos: Orquesta

Forma: Suite.



Cuadros de una exposición (en ruso: Картинки с выставки) es una famosa suite de 15 piezas, compuesta por Módest Mussorgsky en 1874. Mussorgsky escribió la obra para piano, pero probablemente es más conocida en la forma de la orquestración y arreglo que de ella hizo el compositor francés Maurice Ravel.

Mussorgsky compuso esta obra (originalmente llamada *Suite Hartmann*) inspirado por la exposición póstuma de diez pinturas y escritos de su gran amigo, el artista y arquitecto Viktor Alexandrovich Hartmann, quien sólo tenía 39 años cuando murió en 1873. En marzo del año siguiente, Stasov organiza una exposición como homenaje póstumo, en la que se muestran acuarelas, ilustraciones, apuntes de vestuarios y otras obras procedentes de la época de sus viajes al extranjero una década antes. Mussorgsky visita esta exposición y, contemplando los cuadros de Hartmann, decide hacer también su propio homenaje al pintor fallecido a modo de «dibujar en música», algunos de los cuadros expuestos.. Así, en junio de ese mismo año ve la luz la suite para piano *Cuadros de una exposición*.

Es una obra maestra, del tipo de música romántica conocida como música programática. Los cuadros de Hartmann que conformaban la exposición eran los siguientes:

- *Gnomus*: un gnomo alargando con pasos torpes sus piernecillas torcidas, con aullidos y convulsiones.
- *El viejo castillo*: un castillo de la Edad Media, ante el cual canta un trovador.
- *Tullerías*: en la alameda de un jardín, algarabía de niños junto a sus juegos.
- *Bidlo*: una carreta polaca con dos enormes ruedas y cargada, enganchada a dos bueyes que tiran de ella por un camino enfangado. (Con un gran manejo de la dinámica, Mussorgski refleja el acercamiento y alejamiento de la carreta.
- *Ballet de polluelos en sus cáscaras*: imagen humorística de dos polluelos festivos; este dibujo a tinta china fue hecho para el decorado del ballet Trilbi.
- *Samuel Goldenberg y Schmuyle*: Dos judíos polacos: uno rico y arrogante, el otro pobre y plañidero. (Este cuadro refleja el antisemitismo ruso de la época.)
- *El mercado de Limoges*: unas mujeres discutiendo animadamente en el mercado.



- *Catacumbas*: se ve allí a Hartmann y dos sombras, visitando las catacumbas a la luz de una linterna. A este cuadro, Mussorgsky añade una especie de comunicación directa hacia Hartmann: *Con mortuis in lingua morta* (Con los muertos en la lengua de los muertos). Mussorgsky utiliza para ello, el

tema del *Promenade* aquí, sin serlo explícitamente.

- *La cabaña sobre patas de gallina*: Un reloj en forma de cabaña, donde vive la bruja Baba-Yaga, un personaje recurrente en los cuentos populares rusos.
- *La Gran Puerta de Kiev*: proyecto de construcción arquitectónica, en el estilo ruso antiguo, con cúpula en forma de casco.



Mussorgsky realizó un conjunto de piezas brillantemente descriptivas que adquieren unidad con un distinguido y noble tema llamado *Promenade* ('paseo') el cual se oye desde el inicio y luego a lo largo de la pieza, mientras el visitante de la exposición va de cuadro en cuadro.

Promenade

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

♩ = 104

Piano

Pno.

Pno.

El *Promenade* se repite varias veces en la obra, ya que, hace de puente entre un cuadro y otro. Más bien entre una sala y otra, pues hay cuadros que van seguidos, sin *Promenade* entre ellos. Pero no se repite exactamente, sino que cada vez de una forma diferente, con distinto carácter. En conjunto, se podría decir que Mussorgsky incrustó en la suite otra mini-obra: unas Variaciones sobre el tema del *Promenade*.

Aunque él escribió la obra para piano, en *Promenade*, Ravel hizo que el fagot y el saxofón compartieran una apaciguada y a la vez melancólica tonada con el acompañamiento de las cuerdas.

La orquestación de Ravel es ejemplar, modélica y llena de vida. Por ejemplo, el uso del saxofón misterioso y melancólico en *El viejo castillo* es un momento increíblemente bello. La tonada está inspirada en el cuadro de un viejo castillo en ruinas, y la figura de un trovador que escribe poesía y toca música. Las imágenes musicales de Mussorgsky transmiten un sentimiento de nostalgia por una época que desapareció hace mucho tiempo, pero también tiene una salvaje y furiosa pieza llamada Baba Yaga donde la inspiración le vino de un fantástico diseño para un reloj, y que debe su nombre a la bruja de una leyenda rusa que vivía en una cabaña en ruinas sostenida por gigantes patas de pollo. O la trompeta de *Samuel Goldenberg y Schmuyle*, cortante y acerada. Mostramos ahora estos dos ejemplos en su versión original para piano y en la orquestación de Ravel.

Primero, un pequeño extracto de *El viejo castillo*, interpretada por el piano:

M. Mussorgsky: Cuadros de una Exposición - El Viejo Castillo - Versión para piano (MIDI - 00:39 - 2 Kb)

Escuchen ahora la versión orquestal:

M. Mussorgsky: Cuadros de una Exposición - El Viejo Castillo - Versión orquestal (MP3 - 00:31 - 250 Kb)

A continuación, un pequeño trozo de *Samuel Goldenberg y Schmuyle*, aquél que representa las quejas del segundo de ellos. Primero, al versión para piano:

M. Mussorgsky: Cuadros de una Exposición - Samuel Goldenberg y Schmuyle - Versión para piano (MIDI - 00:15 - 2 Kb)

La versión orquestal suena de la siguiente manera:

M. Mussorgsky: Cuadros de una Exposición - Samuel Goldenberg y Schmuyle - Versión orquestal (MP3 - 00:15 - 122 Kb)

Por cierto, la de Ravel no es la única orquestación de esta obra... existe también la de Touchmalov de 1891, la de Leonardi de 1924, la de Gortchkov de 1955 y la de Ashkenazi de 1983.

El nacionalismo ruso

Al mencionar a la música rusa, de inmediato se recuerda su carácter nacionalista. Estilo que incluso cultivaron algunos precursores que desde los primeros escauceos de la música pautada recurrieron al folclore popular, y que plasmaron en las partituras de ópera o en obras instrumentales, al tiempo que en los escenarios líricos empezaban a presentarse cuadros de la vida campesina. Esta música representa una expresión identificada como nacionalista por sus autores, que generaron sus obras a partir de temas originados en los cantos, leyendas y tradiciones emanados del pueblo.

Entre sus notables exponentes están Mijaíl Glinka, Mili Balakirev, Alexandr Boródin, César Cui y Módest Músorgski, quienes cultivaron con determinación el espíritu ruso. Se autodenominaron «el Poderoso Puñado» (aunque ahora ese nombre se traduce como «el Grupo de los Cinco»), con la particularidad de que eran compositores por afición. Músorgski sobresale del grupo por sus audacias musicales intuitivas nunca antes concebidas, o por lo menos expresadas, al tomar los elementos populares y aprovecharlos mediante una profunda elaboración; no los transformó ni los adaptó simplemente, sino que les supo extraer la esencia que le habría de servir para manifestar su temperamento y sensibilidad en la mayoría de su obra.

AUDICIÓN

Título: Peer Gynt

Autor: Edgard Grieg

Instrumentos: Orquesta

Forma: Suite.

Henrik Ibsen

Peer Gynt es un drama literario escrito por el dramaturgo noruego Ibsen en 1867. A diferencia de los otros trabajos de Ibsen, *Peer Gynt* está escrito en verso. Esto es porque originalmente iba a ser un drama escrito, no para ser interpretado en teatro. Las dificultades para cambiar rápidamente de escena (incluyendo un acto entero en oscuridad) produjeron algunos problemas en la interpretación. Tampoco es como las posteriores obras de Ibsen ya que es una obra fantástica en lugar de una tragedia realista. Henrik Ibsen se inspiró en Peder Günth para escribir su obra dramática "Peer Gynt" en 1867. La granja que fuera su residencia en el siglo XVIII está abierta al público gracias al joven Mikkel Dobloug que la ha restaurado. El salvaje estilo de vida de Günth aún era tema de conversación entre los lugareños cuando Henrik Ibsen visitó Gudbrandsdalen en 1862, antes de su partida hacia Italia. Ibsen llevó consigo estos relatos a Roma, donde creó la obra "Peer Gynt". Ibsen escribiría más tarde a su editor que: "por si pudiera interesarle saberlo, Peer Gynt es un personaje real, que vivió en Gudbrandsdalen, probablemente a finales del siglo pasado o principios de éste".

La granja pasó en herencia de generación en generación hasta el siglo XIX, y los bisabuelos de Mikkel Doblougs adquirieron la propiedad en 1936. Tras el fallecimiento de sus padres en 2001, Dobloug decidió invertir su herencia en restaurar la granja y la transformó desde su decadente estado en un complejo rural basado en tradiciones e historia



Peer Gynt o el encuentro de dos genios noruegos

En 1876 Edvard Grieg contaba treinta y tres años de edad y había empezado a despuntar dentro del ámbito musical de su país con composiciones como el célebre *Concierto para piano en la menor* y las *Piezas líricas* para piano. En ellas se apreciaba ya una perfecta fusión entre el espíritu romántico de autores como Schumann y el folclore de su país, que empezó a emplear abiertamente gracias a la influencia de su amigo Rikard Nordraak, autor del himno nacional noruego. Casualmente, Nordraak era primo del dramaturgo Björnstjerne Björnson, para cuyas obras componía música incidental. Fallecido Nordraak repentinamente a los 23 años, Björnson recurrió a Grieg. La fructífera colaboración entre el músico y el escritor dio como resultado partituras incidentales como la hoy aún popular *Sigurd Jorsalfar* e incluso proyectaron lo que pudo haber sido la primera ópera nacional noruega, *Olaf Trygvason*, pero esta idea se truncó al entrar en escena, y nunca mejor dicho, Henrik Ibsen. Autor de títulos tan universales como *Casa de muñecas*, *Hedda Gabler*, *El pato salvaje* o *Un enemigo del pueblo*, Ibsen acababa de escribir algo totalmente diferente a

su tónica habitual: un drama en cinco actos que tomaba como base el folklore y la mitología nacional para contar la vida de un ambicioso muchacho que vive insólitas aventuras. En un principio esta obra estaba concebida para ser leída y no representada, dadas las enormes dificultades escénicas que planteaba. Sin embargo, alguien le convenció de que la introducción profusa de una partitura permitiría los trabajosos cambios de decorado entre escena y escena sin que el público acusase las pausas, y decidió recurrir a Grieg, produciéndose el memorable encuentro entre la mejor pluma y el mejor músico de Noruega de todos los tiempos. El fruto de esta conjunción de talentos fue *Peer Gynt* y el propio Ibsen siempre se vería obligado a admitir que parte del éxito que cosechó la obra se debía a aquellos números musicales, en un principio, destinados a rellenar huecos. Por su parte, Grieg, que admiraba profundamente a Ibsen, temía no estar a la altura de las circunstancias y tuvo que superar numerosas dificultades hasta lograr una música que se ajustase perfectamente al texto.

Peer Gynt es un travieso muchacho de aldea que sueña con ser rico y poderoso, pero en el que subyace también un alma de artista. Sin embargo sus vecinos no dejan de quejarse de su comportamiento, para disgusto de su madre, Ase. Peer acude a una boda, donde conoce a Solveig, pero el rechazo inicial de la muchacha le obnubila y secuestra a la novia, Ingrid, en plena ceremonia, para abandonarla después en unas montañas. Posteriormente Peer seduce a la hija del rey de las montañas y los trolls amenazan con comérselo si no se casa con ella. Aunque la perspectiva de heredar el reino le atrae, Peer comprende que acabará por convertirse también en monstruo y consigue escapar. Posteriormente se encontrará con la hija del rey de las montañas, que ha tenido un hijo monstruoso de la esporádica unión entre ambos. Tras la muerte de Ase, Peer viaja a África donde se convierte en tratante de esclavos y mercader. Tomado por profeta, un jeque lo aloja en su séquito, pero él secuestra a la bella Anitra, que finalmente escapa de sus garras, dejándole a su suerte en el desierto. Poco después Gynt vuelve con sus riquezas a su país, pero una tormenta hunde su barco frente a las costas y su regreso se demorará aún más. Pasados veinte años es un hombre cansado, que se encuentra con un extraño personaje, la Sombra, que de alguna manera siempre ha estado presente en sus aventuras. La Sombra le hace ver que su destino está en brazos de la mujer enamorada que aún lo espera, Solveig. Finalmente, el aventurero regresa y encuentra la redención en los brazos de aquella que siempre lo había esperado y lo acuna en sus brazos mientras le canta una nana.

Ante el entusiasmo del público, Grieg decidió que su música tuviese vida propia en los escenarios y escribió dos suites, de 4 piezas cada una, que se encuentran entre las obras más populares de la llamada música clásica. De una gran belleza e inspiración, son parte del patrimonio cultural Noruego y representan a este país tanto como pueden hacerlo los fiordos o la literatura ibseniana. Sin embargo, como es habitual con las suites, la obra original, superior en todos los aspectos, ha quedado eclipsada, dada la dificultad que supone ejecutarla fuera del ámbito teatral, y la mayor parte del público ignora su existencia. Es por ello que, seguidamente, analizaremos ambas suites teniendo en cuenta la procedencia del material en ellas contenido y su forma original.

Suite N° 1

1. La mañana

La pieza de apertura de la primera de las suites ocupaba en realidad el número 13 en la partitura de la obra de teatro y hacía las veces de preludio del IV acto. Música del amanecer por excelencia, un solo de flauta expone el conocido tema,



con resonancias ciertamente célticas, que poco después toma el oboe, iniciándose un delicioso diálogo entre ambos, hasta que la cuerda ejecuta el tema con grandiosidad desarrollándolo por completo. Finalmente, la trompa lo repite una vez más, con suavidad, iniciando un lento declive que concluye con el desvanecimiento de las notas en el aire, como si el amanecer se hubiese trocado en manso atardecer sobre las aguas del mar noruego. *La mañana* es uno de los más grandes logros de la música descriptiva, por cuanto que todo oyente occidental ha sabido siempre identificar lo que representaba ignorando su título o procedencia. El empleo de la madera dibuja en la imaginación del oyente bandadas de pájaros remontando suavemente el vuelo sobre verdes montañas, mientras que el crescendo orquestal, tras los tímidos esbozos de la flauta y el oboe, parecen corresponderse a la imagen majestuosa del sol emergiendo rojizo en el horizonte.

Tema A



2. Muerte de Ase

En el acto III del drama fallece Ase, la cariñosa madre del protagonista, que siempre le ha reprochado sus travesuras. Grieg escribió entonces un número de un dramatismo extremo, en "Andante doloroso", confiado por entero a la cuerda con sordina. A pesar de lo desgarrador de la pieza, sorprendentemente también transmite una enorme serenidad, que se explica por el contenido de la escena que la inspiró: en ella Peer sostiene con su madre moribunda un extravagante diálogo, en el que lejos de mostrar tristeza alguna, la convence del buen recibimiento que tendrá en el cielo, mientras que la anciana se muestra preocupada por las locuras que cometa su hijo cuando ella ya no esté. La desolación que evoca este número lo ha convertido en banda sonora frecuente de documentales de guerra

3. Danza de Anitra

Sorprende que con todo el material temático disponible en la partitura original Grieg desechase números tan logrados como la *Danza de la hija del rey de las montañas*, la *Nana de Solveig* o la *Canción de los peregrinos* y seleccionase la simpática pero banal *Danza de Anitra* para las suites. Tras el recibimiento triunfal que un grupo de devotas muchachas árabes dispensan al fingido profeta Peer Gynt, la joven Anitra, a la que éste planea raptar, baila para él en la tienda de un jeque esta danza grácil y tranquila, a ritmo de mazurca, dominada por el pizzicato de los violines y el triángulo.

4. En la cueva del rey de las montañas

Es uno de los movimientos más populares de la historia de la música de todos los tiempos, reconocible por cualquier oyente, melómano o no. Sin embargo, a pesar de esta fama son muy pocos los que saben qué describe exactamente esta música ni quién es el susodicho rey de las montañas, en cuyo reino viven trolls, duendes y gnomos. En la mitología noruega los gnomos no son esos amables hombrecillos de gorro puntiagudo que se saludan frotándose la nariz, sino seres sanguinarios que devoran a quien se adentra en sus dominios. Peer Gynt se adentra en estos dominios para seducir a la hija del rey de las montañas y consigue su propósito, pero cuando quiere huir sigilosamente de la gruta empieza a sentir que miles de ojos inyectados en sangre le observan y echa a correr. Los gnomos entonan un coro infernal, clamando "Un hijo de cristianos ha osado entrar en la cueva del rey de las montañas ¡Matadlo!" y se arrojan sobre él mientras cada gnomo exige la parte de Peer que quiere devorar y un anciano sugiere que traigan hielo para mantenerlo fresco. Naturalmente, en la suite desapareció el coro, siendo

sustituido de nuevo por la cuerda, lo que le resta parte de la espectacularidad que poseía en su versión incidental. Sin duda, de los ocho números de la suite es en éste en el que más se percibe una acción concreta: el comienzo evoca la oscuridad de la cueva y el paso ligero en extremo de Peer Gynt tratando de salir de ella. El fagot, el violonchelo y el contrabajo suenan de forma casi imperceptible, de forma pesante, recreando sus pasos. Al poco se le unen el oboe y los violines en pizzicato, sugiriendo inequívocamente que anda de puntillas, pero entonces la música acelera su ritmo y el crescendo conduce a un tutti estruendoso, donde originalmente estaba el coro, en el que surgen de repente todos los duendes y trolls, furiosos. Atrapado el protagonista, un redoble contundente concluye esta breve pieza de apenas dos minutos y medio de duración.

Tema



Suite N° 2

1. Lamento de Ingrid

Casi al comienzo de la obra el inquieto Peer Gynt, al cual consideran en su aldea de la piel de Barrabás, acude a una boda donde conoce a Solveig, de la que queda prendado. Sin embargo, ésta se escandaliza de su forma de ser y le rehuye, provocando en el joven una furia ciega que le llevará a secuestrar a la novia de la boda, Ingrid, a la cual colma de promesas. Pero en cuanto tiene ocasión la abandona y se lanza a buscar nuevas aventuras. Este pasaje, situado casi al principio de la obra de Ibsen, recrea la desesperación de Ingrid al verse sola y traicionada.

2. Danza árabe

Junto con la de *El cascanueces* ésta es la denominada danza árabe más popular de la música, aunque en ambos casos es evidente que ni Grieg ni Tchaikovski estaban familiarizados con dicho folklore. Todo ello responde a la obsesión por el exotismo que vivió Europa en la segunda mitad del siglo XIX y de la cual serían partícipes músicos como Rimski-Korsakov, Bizet o Lalo, culminando con las óperas orientales de Giacomo Puccini, a principios del XX, éstas ya más documentadas. Lo que Grieg propone como danza árabe es una pieza vivaz escrita en compás de 4/4, en la que la percusión juega un importante papel de principio a fin. Una juguetona melodía, en la que van turnándose los instrumentos de madera da paso a la réplica de la orquesta, que en el original era el coro de huríes, lideradas por Anitra, que toman a Peer Gynt por un profeta. Su cántico ensalzaba las supuestas loas de este profeta y arrojaban a su paso pétalos de flor ante la mirada socarrona del aludido. Luego los violines toman la iniciativa en el episodio central, reproduciendo lo que era la canción de Anitra, escrita para tesitura de mezzosoprano, y en la que se sigue lisonjeando a Peer Gynt. Ciertamente, al igual que *En la cueva del rey de las montañas* y *La canción de Solveig* la reducción a suite, prescindiendo de la voz, hace resentirse a este número.

3. El regreso de Peer Gynt

Número 21 del original y prelude del acto V, también se titulaba Noche tormentosa en el mar. El próspero Peer Gynt decide volver a Noruega para estar al lado de Solveig y hacer ostentación de cuanto ha ganado, pero la suerte se le vuelve en contra y una tormenta hace naufragar su barco frente a las costas de su país, perdiendo toda su fortuna. Aferrado a los restos del navío, la corriente lo llevará muy lejos de su hogar, retrasando varios años más su regreso. De una fuerza impresionante, la tormenta del

noruego emplea la madera para reproducir la sensación de las rachas de viento que poco a poco van amainando, mientras los acentos sombríos de la cuerda grave, la percusión y las trompas imitan las investidas de las olas gigantescas que destrozan el barco en el que viaja el protagonista. En la obra de teatro al lamento de Peer Gynt a la deriva le sucedía la canción de Solveig, causando un bellissimo efecto de calma tras la tormenta, que anticipa la redención final y el compositor quiso mantenerlo en esta suite, colocando inmediatamente después dicha canción.

4. Canción de Solveig

Solveig representa, junto a Ase, el otro personaje femenino positivo de la obra, lo que no es cosa baladí teniendo en cuenta que surgió de la misma pluma que creó a la Nora de *Casa de muñecas*. Las otras mujeres que se nos van presentando, como la ingenua e infiel Ingrid, Anitra, la hija del rey de las montañas, o las tres muchachas, son meras caricaturas, a las que el protagonista seduce con facilidad. Sin embargo, la bella y sencilla Solveig logra conquistarlo con su dulzura y será ella quien lo espere, durante veinte años, mientras él regresa de su particular odisea. En sus brazos es donde halla el héroe la redención, y es una verdadera lástima que Grieg no introdujese en las suites la nana con la que lo recibe, poniendo así punto final a la obra. Concebida para voz de soprano, ésta es nuevamente sustituida en la suite por los violines, perdiendo gran parte de su encanto. La cuerda domina casi por completo este número, expuesto con una mansedumbre brumosa, evocadora de un atardecer tranquilo sobre el mar escandinavo. En ella Solveig expresa su fe en que su amado Peer, en esos momentos al otro lado del mundo, regresará a buscarla, aunque pase el invierno, desaparezca la primavera, y con el fin del verano termine el año. Y si acaso él ha muerto, seguirá esperándole allí, hasta el momento en que puedan reunirse para siempre.

Otros números de interés fuera de las suites

Pese a que las suites ayudaron rápidamente a popularizar la obra y permitieron que disfrutase de vida propia fuera de los escenarios, más de la mitad del material escrito quedó relegado al olvido, pese a que Grieg hubiera podido, de haber querido, extraer una o dos suites más, por ejemplo de números como los siguientes, todos ellos de una calidad a la altura de los ya conocidos por el público:

- Obertura.
- La boda (Nº 1)
- Peer Gynt y las tres muchachas (Nº 5)
- Peer Gynt y la mujer de verde. (Nº 6)
- Por el caballo se reconoce al caballero. (Nº 7)
- Danza de la hija del rey de las montañas. (Nº 9)
- Peer Gynt canta a Anitra (Nº 17)
- Peer Gynt ante los colosos de Memnon. (Nº 20)
- Himno de los peregrinos. (Nº 25)
- Nana de Solveig. (Nº 26)

Discografía recomendada:

- Suites Nº 1 y Nº 2:** Bornemouth Symphony Orchestra, director: Paavo Berglund (+ *Danzas sinfónicas*) EMI.
- Versión íntegra:** *Peer Gynt op. 23*, Toralv Maurstad (Peer Gynt hablado), Urban Malmberg (Peer Gynt cantado), Barbara Bonney (Solveig), Wenche Foss (Ase), Marianne Eklof (Anitra). Orquesta Sinfónica y Coro de Gotheburg, director. Neeme Järvi (+ Sigurd Jorsalfar). DEUTSCHE GRAMMOPHONE