

UN AÑO SIN BOULEZ



Aula de (Re)estrenos 99: Un año sin Boulez, marzo 2017 [Introducción y notas al programa de Germán Gan] - Madrid: Fundación Juan March, 2017. 24 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2017/99).

Programa del concierto: "Obras de Pierre Boulez, György Ligeti, José María Sánchez-Verdú y Gabriel Erkoreka", por Alfonso Gómez, piano; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 15 de marzo de 2017.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 3. Boulez, Pierre (1925-2016) – Homenajes - Programas de mano.- 4. Fundación Juan March-Conciertos.

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE y en vídeo a través de www.march.es/directo

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Germán Gan

© Fundación Juan March

Departamento de Música

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 7 Miércoles, 15 de marzo
Alfonso Gómez, *piano*
Obras de P. BOULEZ, G LIGETI, J. M. SÁNCHEZ-VERDÚ*
y G. ERKOREKA*
- 8 Introducción
 Un año sin Boulez / Seis décadas con Boulez
- 16 Notas al programa

* *Estreno absoluto*

Notas al programa de **Germán Gan**

Si desea volver a escuchar este concierto, el audio estará disponible en www.march.es/musica/audios

for Alfonso Gómez

Ballade No. 1

Pierre Boulez in memoriam

Gabriel ERKOREKA

[♩ = 69]

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a tempo marking of [♩ = 69]. The upper staff features a melodic line with a 5th finger fingering and a dynamic marking of *mf*. The lower staff has a bass line with a 3rd finger fingering and a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a dynamic marking of *pp*.

The second system continues the piece. The upper staff has a dynamic marking of *ff* and includes a *m.s.* (more sostenuto) marking. The lower staff has a dynamic marking of *f* and includes a *8^a* marking. The system ends with a dynamic marking of *f*.

The third system features a dynamic marking of *P* in the upper staff and *(mf)* in the lower staff. It includes a *4^{le}* marking and a *8^a* marking. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

Meno mosso [♩ = 60]

The fourth system begins with a tempo change to *Meno mosso* [♩ = 60]. The upper staff has a dynamic marking of *sf pp* and the lower staff has a dynamic marking of *P*. The system includes a *8^a* marking and ends with a dynamic marking of *P*.

Hace ahora un año nos dejaba Pierre Boulez (1925-2016), una de las personalidades musicales más influyentes del siglo xx. Ningún ámbito de la composición, la gestión y la interpretación de la música contemporánea pasó desapercibido a su mirada férrea y su pensamiento crítico. Su influjo también llegó a España y sigue moldeando la creación de nuestros compositores. Este programa es un homenaje a esta colosal figura en el que podrán escucharse obras de su catálogo junto a otras a él dedicadas. Se incluyen dos obras de estreno compuestas en su memoria

Fundación Juan March

para Alfonso Gómez

♩ = 60

JARDÍN DE AGUA

José H. SÁNCHEZ-VERDÚ
2016-2017

pianoforte

3

♩

(simile)

J70

J60

The first system of musical notation consists of a grand staff with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some accidentals. A large horizontal line is drawn above the upper staff, spanning the entire system. Handwritten notes include 'possible!' and '3. Ped.' with an arrow pointing to the right.

10

The second system of musical notation continues the grand staff from the first system. It features similar melodic and bass lines with various dynamics and accidentals. A large horizontal line is drawn above the upper staff, spanning the entire system. Handwritten notes include 'ff' and 'p' dynamics.

20

The third system of musical notation continues the grand staff. It features similar melodic and bass lines with various dynamics and accidentals. A large horizontal line is drawn above the upper staff, spanning the entire system. Handwritten notes include 'ff' and 'p' dynamics.

Jardín de agua de José María Sánchez-Verdú.

PROGRAMA

Miércoles, 15 de marzo de 2017. 19:30 horas

Pierre Boulez (1925-2016)
Une page d'éphéméride (4')

György Ligeti (1923-2006)
Estudio para piano nº 2 "Cordes à vide"
(Dedicado a Pierre Boulez) (4')

Gabriel Erkoreka (1969)
Ballade nº 1 "Pierre Boulez in memoriam" (7') *

Pierre Boulez
Tercera sonata (25')
Formant 2: Trope
Formant 3: Constellation-Miroir

José María Sánchez-Verdú (1968)
Jardín de agua (Deploratio V - Pierre Boulez in memoriam) (8') *

Pierre Boulez
Incises (12')

* *Estreno absoluto*

Alfonso Gómez, piano

UN AÑO SIN BOULEZ / SEIS DÉCADAS CON BOULEZ

Una “broma demasiado pesada”. Así calificaba el crítico de *La Vanguardia Española*, Umberto F. Zanni, la propuesta que en dos sesiones casi consecutivas –24 y 27 de enero de 1954– ofreció al público barcelonés el director suizo Jacques Bodmer, al frente de la Orquesta Catalana de Cámara, como retrato de la más urgente actualidad creativa internacional. Bodmer, que probablemente había conocido la música de Boulez gracias a su contacto discipular con Hermann Scherchen, no escatimó esfuerzos ni radicalidad en su programa, que reunía obras de Bartók y Milhaud, un menos accesible Webern y tres obras de peso de la vanguardia internacional: *Polifónica-Monodiarítmica*, de Luigi Nono, *Kreuzspiel*, de Karlheinz Stockhausen, y *Polyphonie X*, de Boulez, que Montsalvatge juzgaría desde las páginas de *Destino* como partitura “[...] probablemente la más rara que jamás se ha escrito para orquesta [y que] acaba atacando directamente el sistema nervioso del oyente”.

Ambas interpretaciones de *Polyphonie X* tuvieron lugar en dos contextos bien diferenciados: el ciclo “Després de Schönberg”, dentro de la elitista serie de conciertos del Jardí dels Tarongers financiada por el ingeniero Josep Bartomeu, y el Palau de la Música Catalana, bajo el patrocinio conjunto de Juventudes Musicales y los institutos Francés e Italiano. Y constituye, hasta donde nos ha sido posible constatar, la primera presencia de la música del compositor de Montbrison en los escenarios españoles. Resulta revelador de las difíciles circunstancias de renovación del panorama musical de nuestro país y de la discontinuidad y carácter parcial de este primer conocimiento en España de la vanguardia de Darmstadt que este primer conocimiento se produzca con una obra “menor” (y a punto de ser retirada de la circulación por el propio Boulez), como lo es también el hecho de que el segundo contacto con su música (en la propia Barcelona, así como en Madrid y Valencia) vaya de la mano de la audición de sus *Études* de música concreta, una verdadera rareza en su catálogo.

Contemplar en su totalidad la recepción de la música de Pierre Boulez en España sobrepasa con mucho el propósito y exten-

sión de este texto y habría además de enjuiciar otras facetas de su actividad, como director de orquesta y gestor musical, que a partir de finales de la década de 1960 lo sitúan mucho más allá de la dimensión puramente creativa. Nos limitaremos, pues, a dar algunas pinceladas de este proceso, circunscritas al periodo 1955-1970, como contribución a una labor aún pendiente en buena medida para la musicología española: la difusión, asimilación y discusión en nuestro país de los presupuestos técnicos y estéticos de la vanguardia internacional de posguerra.

Tras esa primera experiencia bouleziana del público español, fallida a juzgar por la clara división de opiniones que la crítica observó en el auditorio del Palau, las oportunidades de ampliar la perspectiva sobre su música fueron inicialmente escasas: en marzo y abril de 1955, Béatrice Berg incluyó en sendos recitales en Sevilla y Madrid una muestra de la obra pianística (con toda probabilidad, el muy conciso tercer movimiento de la *Segunda sonata*) del “benjamín de la escuela vanguardista”, como Norberto Almandoz calificaba a Boulez en la edición sevillana de *ABC*. Y, para continuar el recorrido, apenas podríamos mencionar otras dos oportunidades, desde dos ámbitos bien diferenciados: por un lado, la audición pública, en la Sala Gaspar de Barcelona y como parte de las sesiones del Club 49 (7 de noviembre de 1956), de *Le marteau sans maître*, presentado por el compositor Josep Cercós a partir de la recién editada primera grabación de la obra en el sello VEGA (Domaine musical, Marie-Thérèse Chan / Pierre Boulez); y, por otro, la publicación del primer artículo analítico en español sobre su música –en concreto, sobre *Structures I–*, editado por Anthony Bonner en el número de octubre de 1958 de *Papeles de Son Armadans*.

Habrá que esperar, de hecho, al inicio de las actividades del Aula de Música del Ateneo de Madrid para encontrar avances significativos en este panorama. En su curso de 1959/1960, Cristóbal Halffter y Manuel Carra disertaron sobre *Le marteau sans maître* (4 de febrero), que el compositor madrileño consideraba sin rebozo como “una de las obras maestras de la música de nuestros días” en virtud de su calidad tímbrica y capacidad de síntesis entre la organización sonora extrema y la cualidad auditiva improvisatoria. Y a fines de ese año (1 de diciembre),

Gerardo Gombau incluía el comentario de la obra de Boulez dentro del curso “Actualidad de la técnica y estética postserial. Los determinantes nacionales”. Son solo, en verdad, las dos primeras muestras de una presencia constante de Boulez como argumento de conferencias y charlas en el Madrid de estos años, en sedes tan diversas como el Ateneo, el Conservatorio, Juventudes Musicales o los institutos Alemán y Francés, y a cargo de nombres de la relevancia de Manuel Carra (1963), Miguel Ángel Coria (1964), Cristóbal Halffter (1965) o Luis de Pablo (1961, 1962 y 1965).

Precisamente, Luis de Pablo ha de ser considerado como uno de los principales promotores de la primera difusión de la música de Boulez en el ámbito de la vanguardia musical madrileña: a él se debió, a lo largo de los años sesenta, la organización de ciclos de conciertos como “Tiempo y música” o “Alea”, en que su obra tuvo cabida; se encargó de la traducción, para la revista *Acento cultural* de mayo-junio de 1960, del primer artículo del compositor francés publicado en España (“Propositions”, 1948) y nos dejó, en el diario *Arriba* (7 de septiembre de 1960), testimonio elocuente de su admiración por *Pli selon pli* con ocasión de su interpretación en los cursos de Darmstadt de ese año.

Sirvan estos tres ejemplos como constatación inicial de un vínculo, en verdad, más estrecho: así, será Pierre Boulez quien dirija en los cursos de verano de Darmstadt de 1965 el estreno de los *Módulos I* de Luis de Pablo –vuelos a programar, por cierto, en la serie del Domaine musical parisino en enero del año siguiente–, a lo que el compositor bilbaíno respondería con la dedicatoria a Boulez de *Iniciativas* (1966), y ambos protagonizaron, junto a Bussotti y Cage, las Jornadas de Música Contemporánea de las Semanas Musicales Internacionales de París en octubre de 1970. Sin olvidar cómo la *Aproximación a una estética musical contemporánea* (1968), del propio Luis de Pablo –texto de indudable significación para el pensamiento musical español del pasado siglo– se define sobre el modelo de la recopilación bouleziana *Penser la musique aujourd’hui* (1963), cuyo valor analítico y literario supo subrayar con justicia (y con cierto distanciamiento estético) Manuel Valls i Gorina en su reseña publicada en la *Revista de Occidente* de febrero de 1965.

No fue, sin embargo, Luis de Pablo el único músico español cuyos caminos se cruzaron en esta fértil década de 1960 con Pierre Boulez. Halffter, por ejemplo, ya había tenido fugaz oportunidad de tratarlo en 1954, a raíz de la celebración en París del Festival de Música Contemporánea de la UNESCO, y en 1969 sería el encargado de dirigir el estreno de otra rareza bouleziana, la breve pieza *Pour le Dr. Kalmus*. En realidad, cuantos compositores o intérpretes pasaron entre 1958 y 1967 por los cursos de Darmstadt –o, como en el caso de Agustín González Acilu y Joan Guinjoan, asistieron a los conciertos de la sociedad del Domaine musical en París– tuvieron ocasión de conocer de primera mano su obra o de asistir a sus cursos de composición, que Boulez asumió en 1960, 1962, 1963 y 1965. La lista, selectiva, incluiría a pianistas como Manuel Carra y Pedro Espinosa, directores como Arturo Tamayo (alumno de Boulez también en Basilea) y a compositores como Gonzalo de Olavide, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, Tomás Marco o los ya mencionados De Pablo y Halffter. En mayor o menor grado, los conceptos aleatorios, el tratamiento de agregados armónicos, la reflexión sobre nuevas posibilidades de escritura vocal y la complejidad de las relaciones tímbricas de sus composiciones de estos años habrían, para su comprensión cabal, de ponerse en relación con el influjo directo de la poética bouleziana.

De modo simultáneo a estos contactos foráneos, la música de Boulez comenzó a abrirse camino resueltamente en los escenarios españoles, sacando provecho del reducido catálogo solista y para conjunto instrumental del compositor francés. Aun ciñendo la relación a novedades en España, el balance provisional es significativo:

- Madrid, 30 de enero de 1961. *Improvisations I y II sur Mallarmé* (Solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid. María Teresa Escribano, soprano; Odón Alonso, dirección) [concierto inaugural del ciclo “Tiempo y música”].
- Madrid, 3 de mayo de 1961. *Sonatina para flauta y piano* (Aurèle Nicolet, Edith Pitch-Axenfeld).

- Barcelona, 6 de diciembre de 1961. *Primera sonata para piano* (Claude Helffer).
- Madrid, 5 de marzo de 1962. *Le marteau sans maître* (Conjunto instrumental. Carla Henius, soprano; Hilmar Schatz, dirección).
- Barcelona, 13 de abril de 1962. *Segunda sonata para piano* (Pedro Espinosa) [solo primer y cuarto movimientos].
- Madrid, 13 de octubre de 1962. *Segunda sonata para piano* (Pedro Espinosa) [completa].
- Madrid, 14 de marzo de 1963. *Structures I* (Duo Kontarsky).
- Madrid, 30 de noviembre de 1964. *Livre pour quatuor* (Quatuor Parrenin).
- Barcelona, 15 de febrero de 1965. *Tercera sonata para piano* (Claude Helffer) [“Constellation-Miroir”].
- Madrid, 16 de febrero de 1966. *Structures II* (Duo Kontarsky).
- Madrid, 18 de enero de 1967. Instrumentación de las *Chansons de Bilitis* (Conjunto instrumental, Carmen Sáez, recitadora; Friedrich Cerha, dirección).
- Madrid, 3 de mayo de 1967. *Tercera sonata para piano* (Pedro Espinosa) [“Trope”].

Aún mayor trascendencia adquiere, no ya la primera audición de estas composiciones, sino la posibilidad de “revisitar” en años sucesivos o en otros lugares obras ya estrenadas en España, soslayando el peligro de erigir dichos estrenos en acontecimientos aislados: de este modo, la segunda *Improvisation sur Mallarmé* pudo escucharse en Barcelona en marzo de 1967, con la soprano Anna Ricci y Joan Guinjoan, en funciones de director, como protagonistas; *Le marteau sans maître* conoció en octubre de 1967 dos audiciones consecutivas en Barcelona (V Festival Internacional de Música) y Madrid (ciclo de conciertos “Alea”), en la autorizada versión del *Domaine musical*, bajo la

batuta de Gilbert Amy y de nuevo con Anna Ricci como solista; el *Livre pour quatuor*, en los atriles del Cuarteto Parrenin, de nuevo en Barcelona en diciembre de 1964 y mayo de 1968, y, finalmente, el segundo libro de las *Structures* en la Ciudad Condal en octubre del año siguiente.

Un rápido repaso por la nómina de intérpretes nos sitúa de lleno en el territorio de algunos de los grandes representantes de la interpretación de la música de vanguardia de posguerra: los hermanos Alfons y Aloys Kontarsky, Carla Henius, Claude Helffer, Friedrich Cerha... Entre ellos, merece mención singular el pianista grancanario Pedro Espinosa (1934-2007), nombre imprescindible en este ámbito en el caso español. Espinosa, que quizá conociera ya la música de Boulez con ocasión del curso impartido por la pianista Margot Pinter en Madrid en julio de 1956 bajo los auspicios de la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, ahondó en ella mediante su asistencia a los cursos de Darmstadt desde 1958 y se convirtió en intérprete autorizado del compositor francés, tanto en nuestro país –y no solo en grandes ciudades, sino en centros menores como Vic o Pamplona– como en el extranjero, donde llegaría a grabar, para la radio de Stuttgart, la *Segunda sonata* en fecha tan temprana como abril de 1961.

Esta circulación del repertorio bouleziano en España contribuía, al mismo tiempo, a matizar opiniones críticas anteriores (no siempre para bien, como muestra la pertinaz reticencia de un Montsalvatge hacia él) o ganar nuevos adeptos a la causa de su música, contemplada ya en una perspectiva histórica más definida. Este sería el caso de Joaquim Homs en Barcelona, desde *La Vanguardia Española*, y, sobre todo, de Federico Sopena en *ABC*, cuya actitud ambigua para con la música de vanguardia se decanta, en la apreciación específica de la de Boulez y en particular de su obra vocal (*Le marteau sans maître, Pli selon pli*), hacia la aprobación decidida. Y en ocasiones, notémoslo, como arma arrojada contra otras apuestas de vanguardia menos académicamente aceptadas:

... sobre una forma férrea, calculadísima, los dos extremos de la violencia y del puntillismo hecho sensualidad, hacen la “estruc-

tura” implacable y humanísima a la vez sin necesidad de literatura ni de “argumentos”. La verdad es que, oyendo este piano de Pierre Boulez [...], el noventa por ciento, y aun más, del piano de vanguardia, parece basura, pobrísimo a pesar de sus trucos y complicaciones. (Federico Sopeña, “Alfonsy (sic) y Aloys Kontarsky, en el Club de Conciertos”, *ABC*, 18 de febrero de 1966, p. 82).

Por encima de divergencias estéticas, la opinión de Sopeña reflejaba la incomodidad creciente hacia actitudes de vanguardia (del happening a la música visual, de las nuevas propuestas de teatro musical al desarrollo del entorno sonoro electrónico) que se alejaban de los horizontes consolidados. Precisamente en el límite cronológico que nos hemos impuesto en estas páginas (9 de marzo de 1970), la convivencia en el mismo programa de Boulez (“Constellation-Miroir”, de la *Tercera sonata para piano*), Luis de Pablo (*Móvil nº 2*) y el minimalismo repetitivo de Steve Reich (*Piano phase*) revelaba esta voluntad de cambio de paradigmas estéticos, como también lo hacía –invitamos al lector a curiosear en las hemerotecas digitales– la furibunda reacción de crítica y público frente al tour de force escénico en el que Carlos Santos convirtió su interpretación de la obra de Reich. Frente a ella, incluso *Polyphonie X* hubiera podido constituir un cómodo refugio.

A partir de este momento, nos internamos en un paisaje que no habremos de explorar ahora: habríamos de reconocer en él hitos como la progresiva introducción en España del repertorio sinfónico de Boulez –por ejemplo, los estrenos de *Rituel* (agosto de 1985) o de *Notations* (diciembre de 2002), con Baremboim y Tamayo a la batuta, respectivamente–, las visitas del compositor a nuestro país al frente del Ensemble InterContemporain (1987, 1992, 2000, 2001) o, en fechas, más recientes, su definitivo reconocimiento como “clásico de nuestro tiempo” mediante la concesión de distinciones como la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2007) o el Premio Fundación BBVA “Fronteras del Conocimiento” (2012), estación de llegada de un viaje emprendido, en suelo español, allá por 1954.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

PARA LEER A/SOBRE BOULEZ

- Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, traducción de Eduardo J. Prieto, Barcelona, Gedisa, 1984 (1ª edición en francés, 1981).
- ———, “Timbre y composición musical: timbre y lenguaje”, *Quodlibet*, nº 13 (febrero de 1999), pp. 42-52.
- ———, *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*, traducción de Ferrán Esteve, Barcelona, Gedisa, 2003 (1ª edición en francés, 2002).
- ———, *Pensar la música hoy*, traducción de Eva Laínsa, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2009 (1ª edición en francés, 1963).
- ———, *Per voluntat i per atzar. Entrevistes amb Célestin Deliège*, traducción de Vicent Minguet, Barcelona, Riurau Editors, 2014 (1ª edición en francés, 1975).
- ———, Jean-Pierre Changeux y Philippe Manoury, *Las neuronas encantadas. El cerebro y la música*, traducción de Silvia Labado, Barcelona, Gedisa, 2016 (1ª edición en francés, 2014).
- Martine Cadieu, *Boulez*, traducción de Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- Jorge Fernández Guerra, *Pierre Boulez*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985.
- Charles Rosen, “La música para piano de Pierre Boulez”, *Quodlibet*, nº 28 (febrero de 2004), pp. 42-56.
- Eugenio Trías, “Pierre Boulez. Esterilidad de la belleza”, en *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, pp. 703-732.

NOTAS AL PROGRAMA

Entre la concisión weberniana de las *Douze notations* (1945) y la frescura de invención de *Une page d'éphéméride* (2005) se extienden seis décadas de contribuciones pianísticas de Pierre Boulez que permiten asomarse de manera privilegiada, especialmente en su primer tramo –con las tres sonatas fechadas en 1946, 1947 y 1957–, a su universo creativo y a una concepción tímbrica del teclado que atiende tanto a las consecuencias de la *grande tradition* del instrumento (Beethoven, Debussy) como a las aportaciones de la Segunda Escuela de Viena o de Messiaen.

Une page d'éphéméride se sitúa, pues, al fin de un largo periplo y goza de la libertad expresiva ganada a pulso en su transcurso: tras una primera sección dominada por el concepto de resonancia, bien la propia del ataque seco o prolongado del sonido, bien de sucesivas construcciones armónicas apoyadas en el pedal tonal intermedio, el contraste con un segundo episodio, en continuo *accelerando* hasta el paroxismo (“Assez rapide que possible”), es terminante, para cerrar la pieza con la distribución de reminiscencias de este segundo comportamiento sonoro entre reflexiones estáticas cada vez más pausadas.

De los compositores de su generación, es quizá György Ligeti quien supo consolidar un lenguaje pianístico más reconocible, en un momento ya plenamente maduro de su trayectoria: los dieciocho *Estudios para piano*, compuestos entre 1985 y 2001, son, de hecho, uno de los pilares fundamentales del repertorio actual para el instrumento. Y Ligeti inauguró esta colección –que bebe por igual de Debussy y del jazz, de la implacable complejidad mecánica de los estudios para pianola de Conlon Nancarrow y del entrecruzamiento polifónico de las músicas subsaharianas– con tres piezas (“Désordre”, “Cordes à vide” y “Touches bloquées”) dedicadas a Boulez. Esta tarde escucharemos la segunda de ellas, presidida por la fluidez rítmica, la expresión íntima (la indicación general de tempo es “Andantino rubato, molto tenero”) y por la desnudez del elemento melódico-armónico básico. El intervalo de quinta (de ahí el “cuerdas al aire” del título, alusivo a la afinación tradicional de los instrumentos de cuerda frotada) se expande por todo el teclado,

ya sea en una línea melódica de fraseo asimétrico distribuida entre ambas manos mediante la alternancia de acentos, ya en el tan pianístico gesto del arpeggio, dentro de un proceso formal de evidente clímax central y relajación conclusiva.

No abundan en el catálogo de Gabriel Erkoreka, el protagonista del primer estreno de este concierto, las composiciones para piano solo (*Mundaka*, 2009, sería el ejemplo reciente más relevante). Su *Ballade nº 1* constituye el primer paso de una colección de cuatro que viene, de este modo, a enriquecer esta parcela de su producción. Como indica el propio autor, los precedentes de Chopin y Brahms se hallan en el trasfondo de esta nueva obra, más por lo que suponen de ejemplo de “alto grado de fantasía y libertad en su planteamiento formal” que como modelos expresivos explícitos. Fantasía y libertad que, en la balada del compositor bilbaíno, se traducen en la conexión orgánica entre episodios (así, el remanso rítmico y melódico del encadenamiento “Meno mosso” – “Più mosso” – “Lento” – “Più lento” que sigue a la introducción) y en el despliegue de elementos reconocibles (trémolo, trino), sin obviar la voluntad de homenaje a Boulez, cifrada en la referencia oblicua a los acordes inaugurales de *Dérive 1* y al último compás de la *Segunda sonata para piano*.

Desde su estreno en Darmstadt el 25 de julio de 1957 por parte del propio Boulez, la *Tercera sonata* (1955-1957) ocupa un lugar privilegiado en su obra y en la reflexión estética sobre lo que Ligeti llamara, en 1958, la posibilidad de “trayectos variables que ofrecen aspectos incesantemente renovados del mismo paisaje”; es decir, la capacidad de reinención de la forma musical a través de su apertura, relativa, a las decisiones del intérprete a partir de un concepto básico que el compositor determina en sus rasgos definidores con el suficiente grado de libertad subyacente como para permitir ordenaciones estructurales generales (“macroforma”) y particulares (“microforma”) variables.

Ejemplo paradigmático de lo que, por aquellos años e inspirado en los precedentes literarios de Mallarmé y Joyce, vino a denominarse *work in progress* (“obra en proceso”), Boulez solo puso fin a dos de las cinco estructuras (“formantes”) de esta

Tercera sonata: “Trope” y “Constellation–Miroir”, editadas en 1962 y 1963. Se conservan manuscritos, sin embargo, algunos episodios adicionales del resto de la obra, cuyo plan formal describió el compositor en el ensayo “Sonate ‘que me veux-tu’”, publicado en 1960, que se abría con palabras reveladoras de su intención primigenia:

... me pareció que un desarrollo fijado de una manera definitiva no coincide ya exactamente con el estado actual del pensamiento musical, con la evolución misma de la técnica musical que, a decir verdad, se orienta cada vez más hacia la investigación de un universo relativo, hacia un descubrimiento permanente (Pierre Boulez, “Sonata ‘que me veux tu’”, en *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 141).

Como afirmaba Ligeti, las trayectorias en el interior de la *Terera sonata* son fluidas: en un principio, manteniendo “Constellation–Miroir” en el centro de toda versión, el resto de formantes puede combinarse al arbitrio del intérprete, quien también decide hasta cierto punto la dirección estructural en el interior de cada uno de ellos, regido por relaciones precisas entre los parámetros musicales. Así, “Constellation–Miroir” toma como guía la oposición cambiante entre sonoridades aisladas (puntos) y agregados armónicos (bloques), en tanto el itinerario en el interior de “Trope” establece un recorrido circular a partir de cualquiera de sus cuatro componentes (“Texte”, “Parenthèse”, “Commentaire” y “Glose”, según el orden que hoy nos ofrece Alfonso Gómez) sobre el criterio de su parentesco en términos de registro, densidad sonora y nivel dinámico¹.

El segundo estreno del concierto, *Jardín de agua*, de José María Sánchez-Verdú, prolonga el catálogo del compositor algecireño en la intersección de dos caminos: si bien continúa la serie de piezas iniciada en 1997 como homenaje póstumo a compositores (Francisco Guerrero, Franco Donatoni) e intérpretes

1 El lector interesado puede acudir, para una explicación más gráfica de esta *Tercera sonata*, al documental realizado por Emmanuelle Franc (Mezzo, 2001), *La troisième sonate de Pierre Boulez*, en el que el compositor dialoga con el pianista Pierre-Laurent Aimard sobre la obra [disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vrpTqm3lSsQ>].

(Wolfgang Stryi) bajo la rúbrica común de *deploratio* (“lamento”) –cuya última muestra, en 2005, fue precisamente otra obra pianística, *In memoriam Joaquim Homs*–, su título la inscribe también en el interés de Sánchez-Verdú (desde *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), “Jardín de vidrio” – “Jardín de seda” – “Jardín de agua”, al recentísimo estreno de la ópera *Il giardino della vita*) por la imagen simbólica del jardín como lugar de encuentro, en la tradición andalusí o en la filosofía neoplatónica renacentista, entre artificio humano y creación natural y como espacio para la conciliación entre percepción sensorial y razón constructiva. Una encrucijada que *Jardín de agua* resuelve partiendo de un murmullo semitonal en el registro extremo agudo para encauzar la evolución rítmica irregular de su textura hacia gestos con contornos más definidos, como la altura repetida o incipientes expansiones melódicas.

El programa se cierra con la versión definitiva de *Incises*, concluida en 2001 y muestra tardía de esa actitud de *work in progress* inaugurada en la *Tercera sonata*: la revisión conserva como episodios iniciales la breve primera redacción de la obra, fechada entre 1994 y 1995, y supone una réplica pianística al aprovechamiento de sus materiales temáticos en la reflexión instrumental *Sur incises* (1998), que alcanza casi los tres cuartos de hora de duración. *Incises*, en su forma final, condensa en apenas diez minutos un estadio ulterior de evolución del proyecto global [*Incises* (1ª versión)-*Sur incises*-*Incises* (2ª versión)] y evoca en la lejanía temporal el carácter contrastante de las juveniles *Douze notations* –y, en buena medida, de la *Segunda sonata*–: tras una introducción bipartita, constituida por dos episodios (“Libre, lent, sans trainer”, fundado en trémolos y figuraciones melódicas fulgurantes, y “Prestissimo”, a modo de *tocata*), asistimos a la paulatina interpolación (“inciso”) de dos paisajes de carácter opuesto (“Très lent”, “Vif”) que despliegan sus rasgos sonoros –la resonancia, por un lado, y el ataque rítmico en agrupaciones acentuadas de modo irregular y *tempi* de sutil fluctuación interna, por otro– en arriesgado equilibrio entre el mantenimiento de su personalidad propia y la voluntad de diálogo mutuo e interpenetración.

GERMÁN GAN QUESADA

ALFONSO GÓMEZ

Nacido en Vitoria-Gasteiz en 1978, Alfonso Gómez es uno de los pianistas de su generación con una trayectoria internacional más destacada. Su expresividad, su refinada técnica y la amplitud de su repertorio –que abarca desde la música barroca hasta las más recientes composiciones con vídeo y electrónica– le han convertido en intérprete de referencia dentro del actual panorama artístico internacional.

Estudió en el Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz con Albert Nieto. Posteriormente se perfeccionó con Aquiles delle Vigne en el conservatorio de Róterdam (Holanda) y con Tibor Szász en la Universidad de Música de Friburgo (Alemania). Los cursos y clases de perfeccionamiento con J. Rouvier, É. Haedsieck, J. Wijn, G. Egiazarova, G. Mishory, J. Mena y D. Weilerstein han sido decisivas en su formación musical y artística. Ha ofrecido conciertos en España, Francia, Bélgica, Holanda, Austria, Alemania, Italia, Ucrania, Estados Unidos, Canadá, México, Taiwán y Corea del Sur y ha sido galardonado en once ocasiones en concursos nacionales e internacionales. Los ocho discos grabados hasta la fecha para los sellos Erol, Ad libitum, Sinkro Records y Alien Sound & Art atestiguan la abundancia, diversidad y complejidad de su repertorio. Alfonso Gómez mantiene un firme compromiso con la música de nuestro tiempo, lo que le ha llevado a estrenar numerosas obras y a colaborar con grupos como MusikFabrik, Ensemble SurPlus, SWR-Ensemble Experimental y con músicos como Garth Knox, Séverine Ballon o Miquel Bernat. Asimismo, es pianista del Ensemble Sinkro desde 2007.

Alfonso Gómez está representado por la agencia de conciertos suiza Organza Kulturmanagement y es actualmente profesor de piano en la Universidad de Música de Friburgo y en la Universidad Estatal de Música y Artes Escénicas de Stuttgart (Alemania).

El autor de la introducción y notas al programa, **GERMÁN GAN**, nació en Granada en 1974. Es licenciado en Historia Moderna y doctor en Historia del Arte-Musicología por la Universidad de Granada (2003) con una tesis sobre el compositor Cristóbal Halffter. Desarrolla su labor investigadora en torno a la creación musical española del siglo xx y las propuestas estéticas musicales de la contemporaneidad. Ha publicado monografías sobre José María Sánchez-Verdú y Mauricio Sotelo, así como diversos artículos sobre J. Guinjoan, C. Camarero, R. Lazkano y E. Mendoza. Entre sus publicaciones más recientes destacan sus estudios sobre la recepción de la obra de Messiaen, Stravinsky y Gerhard en España durante el franquismo (publicados en España y en el Reino Unido) y su contribución en torno al mismo periodo, en sus dos décadas, para la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, 2013). Becado por diversos centros especializados en música del siglo xx (Archivo Manuel de Falla, Paul Sacher Stiftung), ha impartido clases en las universidades de Granada y de Jaén. En la actualidad es profesor en el Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona y coordinador de su grado en Musicología, asesor musical y de programación del conjunto de música contemporánea sevillano Taller Sonoro y colaborador de las publicaciones *Audioclásica* y *Scherzo* como crítico discográfico y de conciertos.

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

Chopin en España

Notas al programa de Javier Suarez-Pajares

Apéndice de Eduardo Chávarri Alonso

- 22 de marzo **Sus contemporáneos**
Obras de F. Chopin, M. Sánchez Allú
y J. Nin Castellanos, por **Leonel Morales**, piano
- 29 de marzo **A la guitarra**
Obras de F. Chopin, F. Tárrega, E. Granados
y G. Regondi por **Rafael Aguirre**, guitarra
- 5 de abril **Hoy**
Obras de J. Soler, F. Chopin, E. Granados, M. de Falla,
S. Bacarisse, E. Halffter, N. Bonet, J. L. Turina,
B. Casablanca y L. Balada
por **Juan Carlos Garvayo**, piano

Teatro Musical de Cámara (7) Mozart y Salieri

Escenas dramáticas de Nikolái Rimski-Kórsakov
basadas en la obra teatral homónima de Aleksandr Pushkin

Dirección musical y piano - **Borja Mariño**

Dirección de escena - **Rita Cosentino**

22, 23, 26 y 29 de abril de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2016-2017



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es



Un año sin Boulez

15 DE MARZO DE 2017

AULA DE (RE)ESTRENOS



99