

AULA DE (RE)ESTRENOS

CARTA BLANCA A JOHN ADAMS

Miércoles, 19 de febrero de 2014



90

CARTA BLANCA A JOHN ADAMS



Este concierto se enmarca en la *Carta Blanca a John Adams* que ha organizado la Orquesta y Coro Nacionales de España.



**ORQUESTA
Y CORO** NACIONALES
DE ESPAÑA

Aula de (Re)estrenos 90: Carta blanca a John Adams, febrero 2014 [notas al programa de Fernando Delgado] - Madrid: Fundación Juan March, 2014. 20 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2014/90).

Programa del concierto: "Obras de J. Adams y Ch. Ives", por Ralph van Raat, piano, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 19 de febrero de 2014.

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. Música minimal - Programas de mano - S. XX.- 4. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Fernando Delgado

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Miércoles, 19 de febrero
 Ralph van Raat, piano
 Obras de J. ADAMS y Ch. IVES.
- 8 Notas al programa

Notas al programa de **Fernando Delgado**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

El padre del compositor estadounidense John Adams (1947) no conoció a Charles Ives (1874-1954). No existe constancia documental ni memoria familiar que indique que ambos coincidiesen, pese a que, por algunos años, vivieron a pocos kilómetros de distancia y les unía una común pasión por la música. Sin embargo, el 20 de abril de 2003, la San Francisco Symphony dirigida por Michael Tilson Thomas, estrenó una obra de John Adams titulada *My Father Knew Charles Ives* (*Mi padre conoció a Charles Ives*). No era una mistificación del artista sino una forma de homenaje al primero de los grandes compositores norteamericanos y, al mismo tiempo, la reivindicación de una tradición musical autóctona con la que Adams quiere identificarse.

Como complemento al ciclo Carta Blanca a John Adams de la Orquesta y Coro Nacionales de España, la Fundación Juan March presenta un programa que incluye las tres obras que integran, hasta la fecha, la obra para piano a solo del compositor. Junto a ellas, la colosal *Sonata n.º 2 “Concord”* para piano de Charles Ives nos permitirá reflexionar sobre el modo en que se inserta el autor homenajeado en la historia de la creación musical clásica de los Estados Unidos.

PROGRAMA

Miércoles, 19 de febrero de 2014. 19:30 horas

I

John Adams (1947)
American Berserk [6']

China Gates [5']

Phrygian Gates [25']

II

Charles Ives (1874-1954)

Sonata n° 2 “Concord, Mass. 1840-1860” [45’]

Emerson

Hawthorne

The Alcotts

Thoreau

Ralph van Raat, *piano*

NOTAS AL PROGRAMA

“COMO SOLO PODRÍA HACERLO UN AMERICANO”: MÚSICA PARA PIANO DE JOHN ADAMS Y CHARLES IVES

I

En su libro de memorias *Hallelujah Junction*, **John Adams** relata una revelación que le sobrevino mientras conducía por una carretera de California. Corría la primavera de 1976, estaba escuchando una selección de música orquestal del *Götterdämmerung* wagneriano y el joven compositor de vanguardia volvió a experimentar –radicalmente– el poder de la armonía tonal, su eficacia como herramienta expresiva y como mecanismo productor de coherencia estructural.

8

La revelación contribuyó a resolver la encrucijada estética en la que el artista se encontraba. Formado en los principios post-schönberguianos que regían la enseñanza de la composición en la Universidad de Harvard (sus dos principales profesores, Leon Kirchner y Earl Kim, habían sido discípulos del maestro austriaco) y familiarizado con el ideario y los procedimientos técnicos de John Cage, sentía que ambos caminos estaban agotados; que “después de un excitante primer cultivo, el terreno descubierto por estos autores era incapaz de reproducir la cosecha inicial”¹. En esas circunstancias, volvió su mirada al minimalismo, un movimiento compositivo autóctono que le iba a permitir combinar tonalidad, pulsación y estructuras arquitectónicas amplias.

Los primeros frutos de este nuevo planteamiento estético fueron *China Gates* y *Phrygian Gates*, dos piezas para piano que el autor señala como las primeras declaraciones coherentes de un lenguaje propio. Compuestas con un mis-

¹ John Adams, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*. Nueva York, Picador, 2009, p. 107.

mo punto de partida, difieren en la duración y la exigencia técnica: *Phrygian Gates*, escrita para el virtuoso californiano Mack McCray, es poderosa, extensa y técnicamente desafiante; por su parte, *China Gates* es una miniatura delicada, concebida para las posibilidades de los jóvenes pianistas. En ambas, la repetición de estructuras melódico-rítmicas delata una fuerte influencia del minimalismo, embridado por una estricta planificación compositiva.

La arquitectura formal de *Phrygian Gates* se basa en una sucesión de siete notas fundamentales a distancia de quinta. Cada una de ellas organiza dos secciones diferenciadas por la ordenación de su escala. En total, catorce partes –de longitud variable– que alternan los modos lidio y frigio para explotar sus opuestos afectos y el vértigo de transitar entre esos dos mundos sonoros. Además del cambio tonal/modal, el autor caracteriza sus secciones con variaciones en la figuración, el registro, el pulso y el modo de interpretación. La unidad del conjunto está asegurada por una estructura general en arco que dibuja un diseño esencialmente tripartito.

En el momento de componer *Phrygian Gates*, John Adams era profesor del San Francisco Conservatory of Music. De hecho, la obra está firmemente vinculada con la institución: encargada por uno de sus profesores, financiada por los patronos de la misma y estrenada –el 17 de marzo de 1978– en el Hellman Hall, su principal auditorio hasta 2006. En el caso de *China Gates*, el impulso creativo tuvo orígenes muy diferentes. La pieza fue escrita para Sarah Cahill, una prometedora intérprete de diecisiete años. Sin los efectos virtuosísticos de su hermana mayor, la partitura comparte sus mismos principios compositivos, oscilando delicadamente entre los modos.

Aun tratándose de las dos obras más genuinamente minimalistas del catálogo de John Adams –las más cercanas a los primeros postulados del movimiento por su tratamiento gradual del material y por su lenguaje armónico, establemente

instalado en regiones tonales diferencias- ya muestran la decidida voluntad de trascenderlo. De los compositores que se han movido en la órbita del minimalismo, Adams es el más ligado a la tradición clásica occidental por su uso de la tonalidad, la fluidez de los *tempi* y las ambiciosas estructuras formales. Calificado en ocasiones como “un minimalista aburrido del minimalismo”, el autor de *Doctor Atomic* posee un horizonte de influencias musicales que no pueden ser reducidas a una sola etiqueta. En ese horizonte, Charles Ives ocupa un lugar fundamental.

A mediados de los noventa, John Adams redescubrió la obra de dos inclasificables compositores norteamericanos: Charles Ives y Conlon Nancarrow (1912-1997). Poco después, su obra comenzó a mostrar la influencia de los procedimientos rítmicos y texturales de ambos maestros, lo que supuso un radical desafío a los postulados técnicos de su producción anterior. Partituras como *On the transmigration of Souls* (2002) –escrita en recuerdo de las víctimas del atentado del once de septiembre– y la citada *My Father Knew Charles Ives* (2003) son resultado de este reencuentro. En otra escala, *American Berserk* (2001) anticipa el nuevo planteamiento con sus explícitas referencias al estilo pianístico de los dos autores.

American Berserk nació como un encargo del Carnegie Hall –la mítica sala de conciertos neoyorquina– y fue estrenada allí el 25 de febrero de 2002. El título proviene de una frase de la novela *American Pastoral*, de Philip Roth. Concretamente, de un pasaje en que el protagonista reflexiona sobre el amargo destino de Nathan Zuckermann, un exitoso judío de Newark cuyo “sueño americano” había quedado trunco por la irrupción de la ciega violencia:

...que le llevaba fuera de la ansiada pastoral americana para conducirlo a cuanto era su antítesis y su enemigo, a la furia y la desesperación de lo contrario a la pastoral, a

la fiera americana indígena (“the indigenous American berserk”)².

Mientras que el título insinúa el lado más siniestro de la realidad estadounidense, la pieza es extrovertida, dinámica y explota abiertamente las habilidades técnicas y sonoras de Garrick Ohlsson, el virtuoso para quien fue escrita. Como otras composiciones tardías de Adams, *American Berserk* es cromática, densamente contrapuntística y rica en conflictos métricos. Solo en algunos pasajes se mantiene la pulsión motórica de sus obras tempranas. Junto a compases de inspiración jazzística, el eco del piano de Ives –especialmente de ciertos pasajes de su *Concord Sonata*– y, sobre todo, de las experimentaciones rítmicas de Nancarrow están muy presentes.

II

11

Todo artista crea su propia genealogía, inventa una tradición particular a partir de la cual desarrolla sus propuestas estéticas. En el caso de John Adams, su búsqueda de las raíces se materializó en un viaje iniciático desde la Costa Este a la Costa Oeste, desde Nueva Inglaterra a California o –dicho de otra manera– desde la América que mira a Europa a la que quiere encontrar una voz genuinamente autóctona.

En 1971, tras concluir su formación en la Universidad de Harvard, el joven yanqui toma un destartalado coche, atraviesa el país y se instala en San Francisco. Lo que pretendía ser un cambio temporal de ambiente, se convirtió en una residencia permanente en California y una completa integración en el ambiente musical de la ciudad de la Bahía. Allí cristaliza su propio lenguaje y desarrolla una carrera de éxitos internacionales, a partir del estreno de su opera *Nixon en China* (1987).

² Philip Roth, *Pastoral americana*. Madrid, Alfaguara, 1998, tr. de Jordi Fibla, p. 114 (original de 1997).

Conscientemente, Adams se alejó de los que ha llamado “compositores académicos de cosecha propia”; es decir, los creadores americanos vinculados estéticamente a la vanguardia europea de postguerra e, institucionalmente, a los grandes departamentos de composición de las universidades estadounidenses. A su juicio, habían cometido el fatal error de imponerse protocolos técnicos que anulaban “la experiencia de su conexión cultural”, su vinculación con el entorno nacional que les circundaba. A esta postura se opone el experimentalismo de **Charles Ives**, que es esencialmente estadounidense:

La música de Ives, con todos sus atrevidos experimentos en el ritmo y la polifonía, mezcla siempre lo sublime con lo vulgar y sentimental; y lo hace con libertad y despreocupación, como solo podría hacerlo un americano. Esto siempre ha sido un modelo para mí...³

12

Seguramente, la obra de Ives en la que mejor se percibe su primordial inserción en la tradición cultural americana es la *Sonata para piano n.º 2 “Concord, Mass. 1840-1860”*. El título hace referencia a la pequeña ciudad de Concord, en el estado de Massachussetts, y al papel que jugó en la cultura estadounidense de mediados del siglo XIX. Desde que, en 1835, se instaló en ella el filósofo Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Concord se convirtió en el centro del trascendentalismo, el primer movimiento intelectual destacado de los Estados Unidos y el que más profundamente ha marcado la idiosincrasia del país.

Los pensadores trascendentalistas afirmaron la bondad inherente del ser humano y acusaron de su corrupción a las instituciones sociales, particularmente a las religiones organizadas y a los partidos políticos. Defendieron que la perfección del hombre solo se podía alcanzar a través de la

3 John Adams, “My Father Knew Charles Ives (2003)”, en www.earbox.com/orchestra/my-father-knew-charles-ives. Consulta: 26 de noviembre de 2013.

autosuficiencia y la independencia, considerando que únicamente un ser humano pleno estaba en condiciones de formar parte de una verdadera comunidad. El severo individualismo del pensamiento emersoniano reunió en torno a él una pequeña comunidad de filósofos y literatos que convirtieron a Concord, por unos años, en “the biggest little place in America” (“el lugar pequeño más grande de América”)⁴.

Los cuatro movimientos de la sonata de Charles Ives están dedicados a grandes figuras del círculo intelectual trascendentalista: el mismo Emerson; el escritor Nathaniel Hawthorne, autor de *The Scarlet Letter* (*La letra escarlata*, 1850); el filósofo Bronson Alcott y su hija Louisa May, la novelista que recogió sus recuerdos concordianos en la célebre *Little Women* (*Mujercitas*, 1868); y, finalmente, el pensador Henry David Thoreau quien, con *Walden* (1854), dejó el testimonio más intenso de la utopía individualista.

Escrita entre septiembre de 1911 y mayo de 1915, la obra es uno de los grandes monumentos de la literatura pianística por su extraordinaria dificultad técnica, la complejidad de su planteamiento estético y la osadía de sus experimentaciones sonoras. Tras completar su composición, Ives emprendió la redacción de *Essays before a Sonata*, un conjunto de reflexiones sobre los autores trascendentalistas en los que tortuosamente expone –junto a los principios estéticos y técnicos de la obra– el programa que la justifica.

Algunos aspectos de la sonata ivesiana son herencia de la tradición académica: la organización general en cuatro movimientos, la utilización del principio cíclico –que enlaza los distintos tiempos con materiales temáticos comunes– y la insistencia en el trabajo motivico. Estos rasgos, y el espíritu encendido que la recorre, la sitúan bajo la sombra de Ludwig van Beethoven, recurrentemente homenajeado en el motivo de cuatro notas (el comienzo de su quinta sinfonía) que

4 Henry James, “The American Scene”, en *Collected Travel Writings: Great Britain and America*, Nueva York, Library of America, 1993, p. 565. (Edición original en 1907).

martillea al oyente desde los primeros compases. Sin embargo, dos aspectos de la composición abren la partitura a horizontes inéditos: de un lado, la utilización de la atonalidad o politonalidad en muchos pasajes; de otro, la ausencia de repeticiones, que impide el uso de estructuras formales tradicionales.

El primer movimiento, “Emerson”, es el corazón de la obra y la más revolucionaria pieza de música escrita por Ives. Su densa polifonía disonante dibuja un continuo sonoro que enlaza motivos en evolución constante, alternando pasajes heroicos y líricos. A través de ese discurso compositivo, el autor pretende dar forma musical al pensamiento del filósofo: su concepción de la actividad humana, de la naturaleza en constante evolución, de la secreta relación entre confusión y orden, de la vida como infinito proceso de búsqueda... A partir de este último aspecto, Ives consideró siempre “Emerson” como una pieza inacabada y realizó diversas versiones de la misma.

14

Los tiempos centrales nos remiten al esquema de sonata tradicional. “Hawthorne” es un scherzo que alterna una espectral tocata con marchas, himnos religiosos y ritmos de ragtime. Por su parte, “The Alcotts”, movimiento lento de la obra, adopta un tono sencillo –lírico y casi diatónico– para reflejar el hogar en el que crecían las célebres *Little Women*. Finalmente, “Thoreau” rompe los tópicos formales y culmina la obra con un tiempo pausado que homenajea al poeta de lo inefable, al filósofo amante de los sonidos y silencios de la naturaleza: según el autor, la música contiene “un día de otoño en Walden; la sombra de un pensamiento primero, coloreado por la niebla y la bruma sobre el estanque”⁵.

En unas de sus sentencias, Thoreau nos recuerda que “lo que un hombre piensa de sí mismo determina, o más bien indica, su destino”⁶. A finales del siglo XIX, en contra de un

5 Charles E. Ives, *Essays before a Sonata*. Nueva York, The Knickerbocker Press, 1920, p. 77.

6 Henry David Thoreau, *Walden*. Madrid, Cátedra, 2008, p. 37. Edición de Javier Alcoriza y Antonio Lastra.

ambiente cultural que no podía comprenderlo, Charles Ives se creyó un compositor *estadounidense* de música clásica, libre del peso de la tradición europea y obligado a transitar caminos de experimentación y disidencia. Cien años más tarde, John Adams se cree también compositor americano, pero para insertarse en una tradición nacional propia, alternativa a los modos musicales del viejo continente. Entre esas dos fechas, el destino de la música clásica ha vivido en los Estados Unidos una de sus aventuras más determinantes de nuestro tiempo.

FERNANDO DELGADO

15

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- John Adams, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, Nueva York, Picador, 2009.
- Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de la música*, Barcelona, Seix Barral, 2009. Tr. Luis Gago.
- Jan Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, Nueva York, Norton & Company, 1996.
- www.earbox.com. Página personal de John Adams.

RALPH VAN RAAT (1978)

Es pianista y musicólogo. Estudió piano con Ton Hart-suiker y Willem Brons en el Conservatorio de Ámsterdam y musicología en la Universidad de Ámsterdam. Prosiguió sus estudios con Claude Helffer, Ursula Oppens y Pierre-Laurent Aimard. Ofrece recitales en todo el mundo, se interesa en particular por la interpretación de música contemporánea y muchos de sus conciertos han sido retransmitidos por la radio holandesa, así como por emisoras de radio y televisión de otras partes del mundo.

Ralph ofrece interpretaciones como solista con orquestas como la London Sinfonietta, Orquesta Sinfónica de la BBC, Real Orquesta del Concertgebouw, Filarmónica de Róterdam, Orquesta de la Radio holandesa, Filarmónica de Holanda, RSO Fráncfort, Orquesta Sinfónica de Aarhus y Filarmónica de Dortmund.

Ha actuado bajo la dirección de Valery Gergiev, Jo Ann Falletta, David Robertson, Tan Dun, Peter Eötvös, Stefan Asbury, Michel Tabachnik y Otto Tausk, entre otros.

Van Raat tiene un contrato en exclusiva con la discográfica Naxos, para la que ha grabado las integrales de música para piano de John Adams, Sir John Tavener y Gavin Bruars, además de obras de Rzewski, Otte y Koechlin. Muchos de estos discos han recibido importantes premios a nivel internacional. Ha trabajado de cerca con compositores como John Adams, Louis Andriessen, Joep Franssens, Gavin Bryars, Jonathan Harvey, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Magnus Lindberg, Arvo Pärt, Frederic Rzewski y Sir John Tavener. Actualmente es profesor de interpretación de música contemporánea para piano en el Conservatorio de Ámsterdam.

FERNANDO DELGADO

Sevilla, 1974

Es musicólogo y profesor de Historia de la Música. Tras completar los estudios de Piano y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Sevilla, se licenció en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid (Premio Extraordinario de Licenciatura y Premio Nacional Fin de Carrera) y se doctoró en la Universidad de Sevilla con la tesis *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*.

Sus principales intereses de investigación son la música de cámara y el pensamiento musical en la España contemporánea. Interviene sobre estos temas en congresos científicos y publica artículos en revistas como *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Revista de Musicología* y *Nasarre*. Ha escrito notas al programa

para diversos ciclos de la Fundación Caja Madrid (Los Siglos de Oro, Ciclo Sinfónico, Música Sacra en las Catedrales Españolas), para la Fundación Juan March y la Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Recientemente, ha publicado la edición crítica de la música de cámara para cuerda de Tomás Bretón (ICCMU) y ha dirigido el programa *Cuarteto Clásico de RNE*, emitido por Radio Clásica. Durante tres temporadas, fue coordinador didáctico del ciclo camerístico SEN BATUTA de Orense.

Ha sido profesor de música en educación secundaria, profesor asociado de la Universidad de Sevilla y, desde el curso 2006-2007, imparte la asignatura de Historia de la Música en el Conservatorio Profesional "Arturo Soria" de Madrid.

La **Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos** de la Fundación Juan March tiene como objetivos reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX hasta nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de diversa naturaleza e incluye documentación procedente de 16 legados donados a la Fundación. Con la intención de promover la interpretación de estas obras, en 1986 surgió la serie de conciertos **Aula de (Re)estrenos**, cuya actividad sirve, al mismo tiempo, para enriquecer los fondos de la Biblioteca.

Recientemente se ha creado la base de datos **Clamor. Colección digital de música española**, que reúne materiales derivados de una selección de conciertos con música española programados en la Fundación desde 1975. Clamor incluye las grabaciones de las obras, programas de mano, fotografías, biografías de los compositores y otros recursos relacionados con esta actividad musical. En la actualidad contiene cerca de 130 conciertos, en los que se han interpretado más de 800 composiciones de unos 200 autores.

Legados de compositores conservados en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos:

Salvador Bacarisse	Antonia Mercé “La Argentina”*
Agustín Bertomeu	Pedro Muñoz Seca
Pedro Blanco	Gonzalo de Olavide
Antonio Fernández-Cid	Luz Amalia Peña Tovar
Familia Fernández Shaw*	Elena Romero
Julio Gómez	Joaquín Turina*
Ángel Martín Pompey	Antonio Vico Camarero
Juan José Mantecón	Joaquín Villatoro Medina

**Legado accesible en formato digital.*

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLOS

JAZZ IMPACT

Introducción de Miguel Sáenz

y notas al programa de Jorge Fernández Guerra

26 de febrero **Jazz en metal**

Obras de R. Cardo, D. Defries, P. Caratini, L. Bernstein, L. Morgan, L. Klein, A. Wilder, P. D'Rivera, D. Ellington y W. Fats, por el **Spanish Brass Luur Metals**.

5 de marzo **Norteamérica y su huella en Europa**

Obras de E. Schulhoff, G. Crumb, P. Hindemith, Ch. Corea, W. Albright y R. Shchedrin, por **Ricardo Descalzo**, piano.

12 de marzo **Impacto en España**

Obras de G. Gershwin, J. Guinjoan, J. M. García Laborda, A. Cazorra*, M. Bertran, J. A. Amargós, D. del Puerto**, M. Ortega**, J. Rueda, G. Jiménez, S. Lanchares y N. Kapustin, por **Albert Nieto**, piano.

19 de marzo **En torno a Benny Goodman**

Obras de L. Bernstein, I. Stravinsky, F. Poulenc, J. Horowitz, G. Gershwin-C. Davis, P. Harvey y M. Gould, por **Joan Enric Lluna**, clarinete, **Juan Carlos Garvayo**, piano y **Toni García**, contrabajo.

26 de marzo **Trompeta de jazz**

Obras de L. Bernstein, J. Hubeau, N. Kapustin, D. Schnyder, F. Nathan*, A. Botschinsky, G. Gershwin y C. Debussy, por **Manuel Blanco**, trompeta y **Pablo Arencibia**, piano.

Temporada 2013-14



* *Estreno absoluto*

** *Estreno en versión para piano*



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

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



YouTube