

CICLO DE MIÉRCOLES

---

*AD LIBITUM*  
LA IMPROVISACIÓN  
COMO PROCEDIMIENTO  
COMPOSITIVO

noviembre 2008



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

*AD LIBITUM*  
LA IMPROVISACIÓN  
COMO PROCEDIMIENTO  
COMPOSITIVO

noviembre 2008

Fundación Juan March

# ÍNDICE

---

- 5    Introducción
- 16   Primer concierto (5-XI-2007)
- 26   Segundo concierto (12-XI-2007)
- 36   Tercer concierto (19-XI-2007)

Introducción y notas  
**Miguel Ángel Marín**

Los conciertos de este ciclo se transmiten  
en directo por Radio Clásica, de RNE.

*Este ciclo musical gira no alrededor de un compositor, una época o una forma musical, sino que propone una reflexión sobre una manera de pensar la música y de hacerla realidad. Ad libitum, en abreviatura Ad. lib. o Ad. l., es una expresión latina que significa literalmente “a voluntad” o, si se prefiere a la manera de Shakespeare, As you like it, “como se quiera”, “como gustéis”. Alude a un momento generalmente breve de una obra musical en el que el compositor deja al intérprete en plena (o relativa) libertad.*

*Pero este ciclo es, como afirma el subtítulo, eso y mucho más, pues reivindica una manera de hacer música que estuvo vigente en nuestra cultura durante siglos y en la que la conexión entre pensamiento musical y su realidad sonora era más directa y no pasaba necesariamente por su fijación por escrito, por la partitura. Conceptos y “formas musicales” como Improvisación, Impromptu, Preludio, Fantasía, Tocata... o episodios de otras como cadenza, fermata, glosa, variación, diferencias, y otros muchos, aluden a una realidad innegable: Sólo hay música cuando ésta suena, y su fijación por escrito a través de signos convencionales, si bien permitió un desarrollo innegable en aspectos técnicos y formales del proceso de su composición, no deja de necesitar que alguien los convierta en sonidos: el mismo compositor o un intérprete. Eso sin olvidar que hay músicas que no han necesitado nunca la escritura (las de transmisión oral, por ejemplo) o que hay géneros musicales enteros que, partiendo de alguna idea musical escrita, se basan en la improvisación (el jazz, por ejemplo) o dejan al azar del momento musical por el que pasa el intérprete su realización sonora: La música aleatoria de las vanguardias históricas.*

*Este ciclo presenta una antología de músicas que, desde el Manierismo de comienzos del XVII al posmodernismo de finales del XX, inciden en estas ideas y nos obligan a abandonar por un momento la concepción, heredada del Romanticismo, del intérprete musical al servicio exclusivo del creador por antonomasia (el compositor) en obras totalmente cerradas. En música al menos, todas son siempre obras bastante abiertas.*



## AD LIBITUM. LA IMPROVISACIÓN COMO PROCEDIMIENTO COMPOSITIVO

### Obra – Compositor – Intérprete

Resulta extraño comprobar la persistencia con la que perduran algunas nociones gestadas durante el influyente siglo XIX. Quizá la de mayor vigencia ha sido la idea de *obra musical*; es decir, la noción de que existe un objeto de expresión sonora fijado por un compositor en una partitura como resultado de una actividad creativa, original y única. Asumimos que la obra musical tiene un significado autónomo e inmutable que en cada interpretación es revivido. Y lo hacemos con tanta naturalidad que apenas resulta concebible una visión distinta. Ésta es, por ejemplo, la perspectiva que con mucha frecuencia ofrecen los manuales de historia de la música centrados en la música escrita –al tiempo que ignoran las transmitidas oralmente– y articulados en torno a una serie de obras importantes, describiendo los estilos empleados para su composición, las novedades que contienen respecto a otras anteriores o las técnicas organizativas que desarrollan. Del mismo modo, la obra es el ingrediente esencial que configura un evento cultural tan determinante en la sociedad moderna como el concierto, formado precisamente por una sucesión de piezas. En definitiva, sobre esta idea tan familiar de obra musical descansa uno de los pilares vertebrales de nuestra concepción de la música occidental.

Implícita en esta idea subyace otra igualmente determinante: la atribución de la principal responsabilidad del proceso creativo al compositor, esto es, la persona que crea *ex novo* la obra. Es él –según el consenso establecido– quien mejor y más profundamente conoce su significado y a él corresponde en exclusiva la potestad para decidir hasta los últimos detalles de su contenido. Así se explica, por ejemplo, que desde el siglo XIX los compositores cada vez más precisen en la partitura toda suerte de consignas interpretativas (o, lo que responde a la misma práctica, la costumbre de añ-

dir retroactivamente este tipo de indicaciones en las ediciones modernas de obras antiguas). De esta posición deriva el principio de autoridad que se le concede al compositor, visto como el mejor juez posible para evaluar la corrección en la interpretación de su obra. Consecuentemente, los manuales de historia de la música confieren, de nuevo, un lugar destacado a esta figura, convirtiéndolo con frecuencia en el otro eje que articula la narración histórica.

6 Pese a su enorme relevancia, los conceptos de obra musical y de compositor no son, como cabría imaginar, neutrales ni universales, sino que responden a unos condicionantes ideológicos e históricos concretos cuyos primeros síntomas en la cultura occidental datan del siglo XV. Por un lado, entonces aparecen regularmente los primeros manuscritos musicales que, frente a la práctica convencional hasta ese momento, no omiten la autoría, sino que consignan el nombre del compositor, en particular de algunos que ya gozaban de cierto prestigio como Guillaume Dufay y John Dunstable. También entonces los teóricos empezaron a referirse a la obra de Josquin des Prez como “opus perfectum et absolutum”, implicando algo acabado y definitivo. Pero no sería hasta finales del siglo XVIII cuando el compositor y la obra musical adquieren plena carta de naturaleza. No es casualidad que justamente en estos mismos momentos surjan unas transformaciones estéticas y sociales en el sistema de producción y consumo de la música, contribuyendo a la definitiva gestación de estos ideales: el cambio del compositor artesano por artista creador, el nacimiento del concierto público y la consideración de la música instrumental como creación plenamente autosuficiente. Estas transformaciones provocaron la definitiva consolidación de los conceptos de compositor y de obra.

La naturalidad con la que hemos convivido con estos ideales sólo se percibe cuando se comparan con otras culturas musicales distintas a lo que confusamente hemos convenido en llamar *música clásica*. Ni la música tradicional, ni el jazz, ni tan siquiera la música pop cuentan con “obras musicales” en

el sentido empleado en la música clásica, es decir, artefactos cerrados que pueden fijarse en el pautaado de modo inequívoco y repetirse innumerables veces mediante la interpretación. En muchos casos, tampoco es posible hablar de un “compositor” (como ocurre con las canciones populares) o, al menos, no en su acepción de único responsable de la creación, pues tanto el intérprete como el arreglista desempeñan un papel esencial en la gestación del jazz y de la música pop. Desde una perspectiva que otorga una centralidad desmesurada a estos conceptos casi exclusivos de la música clásica se pueden entender los intentos de los primeros musicólogos por aplicar sus categorías a la música folklórica. El empeño por determinar la autoría de ciertas melodías transmitidas de generación en generación o por transcribir en notación convencional los cantos orales sólo podía terminar en frustración, pues era sencillamente imposible determinar lo que no existe en estos tipos de música. Es más, las categorías de compositor y obra musical también son extrañas, al menos con este grado de intensidad, en la inmensa mayoría de las culturas no occidentales.

En las últimas décadas, estas ideas –que aún gozan de gran popularidad entre aficionados y estudiosos– han sido puestas en cuarentena, en buena medida como consecuencia del pensamiento posmodernista, fascinado por la disolución del objeto artístico. Ahora comienza, por fin, a resultar evidente que la herencia decimonónica que otorgaba un papel esencial a la obra musical y al compositor, marginando la aportación creativa del intérprete y la práctica musical con dosis de improvisación, simplemente distorsiona la realidad musical del pasado, incluso la del propio siglo XIX. De hecho, en la música clásica empiezan a resultar evidentes justamente las premisas contrarias: ni la obra puede entenderse como algo cerrado e inmutable ni al compositor se le puede atribuir en exclusividad la responsabilidad del proceso creativo. No es seguramente casualidad que los principales reparos a la visión tradicional vinieran de dos frentes escasamente interesados –cuando no activamente opuestos– en las convenciones compositivas e interpretativas imperantes. Por un lado,

la eclosión de la corriente de la *música antigua* y su deseo de recrear con la mayor precisión posible el sonido original y las prácticas interpretativas históricas ha extendido la idea de que la partitura *no es* la obra musical, sino sólo un guión escrito que proporciona importantes espacios de libertad al intérprete. Por otro, durante las vanguardias artísticas del periodo de entreguerras, el compositor de forma explícita delega en el intérprete la configuración definitiva de la obra, que adquiere perfiles sustancialmente distintos en cada interpretación. De este modo, la obra musical deja de ser algo inmutable para convertirse en una “obra en movimiento” o, en las palabras de Umberto Eco, en una “obra abierta”, al tiempo que el intérprete aparece como un agente plenamente corresponsable del proceso creativo.

### Los efectos de la improvisación

8

*Ad libitum, ad arbitrio, ad placitum, ex improviso, ex tempore, repente, alla mente, di fantasia, cadenza, ossia, non mesuré...* Éstos son algunos de los términos empleados por compositores de distintas épocas para referirse a una práctica de larga tradición: la que deja sin precisar algunos parámetros de la obra musical para que sea el propio intérprete, en el acto de la ejecución, quien los determine. La naturaleza espontánea de la ejecución improvisada ha dificultado tanto su necesaria consideración por parte de musicólogos e intérpretes como la reconstrucción detallada de la propia práctica. Precisamente en la naturaleza esencialmente efímera de la improvisación es donde radica su atractivo, pero también su complejidad.

La irrupción del intérprete como un agente fundamental que altera definitivamente el binomio obra-compositor sólo es posible a partir de una severa reevaluación de la importancia de la improvisación, antaño considerada un mero adorno superficial. Si la partitura no equivale a la obra musical sino que tan solo es su reflejo, resulta obligado concluir que la

improvisación es, al menos, tan antigua como la composición. Hasta tal punto que ambas categorías mantienen una intrincada relación cuyas difusas fronteras han variado a lo largo del tiempo en función de los sistemas de notación y las prácticas interpretativas de cada época. La prueba más evidente de estos trasvases son las composiciones escritas al estilo de la improvisación o las improvisaciones que emulan los rasgos (por ejemplo formales) de una composición escrita. Mientras que el acto de interpretar música supone, en un sentido amplio, la inevitable implicación emocional del intérprete en su papel de *traductor* de la partitura, la improvisación trasciende este umbral y le exige participar decididamente en el proceso creativo a partir de una delegación consentida y premeditada por parte del compositor. Composición e improvisación están, de este modo, conectadas de tal forma que la segunda puede considerarse, con justicia, como un procedimiento compositivo en toda regla.

La improvisación, entendida como la consumación de una obra musical en el transcurso de la interpretación, aflora, por tanto, en los mismos inicios de la composición, aunque su presencia ha sido particularmente intensa en determinados periodos. La ornamentación libre, sobre todo en los movimientos lentos (como en las *Sonatas para violín y continuo Op. 5* de Arcangelo Corelli); la ejecución espontánea de versos durante los servicios litúrgicos que conectaban distintas secciones de una composición polifónica a partir de un *cantus firmus* gregoriano, como hacían los organistas del siglo XVII en los países católicos; la variación en las arias *da capo* o en las sonatas, donde se espera que el intérprete introduzca cambios melódicos apreciables en la vuelta a la primera sección evitando su repetición literal; la flexibilidad de los clavecinistas franceses al interpretar *notes inégales* y aplicar ornamentaciones sutiles no siempre incluidas en la partitura; la invención programada en la *cadenza*, donde la orquesta calla y el solista, a partir de los temas principales, muestra con ostentación sus habilidades

virtuosísticas; la realización del bajo continuo durante todo el periodo barroco a partir de cifras que remiten a armonías; la reelaboración, sustitución o supresión de arias en una ópera en función de las destrezas de los cantantes; la creación de piezas pianísticas a modo de fantasías o popurrís basadas en las melodías más populares del repertorio operístico a comienzos del siglo XIX; el acompañamiento musical del pianista en el cine mudo; y, en fin, la indeterminación de ciertos parámetros en las composiciones de música aleatoria durante las vanguardias son sólo algunos de los casos, entre otros muchos que podrían citarse, donde la improvisación ocupa un papel tan relevante que acaba por determinar sustancialmente el resultado final y, por tanto, la propia esencia de la obra.

Ante un panorama histórico tan rico, la propuesta de este ciclo no aspira a plantear un recorrido completo por este complejo mundo, entre otras razones porque gran parte del repertorio improvisado jamás podrá ser –obviamente– recuperado en su estado original. Más bien, los conciertos presentan una selección de piezas de los últimos cuatro siglos que permiten ilustrar dos aspectos concretos de la imbricada relación entre improvisación y composición: las implicaciones de la improvisación en la gestación y organización de algunos géneros musicales y la crucial aportación compositiva del intérprete en el transcurso de la ejecución.

### **Improvisación escrita y composición espontánea**

Seguramente sea el preludio el género musical más íntimamente asociado a la improvisación. La práctica de interpretar movimientos introductorios que anticipan y preparan la verdadera obra –de aquí el sentido etimológico del término preludio– tiene un amplio predicamento en la historia de la música europea, desde las tablaturas para laúd de los siglos XV y XVI, pasando por los preludios *non mesuré* al clave que abrían las suites del XVII francés hasta los preludios al ór-

gano que preceden a la fuga en el XVIII alemán. En todos estos casos, el preludio desempeña una función análoga a la obertura en la ópera, preparar al oyente, pero también comprobar el estado del instrumento y calentar los músculos del intérprete. A estos rasgos se le añade una particularidad técnica: son fruto de la espontaneidad y creatividad del intérprete, quien perfila su ejecución según las circunstancias concretas del momento. De forma paralela, la improvisación de preludios corrió pareja a su composición, esto es, obras con una escritura que recreaba el estilo improvisado pero que, en verdad, aparecían íntegramente transcritas en el pentagrama.

Si bien el acto de preludiar improvisadamente tuvo un papel importante a lo largo de la historia, entre aproximadamente 1760 y 1840 adquirió una relevancia notable, en buena medida como resultado de la expansión del concierto público como principal evento musical y de la consolidación de la figura del intérprete virtuoso. La improvisación en forma de preludios y otros géneros afines (como la fantasía y la toccata) se convirtió en diversión para el público, lo que explica los numerosos concursos entre intérpretes como el famoso entre Mozart y Clementi acontecido en 1781 y, consecuentemente, en una de las habilidades necesarias que cualquier intérprete profesional debía aprender. A esta necesidad tratan de responder los numerosos manuales que se publicaron en estos años, entre los que destacan los de C. P. E. Bach, Clementi, Hummel, Cramer, Czerny y Kalkbrenner, quienes, en esencia, proponían modelos en todas las tonalidades para que el estudiante en un primer momento los memorizara y, después, los emulara con su propia imaginación. Para que esta emulación resultara eficaz y preparara a la audiencia, el preludio debía inspirarse de algún modo en las obras que le seguirían, por ejemplo integrando alguno de sus temas o rasgos más característicos. Durante unos minutos, el intérprete trascendía su papel de mero transmisor para erigirse en verdadero creador exactamente al mismo nivel que el compositor convencional.

La propia naturaleza efímera de estos preludios, rara vez plasmados en un pentagrama, ha propiciado la pertinaz escasez de estos materiales y, en consecuencia, la pobre atención que le han podido dispensar investigadores e intérpretes. Más allá de su lugar consignado en los programas de conciertos de la época y las reseñas más o menos detalladas publicadas por los críticos en la prensa especializada, son pocos los restos documentales que nos han llegado para saber exactamente cómo funcionaba esta música improvisada. Las instrucciones que marcan los manuales, pese al gran valor que tienen en este contexto tan pobre en fuentes, son más prescripciones teóricas con fines docentes que descripciones reales de la práctica cotidiana. De ahí que los pocos ejemplos escritos que registran una obra originalmente concebida como preludio improvisado sean de un valor excepcional. Esto es, exactamente, lo que ocurre con los *Modulierendes Präludium* de Mozart o los *Präludien und Vorspiele* de Clara Schumann. El valor de estas partituras es, si cabe, aún mayor, pues a su rareza se le añade la circunstancia de haber sido escritos por unos intérpretes y compositores excepcionales. Destinados para el uso privado de sus familiares (para Nannerl, la hermana de Mozart, y para sus hijas, en el caso de Clara), estos preludios no pueden considerarse como transcripciones precisas de obras espontáneamente ejecutadas, sino como representaciones verosímiles de una improvisación. La propia Clara señaló en su diario: “Quisiera escribir los preludios que toco antes de las escalas, pero es muy difícil, porque cada vez los hago diferentes”. En esta colección de preludios se encuentran cuatro ejemplos de introducciones a obras concretas de Robert Schumann que Clara empleaba en sus conciertos como anticipo de las piezas de su marido. La oportunidad de escuchar en un concierto de este ciclo estas introducciones de Clara seguidas de las piezas correspondientes de la *Fantasiestücke Op. 12* de Schumann nos permitirá reconstruir, aunque sea parcialmente, una práctica interpretativa propia del siglo XIX bien distinta del modo en que hoy acostumbramos a escuchar estas obras.

## Sonata *quasi una fantasia*: la disolución de la forma

La omnipresencia de la improvisación durante este periodo de esplendor tuvo inevitables consecuencias en la forma de afrontar la composición pianística. Las más visibles, como hemos visto, fueron la actualización de algunos géneros que ya entonces gozaban de cierta tradición (como el preludio o la toccata) y el surgimiento de otros desconocidos hasta entonces pero igualmente caracterizados por una escritura aparentemente espontánea (como el *impromptu* y el momento musical). Pero la improvisación también dejó su impronta en otros patrones formales en principio más alejados, como en la sonata. En el mismo momento que su organización formal quedó estandarizada hacia el último cuarto del siglo XVIII, comenzaron los experimentos para explorar nuevos modos de articular sus secciones. En particular, Beethoven, más famoso en sus primeros años vieneses como intérprete e improvisador que como compositor, mostró ya en la década de 1790 su insatisfacción con la forma sonata, profundizando en los senderos innovadores que había iniciado Haydn. Las dos *Sonatas quasi una fantasia Op. 27* pueden verse como un punto de inflexión que culmina estos experimentos con la sonata, al tiempo que anuncia un cruce de caminos entre dos géneros centrales –la sonata y la fantasía– en la música pianística del siglo XIX.

La invención beethoveniana tuvo su continuación. Así, el manuscrito original de la *Fantasia Op. 17* de Robert Schumann indica que la primera intención del autor había sido titular la obra *Gran sonata para piano*, concebida precisamente como parte de una celebración en homenaje a Beethoven, para entonces coronado en Alemania como referente indiscutible de la música instrumental. De mayores dimensiones es la conocida como *Sonata Dante* de Franz Liszt, cuyo título completo resulta igualmente revelador en su mezcla de géneros: *Après une lecture de Dante, fantasia quasi sonata*. Publicada en 1856 dentro del segundo volumen de la colección de *Años de Peregrinaje*, la obra muestra en toda su dimensión la di-

solución de las convenciones formales de la sonata clásica, presentada aquí con una organización cíclica. Un proceso análogo también puede rastrearse en otros géneros habituales en este periodo, como prueban composiciones tan dispares como las *Clavier-Sonaten und freye Fantasien* (1783-1787) de Carl Philipp Emanuel Bach o el *Rondo quasi una fantasia* (ca. 1806) de Johann Nepomuk Hummel. Estos ejemplos ofrecen otra vertiente de la compleja relación entre composición e improvisación, trascendiendo las características de un determinado perfil de escritura pianística para alterar los patrones formales de los principales géneros.

### **Música aleatoria: el intérprete como creador**

Si durante siglos la participación creativa del intérprete había sido una práctica moldeada por convenciones no escritas, con la música aleatoria durante la segunda mitad del siglo XX pasó a convertirse en una técnica compositiva codificada y regulada. El azar y la indeterminación pasaron entonces a ser ingredientes fundamentales en la concepción de una obra, lo que implicaba que aspectos esenciales de ésta quedaban transferidos al libre criterio del intérprete (una postura con evidentes consecuencias en la música de jazz). Este procedimiento, que comenzó a ser explorado sistemáticamente en la década de 1950 por autores norteamericanos y europeos como John Cage, Morton Feldman, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Iannis Xenakis, representaba tanto la consagración definitiva de la capacidad compositiva del ejecutante como la reacción frente a la tendencia obsesiva –y en alguna medida utópica– de querer prescribir en la partitura hasta el más mínimo detalle con una notación cada vez más compleja. Así, nunca de un modo tan evidente como en la música aleatoria se materializó la premisa de que cada ejecución de una misma obra alumbra, en verdad, una creación sustancialmente distinta. El concepto de obra musical como algo inmutable y fijo había llegado a su fin; y con él, la idea de compositor como único creador también moría.

Las técnicas aleatorias, según ha resumido Paul Griffiths, se pueden agrupar en tres tipos no excluyentes. Por un lado, el uso de procedimientos arbitrarios para generar una composición fija. La indeterminación aquí estriba en los métodos del compositor para generar la obra, como dejar la configuración de algunos parámetros a la suerte de una moneda lanzada al aire, tal y como hiciera Cage. El resultado final es una composición “cerrada” en el sentido convencional, esto es, con sus rasgos esenciales definidos en el pentagrama, aunque generada de un modo aleatorio. Una segunda técnica consiste en la capacidad dada al intérprete para que elija entre varias opciones estipuladas por el compositor, entre varios itinerarios predefinidos. Esto es lo que ocurre en dos obras pioneras y ya clásicas de la música aleatoria, el *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen y la *Sonata para piano n° 3* (1956-57) de Boulez. Esta última aparece articulada en cinco partes que pueden ser permutadas, además de que cada parte contiene secciones cuyo orden de ejecución, o incluso su omisión completa, queda a criterio de cada intérprete. Finalmente, la tercera técnica se basa en sistemas de notación esencialmente imprecisos que al rechazar las grafías convencionales reducen el control del compositor sobre ciertos parámetros tales como el ritmo o la altura. Las obras compuestas de este modo, en particular con las dos últimas técnicas, comparten el mismo principio generador: el intérprete deja de tener como misión la recreación de una obra plasmada en la partitura para ser erigido como verdadero creador.

---

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 5 de noviembre de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562-1621)

Praeludium Toccata (del *Fitzwilliam Virginal Book*)

**Girolamo Frescobaldi** (1583-1643)

Toccata seconda (de *Il secondo libro di toccate*)

**Johann Jakob Froberger** (1616-1667)

Toccata en La menor

**Louis Couperin** (1626-1661)

Suite nº 1 en La menor

*Prélude à la imitation de Mr. Froberger*

*Allemanda l'Amiable*

*Courante dit[e] la Mignone*

*[Seconde] Courante*

*Sarabande*

*Menuet "de Poitou" – Double*

*La Piémontaise*

---

## II

**Sebastián de Albero** (1722-1756)

Recercata, fuga y sonata en Si bemol mayor

**Antonio Soler** (1729-1783)

Cuatro preludios para aprender (de la *Llave de la modulación*)

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Toccatà en Re mayor BWV 912

Uno de los dos ejes de **ESTE PRIMER CONCIERTO** gira en torno a la toccata, el género que, junto al preludio, mejor representa las llamadas formas libres, aunque con frecuencia incorporen elementos formales procedentes de otros géneros como la sonata o la fuga. El programa de hoy exhibe el amplio cultivo de que gozó la toccata en Europa durante el periodo que comúnmente conocemos como Barroco, con ejemplos de algunos de los principales autores de música para tecla. Pese a la convivencia de distintas tradiciones musicales, esto es, de prácticas compositivas e interpretativas propias de unos lugares y extrañas en otras, las toccatas de Sweelinck, Frescobaldi y Froberger comparten ciertos rasgos en su construcción. Al italiano Frescobaldi, quizá el compositor de tecla más influyente de su generación, cabe atribuirle las convenciones organizativas que estarían vigentes durante buena parte del siglo XVII. En dos publicaciones de 1615, *Recercari et canzoni* y *Primo libro di toccate*, el compositor se afanó por presentar numerosos ejemplos de los principales géneros del momento, en un intento por clarificar sus características identitarias. La toccata aparece aquí moldeada por un marcado contraste entre distintas secciones construidas con distintas técnicas que se suceden sin interrupción. A pasajes homofónicos formados por acordes desplegados le podían seguir unos en contrapunto imitativo mezclados con otros en estilo rapsódico; esto es, una obra en “stylus fantasticus”, por decirlo con los términos propios de la época.

Que el intérprete puede decidir sobre aspectos sustanciales en la ejecución de estas obras viene confirmado por la advertencia que el propio compositor incluye en sus dos libros de toccatas publicados en Roma: “En las toccatas he tenido en consideración no sólo que sean abundantes en pasajes distintos y en afectos [esto es, articuladas en varias secciones], sino que también pueda cada pasaje tocarse separado uno del otro a fin de que el instrumentista, sin obligación de finalizarlos todos, pueda terminarlas [las toccatas] donde más le guste [...] Este modo de tocar no debe estar sujeto al compás, como vemos usarse en los madrigales modernos”. Esta libertad rítmica es esencial, por ejemplo, en la *Toccata*

*seconda* que escucharemos hoy, basada en breves motivos que pasan de un registro a otro tejiendo un entramado que no para de fluir.

Al mismo tiempo que Frescobaldi publicaba sus primeras obras en la década de 1610, se compilaba el Fitzwilliam Virginal Book, cuyos tres centenares de piezas conforman la principal fuente inglesa de música para tecla de este periodo. La inclusión de una toccata del holandés Sweelinck es prueba inequívoca de la difusión de que gozó su obra. Pese a que los principios formales que Frescobaldi acuñó para la toccata no llegaron a ser conocidos por Sweelinck, la influencia italiana de Andrea Gabrieli y Merulo (la misma de la que partiría Frescobaldi), trufada con la práctica improvisatoria local, se dejó sentir en la producción del holandés. De modo que sus catorce toccatas responden a una forma libre que combina, no siempre de modo diferenciado, pasajes homofónicos con otros imitativos, pero sin llegar a mostrar la flexibilidad rítmica de los italianos. En particular, el *Praeludium Toccata* del Fitzwilliam se abre con una especie de diálogo entre ambas manos que intercambian imitativamente un sucinto motivo hasta dar paso a un pasaje en que una melodía ornamentada se mueve libremente sobre una armonía estable.

La influencia de Frescobaldi, sin embargo, sí resultó evidente en los compositores europeos de las generaciones posteriores a Sweelinck. Entre los septentrionales, el alemán Froberger representa el caso más emblemático, pues siendo ya organista en la corte de Viena decidió trasladarse a Roma en 1641 para terminar de formarse con Frescobaldi, lo que a la postre estimularía la transmisión de la obra del italiano en Austria. Posteriores estancias en Bruselas, París y Londres le permitieron tanto absorber distintos estilos compositivos como dar a conocer su propia producción, en la que su veintena de toccatas ocupa un lugar central. Junto al uso imaginativo de una armonía cargada de cromatismos –en la estela de Frescobaldi y de sus seguidores Rossi y Pasquini– Froberger acomete una disposición en secciones más marcada, pero al mismo tiempo más imbricada a través

de la reutilización de los mismos materiales. Por ejemplo, la *Toccatà en La menor* se abre con una primera sección muy amplia de claro carácter rapsódico donde se suceden los arpeggios desplegados y las escalas en ambas direcciones, generalmente confiadas a una mano mientras la otra sustenta la armonía. Esta primera sección libre, en compás de 4/4, da paso a una segunda en compás de 12/8 con un ritmo más rígido y una textura en contrapunto imitativo basada en sencillos motivos manipulados de múltiples formas. La obra se cierra, como acostumbra Froberger, con un breve pasaje final que retoma el ritmo libre y la textura improvisada del comienzo, fomentando de este modo la idea cíclica de la obra, otra diferencia que lo separa de Frescobaldi y su concepción de obra más indefinida.

El carácter improvisado de las toccatas de Frescobaldi y, sobre todo, de Froberger se infiltró en la rica tradición clavecinística francesa, aflorando en un género típicamente galo como el *prélude non mesuré* que sustituye a la toccata (aquí inexistente como título aunque presente en su esencia), caracterizado por la sucesión de figuras de redondas ligadas que trascurren llamativamente sin barras de compás, señal evidente de la distinta concepción que materializa este particular género. La obra de Louis Couperin es un ejemplo particularmente claro de esta influencia. Si la posibilidad de un contacto personal entre Froberger y Couperin viene motivada por el hecho de que ambos coincidieron en París en torno al año 1651, la certeza de que el francés conocía la música del alemán lo corroboran las mismas fuentes musicales. Además de que varios preludios de Couperin citan motivos de toccatas de Froberger, la imitación al alemán se hace explícita en el título del preludio de la *Suite en La menor* que escucharemos hoy, cuyo comienzo viene, además, directamente inspirado por la *Toccatà en La menor* de Froberger (que antecede a la suite en el programa de hoy).

La tradición toccatística alemana –como otros tantos géneros– tuvo en Bach su canto del cisne. La *Toccatà BWV 912* presenta, desde el punto de vista formal, inconfundibles analogías con el modelo estandarizado por Froberger

y continuado por Buxtehude, otro referente bachiano. Así, esta obra se divide en seis secciones claramente diferenciadas que alternan el efecto improvisado y rapsódico (las secciones impares, entre ellas la quinta que debe interpretarse “con discrezione”) con el estilo imitativo de ritmo más marcado y textura contrapuntística (las secciones pares, en particular la “Fuga” final que cierra la obra). Pocos ejemplos aúnan con mayor elegancia dos tradiciones aparentemente contrapuestas (aunque en la práctica más cercanas de lo que hoy podemos imaginar): la espontaneidad de la escritura improvisada y el rigor del contrapunto meditado.

El otro eje del concierto gira en torno a repertorio español igualmente vinculado a la improvisación de los dos compositores más determinantes en la música de tecla –junto a Scarlatti– de mediados del siglo XVIII: Sebastián Albero y Antonio Soler. Pese a la escasa obra conservada de Albero, reducida a dos manuscritos que compilan algunas decenas



Inicio de la *Recercata, fuga y sonata* en Si bemol mayor de Sebastián de Albero; contenida en el manuscrito “Obra para clavicordio o piano forte” fechado en 1746 (reproducción por cortesía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se conserva la fuente).

de piezas, la importancia de su figura está fuera de duda, si bien aún pendiente de un reconocimiento público. El lugar destacado de este compositor navarro descansa, en parte, en una atípica colección de siete obras que, a modo de suite, aparecen conformadas por una sucesión de recercata, fuga y sonata, una disposición insólita en el panorama europeo del momento. Albergo parecía interesado en mostrar su habilidad en distintas tradiciones compositivas: la recercata –un término de origen hispano que ya había caído en desuso para entonces– se inspira claramente en el preludio *non mesuré* francés en tanto que escritura sin barras de compás con acordes desplegados *ad libitum*, la fuga remite a la tradición compositiva escolástica y erudita basada en el contrapunto severo, mientras que la sonata equivale al lenguaje moderno de armonías y formas más novedosas.

La obra en Si bemol mayor, la tercera contenida en el manuscrito “Obras para clavicordio o piano forte” fechado en 1746, se abre con la recercata que encadena una serie de armonías en distintas tonalidades, a veces alejadas de la principal. Tras confirmar la tonalidad principal, modula a Sol menor, Re menor, Mi menor y La menor, para alcanzar el clímax en un pasaje de ritmo congelado y tensión contenida. A través de una sofisticada modulación por enharmonía, la música termina en la remota tonalidad de Mi bemol mayor, desde donde retorna a Si bemol mayor pasando por Fa menor en vez de Fa mayor, como cabría esperar. La fuga es de dimensiones monumentales, casi desproporcionadas, con más de 400 compases, en sintonía con las otras fugas del manuscrito. Resulta evidente que el compositor puso particular empeño en este movimiento de la obra, justamente la que mejor permitía mostrar –a ojos de sus contemporáneos– su talento compositivo. La sonata bipartita que cierra la obra, más modesta en su extensión (aunque superior a la media de las sonatas de Scarlatti) retoma de forma discreta algunas de las relaciones tonales de la recercata, quizá en un intento de buscar la cohesión de los distintos movimientos. Por ejemplo, el juego entre Fa mayor y Fa menor del final de la primera parte, una sección en teoría consagrada a la tonalidad de la dominante, recuerda algunos pasajes del comienzo.

Los preludios de Antonio Soler también son excepcionales por otras razones. La más evidente por ser uno de los extraños ejemplos dentro de su amplia producción, preponderantemente dedicada a la sonata para teclado. La más trascendente, sin embargo, por su escritura de naturaleza claramente improvisada. De dimensiones extraordinariamente reducidas (entre nueve y doce compases cada preludio), su finalidad docente resulta incontestable, tanto por el título que los encabeza (“preludios para aprender”), como por aparecer dentro de su tratado didáctico *Llave de la modulación*, publicado en Madrid en 1762. Los preludios son insertados como ejemplos prácticos que ilustran distintos procedimientos para modular, justamente uno de los rasgos característicos de los géneros derivados de la improvisación, como es el caso. Pese a su brevedad, los cuatro preludios muestran una libertad atípica para pasar por distintas tonalidades de un modo flexible y “agitado”, como diría el propio Soler. Sin duda, los ocho preludios contenidos en este tratado teórico se encuentran entre los pocos ejemplos escritos en la España ilustrada de una práctica improvisada cuya importancia es inversamente proporcional a las escasas fuentes musicales que nos han llegado.

---

## MIRIAM GÓMEZ- MORÁN

comienza sus estudios de piano a los once años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene su título de profesor superior de piano en 1994, con Carmen Deleito, Manuel Carra y José Luis Turina.

De 1992 a 1996 estudia en la Academia de Música “Liszt Ferenc” (Budapest, Hungría), bajo la dirección de F. Rados, K. Zempléni y K. Botvay. Entre 1998 y 2000 realiza estudios de clave y fortepiano en la Musikhochschule de Freiburg (Alemania) con R. Hill y M. Behringer, así como de piano con T. Szász.

Galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, Miriam Gómez-Morán mantiene desde los

doce años una creciente actividad concertística con actuaciones en España, Hungría, Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Canadá y Estados Unidos. Además de sus apariciones como solista en recital y con orquesta, realiza frecuentemente conciertos como componente de grupos de cámara y de música contemporánea. Forma dúo estable con Javier Bonet (trompa natural y fortepiano) y Patrín García-Barredo (piano a cuatro manos).

Imparte clases magistrales regularmente, es autora de varios artículos para revistas especializadas y ha realizado grabaciones para los sellos Verso y Arsis. Desde el año 2000 es Catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.



# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 12 de noviembre de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Re menor K. 1

Sonata en Si menor K. 27

Sonata en Re menor K. 141 “*toccata*”

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)

Fantasia en Re menor KV 397

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Sonata quasi una fantasia nº 14 Op. 27 nº 2

*Adagio sostenuto*

*Allegretto - Trío*

*Presto agitato*

**Augustus Frederic Kollmann** (1756-1829)

Preludio a la toccata en Si bemol mayor de M. Clementi

**Muzio Clementi** (1752-1823)

Toccata Op. 11 en Si bemol mayor

---

## II

**Franz Schubert** (1797-1828)

Moments musicaux Op. 94 D. 780

*nº 1 en Do mayor*

*nº 5 en Fa menor*

**Frédéric Chopin** (1810-1849)

Impromptu nº 1, Op. 29 en La bemol mayor

Impromptu nº 4, Op. 66 en Do sostenido menor

**Clara Schumann** (1817-1896)

Preludio a “*Des Abends*” de las *Fantasiestücke* de R. Schumann

**Robert Schumann** (1810-1856)

Fantasiestücke Op. 12

*Des Abends*

**Robert Schumann**

Toccata Op. 7

Las obras de este **SEGUNDO CONCIERTO** muestran dos facetas particulares de cómo la práctica de interpretación improvisada, y por tanto esencialmente no escrita, afectó la composición escrita. Por un lado, creando géneros musicales nuevos que imitando la notación espontánea fijaban sobre el papel la obra, casi siempre con una forma libre. Esta tradición, que tuvo en el preludio y la toccata sus principales medios de expresión durante los siglos XVII y XVIII, continuó durante todo el XIX encarnada en géneros como la fantasía y otros de nuevo cuño, como el *impromptu* y el momento musical. En esta misma tendencia cabe enmarcar el impacto que la improvisación causó, a otro nivel, en formas bien establecidas como la sonata. La segunda faceta, por otro lado, se relaciona con obras particularmente excepcionales, en tanto que en origen habían surgido como improvisaciones libres preludiando composiciones para después ser trasladadas de modo aproximado al pentagrama.

Las habilidades de Mozart como consumado improvisador desde una edad temprana nos son conocidas a través de numerosos testimonios de la época. Hasta tal punto, que una de sus primeras composiciones, el *Andante KV 1a* compuesto a los cinco años, deriva claramente de una improvisación. La *Fantasía KV 397* se enmarca igualmente en esta misma práctica de composición espontánea. Dejada inconclusa por Mozart en la primavera de 1782, fue completada en sus últimos diez compases por August Müller después de su muerte (lo que permite al intérprete actual ofrecer un final distinto, como hace Mitsuko Uchida), anticipando la que sería su fantasía para teclado más famosa, la KV 475 en Do menor. El núcleo de la obra lo constituye un “Adagio” con un tema *cantabile* interrumpido hasta en dos ocasiones por un “Presto” (cc. 34 y 44) que desencadena una rápida cascada de semicorcheas y progresiones cromáticas. El “Andante” del comienzo despliega varios arpeggios en tresillos con un bajo descendente y sostenido, mientras que el “Allegretto” final presenta un tema gracioso que lleva la música a una *fermata*. Es éste el lugar predilecto en el clasicismo –junto a la *cadenza* de los conciertos con solista– para que el intérprete dé

rienda a su imaginación en el transcurso de la interpretación. Los paralelismos organizativos de estas fantasías clásicas con las toccatas del siglo anterior están claras, pues ambas aparecen conformadas por una sucesión de secciones diferenciadas. Este género seguiría siendo cultivado algunas décadas más, como evidencian la *Fantasia “Wanderer”* de Schubert o las *Fantasías opp. 12 y 17* de Schumann.

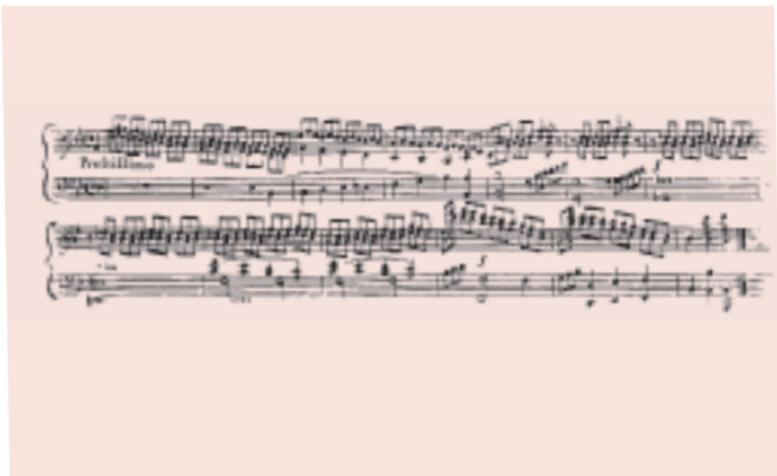
Muy posiblemente, sería esta idea de la fantasía como introducción libre de escritura típicamente arpegiada la que Beethoven trató de incardinar en un género tan sofisticado como la sonata cuando, por primera vez, en 1801 llamó *Sonata quasi una fantasia* a sus obras del Op. 27. Los movimientos iniciales rompen la convención del género (ya anunciada en la *Sonata n.º 8 “Pathétique”* compuesta sólo dos años antes), que prescribía un movimiento rápido y dramático dispuesto en forma sonata, para presentarnos, en su lugar, uno en *tempo* pausado. El caso de la *Sonata Op. 27 n.º 2*, conocida popularmente como “Claro de luna”, retoma incluso la escritura formada por acordes desplegados y encadenamientos de armonías modulantes, dos de los rasgos habituales para recrear la improvisación. Las consecuencias para el balance de estas obras en varios movimientos son extraordinarias, pues el peso de la composición deja de gravitar en el primer movimiento para transferirse progresivamente hacia el último, un proceso que alcanzaría sus máximas consecuencias en la etapa final beethoveniana. Este cambio ya es evidente en la *Sonata “Claro de luna”*: el “Presto agitato” final es, por dimensión, textura y carácter, la culminación de la pieza. Como ocurre en las obras de algunos compositores clásicos, los movimientos finales retoman gestos o materiales de los anteriores con la intención de reforzar la idea de unidad. No es, por tanto, una casualidad que este “Presto” recuerde el carácter improvisado del “Adagio sostenuto” inicial con la irrupción inesperada de pasajes típicamente improvisados como acordes y escalas cromáticas recorriendo todo el teclado (cc. 164-167) que llevan a una especie de *cadenza* (cc. 186-190). Es ésta otra consecuencia más del impacto de la improvisación en géneros elaborados como la sonata.

Décadas después, con el piano ya firmemente situado como el instrumento por excelencia para el consumo de música doméstica, afloraron nuevos géneros netamente pianísticos caracterizados por su brevedad y, en teoría, escasa ambición como momentos musicales, *impromptus*, *bagatelas*, *vales*, *ländler*, *nocturnos* y otros tipos de piezas características. Cada uno de ellos encerraba reminiscencias de funciones musicales ya desfasadas que aún impregnaban su carácter: los vales para piano no se utilizaban como música para bailar ni las marchas para desfilas, aunque mantenían la esencia rítmica de antaño. En este contexto, tanto los seis *moments musicaux* –por utilizar el término original– compuestos por Schubert en la década de 1820 como los cuatro *impromptus* de Chopin de la década de 1830 siguen la tradición iniciada pocos años antes marcada por un tipo de piezas que tomaban la espontaneidad y libertad melódica y rítmica como sus elementos definitorios. De hecho, muchas de estas piezas tuvieron su primer origen en las improvisaciones que ambos compositores-intérpretes acostumbraban a hacer en las veladas sociales, aunque es razonable pensar que su transferencia al papel implicó un refinamiento de su factura. Las obras de Schubert tienen una organización formal ternaria ABA, en donde la sección central materializa algún tipo de contraste tonal o melódico (como la modulación a la dominante en el *Momento musical n.º 1*), al tiempo que mantiene ciertos aspectos que garantizan la continuidad (como el ritmo uniforme en el caso del n.º 5). Chopin, por su parte, materializó su particular aportación en el uso idiomático del piano a través de piezas características como el *impromptu* (pero también las *mazurcas* y los *nocturnos*), con una textura típica en *arabesco* que recorría toda la extensión del piano, al tiempo que exigía gran destreza al ejecutante.

El otro aspecto vinculado con la improvisación que ilustra el concierto de hoy se basa en obras enteramente surgidas de modo espontáneo y que, por razones generalmente accidentales, acabaron siendo trasladadas al pautado por sus autores. La participación creativa de los ejecutantes que se enfrentan en la actualidad a repertorios de los siglos XVIII

y XIX ha estado circunscrita a determinados pasajes (como en *cadenzas* y *fermatas*) o prácticas interpretativas (como la ornamentación) que prescribían ciertas dosis de improvisación (aunque ésta acabó por no ser tal en tiempos modernos, pues generalmente estos pasajes son escritos antes del concierto). Esto ha hecho olvidar un aspecto central en la vida musical de esta época como era la práctica de improvisar espontáneamente ante una audiencia (con más frecuencia en entornos privados que públicos) como medio para mostrar las habilidades creativas y técnicas del músico, un olvido provocado tanto por los pocos rastros documentales que nos han llegado como por la tendencia historiográfica a equiparar en exclusiva la música del pasado con las obras completamente escritas. Este tipo de improvisaciones auténticas podían ser de varios tipos, como la fantasía libre que tomaba como material de base melodías muy conocidas o el preludio no escrito, empleado como método para introducir otras composiciones. Cuanto más frecuente comenzó a ser esta práctica de improvisación libre como anticipo de una obra, más necesidad tuvieron los intérpretes de desarrollar esta habilidad y, consecuentemente, más manuales didácticos aparecieron.

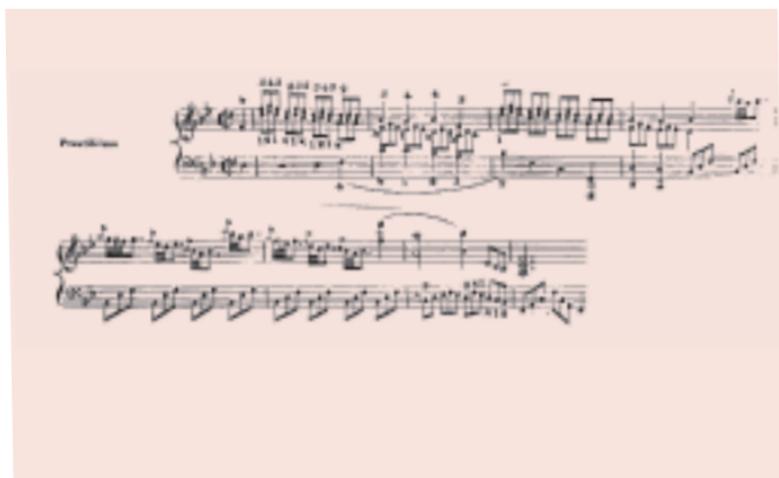
Los dos ejemplos que tendremos la oportunidad de escuchar en el concierto de hoy responden, en algún sentido, a una finalidad docente. El preludio de Kollmann a la toccata de Muzio Clementi forma parte de un manual práctico que publicó en Londres en ca. 1792 con un título tan ilustrativo como explicito: *An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in six lessons for the harpsichord or harp*. Es posible que el preludio a una obra de Clementi fuera una respuesta de Kollmann, conocido sobre todo como teórico musical, al tratado con idéntica finalidad que el italiano había publicado, también en Londres, unos años antes, su *Clementi's Musical Characteristics, or a collection of preludes and cadences for the harpsichord or piano forte composed in the style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhul and the author*. La idea principal del tratado de Kollmann es ilustrar distintos modos en que el preludio introductorio podía



*Preludio a la toccata de Mr. Clementi* de Kollmann (extracto de *An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing*, Londres 1792).

relacionarse musicalmente con la obra que precedía. Así, el prelude que escucharemos hoy, formado por sólo trece compases, es una recreación comprimida de la *Tocatta Op. 11* que Clementi había publicado en París en 1784: los primeros cuatro compases del prelude parten claramente de los tresillos en terceras paralelas ejecutados en *pianissimo* en la *tocatta*, los cuatro compases siguientes son una trasposición a la tónica de un pasaje similar encontrado a mitad de la obra Clementi, mientras que el final del prelude simplifica los compases finales de la *tocatta*. La brevedad de la improvisación de Kollmann no impide que condense algunos materiales característicos de la obra preludeada que unos oyentes atentos podrían reconocer de inmediato.

Los preludios de Clara Schumann también responden a una finalidad docente, si bien menos reglada, pues no forman parte de ningún tratado sino que fueron escritos para el aprendizaje de sus hijas en 1895, esto es, meses antes del



Comienzo de la *Toccata Op. 11* de Clementi (París, 1784). La comparación con el *Preludio* de Kolmann, reproducido en la página anterior, permite apreciar algunos rasgos compartidos.

fallecimiento de la compositora. Esta colección de improvisaciones pasadas al pentagrama, todas de reducidas dimensiones inferiores a los cuarenta compases, combina piezas libres con preludios completamente terminados que precedían a obras concretas de Robert Schumann, uno de los autores que Clara interpretó con mayor asiduidad de sus innumerables giras de conciertos. En particular, hay cuatro preludios destinados a preceder a cuatro piezas de Schumann: las dos primeras piezas de las *Fantasiestücke Op. 12*, junto a “Schlummerlied” del *Albumblätter Op. 124* y el movimiento lento de la *Sonata en fa menor*. Estos preludios improvisados de Clara confirman, además, el modo tan distinto de escuchar música en los conciertos del siglo XIX, no sólo por la propia presencia de improvisaciones, sino también porque éstas se entremezclaban libremente entre las distintas secciones de obras que hoy tendemos a considerar como bloques inmutables y cerrados.

La factura musical de estos preludios comparten con los de Kollmann la idea de relación temática con la obra que le sigue. Por ejemplo, el prelude a “Des Abends” de Schumann, que Clara interpretó en público en multitud de ocasiones, se abre con el mismo tema pero distinto acompañamiento dando paso a un motivo relacionado de tres notas. Tras aparecer en distintos formatos arpegiados, el motivo culmina con una cascada que termina evocando el tema para terminar con una cadencia plagal que, tras una mínima pausa, enlaza con la pieza de Schumann. Este mismo procedimiento se detecta cuando se comparan los otros preludios de Clara con las piezas emparentadas de su marido: la similitud de los materiales no sólo servía para preparar con el prelude al oyente, sino también para establecer el carácter y la tonalidad de la pieza que seguía. Esta necesidad resultaba aún más urgente en el contexto de los conciertos del siglo XIX, formados por multitud de piezas breves. Los programas de las giras de Clara muestran que las piezas del Op. 12, precedidas por sus preludios improvisados, aparecen siempre entremezcladas con otras de Schumann, Mendelssohn y Chopin (con mucha frecuencia alguno de sus *impromptus*). Sólo imitando las tendencias de programación del siglo XIX es posible entender en toda su dimensión la función de estos preludios improvisados. La reconstrucción de las interpretaciones históricas no sólo deben ocuparse de recuperar obras olvidadas o modos de ejecutar perdidos, sino también de recrear el contexto en el que éstas se insertaban.

---

**IVÁN MARTÍN** nacido en Las Palmas de Gran Canaria (1978), es hoy por hoy uno de los pianistas más brillantes de su generación en el panorama musical español. Comenzó sus estudios musicales a la edad de cinco años con la profesora Lorenza Ramos, posteriormente en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria con los profesores Nicole Postel y Francisco Martínez, completando su formación musical en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” bajo la dirección de Dimitri Bashkirov y Galina Eguiazarova y, más tarde, con Ireneusz Jagła en Palma de Mallorca.

Ha ofrecido numerosos conciertos en las más importantes salas de la geografía española, Portugal, Francia, Italia, Alemania, Sudáfrica, Sudamérica, Albania, México, Estados Unidos... Ha tocado junto a orquestas como Filarmónica de Gran Canaria, Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de Galicia, Orquesta Nacional de España, Real Filarmonía de Santiago, Sinfónica de Castilla y León, Sinfónica del Principado de Asturias, Sinfónica de Bilbao, Orquesta de RTVE,

Sinfónica de Sevilla, Orquesta Sinfónica de Baleares, Joven Orquesta Nacional de España, Filarmónica de Estrasburgo, Virtuosity de Praga, Sinfónica de Santiago de Chile, Sinfónica de Monterrey, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta de París, Orquesta Filarmónica de Zagreb, etc., y participado en marcos como el Festival de Música de Canarias, Festival Internacional de Piano “La roque d’ Anthéron”, Ciclo de Intérpretes “Scherzo” (Madrid), Festival Internacional Cervantino y Festival Internacional de Grandes Pianistas.

Recientemente, tras su debut como director interpretando los conciertos para teclado de Bach junto a la orquesta “Proyecto Bach” –en colaboración con Juventudes Musicales de España y registrado por Radio Televisión Española (RTVE)– y los conciertos de Mozart junto a la “Orquesta de Cámara del Liceo”, y su presentación en recital en el festival “La Roque d’Anthéron” en Francia, en el que vuelve a participar en su siguiente edición, ha debutado en el “International Keyboard Festival” de Nueva York.

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 19 de noviembre de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Steve Michael Reich** (1936)

Piano Phase

**John Cage** (1912-1992)

Music for piano 53-68

**César Aliaj** (1966)

Reflejos cristalinos \*

---

## II

**Juan Hidalgo** (1927)

Roma dos pianos

**Cristóbal Halffter** (1930)

Espacios no simultáneos

\*estreno absoluto

---

**ATLANTIS PIANO DÚO**

**Sophia Hase y Eduardo Ponce**, *piano*

## EL TERCER CONCIERTO

Si en un sentido amplio puede decirse que toda composición implica un grado de indeterminación, en tanto que ninguna notación musical permite al compositor precisar hasta el extremo todos sus detalles, el término música aleatoria se aplica de modo específico a un tipo de música en la que el compositor delega deliberadamente el control de algunos de los parámetros, que quedan, así, en el ámbito del azar. En el periodo de entreguerras se rompió definitivamente con la tendencia imperante hasta entonces de buscar nuevas herramientas notacionales que permitieran un mayor grado de precisión, para abrazar la indeterminación como procedimiento compositivo. A una escritura esencialmente indefinida –desde entonces habitual en la composición– que podía incluir gráficos, se le añadieron otros recursos que de modo más expreso hacían patente la improvisación, bien en el sistema de gestación de la obra, bien en su interpretación. Tras las exploraciones pioneras de los norteamericanos Charles Ives y Henry Cowell, las nuevas posibilidades que abría este marco estético fueron desarrolladas por John Cage y Morton Feldman (con obras como *Intersection II*, *Projection III* y *Piano Four Hands*), seguidos por otros compositores europeos como Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez, si bien aquí la tradición marcaba un punto de partida distinto. La primera recepción de esta corriente estética no se hizo esperar en España, pese al espeso ambiente cultural de estos años, como refleja la producción en el tránsito de la década de 1950 a 1960 de autores como Juan Hidalgo, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo (con, por ejemplo, *Móvil II*), entre otros.

Steve Reich aparece generalmente vinculado a la música repetitiva que surgió en Nueva York en la década de 1960 y que acabó integrándose bajo la etiqueta más amplia de música minimalista. Esta tendencia artística se plasmó desde los mismos inicios de su carrera compositiva y ya tiene una clara presencia en *Piano Phase* de 1967. El procedimiento compositivo sobre el que descansa esta obra deriva, sin embar-

go, de *It's gonna rain* (1965), la obra que le proporcionó un primer reconocimiento de la crítica especializada: la misma grabación de un fragmento hablado era reproducida en dos máquinas que, al alterar gradualmente sus velocidades de reproducción, modificaban de modo muy paulatino la sincronización de las voces. La técnica del *phasing*, como Reich la bautizó, consistía entonces en materiales idénticos repetidos en distintos instrumentos a *tempi* ligeramente distintos hasta que se desfasaban para luego volver a sincronizarse. La novedad de *Piano Phase* es que, por primera vez, esta técnica no se aplica con máquinas reproductoras que permiten modificar la velocidad de repetición de forma matemática, sino que son los propios intérpretes los llamados a efectuar estas sutiles alteraciones.

38 Durante los años siguientes, la mayoría de las obras de Reich partieron de este mismo principio compositivo: *Reed Phase* (1966), *Violin Phase* (1967) y *Phase Patterns* (1970), por citar sólo las que explícitamente refieren en su título este método de composición. El material musical de *Piano Phase*, para dos pianos, es extraordinariamente sucinto: cinco notas (Mi, Fa sostenido, Si, Do sostenido y Re) forman una célula de doce semicorcheas ininterrumpidas; a partir de la imparable repetición esta escueta célula de unos tres segundos de duración se erige una obra de más de diez minutos. El propio Reich ofrece instrucciones precisas sobre cómo interpretar la obra:

El primer pianista comienza en 1 [la célula de doce semicorcheas] y el segundo se le une al unísono en 2 [la misma célula ejecutada por ambos intérpretes]. El segundo pianista incrementa su tempo muy paulatinamente y comienza a adelantarse con respecto al primero hasta que (digamos en 30 a 60 segundos) está una semicorchea por delante, como se muestra en 3.

El bloque tercero presenta efectivamente la misma célula para ambos pianistas, pero no al unísono como aparece en el segundo, sino que la sucesión está desfasada en un piano con respecto al otro. El proceso se vuelve a repetir en el siguiente bloque, donde el segundo pianista acelera de nuevo su *tempo* hasta que aumenta el desfase en otra semicorchea. Y así, sucesivamente, el ciclo (*phase*) se repite una y otra vez aumentando el desfase semicorchea tras semicorchea hasta que la célula, catorce bloques después, vuelve a coincidir al unísono en ambos pianos como en el comienzo, dando entonces fin a la obra. Gráficamente, Reich representa los distintos bloques en fragmentos de pentagramas (uno para cada pianista) que se unen por líneas discontinuas para indicar la fluctuación del *tempo*.

Si en *Piano Phase* los intérpretes tienen un margen de libertad relativamente limitado (pues a la postre resulta análogo a una indicación de *accelerando* en la notación convencional), en *Music for piano* de Cage adquieren un papel protagonista. El compositor norteamericano ha pasado a la historia por la radical novedad de sus propuestas estéticas llevadas justo al límite del mismo concepto de composición, hasta tal punto que algunos autores se han planteado si puede ser clasificado con propiedad como compositor. La experimentación que Cage acometió en la fundamental década de 1950 con el azar y la indeterminación trascendió su aplicación a elementos de naturaleza musical (como una notación en gráficos más indefinida, una delegación en el intérprete más amplia o la manipulación arbitraria de los instrumentos como el piano preparado). En su obra de estos años, abordó terrenos inexplorados en los que la indeterminación jugó un papel esencial tanto en la producción de la obra (cuando la escritura de una pieza se veía afectada por la rugosidad y las dobleces de una hoja concreta de papel, como ocurrió con *Music for piano*) como en la *performance* (en donde las toses, los murmullos o los gritos de protestas se convertían en parte integrante de la obra). La gestación pausada de *Music for piano* entre 1952 y 1956 le permitió ir probando estas nuevas premisas estéticas hasta completar las 84 piezas que con-

forman la obra, agrupadas en nueve series; en el concierto de hoy tendremos la oportunidad de escuchar la serie octava. La indeterminación de esta serie comienza en el mismo momento de decidir el número de intérpretes, pues, como indica la partitura, las piezas 53 a 68 son para piano o cualquier número de pianos. Así, si hoy podremos escuchar la obra materializada por dos pianistas, en su estreno en Nueva York en mayo de 1956 fue ejecutada por Grete Sultan, David Tudor, Maro Ajemian y el propio John Cage.

La influencia de las propuestas de Cage, y en un sentido más amplio el impacto de la música aleatoria, se dejaron sentir pronto en los compositores españoles. El caso de Juan Hidalgo es particularmente llamativo en este sentido, pues el encuentro personal en el verano de 1958 con Cage dentro de los míticos cursos de Darmstadt fue, como ha reconocido el propio compositor canario, fundamental para su posterior desarrollo compositivo. El Grupo ZAJ, fundado en Madrid en 1964 de la mano de Hidalgo y Walter Marchetti, fue seguramente el principal espacio de creación de música abierta en la escena musical española del momento, dando cabida a creaciones en alguna medida inspiradas por las propuestas de Cage. *Roma dos pianos* data de 1963 y sigue algunos de los planteamientos aleatorios iniciados anteriormente con *Milán piano* (1959) y *Aulaga* (1959). En sentido estricto, no puede decirse que *Roma* aparezca plasmada en una partitura. Se trata, más bien, de un guión con instrucciones carente de notas o gráficos musicales. El autor sólo prescribe dos parámetros, aunque incluso éstos son fijados con flexibilidad: la duración (“ocho minutos divididos cada uno en tres partes de 20 segundos o en cuatro partes de 15 segundos, escogiendo solo una de estas posibilidades temporales o combinándolas libremente”) y el material musical (“dos escalas de 88 sonidos –total cromático del teclado del piano– una de ellas ascendente y la otra descendente que se tocarán por grados conjuntos”). A partir de estas instrucciones ambiguas, los intérpretes tienen plena libertad en determinar la dinámica, la articulación y, lo que resulta más determinante, las alturas, si bien teniendo en cuenta que “a cada minuto le co-

responderán sólo once de estos sonidos”. Con este marco, Hidalgo ofrece, a título ilustrativo, algunas de las estructuras combinatorias de tiempo y sonido de las varias decenas que estadísticamente son posibles. Por ejemplo, un pianista puede dividir el primer minuto de la obra en tres partes de 20 segundos y ejecutar cuatro, cuatro y tres sonidos en cada parte (o cualquier otra combinación posible mientras respete el total de once sonidos y la división del minuto en partes); por su parte, el otro pianista puede dividir ese mismo minuto en cuatro partes de 15 segundos y ejecutar tres, dos, tres y tres sonidos en cada parte (o cualquier otra combinación). Para el segundo y restantes minutos vuelven a plantearse todas estas opciones para cada intérprete. Pero además, la relación entre ambos pianistas es inexistente –otro elemento más de indefinición–, por lo que sería posible que un único intérprete realizara una grabación ejecutando sucesivamente las dos partes y superponiendo luego los registros fonográficos. En definitiva, cada intérprete compone, en un sentido bastante real, su propia partitura. A partir de aquí, no existe ninguna razón de peso para negar que la autoría de la obra *Roma dos pianos* que escucharemos hoy debiera ser conjuntamente atribuida a Juan Hidalgo y a los ejecutantes del Atlantis Piano Dúo.

Cristóbal Halffter también exploró desde fechas tempranas las posibilidades de la música aleatoria, como muestra bien su *Formantes, móvil para dos pianos* de 1961, cuyo título ya evoca la naturaleza indeterminada de la obra. *Espacios no simultáneos*, compuesta en 1995 y revisada dos años después, no pertenece exactamente a esta tendencia, aunque la notación esencialmente indefinida que emplea proporcione ciertas dosis de libertad interpretativa. La atmósfera pausada y misteriosa del comienzo sólo es alterada por notas en *pizzicato* percutidas directamente dentro del piano y acordes ejecutados *ffff* (*sic*). Desde este momento, la obra transcurre por unos ciclos de *accelerandi* que culminan en pausas hasta alcanzar el pasaje de máxima tensión de la obra (págs. 14-21 en la edición de Universal): *tempo vivo*, dinámica en *ffff*, abundancia de glissandos y clusters fundidos por la re-

sonancia del pedal y contrapuntos libres sólo sincronizados en puntos concretos. Es esta sección donde los intérpretes tocan de modo más espontáneo a partir de bloques de notas dados. La parte final retoma progresivamente el ambiente del comienzo, cuando el *tempo* se ralentiza progresivamente para alcanzar la velocidad pausada del inicio mientras que los materiales se distancian lentamente hasta que el eco de la nota Si bemol, la misma que abrió la obra, se extingue en el silencio.

para Sophia y Eduardo

**Reflejos cristalinos**

César Aliaj

1

Comienzo de la obra *Reflejos cristalinos*, de César Aliaj, cuyo estreno absoluto tiene lugar en este concierto.

La obra de César Aliaj, que tendrá su estreno en este ciclo, retoma algunos de los rasgos indeterminados comentados en las obras anteriores, si bien parte de presupuestos estéticos distintos. El principio compositivo de *Reflejos cristalinos* se basa en la superposición combinada de dos patrones, metáforas de dos estados físicos del agua. Por un lado, el patrón “líquido” formado por notas rápidas agrupadas en figuras que cambian permanentemente pero sin parar de fluir en un

*continuum*. Por el otro lado, el patrón estático como símil del agua cristalizada. Estos patrones aparecen agrupados en secciones relativamente cortas, de entre diez y quince segundos la mayoría, acotadas por puntos fijos en donde han de coincidir ambos pianistas, quienes tienen plena libertad para desarrollar cada sección.

---

## 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 Deià (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 concertística 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 la introducción y notas al programa, **MIGUEL ÁNGEL MARÍN** (Úbeda, 1972) estudió musicología en las Universidades de Salamanca, Cardiff (Gales) y Zaragoza, 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 Vicerrector, y docente invitado en cursos de postgrado impartidos en distintas universidades españolas.

Su principal campo de investigación se centra en la música de la Edad Moderna y su relación con el contexto social, cultural y urbano. Es autor o editor de siete libros y ha pu-

blicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales.

Es Honorary Research Fellow del departamento de música de la Universidad de Londres y miembro del comité científico de las revistas *Acta Musicologica* (Zurich), *Saggiatore Musicale* (Bolonia), *Eighteenth-century Music* (Cambridge) y *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Madrid).

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.

PRÓXIMO CICLO

---

AULA DE REESTRENOS 70

26 de noviembre de 2008

---

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · [www.march.es](http://www.march.es) · [webmast@mail.march.es](mailto:webmast@mail.march.es)  
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo