

# Fundación Juan March

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN  
DE LA MÚSICA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA

## AULA DE REESTRENOS (3)

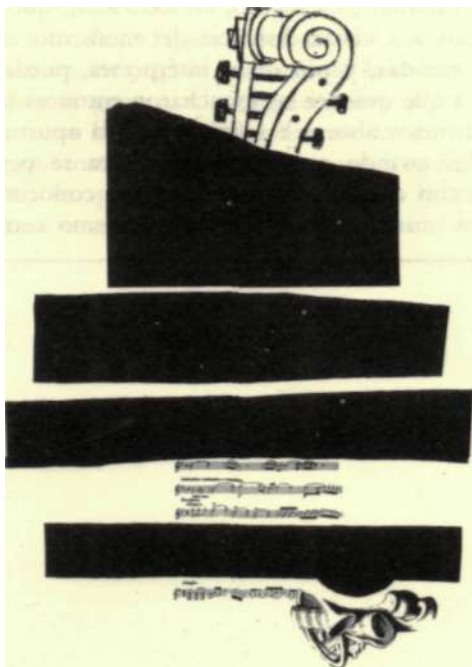


Miércoles, 29 de abril de 1987

# Fundación Juan March

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN  
DE LA MÚSICA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA

## AULA DE REESTRENOS (3)



Miércoles, 29 de abril de 1987, 19,30 horas

Con el título de «Aula de Reestrenos» comenzamos en diciembre de 1986 y proseguimos hoy una serie de conciertos en los que vamos a oír obras de compositores españoles de nuestro siglo que, por las razones que fueren, no son fácilmente escuchables. Uno de los problemas que sufre la música de nuestros compositores, y no sólo en España, estriba en que, tras su estreno, pueden pasar muchos años sin que ciertas obras vuelvan a escucharse. La desaparición de la etiqueta de novedad que supone una primera audición, la lógica insatisfacción del compositor ante obras que inmediatamente siente como «antiguas» y la falta de condiciones adecuadas ofrecen como resultado la práctica «desaparición» de muchas composiciones que probablemente no lo merezcan.

Por otra parte, muchos de los obstáculos que una primera audición puede suponer para la comprensión de una obra musical pueden verse paliados con el paso del tiempo. Es seguro, en todo caso, que oírlas de nuevo y a cierta distancia del momento en que fueron creadas, y por otros intérpretes, puede contribuir a que quienes las escucharon entonces las entiendan mejor ahora. Y si no se tuvo la oportunidad de oírlas cuando se estrenaron, ahora se tiene de nuevo, con el valor añadido de que el conocimiento de otras músicas más recientes del mismo composi-

tor puede también contribuir a una más fácil aproximación entre creador y oyente.

El «Aula de Reestrenos» no desea reducirse solamente a la reposición de obras más o menos antiguas; quiere ser también un marco en el que se presenten por vez primera en Madrid composiciones recientes ya estrenadas en otros sitios.

Todas las obras que hoy escuchamos forman parte de los fondos de nuestro Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Como hemos dicho en otras ocasiones, hemos concebido este Centro no sólo como un mero depósito documental que esté a disposición de los interesados en nuestra música, sino como un lugar de encuentro entre compositores, intérpretes, investigadores y oyentes. La edición de catálogos, la edición y grabación de partituras, los encargos de composiciones, la Tribuna de Jóvenes Compositores y el Aula de Reestrenos, entre otras actividades, quieren hacer del Centro de Documentación un órgano que no sólo la recoja sino que también la genere. Un órgano activo y no sólo pasivo. Una buena y útil herramienta de trabajo y, ¿por qué no?, de placer para quienes están interesados en lo que los músicos españoles han hecho y hacen a nuestro alrededor.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN  
DE LA MÚSICA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA

AULA DE REESTRENOS (3)

**PROGRAMA**

Miércoles, 29 de abril de 1987, 19,30 horas

## I

**Tomás Marco** (1942)

Floreal

**Josep Soler** (1935)

I com el cant del rossinyol (vibráfono)

**Joan Guinjoan** (1931)

Tensión-Relax

## II

**Xavier Joaquín** (1947)

3 Escenas para 4 Timbales

*Preludio y Salsa*

*«Jazzing»*

*Danza virtuosa*

**Andres Lewin-Richter** (1937)

Secuencia I (percusión y cinta)

*Intérprete:* Xavier Joaquín, *percusión*  
Con la colaboración de  
Javier Maderuelo en la  
parte electrónica

## NOTAS AL PROGRAMA

## TOMAS MARCO

### Floreal

Buena idea la de comenzar este concierto con *Floreal* de Tomás Marco: una obra «plácida» para adentrarnos sin brusquedades en el mundo sonoro que respiraremos en el resto del concierto.

Fue moda durante muchos años —los años de *Floreal*, por cierto—, la ingenuidad de dejarse llevar el compositor por la gran capacidad de márgenes dinámicos que ofrecen los instrumentos de percusión y plantear obras en las que los grandes contrastes entre el extremo *ppp* y el extremo *fff* parecieran ser los únicos objetivos últimos del compositor. Esta obsesión por creer que el instrumental percutivo era tanto más brillante cuanto más se le tratara «a palo limpio», era la que movía a aquel crítico de la prensa madrileña a preguntarse —no sin razón— por qué una obra para percusión debía escucharse con «constantes sobresaltos».

Viene esto a cuento porque *Floreal* es precisamente la antítesis de lo que decimos: Tomás Marco inició en 1968 una trilogía subtitulada *Músicas Celestiales*, que comprendió *Vitral* (1968), *Floreal* (1969)





y *Quasi un Requiem* (1971). La primera requiere orquesta de cuerda y órgano, y pese a la ausencia de texto alguno, fue estrenada en el marco de la Semana de Música Religiosa, de Cuenca, lo que resulta bien significativo; igualmente, *Quasi un Requiem* presenta una ascendencia de carácter religioso, sin que tampoco exista texto funerario alguno (está escrita para cuarteto de cuerda y orquesta de cuerda). Pero estos datos ya indican muy claramente la intencionalidad de Marco: crear una «reflexión» musical a partir de unas músicas que no son estrictamente religiosas, pero que por su hondura o «heteriedad» se acercan al tópico de lo que cabe entender por «música celestial»; a eso que Federico Sopena llamaba en sus clases —con frase bien suya— «música profana grave».

Encuadrada, pues, en este entorno, esta *Música Celestial* núm. 2 —como se subtitula *Floreal*— es una reflexión «celestial» sobre ciertos timbres característicos de algunos instrumentos de percusión; música, por tanto, espaciada, meditativa, estática, lo que por otra parte no excluía a priori algún tipo de contraste dinámico.

*Floreal* es, por el momento, la única obra para un solo percusionista que figura en el catálogo de Marco. Para grupo de percusión ha escrito hasta la fecha otras dos obras: *Necronomicón* (1971) y *Tartessos* (1979), para seis y cuatro percusionistas, respectivamente.

*Floreal* fue compuesta por encargo del percusionista alemán Siegfried Fink —al que nos volveremos a referir más adelante—, quien la estrenó en Nuremberg en 1969. Otros varios percusionistas alemanes la han interpretado con gran frecuencia en ese país.

JOSEP SOLER

## I com el cant del rossinyol

No sería posible trazar un panorama de la música catalana de las últimas décadas sin tener muy presente la figura y la obra de Josep Soler. Y ello por un doble motivo: primero, claro, por el valor intrínseco de su propia obra, que es indudable, sea cual fuere nuestro tipo de preferencia estética musical. Y por otro, por el decisivo papel que ha jugado en la formación de las últimas promociones de compositores catalanes: raro es el compositor de ese área geográfica que no ha recibido influencias mayores o menores de su pensamiento, su capacidad de análisis y su línea de preocupaciones estéticas; esto con independencia de que, evidentemente, cada uno haya seguido después en ese camino de inquietudes de lenguaje, o haya preferido caminar por otros rumbos estéticos (incluso claramente contrapuestos a los de Soler, como existen varios ejemplos). Pero ello no resta nada de importancia a la influencia de su figura sobre estas nuevas generaciones.

Barcelonés, nacido en 1935, estudió composición con el maestro Taltabull —también a su vez maestro de varios compositores hoy notables, Guinjoan entre ellos— evolucionando pronto hacia un tipo de escritura rigurosísima basada en los postulados de los compositores dodecafónicos, y quizá especialmente heredera del lenguaje del último Alban Berg, en cuanto tiene de combinación de rigor serial con un lírico y a la vez contenido expresionismo de romántico. Quizá por esa complejidad de escritura y ese objetivo expresionista, Soler parece encontrarse más a gusto dentro de la gran forma, dando tiempo a desarrollos dilatados. Y quizá también por ello, abundan en su catálogo ambiciosas obras sinfónicas e incluso varias óperas, casi siempre sobre temas clásicos de la Antigüedad —*Agammenon* (1973), *Edipo y Yocasta* (1972), *Nerón* (1986), etc.—, con preferencia sobre música breve de cámara, aunque también haya practicado este género, y con gran fortuna.

Por todo lo antedicho, resulta interesante escuchar la voz de Soler en una obra para percusión sola, lo



que pareciera reclamar un lenguaje que no es el suyo habitual. Pero Soler prefiere aquí reducir esa voz a un vibráfono solo y prescindir de instrumental de sonido indeterminado. No debe olvidarse, no obstante, que Soler abordó hace ya casi veinte años otra obra para percusión, en este caso en grupo de seis intérpretes, que fue *Sonidos de la noche*, en que planteaba una música de resultado bien diverso de la que hoy escuchamos, que incluía una sección con brillantes ritmos en las tumbadoras. Pero en este *I com el cant del rossinyol* la voz se torna intimista, reflexiva, casi triste, en una escritura convencional para percusión, pero a la vez muy actual, por el alto grado del uso de las baquetas que demanda del intérprete; en efecto, si el percusionista no tiene una cierta habilidad «polifónico-armónica» —a la que no todos están acostumbrados, por cierto—, la obra se pierde completamente. Se trata, en fin, de una de las obras más sutiles y coherentes de cuantas hemos escuchado recientemente escritas por un compositor español; y de una auténtica piedra de toque para la musicalidad de un percusionista.

JOAN GUINJOAN

### **Tensión-Relax**

En un concierto de percusión a cargo de Xavier Joaquín, es obligado hacer referencia al también percusionista Siegfried Fink, uno de los nombres más sobresalientes del panorama percusivo alemán. Fink, en efecto, ha sido no sólo el impulsor de toda una escuela europea de percusión, sino uno de los maestros que más han influido en la formación de la generación a que pertenece Joaquín y, además, un colaborador constante en diversas iniciativas en el ambiente percusionístico catalán. Siegfried Fink es, además, fundador de una colección de partituras para percusión que lleva su nombre, dependiente de la Editorial Zimmermann, de Frankfurt.



Si recordamos aquí estos datos es para centrar el origen de *Tensión-Relax*: se trata de una obra que la citada editorial alemana encargó a Joan Guinjoan para incluir como una de las primeras publicaciones de la referida serie para percusión. La pieza está compuesta en 1974 y dedicada, claro, al propio Siegfried Fink. Requiere un amplio despliegue instrumental, pero siempre de sonidos indeterminados, prescindiendo, pues, de cualquier instrumento de láminas; es más, los únicos instrumentos afinables que emplea el autor —los timbales— no están empleados en ningún momento en función de esa afinación.

Para quien conozca un poco la escritura para percusión de los años sesenta y setenta, no es ningún secreto en qué consiste el peligro de este tipo de obras: que el entusiasmo por aglomerar gran cantidad de instrumentos, gran cantidad de baquetas y gran cantidad de efectos tímbricos más o menos originales, conviertan cada obra no en un acontecimiento de creación estética, sino en un catálogo de posibilidades de ejecución de los diversos instrumentos percutivos (¡cuando no en un número de circo a cargo del percusionista!). Pues bien, a nuestro juicio, el mayor logro de esta partitura de Guinjoan reside en que tras la aparente maraña de instrumentos y timbres, se alza un contenido estrictamente estético, una idea inconfundiblemente musical. Y así, la rica gama de sonoridades y efectos no es gratuita, sino al servicio de la muy buena música que se encierra en sus pentagramas.

Hablando de pentagramas, precisemos que Guinjoan aprovecha esta obra para presentar un tipo de grafía que, aunque basada en el sistema pentagramático convencional, ofrece una amplia gama de signos atípicos, debidamente codificados, que pretende simplificar el eterno problema de la ambivalencia y ambigüedad de ciertas escrituras para percusión. Este código —por más que hoy pueda ser opinable en cuanto a su utilidad práctica— era bastante novedoso hace catorce años. El título de la pieza está referido, sin duda, a la deliberada alternancia de secciones de gran potencia dinámica y tensión, con otras de evidente placidez y reposo.

Recordemos —aunque su biografía es bien conocida— que Joan Guinjoan nació en Ruidoms (Tarragona) en 1931. Estudió primeramente en Barcelona con el maestro Taltabull, y posteriormente en París, en la Schola Cantorum. Su obra —una de las más difundida de entre los compositores españoles— ha sido presentada en los más importantes festivales europeos. Es también notable su carrera como director de orquesta, muy especialmente al frente de su propio grupo de cámara (*Diabulus in Musica*), cuya labor ha contribuido grandemente a la difusión de la música de nuestro siglo, especialmente la catalana.

## XAVIER JOAQUIN

### **Tres escenas para cuatro timbales**

En el curriculum que acompaña a estas notas, se incluyen datos biográficos sobre el percusionista Xavier Joaquín y sus actividades interpretativas, por lo que no es necesario repertirlas aquí. Lo que sí destacaremos ahora es el hecho de que, junto a esta constante labor de interpretación, enseñanza e investigación, Joaquín ha intentado en varias ocasiones acercarse al terreno de la composición, centrado, como pareciera lógico, en el instrumental percutivo.

Ello nos parece más significativo e importante de lo que pudiera parecer, pues demasiadas veces el intérprete suele quedarse en sólo eso: en una casi máquina de tocar lo que otros han creado. Pero cuando un intérprete acepta el reto del «gusanillo» de sentarse ante el papel pautado, para dar a luz una nueva propuesta musical, es siempre —independientemente del valor intrínseco de lo que componga— símbolo de querer ir más allá, y de entender la misión del músico-intérprete no tan lejana de la del músico-creador. De hecho, durante siglos no existió diferencia alguna entre ambas figuras. Por todo ello, siempre nos parece elogiabile el que un habitualmente intérprete «baje a la arena» y nos explique cuál es a su entender un uso especialmente apropiado e interesante de su propio instrumento.

Xavier Joaquín nos propone en la obra que hoy escuchamos tres formas bien diferentes de entender el instrumento *timbales cromáticos*; y ya de entrada hay un hecho significativo: que un habilísimo percusionista como lo es Joaquín prefiera, a la hora de escribir una obra para percusión, ceñirse a un solo tipo de instrumento en vez de presentar el habitual catálogo de instrumentos que tanto han parecido atraer a muchos compositores.

La primera pieza trata de conciliar un género tan vivo y espontáneo como es el de la «salsa» —sonoridad característica de la música tropical y caribeña— con el instrumento de mayor tradición orquestal y «clásica» dentro de la percusión, como son los timbales. En la segunda pieza, este intento de fusión del instrumento se produce con otro género muy percutivo pero no muy timbalístico, como es el jazz. Por último, la tercera pieza presenta recursos tímbricos y expresivos muy característicos de la estética llamada «contemporánea», en los que prima la experimentación sobre cualquier otro aspecto.



Estas *Tres escenas para cuatro timbales* están escritas en 1982, por encargo de la Editorial Zimmermann, de Frankfurt, cuya colección para instrumentos de percusión ya mencionamos en otro lugar de estas notas. La obra está dedicada al percusionista Siegfried Fink, y por su alto grado de virtuosismo que demanda del timbalero, fue utilizada como obra obligada en el concurso María Canals, que aquel año presentaba por vez primera sección de percusión. También lo ha sido, por la misma razón, en el importante concurso de Premio de Percusión de Radio Munich, así como en el de Jóvenes Percusionistas, de Juventudes Musicales Alemanas. Su estreno en concierto fue a cargo del propio Xavier Joaquín en 1982, en Barcelona.

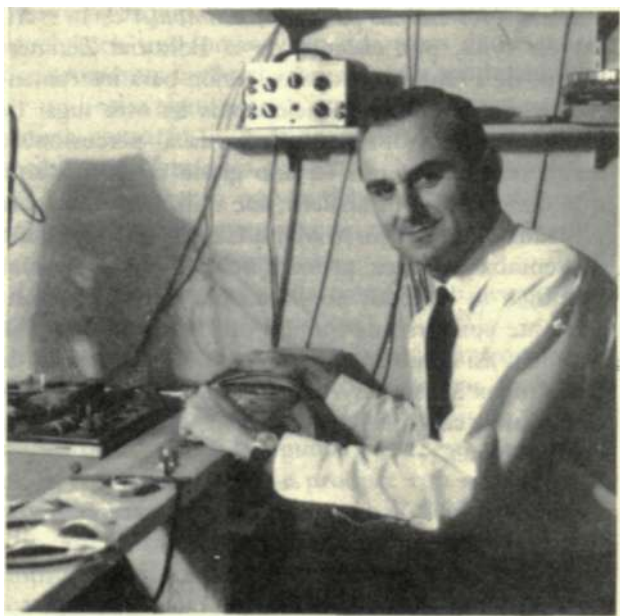
## ANDRES LEWIN-RICHTER

### Secuencia I

Junto con Juan Hidalgo, el compositor Andrés Lewin-Richter debe ser considerado como uno de los pioneros de la música electroacústica en nuestro país. Así lo demuestra el hecho de que ya en 1962 le encontremos trabajando en el Columbia Princeton Electronic Music Center, de Nueva York, junto a hombres como Mario Davidowsky, Ian Hugo, Alwin Nikolais, Vladimir Ussachevsky, o el mismo Edgard Varese; poco después sería profesor auxiliar de dicho Centro.

A su regreso a Barcelona (Lewin-Richter nació en Miranda de Ebro, pero su residencia ha sido casi siempre barcelonesa), impulsó grandemente ciertas actividades relacionadas con la nueva música, como el Conjunt Catalá de Música Contemporánea, el Centro de Actividades e Investigaciones Artísticas X. Corberó, etc. Pero sus mayores esfuerzos se centraron en la consolidación de un Laboratorio de Música Electrónica en Barcelona, que finalmente logró fundar en 1968, junto con el también compositor e investigador Josep María Mestres-Quadreny. Años más tarde, este primer Laboratorio se convertiría en





el Laboratorio Phonos, Fundación Privada, que bajo la dirección del propio Lewin-Richter, ha cumplido —y aún hoy sigue haciéndolo— una misión importantísima dentro de la historia de la música electroacústica española.

Aunque Lewin-Richter ha escrito, sí, algunas obras para medios instrumentales acústicos (es decir, convencionales), la mayor parte de su producción requiere de una u otra manera el concurso de la electrónica. La obra que hoy escuchamos ofrece una técnica mixta, es decir, un medio instrumental en vivo —la percusión— y un medio electroacústico pregrabado —dos cintas magnéticas—. De estas dos cintas, una de ellas contiene sonidos de instrumentos de percusión espaciados intermitentemente, de modo que entre cada acontecimiento pregrabado se suceden ciertos intervalos de silencio. En la otra cinta se escucha un sonido profundo y continuo, que ejerce, por así decir, de «nota pedal» que recorre la obra de principio a fin. Este sonido grave no es otra cosa que un trémolo sobre un gong grande, descendida su frecuencia en una octava.

El papel del percusionista «en vivo» es el de dialogar con la música pregrabada, especialmente con la de la primera cinta. Dispone para ello de un material sonoro bastante atípico: planchas metálicas, muebles y otros artefactos que pueden emitir una sonoridad más o menos «empastable» con la tímbrica electrónica. Se observa también una especie de cadencia a cargo de la percusión pregrabada, a la que sigue una cadencia a cargo del percusionista «en vivo». Todo ello, en general, dejando buen margen a la capacidad de iniciativa del percusionista.

*Secuencia I* fue un encargo de Josef Anton Riedl para el Festival de Música Contemporánea de las Olimpiadas de Munich 1972. Su estreno —con Michael Ranta como percusionista— se produjo sobre un montaje de rayos láser y medios audiovisuales.

**José Luis Temes**

## PARTICIPANTES

## XAVIER JOAQUIN

Nacido en Barcelona, estudió piano y percusión en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. En 1973 obtuvo el Premio Extraordinario de Percusión del citado Conservatorio.

Participa en los Cursos Internacionales de Percusión con el Profesor Siegfried Fink en Ingesund (Suecia, 1974), Weikersheim (Alemania, 1975-1977) y Sveg (Suecia, 1976).

Premio María Barrientos (1977), Premio en el Concurso Yamaha en España (1984), galardonado en el Concurso Nacional de Interpretación, finalista en el Concurso Internacional de la Radio Bávara. Desde 1980 es Profesor de Percusión del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

Sus actividades pedagógicas incluyen: profesor de percusión del IGMF (International Gesellschaft für Musik-pädagogische Fortildung, 1980-1984), Cursos Internacionales de Interpretación de Granada (1982), Profesor de Percusión de la Orchestre Mondial de Jeunesses Musicales (1983), Cursos Internacionales de Interpretación de Gerona (1984-85-86), Jornades de Nova Música en Sitges (1982), Estiu Musical Internacional en Vilanova i la Geltrú (1984-85-86).

Ha formado parte de los Jurados de Percusión de los Concursos: María Canals de Barcelona (1982), Concurso Permanente de JJMM, Vigo, Tarragona, Valencia (1979-80-83), Concurso Internacional de Percusión del Conservatorio de Barcelona (1981-1984), Internationaler Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten München (1985).

En 1978 crea el grupo Percussions de Barcelona, dando conciertos en España y Yugoslavia. Su actividad concertística es extensa, ha dado conciertos en España, Francia, Alemania, Suiza y Suecia. Ha grabado cuatro discos. El último de ellos con «Phasspa» de Iannis Xenakis (obra que estrenó en España en el XVI Festival Internacional de Música de Barcelona con la asistencia de su autor).

En su repertorio figuran los compositores contem-

poráneos más importantes: Brouwer, Cage, Feldman, Jarret, Jolivet, Guinjoan, Horns, Milhaud, Molenhof, Liebermann, Stockhausen, Serocki, Thien Dao, Taïra, Xenakis, etc.

## NOTAS AL PROGRAMA

### **José Luis Temes**

Nacido en Madrid en 1956, compagina su principal actividad —la dirección orquestal— con frecuentes trabajos teóricos, técnicos, organizativos y de divulgación.

Estudió en el Conservatorio de Madrid con los profesores Sopena, Labarra, Llácer y Martín Porrás. Titulado en percusión, viajó como percusionista a Canadá y Alemania, creando después el Grupo de Percusión de Madrid, que dirigió entre 1976 y 1980. Desde 1983 es director del Grupo Circulo, vinculado al Circulo de Bellas Artes de Madrid, y dedicado habitualmente a la música contemporánea.

Bien con los dos grupos antedichos o con orquesta sinfónica, Temes ha dirigido la primera audición de más de setenta obras de música contemporánea, especialmente de autores españoles. En el terreno de la ópera, ha dirigido recientemente el estreno de *Sin demonio no hay fortuna*, con música de Jorge Fernández Guerra. Es autor de numerosos artículos y libros, entre ellos un extenso Tratado de Solfeo Contemporáneo, del que acaba de aparecer el decimoprimer volumen.





**Fundación Juan March**

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid