

AULA DE (RE)ESTRENOS

MÚSICA CONTEMPORÁNEA PARA DOS PIANOS

miércoles, 6 de febrero de 2008 . 19,30 horas



65

AULA DE (RE)ESTRENOS

PROGRAMA

I

Miguel Manzano (1934)

Ludendo in rythmis modulatis (estreno en Madrid)
(Jugando con ritmos y modos). Secuencia en cuatro
episodios, para dos pianos (2006)

I Diapente versus diatessaron (Quintas contra cuartas)

II Apud Durium sonitus (Rumores junto al Duero)

III In sollemnitate (Sonidos en la fiesta religiosa)

*IV Koroï, komoi et ioca (Canciones, comedias y
diversiones)*

Este concierto se transmite en directo
por Radio Clásica, de RNE.

II

Joan Guinjoan (1931)

Flamenco (1995)

II. Calmo

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Tres divertimentos (1983)

Deciso (en forma de chotis)

Dolce (en forma de habanera)

Vivo (en forma de vals-jota)

Ramón Barce (1928)

Nuevas Polifonías. Libro I (1970)

1. Estructura directa a 2 voces

4. Estructura inversa a 2 voces

Carlos Surinach (1915-1997)

Flamenquerías (1951)

Soleares

Romance

Sevillanas

NOTAS AL PROGRAMA

MÚSICAS EN DIÁLOGO

4 “¿Cuál es la premisa indispensable para que la influencia de la música campesina pueda ejercerse con efectividad? Que el compositor conozca a la perfección la música popular de su país tan exactamente como conoce su lengua”. Con estas palabras sentenciaba Béla Bartók su visión sobre la íntima relación entre la música de tradición oral cantada en su Hungría rural (que él mismo se encargó de recopilar junto a Zoltán Kodály) y su actividad como compositor. Los vínculos entre la música popular, entendida en un sentido amplio, y la tradición compositiva erudita (eso que comúnmente se viene denominando música “clásica” a falta de un término más apropiado) han sido a lo largo de toda la historia de la música tan constantes como intrincados. De tal modo que la primera ha servido a la segunda como fuente continua de inspiración desde casi el mismo comienzo de la escritura musical. Aunque hayan sido las estéticas asentadas en ideologías nacionalistas las que más enfáticamente han empleado estos recursos, la escucha atenta que hace el compositor de las músicas que suenan a su alrededor y la posterior integración en su obra no es, pues, consecuencia del nacionalismo moderno, afanado en encontrar la quintaesencia de la identidad de una cultura en los cantos campesinos o en las coplas folklóricas.

El programa del concierto de hoy, con la excepción de la creación del polifacético Ramón Barce, presenta un muestrario de los distintos modos en que las músicas populares pueden inspirar composiciones de estéticas y técnicas muy variadas. Todas las obras comparten el origen similar de sus fuentes de inspiración: música folklórica de Castilla y León en la obra de Miguel Manzano, el flamenco en las composiciones de Joan Guinjoan y Carlos Suriñach y las danzas españolas e hispanoamericanas en la obra de Xavier Montsalvatge. Pero la aproximación a estas músicas se hace desde perspectivas

esencialmente opuestas: desde la paráfrasis de canciones folklóricas (caso de Manzano), a la recreación verosímil del sabor flamenco con melodías o ritmos estereotipados (caso de Suriñach), pasando por la utilización de ritmos de danzas reconocibles sobre los que transcurren melodías en un lenguaje personal (caso de Montsalvatge), hasta la utilización de células derivadas del flamenco radicalmente transformadas con técnicas complejas hasta hacerlas irreconocibles (caso de Guinjoan). Estamos, pues, ante un concierto que pareciera aspirar a encarnar un diálogo sonoro, una metáfora entendida no sólo en su acepción más inmediata como continuo intercambio entre los dos pianos, sino también en un sentido simbólico como conversación entre músicas de distintas tradiciones. Un diálogo, en fin, que nos conduce por el itinerario determinado que configura el programa ordenado, en sentido inverso, por fechas de composición

La faceta más difundida del zamorano **Miguel Manzano** es la relacionada con su investigación en torno a la música tradicional de su región, de la que ha recogido, estudiado y publicado un importante número de documentos y canciones. Sin embargo, han sido diversos los campos musicales que ha transitado. Inició su formación musical en la Catedral de Zamora, de la que años después (entre 1957 y 1968) ocuparía el puesto de organista. La principal actividad de estos años se relaciona con la música religiosa propia de sus ocupaciones, siendo *Salmos para el pueblo* la obra que más difusión ha tenido, como atestigua el elevado número de ediciones aparecidas desde su publicación. Al final de esta etapa se intensificó su interés por la música folklórica zamorana, primero como fuente de inspiración para su actividad creadora y después como objeto de estudio científico y difusión docente desde su puesto en el Conservatorio de Salamanca. Las primeras recopilaciones de cancioneros castellano-leoneses ven la luz a comienzos de la década de 1980, inaugurando una dedicación más sistemática a la investigación de la música popular.

Los vínculos de la trayectoria musical de Miguel Manzano con Zamora han sido, pues, constantes desde sus primeros años. Y *Ludendo in rythmis modulatis* es un reflejo más de esta estrecha relación. Estrenada el 17 de noviembre de 2006 por los mismos intérpretes que la ejecutarán hoy (a quienes está dedicada), la obra fue un encargo del Teatro Principal de Zamora para conmemorar el cuarto centenario del Corral de Comedias. Los cuatro movimientos que la conforman recrean —más que describen— las músicas tan variadas que cobijó un corral de comedias y los paisajes sonoros asociados a su cotidianidad, en un intento por narrar su crónica con sonidos: de la fiesta religiosa al teatro musical y de las canciones al bullicio del público. Para ello la composición emplea un lenguaje convencional y tonal que evoca y parafrasea melodías que resultan familiares, pero evitando la cita directa: “sugerir sin definir, mientras que se van haciendo guiños musicales a los cuatro últimos siglos de práctica y vida musical, popular y ‘culto’, de una ciudad como Zamora”, en palabras del autor.

“Diapente versus diatessaron” gira preponderantemente en torno a un motivo recurrente con diseño en escala en el que los intervalos de cuarta y quinta, con frecuencia empleados en secuencia paralela, adoptan un papel central. Las sonoridades de corte impresionista ocultas en este primer movimiento se hacen evidentes en “Apud Durium sonitus”. El transcurrir sereno del río Duero, tan ligado a la historia zamorana, aparece recreado desde los primeros compases, hasta la irrupción de una melodía de claro sabor popular armonizada con intervalos paralelos, recordando así un rasgo típico del movimiento anterior. Las intenciones evocadoras están igualmente presentes en “In sollemnitate”. El movimiento se abre y se cierra con la recreación del tañido de unas campanas, a cuyo compás se ordenaba y regía la vida de cualquier ciudad del Antiguo Régimen. En medio, se suceden varias melodías apacibles presentadas con variantes, aunque el material de partida siempre permanece reconocible. Por último, “Koroi, komoi et ioca” imprime desde el comienzo un ritmo juguetón y alegre solo interrumpido por

breves secciones más pausadas. Como en el resto de la obra, también aquí están claras las reminiscencias populares de las melodías y los ritmos cuyo origen histórico un oyente quizá no logre identificar, pero siempre podrá intuir.

Pese a que una parte de la producción de **Joan Guinjoan** se inspira, igualmente, en obras de raíces populares, en particular flamencas, el planteamiento desde el que opera este compositor catalán encarna la perfecta antítesis del empleado por Manzano. Guinjoan abandonó pronto todo atisbo por explotar los últimos recursos del lenguaje convencional, para adentrarse desde la década de 1960 en el serialismo, una herramienta habitual de su trabajo compositivo desde entonces, aplicada siempre de un modo flexible. Como Rosa María Fernández ha resumido parafraseando al compositor, un rasgo esencial de su estética musical es “el logro de una síntesis de culturas y lenguajes musicales, en el eclecticismo de la escritura, que le permite desarrollar y fusionar una amplia gama de elementos musicales”. Una obra como *Flamenco* refleja bien esta descripción, pero también en otras obras los referentes andaluces son igualmente expresados en un lenguaje contemporáneo, tales como *Jondo* (1979) para piano y *Homenaje a Carmen Amaya* (1986) para sexteto de percusión.

Flamenco se compone de tres piezas independientes aunque cohesionadas a través de algunas células compartidas. En el caso de “Calmo”, la pieza central estrenada en Munich que hoy escucharemos, el material de partida aparece explícitamente mencionado por el compositor en las instrucciones a los intérpretes que abren la partitura: el canto *Cascabeles azules* que popularizara el mítico cantaor Pepe Marchena. Las notas que conforman la melodía de este canto son tratadas como una serie y, así, sometidas a los habituales procedimientos de transformación. Este material conforma el núcleo de la pieza y aparece hasta en catorce ocasiones para ser interpretado siempre como “cantato e malinconico *ad libitum*”, dando al intérprete “plena libertad en cuanto a la aplicación de matices, articulaciones y fraseo”, según las

propias prescripciones del compositor. Más allá de las notas de partida, la inspiración flamenca queda diluida de modo sublime en la partitura a través del trasfondo melancólico y la libertad interpretativa, dos rasgos consustanciales al flamenco. Junto a este material asociado a la voz, en la obra se entremezclan otros dos elementos que conforman su esencia. Por un lado, una célula repite en trazos ondulados un intervalo de segunda menor (análogo al comienzo de un famoso estudio para piano de György Ligeti) apareciendo en una docena de ocasiones. Con frecuencia, este material se ejecuta *pizzicato* pellizcando directamente las cuerdas de la caja del piano, un recurso tímbrico asociado a la guitarra —otra referencia flamenca elemental— que tiene aquí un extenso y preciso despliegue. Por otro lado, un elemento contrastante con los dos anteriores derivado del mismo modo andaluz que ya había empleado en la primera pieza de *Flamenco* y dispuesto ahora de forma más densa y sonora. Estos procedimientos de elaboración rara vez dejan oír en su forma original los ingredientes tomados del cante, aunque el oyente atento podrá aún reconocer sabores flamencos tamizados pero inconfundibles.

Quizá sea **Xavier Montsalvatge** el compositor, entre los interpretados en este programa, que se ha mostrado más genuinamente permeable a las músicas de otras culturas. Formado en Barcelona con Jaime Pahissa y Enrique Morera (el mismo profesor que tendría Carlos Surinach, quien en fecha temprana estrenaría en el Liceo la primera ópera de Montsalvatge, *El gato con botas*), en el compositor catalán afloró pronto la curiosidad por explorar otros tipos de música al margen de la tradición académica. Del jazz evidente en *Barcelona blues* (originalmente para dos pianos) de 1957 al folklore de su entorno geográfico, como en *Madrigal sobre un tema popular (el cant dels ocells)* de 1991, su producción da sobradas muestras de este interés ecléctico que, sin embargo, rara vez enturbia la transparencia y luminosidad de su música, con frecuencia caracterizada por una inmediata presencia de melodías líricas, casi cristalinas. De modo particular, la música de las Antillas americanas se ha con-

vertido en un elemento idiosincrásico que recorre toda su producción, aunque resulta particularmente evidente en las primeras décadas de su trayectoria compositiva. Las numerosas obras de estética *antillana* reflejan bien su capacidad para revestir con lenguaje propio rasgos extraídos de otras músicas. Así lo ejemplifica la constante reinterpretación de la habanera: en el “Dolce (en forma de habanera)” de los *Tres divertimentos* que escucharemos hoy, pero también en *Habanera* (ballet, 1943), *Cinco canciones negras* (voz y piano, 1945), *Allá en mi Cuba* (voz y coro, 1969) y *Postal de la Habana* (orquesta de cuerda, 1991), por citar sólo algunos casos evidentes.

El origen de los *Tres divertimentos*, narrado por el propio Montsalvatge en sus *Papeles autobiográficos* (Madrid, 1988), muestra el doble proceso de transculturación que contienen. Los títulos de las tres piezas no sólo reconocen de modo explícito los ritmos de partida, sino que éstos son inmediatamente perceptibles por el oyente: un chotis, una habanera y un vals-jota. Sin embargo, la fuente de inspiración no procedió directamente de estos géneros, sino de la reinterpretación que de ellos hacía un amigo del compositor que tocaba el flabiol (instrumento de origen campesino parecido a una flauta de pico con hasta ocho agujeros) en las fiestas veraniegas de pueblos gerundenses. La primera versión de esta obra, para piano solo, data de 1941 y apareció con el título de *Tres divertimentos sobre temas de autores olvidados*. En cambio, la segunda versión que escucharemos en el concierto de hoy, apta igualmente para dos pianos o para piano a cuatro manos, es de 1983 y contiene un título más escueto. La diferencia entre ambas versiones no afecta a la estructura ni al material, que son respetados escrupulosamente, sino solo a su dimensión sonora, resultado del ajuste de la obra a las nuevas posibilidades: expandiendo la música por todo el teclado, reforzando algunas melodías con octavas o enriqueciendo ciertas armonías.

El madrileño **Ramón Barce**, agitador de la vanguardia y miembro clave de algunas de las iniciativas más señeras de

la revolucionaria —para la música española— década de 1960 como los grupos *Nueva Música* y *Zaj*, cuenta en su haber con una trayectoria tan prolongada como reconocida. Quizá sea la creación de una personal técnica compositiva, conocida como sistema de niveles, el rasgo más llamativo de su estética musical. *Nuevas Polifonías. Libro I* data de principios de la década de 1970 y tendría continuidad años después, en 1985, con *Nuevas polifonías. Libro II*. Ambas series de cámara presentan una colección de composiciones basadas en tramas contrapuntísticas y destinadas a distintas agrupaciones instrumentales (dúos, tríos, cuartetos), pero cohesionadas musicalmente por reiteraciones motivicas y polaridad en los mismos niveles armónicos. El primer libro, por ejemplo, está formado por varias piezas escritas, por este orden, para dos pianos, cuarteto de cuerda, dos oboes, dos pianos, cuatro flautas y tres percussionistas, por lo que serán las obras primera y cuarta de la colección las que tendremos oportunidad de escuchar hoy.

10

Si los vínculos entre las distintas composiciones de cada serie garantizan la unidad del conjunto, en el caso de las obras para dos pianos del *Libro I*, la relación resulta particularmente evidente. El propio título lo muestra con claridad: la segunda pieza presenta, en secuencia invertida, parte de los materiales que contiene la primera. “Estructura directa” se basa en la combinación de configuraciones propias del estilo tocatístico como escalas y arpeggios en sentido descendente, con un penetrante motivo abriendo la obra formado por la triple repetición de la misma nota. Los primeros compases de “Estructura inversa” nos remiten inmediatamente al mismo ambiente en que nos había dejado la pieza anterior, con esa sensación de familiaridad y extrañeza mezcladas que provocan los mismos materiales pero articulados de un modo sutilmente distinto. Las escalas y los arpeggios transcurren ahora en sentido ascendente y el característico motivo percutido sirve, por contraste, de conclusión.

Las inquietudes profesionales del compositor **Carlos Surriñach** determinaron tanto el perfil viajero que impregna

su biografía como la diversidad de su producción musical. Iniciado a la música por su madre, recibe su formación académica en el Conservatorio de su Barcelona natal con José Caminals (piano) y Enrique Morera (composición). Al comienzo de la década de 1940, decidió ampliar sus horizontes musicales con una breve pero determinante estancia en la convulsa Alemania con, entre otros, un anciano Richard Strauss. A su regreso a Barcelona en 1942, inicia su trayectoria como director en el Teatro Liceo, compaginándola con encargos como compositor. Pero las dificultades de la vida cultural española en la cruda postguerra le llevaron a trasladarse a París, en 1947, como director invitado, una estancia de tres años que le sirvió para conocer a Poulenc y Messiaen. Sin embargo, tampoco parece que la capital francesa llegara a colmar las expectativas del músico y en 1951 decidió probar fortuna en Estados Unidos, quizá sin sospechar que se convertiría en su país adoptivo (consiguió la nacionalidad en 1959) donde desarrollaría su carrera profesional durante cerca de medio siglo, hasta su fallecimiento en 1997.

11

No puede decirse que el rasgo estilístico más determinante de la producción compositiva de Suriñach (o Surinach, según la ortografía inglesa que adoptó entonces), esto es, el sabor netamente españolista de origen flamenco que emana toda su obra, sea resultado directo de su estancia americana. En una composición temprana como *Danza andaluza*, estrenada en Barcelona en 1946, ya se manifiesta esta tendencia. Ahora bien, el hecho de que este estilo resultara atractivamente exótico para el público americano y que sus numerosos trabajos para el ballet —en estrecha colaboración con la coreógrafa Martha Graham— alcanzaran pronto una notable repercusión mediática condicionó, para siempre, su estilo compositivo. Ritmos enérgicos, escalas andaluzas y armonía cercana a los principios convencionales resumen algunos de los rasgos definitorios de su producción musical.

El catálogo de obras que se adhieren a estas premisas estéticas, reveladas ya en los propios títulos, es nutrido en las dos primeras y fructíferas décadas de su etapa americana: *Ritmo*

jondo (1954), *Sinfonietta flamenca* (1954), *Paeans and dances of heathen Iberia* (1959), *Flamenco cyclothymia* (1967). *Flamenquerías*, de 1951, no sólo responde a estos mismos patrones creativos, sino que constituye uno de sus primeros intentos de presentar su obra con la intención explícita de recrear en el imaginario norteamericano el mundo exótico asociado al flamenco. La pieza “Soleares”, descrita por su autor como “la forma más pura de cante flamenco, probablemente de origen árabe”, se construye mediante la superposición de tresillos y cinquillos sobre un ritmo perpetuo en tempo binario. “Romance”, en tempo lento y de carácter *rubato*, juega con escalas de claro sabor andaluz y abundantes cromatismos, mientras que “Sevillanas”, presentada por Suriñach como “una típica danza en parejas procedente de la antigua ciudad árabe de Sevilla, de carácter animado y brillante”, se caracteriza por la constante repetición de una célula rítmica formada por notas unísonas, obvia imitación de las castañuelas. Cada pieza, pues, recrea una atmósfera distinta a partir de un lenguaje tonal en su esencia, pero enmascarado en su tratamiento.

El interés de Suriñach por explorar las raíces de la música flamenca que tanto admiró le animó a orquestar *Iberia* de Albéniz y, mucho más llamativo por el interés historicista que implica, a arreglar el conocido *Fandango* de Antonio Soler, así como cuatro tonadillas de Manuel García, Luis Misón, Ventura Galván y Pedro Aranaz (realizadas con la colaboración del musicólogo José Subirá y publicadas, significativamente, en Nueva York). Pareciera que el compositor se afanaba en buscar en la música de esencia costumbrista de finales del siglo XVIII el origen del flamenco que tanto ha fascinado a diversos autores de las últimas décadas.

Miguel Ángel Marín

ATLANTIS PIANO DÚO

El dúo formado por la alemana Sophia Hase y el español Eduardo Ponce, lleva casi dos decenios de trayectoria artística. Se fundó en 1989, tomando su nombre de la mitológica Atlántida citada por Hoffmann “el reino de la fantasía, los verdaderos dominios del músico romántico”, fuente de inspiración de compositores como Robert Schumann o Manuel de Falla. Considerado como uno de los más significativos de la actualidad. Su amplísimo repertorio abarca desde los conciertos de J. S. Bach hasta la actual música de vanguardia. Destacan las integrales de Mozart, Schubert, Brahms, Poulenc y Stravinsky, tanto para piano a cuatro manos como para dos pianos.

Contribuyen a ampliar la literatura para piano dúo, a través del estreno de nuevas composiciones, que en algunos casos han sido escritas expresamente para ellos. Asimismo, dedican un especial interés a la divulgación de repertorio español injustamente olvidado, rescatando obras relegadas de la programación de las salas de conciertos.

Han actuado en los festivales internacionales de Deiá (Mallorca), Ettlinger Schloss, Primavera de Praga, Castillo de Peralada, Osterfestspiele Salzburg, Schlosskonzerte Ludwigsburg, Cascavel (Brasil), colaborando con las más prestigiosas orquestas y en los más importantes escenarios.

Han grabado para Radio Nacional de España, Bella Música, Dabringhaus & Grimm y Record GMM Produktion y han realizado producciones para Televisión Española, Erstes y Zweites Deutsches Fernsehen; así como, Norddeutscher Rundfunk, Deutschlandfunk, Südwestfunk...

Compaginan su actividad concertista con la docente, desempeñando actualmente su labor pedagógica en Salamanca, en dos cátedras de piano respectivamente del Conservatorio Superior de Música. Completan su actividad profesional impartiendo cursos de interpretación, conferencias sobre música de cámara por universidades españolas y como miembros del jurado de concursos nacionales e internacionales.

El autor de las notas al programa MIGUEL ÁNGEL MARÍN (Úbeda 1972), estudió musicología en las Universidades de Salamanca y de Cardiff, y música en el Conservatorio Amanuel de Madrid. Doctor por la Universidad de Londres, es Profesor Titular en la Universidad de La Rioja, de la que ha sido Vicerector, y docente invitado en cursos de postgrado impartidos en las Universidades Carlos III, de Castilla-La Mancha, de Salamanca y Valladolid. Su campo principal de investigación se

centra en el estudio de la música en España durante la Edad Moderna, en su contexto social, cultural y urbano. Marín es autor o editor de seis libros y de más de una veintena de artículos aparecidos en revistas nacionales e internacionales. Es Honorary Research Fellow de Royal Holloway University of London y miembro del comité científico de las revistas *Acta Musicológica* (de la Sociedad Internacional de Musicología) y *Cuadernos de Música Iberoamericana*.

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.

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 Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo