

AULA DE (RE)ESTRENOS

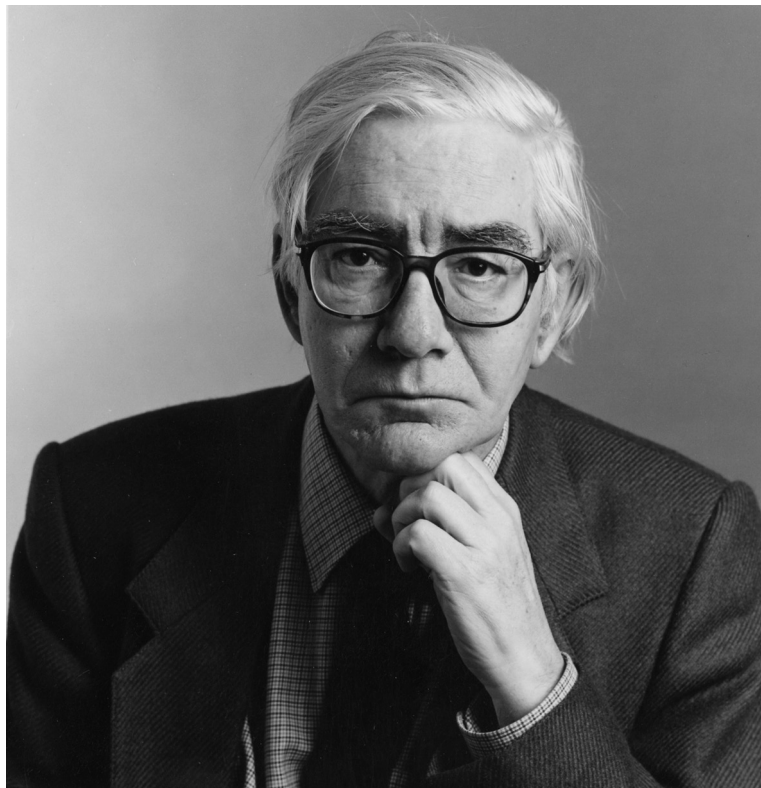
EL LEGADO DE GONZALO DE OLAVIDE

Miércoles, 20 de octubre de 2010



77

El legado de GONZALO DE OLAVIDE



El compositor en el año 2000, en Madrid. (Foto: Ignacio Evangelista).

Aula de (Re)estrenos 77: El legado de Gonzalo de Olavide / [notas de Belén Pérez Castillo]; [descripción de fuentes manuscritas por Dácil González]; intérpretes Carmen Ávila, soprano; Avelina Vidal, guitarra; María Antonia Rodríguez, flauta; Mariana Todorova, violín; y Jean-Pierre Dupuy, piano - Madrid: Fundación Juan March, 2010.

63 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2010/77).

Programa: “Movimiento” para guitarra, “Tres cantos anacrónicos” para voz, flauta y guitarra, “Dispar” para flauta y violín, “Minimal”, “Tres fragmentos imaginarios” y “Perpetuum mobile” para piano de Gonzalo de Olavide, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 20 de octubre de 2010.

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

1. Música para guitarra - Programas de mano - s. XX - 2. Canciones (Soprano) con flauta y guitarra - Programas de mano - s. XX - 3. Música para flauta y violín - Programas de mano - s. XX - 4. Música para piano - Programas de mano - s. XX - 5. Música Española - Programas de mano s. XX - 6. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Belén Pérez Castillo

© Dácil González

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Miércoles, 20 de octubre
Carmen Ávila, soprano; **Avelina Vidal**, guitarra;
María Antonia Rodríguez, flauta; **Mariana Todorova**, violín; y
Jean-Pierre Dupuy, piano
- Obras de GONZALO DE OLAVIDE
- 8 Notas al programa, por Belén Pérez Castillo
- 30 Semblanza de Gonzalo de Olavide, por Belén Pérez Castillo
- 40 La música de fin de siglo xx. A propósito de
Perpetuum mobile, por Gonzalo de Olavide
- 44 El legado de Gonzalo de Olavide: descripción de las
fuentes manuscritas, por Dácil González
- 52 Edición facsimilar del manuscrito autógrafo de *Dispar*
de Gonzalo de Olavide

3

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

Hace ahora cinco años que fallecía el compositor Gonzalo de Olavide, una de las voces más personales del panorama creativo español de las últimas décadas. A diferencia de otros compositores de su generación, el reconocimiento público de su obra sólo comenzó en los últimos años de su vida, tras una prolongada estancia en el extranjero y un cierto aislamiento intencionado del autor. Y conforme aumenta la perspectiva histórica, se va confirmando la originalidad de su legado que, de modo paulatino, vamos conociendo a través de ediciones, grabaciones y conciertos. El núcleo de este legado, que recientemente ha sido donado a la Biblioteca de Música Contemporánea de la Fundación Juan March, lo conforman los abundantes autógrafos que revelan el proceso creativo de este autor. Estos materiales aparecen sumariamente descritos aquí por primera vez (pp. 44-51) con la intención de servir como base para futuros estudios sobre el método de composición empleado por Olavide. Una muestra del valor de estas fuentes es el manuscrito de *Dispar*, una obra que se interpreta en este concierto y que aparece editada, en versión facsimilar, en este mismo folleto (pp. 52-61): la escritura puntillosa y detallada remite a la precisión de un estilo exigente y meditado. Pero el legado, disponible al público interesado, contiene, además, un rico epistolario, documentación personal y profesional, una amplia colección fotográfica, algunas grabaciones y abundantes recortes de crítica de la prensa nacional e internacional. Indudablemente, estas fuentes serán esenciales para el estudio del compositor y del hombre.

Este Aula de (Re)estrenos está así dedicada monográficamente a la obra de Gonzalo de Olavide, una suerte de homenaje póstumo que permitirá escuchar algunas de sus obras de cámara más destacadas, incluyendo casi la obra integral para piano. El programa del concierto también presenta el estreno absoluto de *Movimiento* para guitarra, una de sus pocas creaciones aún inéditas.

PROGRAMA

Miércoles, 20 de octubre de 2010. 19,30 horas

GONZALO DE OLAVIDE (1934-2005)

I

Movimiento, para guitarra (*)

Tres cantos anacrónicos, para voz, flauta y guitarra

Eleonora, Dies Irae!

Copla

El signo

6

Dispar, para flauta y violín

Libero e sospeso - Attacca

Animato

Lento

(*) Estreno absoluto

II

Minimal, para piano

Tres fragmentos imaginarios, para piano

I

II

III

7

Perpetuum mobile, para piano

Carmen Ávila, *soprano*

Avelina Vidal, *guitarra*

María Antonia Rodríguez, *flauta*

Mariana Todorova, *violín*

Jean-Pierre Dupuy, *piano*

NOTAS AL PROGRAMA

Dentro de su ciclo Aula de (Re)estrenos, la Fundación Juan March ha dado el título de *El legado de Olavide* a este concierto homenaje. Porque, en este caso, no sólo tendremos la oportunidad de escuchar algunas de las obras que forman parte de la herencia creativa transmitida por el compositor, sino que, además, la ocasión subraya la presencia entre las paredes de la Biblioteca de Música Contemporánea de la Fundación –referencia ineludible para cualquier estudioso de la producción musical española de los siglos xx y xxi– del legado de Gonzalo de Olavide, donado por su familia. Sus partituras, materiales de trabajo y escritos se encuentran a partir de este momento a disposición del investigador, que podrá comprobar el patrimonio que ha trascendido tras la desaparición del músico madrileño en 2005, la actualidad de sus ideas y propuestas, la solidez técnica y la profundidad de su música.

8

Pero, dejando aparte las cuestiones musicológicas, el aficionado constatará hoy el interés de una obra que ha permanecido con absoluta vigencia por su intensidad y porque no consiste sólo en una construcción meticulosa sobre el papel, sino que va dirigida al oído. Exceptuando sus impresionantes cuartetos, hoy escucharemos una representativa selección de su música de cámara y una casi integral de su producción pianística. Concretamente se trata de seis obras que son hitos de un recorrido por casi 20 años de creación: desde los *Tres cantos anacrónicos* de 1978, a la breve *Minimal* de 1995.

1. El concierto comienza con *Movimiento* (1982), una pieza para guitarra que Olavide destinó y dedicó al portugués Alexandre Rodrigues, intérprete de los *Tres cantos anacrónicos*. Sin embargo, éste nunca llegó a tocarla, pues se trata de una obra de técnica muy compleja y, al parecer, no recibió la partitura con la antelación suficiente para un adecuado estudio. Posteriormente, en 1990, fue revisada por el guita-

rrista Claudio Lagomarsini, que la transcribió resolviendo digitaciones y posiciones, aunque tampoco éste llegó a estrenarla. De modo que, si bien fue editada en 2009 por EMEC, nunca se ha interpretado en público, por lo que hoy asistiremos a su estreno absoluto.

Apuntemos unas orientaciones para su audición: la pieza presenta, a grandes rasgos, una forma binaria. Dentro de la primera parte, más breve, distinguimos dos secciones: la inicial, lenta, predominantemente homofónica, está constituida por acordes sostenidos sobre las cuerdas graves al aire que aprovechan la resonancia natural del instrumento, y da paso, a través del uso de los armónicos, a una segunda sección “senza tempo”, muy tímbrica, donde los movimientos rápidos, las notas repetidas y las apoyaturas descansan sobre valores tenidos. En la introducción de la obra encontramos ya un rasgo característico de la música de Olavide: un lema repetido con insistencia, en esta ocasión un acorde constituido por los intervalos de cuarta y quinta justas, derivados de la resonancia natural y del espectro armónico, a los que se añade poco después el tritono.

Porque, como el lector podrá comprobar en la Semblanza que se incluye en este programa (véanse pp. 30-38), el peso que las enseñanzas de los maestros del círculo de Darmstadt tuvieron en la conformación de Olavide como compositor no fue obstáculo para que el músico tuviera claro enseguida la necesidad de volver a las leyes de la acústica y de los armónicos: “La conciencia musical occidental –y, por tanto, la mía– está ligada al pasado. Esta conciencia musical colectiva se enraíza en la quinta, la octava, la quinta disminuida. No puedo eliminar de mi conciencia ese pasado que sube a la superficie”¹. Por ello, considera también lógico utilizar “uno de los intervalos esenciales en la música de occidente, la tercera mayor o menor, quinto armónico”, que “se pone en evidencia en la reverberación de los amplios espacios de

¹ *Propos éparts*. Texto mecanografiado en francés (sin fecha). Legado Gonzalo de Olavide. Todas las referencias al legado que aparecen en este texto remiten al fondo conservado en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March.

los templos dando lugar al sentido de perspectiva sonora y a la dicotomía del sistema temperado”².

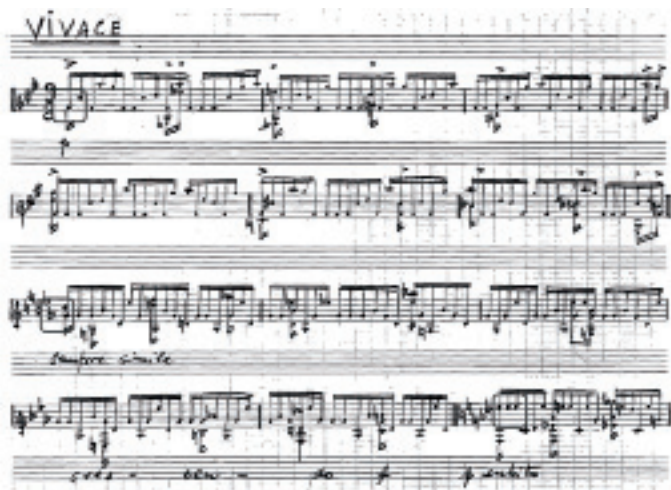
La segunda parte de la obra, más extensa, presenta un intercambio de secciones con la recurrencia de algunos de ellos, en especial del “Vivace”, de la siguiente forma: “Vivace – Agité – Calmement – Vivace – Calmement – Très lent – Vivace – Agité – Calmement – Moderato mosso – Più moderato – Moderato mosso – Più mosso”. A través de este discurso se produce el intercambio de diversos timbres y texturas, algunas de ellas (la sección “Calmement”, relacionada con el inicio de la pieza, basado en la *scordatura* tradicional de la guitarra) predominantemente homofónicas, pero donde el guitarrista debe controlar la conducción de las diferentes voces. En la sección final, una melodía acaba perdiéndose en acordes repetidos, buscando refugiarse en la memoria.

10

Resaltemos esa especie de estribillo que constituye el “Vivace”: se trata de un movimiento perpetuo de semicorcheas entre el cual destacan retazos melódicos sobre una nota pivote; son episodios “frenéticos”, contruidos sobre estructuras armónicas “artificiales”, poco comunes en la literatura de la guitarra, que son presentadas como arpeggios muy rápidos y variados, lo que dificulta la resolución técnica de la obra. Merece la pena detenerse unos instantes en el nivel compositivo previo para explicar cómo se produce el desarrollo de este elemento, y ejemplificar así algunos de los procedimientos característicos del autor. Las “notas pivote” de los diversos episodios “frenéticos” (ejemplo 1) siguen lo que el compositor denomina “serie universal de intervalos” (ejemplo 2, primer pentagrama). Se trata de una serie de doce sonidos –empleada por varios autores en la historia de la música del siglo xx, desde Alban Berg a Luigi Nono– que contiene todos los intervalos temperados (aquí, en sentido ascendente: segunda menor, séptima menor, tercera menor, sexta menor, cuarta justa, tritono, quinta justa, tercera mayor, sexta mayor, segunda mayor, séptima mayor). Pero, además, esta serie tiene la particularidad –algo que

² *Perpetuum mobile*, notas al programa, 28.11.1986. Legado Gonzalo de Olavide.

ocurre de forma habitual en su catálogo— de que su retrogradación traza los mismos intervalos que su forma directa, es decir, se trata de una serie simétrica, con el tritono como eje.

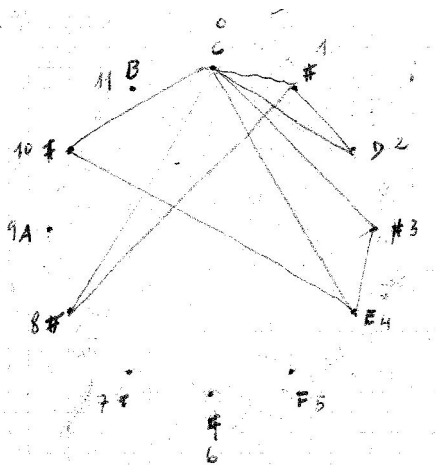


Ejemplo 1. *Movimiento*: página 3, inicio del “Vivace”. Legado Gonzalo de Olavide.



Ejemplo 2. Bocetos para *Movimiento*: “serie universal de intervalos”. Legado Gonzalo de Olavide.

El resto de las notas que otorgan su perfil a la melodía de ese movimiento perpetuo se estructura mediante otra técnica peculiar: los “triángulos”, motivos que son tricordos, y que derivan de las combinaciones no redundantes de tres sonidos. Para vislumbrar este concepto que aúna las consideraciones gráficas y las musicales aportamos aquí un ejemplo tomado de la planificación de su obra *Silente-Aria*.



Ejemplo 3. Bocetos para *Silente-Aria*: “triángulos”. Legado Gonzalo de Olavide.

Movimiento es una obra virtuosística que hace de la guitarra un vehículo para la consecución de diversos timbres y texturas, desde la monodía, la polifonía (que puede encontrarse incluso en el proceso compositivo subyacente, con el desarrollo simultáneo de diversas series), la homofonía, la monodía de armónicos o incluso la polifonía sobre armónicos.

2. *Los Tres cantos anacrónicos* para soprano, flauta y guitarra fueron compuestos en Ginebra en 1978 (y editados en 2007 por EMEC). Se trata de una de las primeras muestras de

musicalización de un texto literario tras *Música para escena* (1969-73), una pieza para mezzosoprano e instrumentos aún sin estrenar. Como ocurre en ésta, los *Tres cantos anacrónicos* cuentan con textos del propio músico, responsable también de las palabras para *El cántico* (1978), *Clamor III* (1979), *Cinco himnos ceremoniales* (1984) o *Silente-Aria* (1991). Olavide demostró un interés más que circunstancial por la poesía, incluso estableció una relación cercana con poetas como José Ángel Valente, y él mismo fue autor de una producción lírica entre la que se encuentran los poemas de estos *Tres cantos* (véase el texto completo en p. 27).

Los versos, breves e intensas estampas, suscitan indudables sugerencias plásticas e incluso musicales. No obstante, el compositor otorgaba al texto su independencia y su propia armonía, siendo consciente de la necesidad de resolver el conflicto entre ambos sistemas. Con ocasión del estreno de *Cante in memoriam García Lorca* resaltaba la dificultad de la empresa: “Nada más difícil en materia de composición, que cuando se tropieza con la palabra. Naturalmente no se trata aquí de lo que en las Sociedades de autores se denomina ‘musicar’. En un cierto aspecto, la palabra viene ya con su sonoridad, independiente de su sentido, sonoridad con la cual hay que contar de antemano”. Respecto a los *Tres cantos*, el compositor afirmaba en las notas al programa que: “todo artificio experimental sobre el tratamiento de la voz está excluido por principio; por el contrario el acento recae sobre una investigación en profundidad de la función emotiva del hecho del canto”. Esto es evidente en las tres piezas, en las que la música parte de la prosodia, de la sintaxis y de la estructura de los poemas, para ir más allá de la palabra.

Añade el autor: “Los *Tres cantos anacrónicos* son un ciclo unitario, en que un mismo material sonoro es ‘actualizado’ de diversa manera en cada canto, por el diferente juego de cada instrumento predominante en torno a la voz, bien que ésta sea el vehículo de base y el punto de unión de la obra”. La primera pieza, de estructura equilibrada, es un gesto de rebeldía contra la muerte que se abate sobre una

mujer desconocida. En cualquier caso, estos cantos anacrónicos parecen, efectivamente, ajenos al tiempo: de nuevo, un acorde repetido con insistencia –para la realización del cual el guitarrista debe emplear una especie de palillo– sugiere al oyente la necesidad de sumergirse en una particular percepción que le traslade hacia el interior de su memoria. Este acorde, construido sobre los intervalos característicos (cuarta, quinta, tritono, tercera mayor, además de la segunda mayor, básicos en la construcción de las series compositivas), da inicio a la pieza “liberamente” antes de la entrada de la flauta y su diálogo con la voz, que desarrolla el texto con naturalidad, con un amplio uso de apoyaturas. La segunda parte del poema es más contenida: voz y flauta realizan sonidos largos sobre los armónicos de la guitarra, hasta un breve clímax que es seguido por una tímbrica coda. En el segundo canto, “Copla”, la guitarra tiene un papel preponderante, siendo protagonista de una larga introducción. Sobre sus arpeggios, la voz se funde con la flauta encontrando en el texto reflejos musicales, y así, un breve dúo instrumental conduce al último verso, “perdendosi” en el eco. El último canto, “El signo”, cede la introducción a la flauta, con una melodía construida sobre la serie, –que parte de materiales heterogéneos, aunque utilizando los intervalos básicos– y que se repetirá como un estribillo a lo largo de la pieza, colaborando en el apoyo a la afinación de la voz.

III
(EL SIGNO)

$\text{♩} = 96/100$ (con espressione)

Fl.

Ejemplo 4. Inicio de “El signo” y boceto de la serie básica.
Legado Gonzalo de Olavide.

Aunque en las notas al programa el compositor afirma que su obra se estrenó en el Festival de Yverdon en Suiza, los manuscritos apuntan a una primera interpretación en el Théâtre Mobile de Ginebra el 18 de diciembre de 1978, con los solistas Rachel Székely, soprano, Liliane Jaques, flauta, y Alexandre Rodrigues. Como en el caso de otros tantos creadores, Olavide solía introducir modificaciones a la partitura tras su primera audición, lo que se hace evidente en las diversas copias de los manuscritos, con cambios que aquí atañen a indicaciones más precisas e incluso a la transformación de ciertos acordes guitarrísticos.

3. La primera parte se cierra con *Dispar*, de la cual este programa incluye una reproducción facsimilar así como las notas al programa del compositor (véanse pp. 40-43). Se trata de un dúo para flauta y violín escrito en Ginebra entre 1980 y 1981, que el autor dedica a sus dos hijas, Irene María y Mónica, por entonces estudiantes avanzadas de estos instrumentos. Curiosamente, la obra no fue estrenada hasta casi veinte años después, probablemente debido a su dificultad, que la hizo poco apropiada para sus dedicatarias. El 15 de mayo de 1999, los solistas del Plural Ensemble protagonizaron su estreno absoluto. Resulta tentador aventurar que son las personalidades contrastantes de sus dos hijas las que inspiran el título de la pieza, pero el pensamiento musical del autor raramente buscaba referencias externas y, de hecho, es frecuente en su catálogo el uso de elementos contrastantes. Habitualmente es la elaboración del material musical la sustancia pura de sus obras, basadas en elementos que son sometidos a las leyes de la combinatoria, de las técnicas de transformación contrapuntística, en definitiva, del desarrollo. En este caso el compositor utiliza dos motivos efectivamente disparejos, uno derivado de una serie de siete sonidos (conformada por la sucesión tercera menor-semitono-semitono), y otro par, de cuatro, que se basa en los intervalos favoritos del músico: el tritono y la quinta o cuarta justas.

El lector ha podido ya comprobar la importancia de los procedimientos seriales en el catálogo de Olavide. Sin embargo,

las series son empleadas de forma flexible, con frecuentes repeticiones, casi a manera de “modos”, y están compuestas por un número variable de sonidos. Para este compositor, la música es memoria, y la serie “académica”, “representa la anti-memoria. El principio serial, la no repetición, implica en sus últimas consecuencias una negación del recuerdo, por supuesto, del recuerdo musical”³.

16
“*Dispar* –dice Olavide– se inicia por un movimiento en el que toda pulsación métrica está eludida y en el que el tiempo se mueve dentro de la música”. Efectivamente, esta sección, “*Libero e sospeso*”, prescinde del compás para hacer uso de indicaciones temporales. El interés del compositor por las cuestiones de percepción se hace explícito en el manuscrito de la partitura, en la que aparece una enigmática anotación: “La música en el fondo no debe durar. El tiempo medido no podría identificar tanto espacio en torno”. Quizás por ello asistimos de nuevo a la introducción característica: el lema inicial de acordes repetidos, acordes que se dejan resonar, escuchar, presentados en diversas formas de ejecución del violín, y que resaltan su visión de la música como fenómeno físico vibratorio, sujeto a unas leyes esenciales para establecer la comunicación: “Cuando hago un sonido de violín, de piano o de flauta, habrá un cierto número de formantes que harán resonar otras frecuencias, a una escala microscópica. Esto resonará en lo macroscópico. La música es un fenómeno vibratorio. Una obra vibra. Si se toca la música, nos convertimos en música. Así pues, se comunica. Si nadie está ahí para escuchar, el ciclo se rompe”⁴. Además, Olavide acentúa la sensación de atemporalidad y de percepción detenida marcando espacios de silencio entre el discurso musical.

Esta pieza –que experimentó algunas modificaciones, como reflejan los manuscritos– se desarrolla con gran flexibilidad de secciones y de *tempi*, aunque inicialmente se contemplaron tres grandes movimientos: el mencionado “*Libero e sos-*

³ Comentarios del autor a *Sonata della ricordanza* (1975). Legado Gonzalo de Olavide.

⁴ *Propos éparts...*

peso”, “Animato” y “Lento”, determinados por los diversos desarrollos de la serie. Más adelante, con motivo de su estreno en 1999, el compositor suprimió el tercer movimiento, en lo que parece ser la versión definitiva.

4. La segunda parte de este concierto está dedicada a la producción pianística de Gonzalo de Olavide; la escucharemos en su totalidad, exceptuando la monumental *Sonata della ricordanza*, de 1975. Permítanme subvertir el orden previsto para explicar, de forma cronológica, las circunstancias de la composición de las distintas obras. Durante un tiempo, la vocación del músico fue la de ser intérprete de piano, pero el mundo de la exhibición, de la brillantez, del contenido social del concierto era radicalmente contrario a su personalidad, que se expresaba mucho mejor en un entorno íntimo. El propio compositor recordaba como “una experiencia terrible” su paso por el concurso pianístico de la Reina Elisabeth durante su etapa en Bélgica en los años cincuenta. De hecho, consideraba los concursos de interpretación algo semejante a “una exhibición hípica”. Sin embargo, como reflejan las notas adjuntas –en las que realiza, además, unas interesantes reflexiones a propósito de la música del siglo xx–, matizó estos recelos ante la propuesta del Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea de incluir una obra contemporánea como pieza obligada de su novena edición, celebrada en 1987. Olavide observaba las aportaciones de la experiencia tanto para el compositor como para el pianista: el intérprete se vería obligado a realizar una lectura sin referentes; el autor a descubrir las diversas traducciones de una obra inaudita. Esta sería *Perpetuum mobile*, completada a finales de 1986 en Ginebra y editada por Jobert en el año del certamen.

Pese a la obligada limitación de tiempo –tiene una duración de unos ocho minutos– se trata de una pieza de gran dificultad, como el propio músico reconocía al afirmar que el piano “parecerá a veces duplicado y otras triplicado”. Y, efectivamente, uno de los rasgos que llaman la atención en esta obra asombrosa es la densidad de su textura, traducida en una escritura auténticamente polifónica, a menudo en tres y hasta

en cuatro sistemas que incluyen el uso de una serie de recursos tímbricos, de formas de ejecución pianística que estimulan el virtuosismo como materiales de la composición. El intérprete se enfrenta a saltos en grandes intervalos, trémolos, trazos fulgurantes en dobles notas, trinos en el agudo que imitan el juego alternativo del cimbalón, líneas compuestas por juegos de manos entrelazadas o superpuestas y voces intermedias fabricadas por pulgares alternos, constituyendo “el color, el elemento de integración de diversos planos entre los que las interacciones son constantes”. Sin duda, es evidente el modelo de la música pianística de Franz Liszt respecto a la exigencia del pedal, el uso amplio de las diversas tesituras o las melodías compartidas por ambas manos. Pero también la literatura para piano de Beethoven, por ejemplo en el uso que adquieren en la obra los trinos o los trémolos con un sentido de continuidad.

Entre los materiales de la pieza se encuentra una planificación detallada del empleo de los diversos pedales, distinguiendo el pedal fuerte, el pedal central o pedal tonal (segundo pedal, que permite mantener la resonancia de ciertas notas sin afectar al resto), y el pedal celeste o sordina, con matices muy sutiles en cuanto a la utilización de todos ellos: desde el medio pedal, *una corda* e incluso la indicación *3 corde*. Olavide recuerda la frase de Arthur Rubinstein, a quien la obra está dedicada: “Cuanto más toco, más convencido estoy de que el pedal es el alma del piano”.

Nuestro autor afirma partir de una imagen de “espiral” que siempre le atrajo, en un sentido poético afín a su pensamiento: la idea de empezar por una trama que, comenzando por el final, torna en pos de sí misma. Contempla esta idea también en su sentido compositivo, “tanto en su acepción vertical como horizontal, de ahí que su forma se teja en torno a una polifonía que evoluciona en sentidos múltiples desde un cromatismo a un diatonismo absoluto”. De este modo, la estructura de la obra consta de seis secciones más un final donde todo cobra sentido, una especie de coda que el compositor titula “Il thema perpetuo”, de carácter diatónico. En

la primera sección, una introducción expone uno de los motivos principales, una escala cromática de seis acordes descendentes, casi un *glissando*, que es enunciado por tres veces reposando en una resonancia:



Ejemplo 5. Inicio de *Perpetuum mobile*. Ed. Jobert, 1987.

Hay que decir que, a lo largo de la pieza, no existe una sensación rítmica clara; el material se desarrolla en una especie de “prosa musical” –en el estilo de la música del autor– cuyas articulaciones vienen señaladas por los valores largos. Este pasaje cromático de acordes es seguido por un tema completamente diatónico de resonancias tonales, un retazo de melodía integrada en una textura *quasi* orquestal.

19



Ejemplo 6. Compases 4 a 7 de *Perpetuum mobile*. Ed. Jobert, 1987.

La escritura en tres sistemas, de gran dificultad de ejecución, consolida una polifonía donde se introduce periódicamente el trino, el mencionado elemento de continuidad. Junto al tema cromático, escuchamos un tema principal en octavas:

sub. in tempo giusto e cantabile

NB. 8ª si es posible

20

Ejemplo 7. Compases 37 a 43 de *Perpetuum mobile*. Ed. Jobert, 1987.

Ambos se superponen hasta un “*appassionato*” en *fortissimo*, que incluye de nuevo el tema diatónico. A medida que la pieza avanza, los materiales ocuparán toda la extensión del teclado explorando el espacio, cambiando de tesitura, repartiéndose disociadamente en registros. Los temas, en especial el motivo cromático, van apareciendo cada vez más en *stretta*, casi sin respiración hacia el *fortissimo* hasta que, súbitamente, aparece “*Il thema perpetuo*”.

IL THEMA PERPETUO

sub. in tempo giusto ma con espressione

(1P) (1P)

Ejemplo 8. Compás 109 de *Perpetuum mobile*. Ed. Jobert, 1987.

Derivado de los intervalos que conformaban el tema en octavas, se desarrolla en un ambiente completamente diatónico. Las anotaciones indican que este final, ejecutado con expresividad, debe repetirse *ad libitum* hacia el *diminuendo*, hasta una cadencia por cuartas descendentes. Un continuo armónico estará presente durante toda la pieza, evolucionando a través de diversas polarizaciones.

En las notas a la partitura Olavide escribe: “Siempre he creído que una obra cobra su significación plena al cabo de una repetición, es decir cuando se ha plasmado una experiencia”. Y en relación con esto, es frecuente en su catálogo, como apuntábamos, la inclusión de ciertas modificaciones a la partitura después de su interpretación. Por ejemplo, el compositor revisó la obra cambiando un inicial “Allegro molto” por un “Allegro moderato”, necesario para que el oído capte el desarrollo sonoro. El contacto con los intérpretes era absolutamente fructífero y enriquecedor para el músico. Aún se conservan, en una de las partituras editadas, las diversas anotaciones y calificaciones otorgadas a los concursantes, destacando la interpretación de Claire Desert, que obtuvo el Premio al Mejor Intérprete de *Perpetuum mobile*.

5. La relación de Olavide con el Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea volvió a establecerse en 1995, al formar parte del jurado de la duodécima edición del mismo. Con anterioridad, la Fundación Albéniz, organizadora del concurso, le encargó, con motivo de la exposición *Rubinstein y España* conmemorativa del centenario del nacimiento del pianista, una nueva obra en su homenaje: los *Tres fragmentos imaginarios (Páginas para Arthur Rubinstein)*, fechados el 16 de marzo de 1987. La pieza fue estrenada en 1988, en Madrid y en Barcelona, por Pedro Espinosa.

Dice el compositor: “Estos *Fragmentos* son [...] un enfoque –a través de los caminos de la memoria– de mi *Suite* para piano, cuyo manuscrito extravié durante un viaje en 1970. Como su nombre lo indica, se trata de una obra fraccionada, en la que he intentado recuperar la memoria de aquella música, poniéndola en evidencia como única vía de reconoci-

miento”. A la altura de estas líneas es ya evidente lo esencial de este pensamiento en su poética: la idea de una memoria que desafía el curso del tiempo y que reside en la percepción del oyente. Y, de hecho, el músico vuelve a reclamar la atención de éste hacia el fondo de la audición misma, mediante el frecuente uso de las resonancias sobre acordes tenidos, como los del inicio, determinados de nuevo por el tritono y la cuarta o quinta justas. La sensación es que debemos ahondar en ese espacio de resonancia para buscar la reverberación de materiales musicales atrapados en el recuerdo. Quizá por ello el compositor expresa la necesidad de que el intérprete espere el silencio y la concentración absolutos en la sala, si la pieza abre el concierto.

La obra se desarrolla en tres movimientos marcados por claras cadencias, estando el central determinado por una velocidad metronómica algo más lenta. Según el autor, “cada uno de los fragmentos presenta, de la misma idea, un aspecto diferente, diferente en el tempo, la dinámica, el carácter”. No obstante, como en la obra anterior, *Perpetuum mobile*, existe aquí una sensación general escasamente rítmica, de modo que el desarrollo aparentemente libre de los materiales se articula con ciertos hitos que atañen tanto a las texturas como a las tesituras y a las resonancias. Sin embargo, el autor insiste, mediante anotaciones, en la necesidad de que el pianista se atenga a los *tempi* requeridos, a los compases y a la detallada escritura, repleta de grupos irregulares. En cambio, aunque existe una precisa indicación de los pedales, deja claro que “el intérprete es absolutamente libre de guiarse por su interior y establecer otro esquema con tal de atenerse a los planos armónicos y al sentido de la polifonía de la obra”. Efectivamente, como en el caso de *Perpetuum*, existe una gran densidad de textura traducida prácticamente por completo a una escritura en cuatro pentagramas, pero en este caso cada sistema parece ir asociado con mayor claridad a una tesitura y a una individualización de los materiales.

En el estadio compositivo previo existe una planificación que contempla el establecimiento de una serie de duracio-

nes, combinada con determinadas series de alturas. En este caso, estas series –que se utilizan tanto en su sentido directo como inverso– experimentan un desarrollo a través de la multiplicación (entendida a la manera bouleziana) de la estructura de sus componentes, siguiendo la relación triádica de los “triángulos”. De nuevo, existe una contraposición entre lo diatónico y lo cromático, e incluso lo modal.

6. Y vayamos ya a la obra que se escuchará en el inicio de la segunda parte. *Minimal*, para piano, corresponde a la etapa española del autor. Fue completada en el refugio de Manzanares el Real el 7 de mayo de 1995, respondiendo a un encargo de Cecilia Colien Honegger. Está destinada al *Álbum de Colien*, cuya función era la enseñanza, de modo que existía una limitación de tiempo y también de dificultad: no más de un tercer grado, pautas que Olavide siguió rigurosamente. El nombre viene dado por las mínimas dimensiones de la pieza y por una broma del compositor: se trataría del “mínimo mal” que podría hacer a un estudiante. El *Álbum de Colien* fue grabado por Ananda Sukarlan, quien también realizó el estreno el 27 de septiembre de 1995.

En las notas a la obra, Olavide recupera la cuestión del recuerdo: “Si nos atenemos a la estética como modo de percibir y de sentir la música, yo diría que –intentando ante cada obra lo imposible: el partir de cero– mi música y mi forma de componer se fundan en una memoria de la escucha, memoria propia e independiente que se eslabona, sin embargo, con todo el pasado y con el presente del que surgen. La fidelidad a una trayectoria absolutamente personal y la persistencia de la *gran memoria de la música* me hacen difícil situarme en una escuela o tendencia determinada”. En esta ocasión, Olavide vincula este proceso a un gran patrimonio musical común, porque, para él, la música contemporánea no era ruptura, sino continuidad: “Es fundamental que el público no perciba la música contemporánea como una destrucción del pasado. La música contemporánea no es la antítesis del pasado, sino su continuación”. De esta forma, en el inicio, una melodía parece emerger de un recuerdo confuso. En una ocasión, el compositor refirió a la autora de estas notas

que la pieza contiene un motivo de un concierto para violín de Mozart, aunque es posible observar cierta similitud con el tema inicial del *Triple concierto* de Beethoven.

La obra presenta una sencilla estructura tripartita, con una sección central completamente contrastante en carácter y materiales. La primera parte comienza con una introducción de un solo compás constituida por una melodía tonal a modo de floreo de reminiscencias clásicas. Su solemne enunciado, por tres veces, tiene algo de irónico; después se despliega, con la misma figura rítmica, sobre una clara sucesión tonal. La segunda sección, atonal, rítmicamente mucho más libre, satura el espacio sonoro con la aparición de prácticamente todas las notas del total cromático. La tercera sección, “Piú animato”, en *forte*, “marcatissimo” y en octavas, podría contemplarse como una parodia de un estilo virtuosístico, quizás destinada a que el alumno –que ha trabajado tanto las agrupaciones rítmicas irregulares, como las ornamentaciones y la independencia de la mano izquierda– se sienta un auténtico dominador del instrumento. La alternancia de octavas entre las dos manos a distancia de tritono conduce al final a la pieza.

Dada la sencillez de la estructura, merece la pena explicar brevemente alguno de los procedimientos compositivos. Por ejemplo, el papel estructural de la “serie universal de intervalos”, de nuevo simétrica: en sentido ascendente, tercera menor (3), séptima mayor (11), segunda mayor (2), quinta justa (7), sexta menor (8), tritono (6), tercera mayor (4), cuarta justa (5), séptima menor (10), segunda menor (1) y sexta mayor (9). La simetría de la serie facilita al compositor imaginar una de sus figuras favoritas: la espiral, aquí asociada probablemente al término “sierpe”, que le permite efectuar una rotación horizontal de células de cuatro notas tomadas de cada forma de la serie –comenzando por la que empieza en La (A)–, y trasladarlas luego a la partitura siguiendo una espiral a partir de las cuatro notas siguientes de cada forma, progresivamente desplazadas.

Minimal Serie simétrica
SUI

3 11 2 7 8 6 4 5 10 1 9

celulas de 4 sonidos en transposición de 5ª sobre la misma SUI A4 Transposición.

25

Ejemplo 9. Bocetos para *Minimal*: “serie universal de intervalos”. Legado Gonzalo de Olavide.

Ejemplo 10. *Minimal*: compases 5 a 10. Manuscrito. Legado Gonzalo de Olavide.

De este modo, con un peculiar humor que no suele destacarse en su carácter, los rasgos tonales aparecen integrados

en esta breve pieza definida plenamente por sus técnicas y por su estilo. Olavide era consciente del peso de la tradición, pero éste no podía traducirse, en ningún caso, en una vuelta atrás.

Finalicemos con unas interesantes consideraciones del propio compositor respecto a la música de nuestro tiempo: “Uno de los sentidos de nuestra época es el olvido, de ahí la importancia otorgada a la memoria. Esta tendencia al olvido hace que el auditor, para no olvidar, no quiera internarse en nuevos caminos, y guarde su mirada vuelta hacia el pasado. Para escuchar la música contemporánea es preciso hacer el esfuerzo de descubrirla. La música del pasado no tenía ciertamente el mismo sentido que el que se le otorga actualmente. No se conoce más que el camino recorrido”⁵.

Invitamos, pues, a los oyentes, a abandonar el refugio de las obras del pasado y a comprobar que la emoción también está presente en la música de nuestros días.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Álvaro Guibert, *Gonzalo de Olavide. Catálogos de compositores*, Madrid, SGAE, 1996.
- Álvaro Guibert, *Gonzalo de Olavide, maestro de hoy*, XXIV Festival BBK de Músicas Actuales, Museo Guggenheim, Bilbao, 2 de noviembre de 2004. Publicado en *Músicas actuales*, edición de Jesús Villa Rojo, Bilbao, Ikeder-BBK, 2008, pp. 327-330.
- Belén Pérez Castillo, “Olavide, Gonzalo de”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, pp. 33-41.
- Belén Pérez Castillo, “Verdad y melancolía. La música y el pensamiento de Gonzalo de Olavide en el marco de las corrientes musicales contemporáneas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 12, Madrid, ICCMU, 2006, pp. 135-181.
- Arturo Tamayo, “La música española en el extranjero”, *Boletín de la Fundación Juan March* (junio-julio 1991), Madrid, Fundación Juan March, 1991, pp. 3-8.

⁵ *Propos éparts...*

TEXTOS DE LAS OBRAS

GONZALO DE OLAVIDE

Tres cantos anacrónicos (Gonzalo de Olavide)

Eleonora, Dies Irae!

Y por madrugadas
Profanaron la mirada
De tus ojos
Que ahora yace
Entre hondos ríos verdes:
¡¡¡Eleonora, Dies Irae!!!

Copla

Oye tu voz
Reflejarse en los espejos
Por los caminos de luna
En los senderos del eco.

El signo

Con afiladas ramas
Con garfios de rosas,
Con buriles de plata,
Fui grabando tus nombres
Sin que el signo apareciera.

CARMEN ÁVILA canta bajo la dirección, entre otros, de Odón Alonso, Laszlo Heltay, Mariano Alfonso, Jordi Casas, Adrián Leaper y Enrique García Asensio; con este último cabe destacar la grabación para Radio Clásica de la obra de Joaquín Rodrigo *Los Himnos de los Neófitos de Qumram*.

Dedica parte de su actividad concertística a la música contemporánea. Es cofundadora de la formación Enarmonía dedicada a la interpretación y difusión del repertorio contemporáneo. Interpreta y estrena obras de Dusapin, Scelsi, Agustín Acilu, Miguel Franco, Eduardo Morales-Caso, Pilar Jurado, Claudio Tupinambá, José Pablo Polo y Eduardo Costa, entre otros. Desde el año 2000 forma el Dúo Alma Música con la guitarrista Avelina Vidal.

AVELINA VIDAL está especialmente dedicada a la promoción de la música contemporánea, siendo dedicataria de numerosas obras. Han escrito para ella, J. M. Sánchez-Verdú, M. M. Mary, J. M. Mestres-Quadreny, M. Manchado, A. Díaz de la Fuente, C. Tupinambá, J. Torres, J. P. Polo, entre otros.

Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Plural

Ensemble. Así mismo ha formado parte del espectáculo interdisciplinar *Música y espacios para la vanguardia española*, estrenado en el XVII Festival Internacional de Danza de La Habana, y ha sido guitarra solista de la ópera *La Profesión*, del compositor madrileño Enrique Igoa.

Es autora del trabajo de investigación *El repertorio contemporáneo para guitarra en el currículo de Grado Medio LOGSE*, realizado bajo el auspicio de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Es también profesora del Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza" de Madrid y del Curso Internacional de Música "Pirineos-Classic".

MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ nace en Gijón. Titulada profesional de piano y superior de flauta con Premio de Honor Fin de Carrera del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sus maestros han sido César San Narciso, Antonio Arias, Raymond Guiot, Alain Marion y Philippe Pierlot.

Entre 1986 y 1990 fue flautín solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Desde 1986 pertenece al cuerpo de profesores de Música y Artes Escénicas en la especialidad de flauta travesera, actual-

mente en excedencia. Desde 1990 es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

MARIANA TODOROVA comienza sus estudios en su ciudad natal, Varna (Bulgaria). A los catorce años gana el primer premio del Concurso Nacional S. Obretenov y del Concurso Internacional Kocian en Checoslovaquia. También posee el Premio Cultural de la ciudad de Varna (1990) y el primer premio del Concurso de música de cámara Zlatnata Diana en Pleven. Continúa en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Víctor Martín hasta graduarse en 1995. Ese mismo año gana el premio Sarasate y actúa en concierto con el Stradivarius del compositor. Como solista ha actuado con diversas orquestas europeas y españolas bajo las batutas más prestigiosas.

Ha realizado grabaciones para Televisión Española, Canal Satélite Digital, Radio Clásica y para el sello discográfico de RTVE Música.

Es concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE desde 1997, y concertino-director de la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid, pertenece al trío de cuerda Modus y forma dúo con la pianista Irini Gaitani. Toca con un violín Joseph Ceruti de 1844.

JEAN-PIERRE DUPUY, tras cursar estudios musicales tradicionales en París como alumno de Magda Tagliaferro, emprende una doble carrera como pianista y director de orquesta que, muy pronto, decidió consagrar a la música actual.

Los conciertos que ofrece son muy diferentes del concepto clásico, ya que por sí mismos son el testimonio de un “momento”, siempre en evolución, de la creación contemporánea. La crítica lo considera uno de los intérpretes indispensables del piano contemporáneo.

Ha promovido y estrenado un gran número de obras de destacados compositores como T. Marco, L. de Pablo, J. Cage, G. Scelsi, F. Guerrero, J. M. Mestres-Quadreny, J. Guinjoan, H. Cowell, B. Maderna, K. Stockhausen y M. Feldman, entre otros.

Es fundador y director del grupo Solars Vortices, con el que ha realizado más de 400 estrenos en todo el mundo. Reconocido pedagogo, desde 1994 lleva a cabo una amplia actividad didáctica en Europa y Estados Unidos. Entre su extensa discografía, cabe citar la integral de las *Sonatas e Interludios para piano preparado* de John Cage.

Semblanza de Gonzalo de Olavide

En 1999, con ocasión de la solicitud de un comentario y un breve currículum para presentar el estreno de su obra *Dispar*, Gonzalo de Olavide afirmaba: “Todo el mundo sabe quién soy y me conoce”. Hoy, casi cinco años después de su muerte, cabría preguntarse si es suficiente el conocimiento de su figura y de su catálogo. La personalidad artística y la envidia profesional del compositor fueron reiteradamente reconocidas, pero es cierto que su carácter propenso a la introversión y su escaso interés por la exhibición pública, que no fuera la de su música, dificultaron una adecuada comprensión de su trayectoria. Por ello, esta breve semblanza se propone hacer un recorrido por los momentos más significativos de su biografía y por los hechos que marcaron su evolución musical.

30

Gonzalo de Olavide nació en Madrid en 1934. Su padre y su bisabuelo fueron médicos y en la familia existía cierta afición a la música. Comienza su formación en este terreno con Pilar Carrasco y con el guitarrista Daniel Fortea, siendo, más adelante, su principal mentor musical Victorino Echevarría. Su educación general tuvo lugar en los Sagrados Corazones; posteriormente realizó estudios de Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad Complutense, aunque sus intereses se definieron absolutamente hacia el mundo de la música y, en especial, hacia la interpretación pianística. Con el objetivo de consolidar esta faceta, en 1956 se trasladó a Bruselas, donde ejercía la docencia el pianista Eduardo del Pueyo. Sin embargo, la falta de entendimiento respecto a las cuestiones técnicas condujo al músico madrileño a Amberes –a escasa distancia de Bruselas– donde siguió los cursos de Eugène Traey. Esta vez se estableció la necesaria complicidad, pero enseguida fue evidente que el mundo concertístico era un universo totalmente ajeno al carácter del estudiante. A pesar de todo, como queda reflejado en las notas al programa de este concierto, el piano ocuparía

siempre un lugar importante en su vida. En Amberes conoce a la que sería su esposa: Irene de la Torre, una estudiante de Bellas Artes con la que tendrá dos hijas: Irene María y Mónica. Por otra parte, en Bruselas asiste a los cursos de Análisis y Composición impartidos por André Souris, mediante los cuales tiene lugar su formación en la música del siglo xx y comienza a afianzarse su camino como compositor. En todo este periodo, su situación económica era precaria, ya que no contaba más que con una pequeña ayuda familiar.

Según Enrique Franco, biógrafo y amigo cercano del músico a lo largo de los años y de los cambios de residencia, “la estancia en Bélgica dura hasta 1961, momento en que regresa a España con el ánimo de integrarse en los medios musicales de la capital”. En esta época se dedica a la enseñanza del piano, trabaja en la radio como redactor de programas de música clásica e incluso se dedica a la composición para espacios publicitarios. Sin embargo, el contexto de la vida musical en el país era desalentador. A pesar de algunas iniciativas que intentaban dotar de dinamismo a la creación contemporánea –recordemos que en 1958 se había creado el grupo Nueva Música , el joven compositor no encuentra los cauces adecuados para su desarrollo.

En 1963, una beca de la Fundación Huarte-Beaumont le permitió establecerse en Colonia. Nuestro autor tuvo a lo largo de su vida una excelente relación con Juan Huarte, constructor navarro que patrocinó, por ejemplo, los Encuentros de Pamplona de 1972 y respaldó el proyecto Alea de Luis de Pablo. De igual forma, apoyó económicamente la carrera de Olavide en momentos determinantes. ¿Cuáles fueron las razones de la elección de la ciudad alemana? Allí la vida musical experimentaba un extraordinario empuje y se desarrollaban las últimas técnicas de la composición contemporánea a través de centros como el Estudio de Música Electrónica de la Westdeutscher Rundfunk (WDR). Olavide ingresó en la Rheinische Musikschule, donde tenían lugar los Kölner Kursen für Neue Musik, que fueron determinan-

tes en su evolución como compositor. Desde un punto de vista global, él mismo destacaría, años más tarde, la importancia del aspecto social de estos cursos, que:

Residía precisamente en la ruptura de cierto “narcisismo” anejo a la función de compositor y que históricamente ha colocado al creador (cualquiera que sea su categoría y su importancia) en su “turreis eburnea” contemplando su obra y reconociéndose en ella. El ambiente de los Kölner Kursen rompía con esta posición conservadurista (o conservatorio-ista) y aparecía desbordando el campo de unos simples cursos de composición en los que generalmente se aprenden unas cuantas fórmulas, que después normalmente no saben cómo aplicarse¹.

El músico destacaba fundamentalmente las clases de Karlheinz Stockhausen y de Henri Pousseur: “mientras Stockhausen fundaba casi toda su enseñanza en un aspecto en el que ‘lo intuitivo’ predominaba sobre lo analítico, Pousseur enfocaba su curso combinando dichos términos, de tal manera que podíamos contemplar dos aspectos de una misma dialéctica”. A lo largo de este periodo comienza la búsqueda de nuevos modos de expresión y el abandono de las fórmulas compositivas tradicionales; allí estrena *Triludio* (1962-1963), una obra de transición que el Conjunto Instrumental de la WDR, dirigido por Bernhard Kontarsky, interpretó y grabó. Pero, además, un aspecto interesante residía en la relación con los principales intérpretes de la nueva música: “cada uno de nosotros podía tomar contacto con instrumentistas de la talla de Palm, Kontarsky, Schernus, Caskel, Bojé, etc. Esta toma de contacto no solo sirvió de experiencia para mejor conocer las posibilidades instrumentales, sino que fue determinante, a veces, en el desarrollo de ciertas composiciones”; incluso creaciones colectivas como la realizada bajo la coordinación de Pousseur por Holger Schüring (hoy Holger Czukay), Attilio Filieri, Ivan Tcherepnin y el propio Olavide, y que llamaron *Henri à Quattre*. Más adelante, la

¹ Resumen autobiográfico. Legado Gonzalo de Olavide, Biblioteca de Música Contemporánea de la Fundación Juan March, texto mecanografiado en papel vegetal sin fechar. Salvo indicación contraria, las citas posteriores proceden de esta fuente.

parte creada por el músico fue revisada e interpretada en los conciertos del curso con el nombre de *Composición a cinco instrumentos* (1963-1965). Pero es, sobre todo, su obra *Índices*, de 1964, el fruto más destacado de esta época y del vínculo con los intérpretes. El autor recordaba las circunstancias de su creación:

Teníamos la posibilidad de disponer de la orquesta de estudiantes de la Musikhochschule, y se trataba de componer una partitura en un tiempo record. [...] Este tratar directamente con el material sonoro y con la evolución viviente de la obra fue de suma importancia para mí.

Más tarde, *Índices* iba a cobrar otra apariencia en una revisión más tranquila, pero no apartándome de la idea inicial, es decir unos elementos reducidos a su límite de simplicidad, en los que al ser interpretados por un conjunto de individualidades (intérpretes) el resultado que se produce, siempre dentro de una lógica compositiva, no es nunca una suma de entidades sino algo que trasciende más allá del número. [...] La experiencia podría resumirse como un conflicto entre individualidad y colectividad, y por hablar en términos de lingüística como una puesta en función entre múltiples significantes con un significado, y viceversa. *Índices* fue interpretada, casi a primera vista de forma magistral por aquella orquesta, dirigida por Stockhausen.

Paralelamente, su curiosidad por las últimas técnicas compositivas encamina sus pasos hacia Darmstadt, en esas fechas verdadero oráculo de la creación contemporánea. En sus Internationale Ferienkurse für Neue Musik participa de 1963 a 1965, asistiendo, entre otros, a los cursos de Pierre Boulez.

En 1966, Olavide y su familia se establecen en la ciudad suiza de Ginebra, a través del vínculo con Jacques Guyonnet. Este compositor, que había frecuentado los cursos de Darmstadt, fue el fundador del Centro de Música Contemporánea de Ginebra, del Studio de Musique Contemporaine (SMC) y del centro de música electrónica Art et Recherches Techniques (ART), ambos en la misma ciudad. En el SMC elabora Olavide la cinta para su obra *Là, tiens!* (1969) y, más adelante, en

el ART, la cinta para *Clamor I* (1974), *II* (1975) y *III* (1979), compuestas a través de una beca de la Fundación Juan March. Otras creaciones de estos años, caracterizadas por la preponderancia de los aspectos estructurales que ofrecen un marco a la aleatoriedad, y en buena parte por el uso de los procedimientos electrónicos, fueron *Sistemas I* (1965), *En siete límites* (1967) o *Quatre Sons* (1970). Durante este tiempo, los lazos con España se mantuvieron: por ejemplo, en 1965 *Índices* recibió el Premio de Juventudes Musicales a la mejor composición española, y se estrenaron en su país tanto *Sistemas II* –en 1969, en el marco de los conciertos Alea–, como el *Cuarteto n.º 1* (1971). Por entonces se hace patente la influencia del lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure y la traslación de sus estudios sobre el signo lingüístico a una visión particular de la música en la que tiempo e instante, armonía y polifonía, se contemplan simultáneamente, una perspectiva inspirada, a su vez, por el grabado de Durero *La melancolía* y su cuadrado mágico. Estos principios de simultaneidad diacrónico-sincrónica se observan, por ejemplo, en su espléndido *Cuarteto n.º 2* (1972). En este momento comienza también a hacerse evidente su rechazo al serialismo, una vía que, en opinión del compositor, no había conseguido dar respuesta a los interrogantes de la música posterior a la Segunda Guerra Mundial:

El serialismo conduce a una uniformidad dramática, en la que aparte [de] las obras de los pioneros de este sistema, que su genialidad nadie pone en duda, ningún compositor en la hora actual puede sostener sin caer en los clichés, que de manera creciente llegan a la paradoja de haber partido del inconformismo [para] llegar a ser tributarios del academicismo más recalcitrante.

El compositor si quiere tomar posición en la actualidad y dar réplica a las cuestiones, más arriba apuntadas, tiene, a cada momento, que replantear su concepto del lenguaje, la forma, y (¡¡cómo no!!) su comunicación².

² *El trauma tonalidad-atonalidad*, texto manuscrito sin fechar. Legado Gonzalo de Olavide.

Uno de los temas recurrentes en los escritos musicales del autor se refiere a la necesidad de establecer de nuevo la comunicación con el público, así como a la vuelta a una –en su opinión– ineluctable ley de los armónicos naturales que se traduce en el uso de sus intervalos característicos. Este pensamiento comienza a configurar un estilo completamente independiente que determina las obras estrenadas en Suiza desde los años setenta, donde se definen ya sus principios armónicos y formales: *Sine die* (1973), encargo del SMC, estrenada con ocasión del xxv aniversario del Consejo Internacional de la Música de la Unesco, *Quasi una cadenza* (1973), *Prosa* (1974), *Tres cantos anacrónicos* (1978) o *El quinto himno de la desesperanza* (1984). En Ginebra Olavide desarrolla, además, algunas actividades como conferenciante, colaborando con su Conservatorio o con la Radio Suisse Romande. A pesar de estos hitos que señalan su actividad en la vida musical ginebrina y de que su obra empieza a ser interpretada por las principales orquestas y conjuntos de Europa, su presencia en la ciudad, a lo largo de más de veinte años de residencia, fue discretísima, en parte porque concibió siempre la música como “una actividad íntima”, a la que el acto del concierto y los aplausos subsiguientes no añadían más que “ruido blanco”. Consciente de la ruptura entre creador y oyente, expresaba con pesimismo el nuevo papel del compositor, aislado del público:

Me es indiferente el sinfín de tendencias por las que ha pasado y padecido lo que se llama de forma insistentemente molesta “música contemporánea”. Yo no voy a tener la pretensión de decir que mi música se mueve más allá de los límites que impone un determinado acontecer. Lo que sí afirmo, es que mi quehacer musical no roza siquiera el espíritu ni la letra de una música que a fuerza de titularse contemporánea ha dejado de pertenecer a nuestro tiempo, permaneciendo como pieza de museo, sin posibilidad de establecer el puente entre la persona y el individuo”. [...] Para mí, el compositor asiste trágicamente desde su “ghetto” a su no existencia, a su negación por una sociedad anclada en el consumo de un pasado autoritario...³

³ *Respuestas al cuestionario propuesto por la revista Ritmo*. Madrid, 4 de abril de 1977. Legado Gonzalo de Olavide.

A pesar de que Olavide nunca se definió políticamente de forma clara, fue, quizás, este escepticismo, junto a su tendencia a evitar las actividades sociales, lo que indujo a ciertos críticos españoles a calificarle como “autor maldito”. Lo cierto es que, con la transición democrática, se van incrementando desde España los encargos a Olavide. Se trata de obras en las que existe una referencia a los grandes autores de la cultura española, y que constituyen, en buena medida, la constatación musical de una ausencia; es el caso del homenaje al músico perdido para toda una generación en la *Sinfonía Homenaje a Falla* (1976), así como a los poetas Lorca (*Cante in memoriam García Lorca*, 1979) y Machado (*Oda*, 1982/1985). Estas últimas obras, junto a *Estigma* (1982-83), sobre Teresa de Ávila, dan fe de su interés en esta época por hacer confluír las leyes musicales y las de la prosodia. Poco después, su catálogo se incrementa con *Música de la extravagancia* (1985), encargo desde España con motivo de la celebración del Año Europeo de la Música. En su estreno, el compositor afirmaba haber determinado “una música sin sentido fijo, sin orientación precisa, casi un transcurrir sin medios, casi un no tener existencia”. Y añadía: “Puede que en eso esté el sentido trágico de mi escritura”. De hecho, la hondura de su producción, su seriedad respecto a la búsqueda de la verdad creativa, otorgan a su estilo cierta cualidad trágica.

En los años ochenta comienza a consolidarse en España el reconocimiento de Olavide como creador, unida esta circunstancia a cierta política que procuraba recuperar a personalidades de la cultura ausentes del país hasta ese momento. La culminación de este periodo tiene lugar a finales de dicha década, con la concesión del Premio Nacional de Música 1986, la celebración de varios conciertos monográficos y la concreción de nuevos encargos: *Perpetuum mobile* (1986), para el IX Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea, *Ricercare* (1986), para el Centro de Documentación de la Fundación Juan March, y *Tres fragmentos imaginarios* (1988). Todos estos acontecimientos crean el ambien-

te propicio para pensar en la vuelta a España, justo cuando los mismos encuentran un eco en Ginebra, en donde, por ejemplo, el estreno de sus *Orbe-Variations* (1988), encargo del Collegium Academicum de la ciudad, es recibido con las mejores críticas en la prensa suiza. Pero en 1991 tiene lugar el traslado definitivo a su país, concretamente a la localidad madrileña de Manzanares el Real, buscando la tranquilidad y el aislamiento necesarios para componer. De hecho, el inicio de los años noventa viene acompañado de una intensidad creativa de la que surgen *Silente-Aria* (1991), basada en textos de San Juan de la Cruz, o la magnífica *Tránsito* (1992) para orquesta. Olavide es objeto de varios homenajes, y se editan dos CD monográficos de su obra en los sellos Hyades Arts y RTVE Música. Con todo, el músico confesó años más tarde que, con su integración en el mundo musical español, había tenido la sensación de “subirse a un tranvía en marcha”.

Su participación como jurado del Premio SGAE para Jóvenes Compositores en 1992 comienza a fraguar una relación con los autores e intérpretes de anteriores generaciones: el acordeonista Ángel Luis Castaño, al que dedica *Vol(e)* (1998), los músicos e ingenieros del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del CDMC, con quienes vuelve al uso de las nuevas tecnologías, o autores que, sin ser sus alumnos –Olavide no creía en el magisterio de la composición– intentan recoger su ejemplo de músico sólido, de oficio, sin concesiones estéticas. Algunos como David del Puerto o Jesús Torres le rendirían homenaje tras su muerte con las *Variaciones in memoriam Gonzalo de Olavide* (2006) del primero y el *Quinteto con clarinete* (2009) del segundo.

En el preludio del nuevo siglo, que le recibía con la concesión del Premio Reina Sofía de Composición (2001), Olavide concretaba las constantes de su poética musical: “el eje esencial de la forma y ‘cierto decir’ (y no narrar) que da la lógica de su estructura. [...] El compromiso de mis composiciones ha sido siempre la estructura formal y lo que engloba

como vehículo de significados. [...] La forma es lo que hace conocer y reconocer. Es, en una palabra, la memoria”.⁴ La persecución de la necesidad y de la esencia de los materiales desembocó en la confección de un catálogo relativamente breve, en el que tienen un papel sustancial los procedimientos de transformación contrapuntística, así como el uso de la combinatoria; estos elementos son vehículo de una sólida estructura, base de la percepción.

Olavide fue un músico artísticamente inquieto; sus principios compositivos eran sólidos, pero no inamovibles. Con motivo del estreno en 2000 de su *Cuarteto n.º 4* apuntaba su pretensión de ofrecer “una réplica ante la perspectiva sonora nueva y fascinante que acontecimientos del siglo pasado, como el atonalismo y el serialismo, y hoy las altas tecnologías, abren ante el compositor y que ignoramos dónde pueden llevarnos”. Casi hasta su muerte, el 4 de noviembre de 2005, conservó su impulso creativo. De hecho, un año antes estrenaba, pese a la dureza de su enfermedad, su última obra: *Concertante-divides*. Sus notas a *Fragmentario* reflejan la naturaleza de un artista único, que nunca dejó de buscar: “El arte, la música, son inseguros (¿o acaso el arte verdadero estuvo alguna vez seguro?) y al final de un ciclo no sabe dónde va... Al compositor sólo le queda presagiarlo”.

⁴“Perspectiva de mi música”, *Senderos para el 2000*, n.º 6, 14 de enero de 1998, pp. 6-7.



Gonzalo de Olvide en la rue Liotard, Ginebra, en marzo de 1986.
(Foto: Juan José Casenave).

La música de fin de siglo xx. A propósito de *Perpetuum mobile*

Toda música deriva de un cálculo de un proyecto imaginado. De siempre el compositor tiene que plasmar su idea en el pentagrama a través de un lenguaje y una notación rudimentaria en función de la complejidad y el margen de indeterminación de todo signo del acto de componer.

De otro lado el compositor tiene que delimitar su idea al instrumento y a sus peculiaridades. El instrumento determina por sí la música o su forma de presentarse. Imagínese el condicionamiento dinámico que puede existir entre la música para ser tañida y el alejamiento de la cuerda que se pone en vibración, de la tecla y su mecanismo en el innumerable repertorio para piano.

40

Pero el instrumento no solo determina, en cierta forma, la música hasta diluirse en ella, sino que además, y es lo que me parece importante, el instrumento a semejanza de la voz, su antepasado más antiguo, define siempre un espacio, un territorio: lo interno, lo externo. Las grandes fanfarrias no pueden pensarse nada más que en el “afuera”. Ahora el micrófono y el altavoz cumplen su función dentro de un sistema que ha borrado la identidad del instrumento, y del gesto musical. Pero desarrollar esto me llevaría muy lejos en estas líneas.

En nuestro tiempo [el instrumento] ha localizado el territorio creando la “sala de conciertos”; un local especializado a la escucha de un repertorio. Mas lo que es esencial en esta localización es el sentido de representación que se produce. Es ahí donde el intérprete se convierte en protagonista y acapara la atención de la música. El autor, el compositor queda excluido, y solo aquel es autorizado a dar el sentido a la lectura de la partitura. Pero a su vez el intérprete aparece condicionado, no ya por la letra y el espíritu, sino sobre todo por la acumulación del pasado de otras lecturas, por la

historia de la reproducción. La interpretación, íntimamente ligada, sigue también su curso y su movilidad provoca inevitablemente su usura. Hoy en día el pianista no puede ignorar el sentido de lectura de Schnabel, Rubinstein, Lipatti, Has-kil. Así, a su vez, el intérprete contemporáneo se encuentra condicionado por una serie de sentidos de lectura de los cuales tendrá que extraer la suya.

Todo esto implica una situación paradójica [*sic*] en la forma de integrar la música. Efectivamente, nuestro tiempo se abastece en su totalidad del pasado. Esto incide directamente sobre los dos actores de la música. Por un lado el intérprete tratará de “fijar” [*sic*] en un repertorio donde exista el “medio” más favorable. Por otro el compositor quedará excluido del único segmento en el que se cierra el arco de la creación: obra-intérprete-público. El compositor se convierte en pura utopía, es decir no tiene lugar.

Si de unos años a esta parte, parece que la situación comienza a invertirse, yo diré que es mero espejismo, e invitaré a quien quiera a consultar estadísticas de lo “musical” del momento para que se dé cuenta que el lugar que ocupa la música de hoy en el sistema social es casi nula. Esto es todavía más grave si se tiene en cuenta la diversificación técnica de las últimas décadas en los sistemas de reproducción y comunicación.

El extrañamiento de la música de hoy puede que se explique en la ruptura que experimenta nuestra época frente a la vieja concepción del arte y belleza. Pero esto no es algo nuevo. Cada vez que en la historia aparece una posibilidad de transformación del significado y de su universo, se produce inmediatamente un mecanismo de bloqueo social.

El hecho de que el Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea incluya una composición de hoy como obra obligada me parece absolutamente ejemplar, en tanto que viene a colmar un vacío y una ausencia en el “repertorio”. Al mismo tiempo se crea una situación nueva tanto para el pianista

como para el compositor. Para el pianista en cuanto se verá obligado a emprender un camino, por así decirlo, sin itinerario en la interpretación ya que, obviamente, le faltará todo “referente” en su lectura al no existir antecedentes a la que él realice. Para el compositor porque súbitamente se encontrará confrontado a un buen número de interpretaciones de cada participante que, sin duda, harán descubrirle los múltiples sentidos recónditos: el margen de indeterminación dejado al intérprete por la escritura.

Siempre he creído que una obra cobra su significación plena al cabo de una repetición, es decir cuando se ha plasmado una experiencia. Es desde esta perspectiva que compuse el año pasado *Perpetuum mobile*. La idea es que esta música no tiene fin y su estructura podría aproximarse al [*sic*] “espiral”, una idea que siempre me ha atraído fuertemente. Dicha idea hay que entenderla tanto en su acepción vertical como horizontal, de ahí que su forma se teja en torno a una polifonía que evoluciona en sentidos múltiples desde un cromatismo a un diatonismo absoluto.

Pero el hecho que más profundamente se me ha planteado en *Perpetuum mobile* es el parámetro tímbrico, cosa arriesgada cuando se trata de un instrumento solo que aquí parecerá a veces duplicado y otras triplicado. Será, por tanto, el color el elemento de integración de diversos planos entre los que las interacciones son constantes. No olvidemos que uno de los intervalos esenciales en la música de occidente, la tercera mayor o menor, quinto armónico, se pone en evidencia en la reverberación de los amplios espacios de los templos dando lugar al sentido de perspectiva sonora y a la dicotomía del sistema temperado.

Integrar todos estos conceptos, confrontarlos, oponerlos, hasta que todo adquiriera un sentido y un significado necesariamente dramático, es lo que me propuse escribiendo *Perpetuum mobile*.

[Añadido con otra tipografía de máquina; este texto no aparece en el programa del Concurso.] Esta obra, escrita con ocasión del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea 1987, de Santander, ha sido una experiencia interesante que me permitió entrar en contacto con las nuevas generaciones de muy jóvenes intérpretes, dotados de una técnica instrumental excepcional.

Perpetuum mobile es una obra de gran dificultad técnica. Está estructurada sobre dos episodios, uno cromático y el otro diatónico, que se disocian en diversas tesituras del teclado (colores) en un desarrollo que toma la forma de un “ostinato variado” para llegar a una especie de refrán sin fin.

GONZALO DE OLAVIDE
28 de noviembre de 1986

Este texto fue publicado en *IX Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea. Santander. Homenaje a Arturo Rubinstein*. Fundación Isaac Albéniz. Programas del 21 de julio al 6 de agosto, 1987, pp. 22-24.

El legado de Gonzalo de Olavide: descripción de las fuentes manuscritas

44

La obra de Gonzalo de Olavide ya había sido objeto de un catálogo realizado por Álvaro Guibert en 1996 (Gonzalo de Olavide. Catálogos de compositores, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores), que ha sido el punto de partida para este inventario. Por consiguiente, el texto que sigue no es tanto un catálogo formal de su producción, como una descripción de sus fuentes musicales. El procedimiento compositivo de Olavide implicaba un método de trabajo preciso y detallista. De este modo, la continua revisión de sus obras generaba distintas versiones y fuentes de una misma composición. La intención de esta descripción de fuentes no es establecer las distintas fases de gestación por las que pasó cada una de sus obras, sino más bien presentar los distintos tipos de materiales autógrafos de un modo claro y ordenado. Además, se incluyen las obras compuestas con posterioridad a 1996 (que lógicamente no fueron recogidas en el catálogo de Guibert) y alguna obra encontrada recientemente (como Improvisación para piano y electrónica, compuesta en Ginebra en 1978).

Las obras se presentan en orden cronológico atendiendo a la fecha más temprana de las varias que de una misma composición, en ocasiones, reseñan las fuentes. Todas las fuentes son manuscritas, salvo indicación contraria y, sin excepción, se conservan en el Legado Olavide custodiado, por donación de los herederos, en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, en Madrid.

Composición a 5 instrumentos. Flauta, clarinete, violín, violonchelo y vibráfono. Colonia, 1963 y 1965.

Partituras y particellas con los siguientes materiales: apuntes, borradores, primera y segunda versión en papel vegetal, revisiones con correcciones hechas sobre fotocopias de los manuscritos y versión final.

Triludio. Flauta, clarinete, saxofón tenor, violín, piano, órgano electrónico y dos percusionistas. Madrid, 1963.
Partitura de una revisión y particellas de cada instrumento escritas en papel pautado y en papel vegetal.

Índices. Conjunto indeterminado de instrumentos de viento madera, viento metal, percusión y piano. Colonia, 1964; Ginebra, 1970 y 1976.

Partitura de una primera versión fechada en 1964 y su copia en papel vegetal. Revisiones, correcciones y apuntes de 1970 y 1976. Partitura impresa editada por EMEC.

Proyecto de obra para Colonia. Colonia, 1965.

Se incluye un borrador, además de apuntes y trabajos previos.

Sistemas I. Conjunto intrumental variable y cinta magnética. Ginebra, 1965-1966.

Partitura con su copia en papel vegetal y particellas de cada instrumento. Se incluyen apuntes, esbozos y trabajos previos.

Sistemas II. Flauta, piccolo, clarinete, clarinete bajo, fagot, contrafagot, trompa, viola, órgano electrónico, cuatro percusionistas y celesta. Ginebra, 1966, 1967, 1969 y 1987.

Apuntes y trabajos previos, fotocopia de un manuscrito con la primera versión (1966-67), segunda versión escrita en papel vegetal (1969) y fotocopia de manuscritos con revisiones y correcciones fechadas en 1966, 1967 y 1969. Se incluyen particellas escritas en papel vegetal. Olavide hizo una última revisión en 1987.

En siete límites. Flauta, clarinete, trompeta, dos violines, viola y violonchelo. Ginebra, 1967.

Particellas con revisiones y correcciones, además de las partituras de una primera versión y una versión final. Particellas escritas en papel vegetal, borradores, esbozos y apuntes en hojas sueltas de papel pautado y en cuadernos de notas.

Là, tiens! Clarinete, violonchelo, trombón y cinta magnética. Ginebra, 1969-1970.

Partitura de una primera versión y su copia en papel vegetal. Se

incluye, aparte, la cadencia de cada instrumento junto con apuntes y esbozos escritos en hojas de papel pautado.

Quatuor à cordes. Cuarteto de cuerda. Ginebra, 1970.

Partituras y particellas de una primera versión, posteriores revisiones con abundantes correcciones y una versión final conformada por particellas y la partitura completa. Se incluyen fotocopias del manuscrito de la versión final y particellas escritas en papel vegetal, tres copias de las cadencias finales para cada uno de los instrumentos, apuntes, borradores y trabajos previos en hojas manuscritas de papel pautado.

Música para una escena. Mezzosoprano, dos flautas, oboe, corno inglés, cuatro saxofones, trompa, trompeta, trombón, piano, arpa y percusionista. Ginebra, 1972; San Sebastián, 1976.

Partitura de una primera versión fechada en 1972, además de apuntes y esbozos fechados en 1976, lo que parece indicar que el compositor tenía previsto revisar esta obra.

Quatuor deux. Cuarteto de cuerda. Ginebra, 1972-1973.

Partituras de una primera versión y su copia en papel vegetal, segunda versión, revisiones y tres copias de la partitura impresa editada por EMEC. Borrador escrito a lápiz fechado en 1973, con apuntes y esbozos.

Quasi una cadenza. Flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo, piano y dos percusionistas. Ginebra, 1973, 1974 y 1979.

Partituras de una primera versión, su copia en papel vegetal y fotocopia del manuscrito. Revisiones que incluyen correcciones y anotaciones de Arturo Tamayo. Pruebas de imprenta, partituras impresas editadas por EMEC y fotocopias de las mismas. Hay un borrador manuscrito fechado en 1974 y en 1979 con anotaciones, además de apuntes y esbozos de partes, que inducen a pensar que Olavide podría estar trabajando en otra versión de esta obra.

Quatuor III. Cuarteto de cuerda. Ginebra, 1973-1978.

Se conservan únicamente apuntes, esbozos y trabajos previos escritos en hojas de papel pautado que se distribuyen en dos carpetas fechadas en 1973 y en 1978.

Sine die. Orquesta. Ginebra, 1973; Manzanares el Real, 2002.
Partitura de una primera versión y revisiones fechadas en 1973.
Partitura de una segunda versión y revisiones posteriores con correcciones de Ros Marbá fechadas en 2002. Particellas de cada instrumento y su copia escrita en papel vegetal, además de diversos apuntes.

Clamor I. Cinta magnética. Ginebra, 1974.
Manuscrito con la secuencia electrónica.

Prose (Musique pour cuivres). Cuatro trompetas y cuatro trombones. Ginebra, 1974.

Partitura de la primera versión y partituras y particellas con la versión final escrita en papel vegetal. Apuntes, esbozos y trabajos previos escritos en hojas de papel pautado.

Clamor II. Música electrónica y gran orquesta *obligato*. Ginebra, 1975.

Partituras con distintas versiones. Apuntes, esbozos y trabajos previos. Partitura de la versión final. Obra becada por la Fundación Juan March.

Sonata della Ricordanza. Piano. Ginebra, 1975.

Partituras de un borrador, de una primera versión con su copia en papel vegetal, revisiones y fotocopia de un manuscrito con la versión final. Se incluyen carpetas con apuntes, trabajos previos y bosquejos de diferentes partes de la obra.

Sinfonía (Homenaje a Falla). Orquesta. Ginebra, 1976; Manzanares el Real, 1994-1995.

Partitura de una primera versión fechada en 1976, además de revisiones, correcciones y apuntes. Revisiones posteriores fechadas en 1994 y 1995.

El Cántico. Soprano y mezzosoprano, flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, fagot, trompa, tres percussionistas, guitarra, dos violines, violonchelo, contrabajo y piano a cuatro manos. Ginebra, 1978-1980.

Partituras y particellas de una primera versión y su fotocopia.

Partitura de 1980 con numerosas correcciones y revisiones posteriores.

Improvisación. Piano y electrónica. Ginebra, 1978. Manuscrito con notación gráfica. Material del encuentro con el intérprete de piano Robert Majek. No se conserva la cinta magnética ni material grabado.

Tres cantos anacrónicos. Soprano, flauta y guitarra. Ginebra, 1978. Partitura de la primera versión, revisiones, apuntes y trabajos previos. Partitura impresa editada por EMEC.

Cante (in memoriam García Lorca). Coro y orquesta. Ginebra, 1979.

Partituras de un borrador, revisiones y versión final. Particellas manuscritas y partitura impresa editada por EMEC. De todos los materiales de trabajo y de la edición impresa se conservan originales y fotocopias.

48

Clamor III. Voz (contralto), dos pianos, percusión y cinta magnética. Ginebra, 1979.

Partitura de una primera versión y fotocopias con revisiones y correcciones.

Léviathan. Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, dos percusionistas, piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo. Ginebra, 1980.

Partitura y particellas de una primera versión y varias fotocopias de la misma, apuntes, esbozos y trabajos previos en hojas de papel pautado.

Dispar. Flauta y violín. Ginebra, 1980; Manzanares el Real, 1999. Partitura y fotocopias de una primera versión, revisiones y apuntes. Segunda versión fechada en 1999 que suprime los dos últimos movimientos.

Élan. Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, dos percusionistas, piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo. Ginebra, 1981. Partituras y particellas con distintos materiales de trabajo: borrador, primera versión y versión final, además de apuntes y trabajos previos.

Estigma. Soprano, mezzosoprano, tenor y bajo. Dos arpas, timbales, tres percusionistas, órgano y cuerda. Ginebra, 1982-83.

Partituras y particellas de una primera versión, una segunda versión y fotocopias con revisiones. Partitura impresa editada por Salabert con la versión final.

Movimiento. Guitarra. Ginebra, 1982.

Apuntes y trabajos previos, partitura de un borrador, revisiones y una versión final. Revisiones y correcciones del guitarrista Claudio Lagomarsini. Todos estos materiales de trabajo son fotocopias de manuscritos, excepto los apuntes y trabajos previos.

Oda I. Tenor y orquesta. Ginebra, 1982.

Partitura de la pieza y su fotocopia, revisiones con correcciones sobre las fotocopias, y esbozos en hojas de papel pautado.

El quinto himno de la desesperanza. Flauta/piccolo, oboe, clarinete piccolo en Mi bemol/clarinete en Si bemol, clarinete bajo/clarinete en Si bemol, dos trompas, dos trompetas, dos trombones, dos percusionistas, piano/celesta, arpa, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y sintetizador. Ginebra, 1984.

Partitura de una primera versión y de la versión final, además de fotocopias de manuscritos, apuntes y trabajos previos.

Oda II. Barítono y orquesta. Ginebra, 1984-1985.

Partitura con una primera versión y su fotocopia; revisiones, trabajos previos en hojas de papel pautado. Además, diversos apuntes en un cuadern. Se incluyen las particellas originales y sus fotocopias.

Música de la extravagancia. Tres flautas, cuatro trompas, dos trompetas, dos trombones, tres percusionistas, contrabajo (o violonchelo), arpa, celesta y piano. Ginebra, 1985-87; Manzanares el Real, 2003.

Partitura de un borrador y de una primera versión de 1985. Revisiones fechadas en 1987. Partitura de la versión final de 2003.

Perpetuum mobile. Piano. Ginebra, 1986.

Partituras de un borrador, de una primera versión y de revisiones, además de apuntes y trabajos previos. Partitura impresa con la versión final editada por Jobert.

Ricercare. Clarinete/clarinete bajo, violonchelo, arpa y percusión. Ginebra, 1986-87.

Partitura de un borrador, una primera versión y revisiones posteriores. Partitura con la versión final fechada en 1987. Apuntes y trabajos previos.

Tres fragmentos imaginarios. Piano. Ginebra, 1987.

Partitura de un borrador y de la versión final, además de apuntes, notas y trabajos previos escritos en hojas de papel pautado.

Variaciones Orbe. Orquesta. Ginebra, 1988.

Partituras y fotocopias de los materiales de trabajo siguientes: borrador, revisiones y versión final. Particellas con revisiones. Además hay apuntes, notas y trabajos previos escritos en hojas de papel pautado.

Alternante. Flauta, oboe, clarinete, fagot, piano, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Ginebra, 1989.

Partituras y particellas de la versión final. Además hay revisiones, apuntes y trabajos previos.

Silente-Aria. Soprano y orquesta. Manzanares el Real, 1991.

Partituras de una primera versión, revisiones y versión final. Particellas de una revisión y apuntes diversos.

Tránsito. Orquesta. Manzanares el Real, 1992.

Partituras con revisiones y correcciones añadidas. Partitura de la versión final. Particellas. Además hay apuntes y trabajos previos escritos en hojas de papel pautado. Partitura impresa por EMEC.

Precipiten. Violonchelo y piano. Manzanares el Real, 1993.

Partituras y fotocopias de un borrador con diversas revisiones y apuntes. Partitura con la versión final. Fotocopia de la partitura impresa editada por EMEC.

Minimal. Piano. Manzanares el Real, 1995.

Fotocopia de un manuscrito con numerosas correcciones y apuntes, borradores y trabajos previos escritos en hojas de papel pautado.

Varianza. Flauta, oboe, clarinete en Si bemol, piano, violín y violonchelo. Manzanares el Real, 1995.

Partituras de la versión final y fotocopias de un borrador y de manuscritos con revisiones posteriores. Apuntes y trabajos previos.

Vol (e). Acordeón. Manzanares el Real, 1997-98.

Partitura de una revisión y fotocopias con pruebas de imprenta. Apuntes y trabajos previos.

Fragmentario. Violonchelo y electrónica. Manzanares el Real, 1999.

Partitura y fotocopias de un borrador, revisiones y versión final. Apuntes y trabajos previos. Grabaciones en formato de cinta DAT de la parte electrónica.

Cuarteto de cuerda nº 4. Cuarteto de cuerda. Manzanares el Real, 2000.

Partitura de la versión final y fotocopias. Apuntes en hojas de papel pautado.

El piso cerrado. Obra radiofónica. Manzanares el Real, 2001.

Grabación en formato DAT. Diversos apuntes manuscritos.

Concertante-Divides. Orquesta. Manzanares el Real, 2004.

Fotocopias del manuscrito de la versión final. Apuntes y trabajos previos.

DÁCIL GONZÁLEZ

Edición facsimilar del manuscrito autógrafo de *Dispar* de Gonzalo de Olavide

(Biblioteca de Música Española Contemporánea, Fundación Juan March)

“DISPAR (1981)

Está escrito para flauta y violín y dedicado a mis dos hijas, por aquel entonces estudiantes avanzadas de estos instrumentos.

Como el título indica, parto de dos motivos distintos, tanto por su contenido interválico como por su dinámica forte-piano, y, en último término, por su sentido.

52

Dispar se inicia por un movimiento en el que toda pulsación métrica está eludida y en el que el tiempo se mueve dentro de la música. El hálito o soplo y el arco, es decir el gesto, determinan en gran medida la frase musical y la sintaxis de la expresión. Los otros movimientos que siguen acentúan la disparidad y, de mutación en mutación (desarrollo), terminan con un claro sentido unitario, para retornar al inicio.

Dispar fue escrito entre 1980-81 y permaneció aparcado casi veinte años, hasta hoy que, gracias al Plural Emsemble y al CDMC tiene lugar su estreno absoluto.

Gonzalo de Olavide”

Extracto del programa de mano del concierto ofrecido por el Plural Emsemble celebrado el 15 de mayo de 1999 en Madrid.

No. 26

Gonzalo de Olavide

Dispar
(198-81)

FUNDACION
JUAN MARCH

BIBLIOTECA
IPSADO
GONZALO DE OLAVIDE
DE OLAVIDE

DISPAR

(1980)

GONZALO DE OLAVIDE

LIBERO E SOSPESO

Flauto 4/4

Violino 4/4

15^{va} Pont-ord. 8^{va} 8^{va}

p. a. p. sf marc. sf pp sf sff marc. sf p sub.

4

Fl. 4/4

Violino 4/4

marc. sempre ord. V 10^{va} 5^{va} 9^{va}

sf sff p sff p sub. sff sf sff p ff

7

Fl. 4/4

Violino 4/4

rapide comper brusca frull. 5^{va} 7^{va} 5^{va} 4^{va}

sf pp p f

rapide tr. stop tr. marc. p sub. p fp

12

Fl. 4/4

Violino 4/4

irreg. dolce $\text{repetir ad lib. et irreg}$ frull. Moderato

sf fp stacc. f p pp f

15^{va} 5^{va} 10^{va}

p. a. p. pont. ord. legno ord. 7

fp p pl f

Copyright 1980 - G. de Olavide.

29

Fl. p dolce frull. f ord. marc.

7^m 10^m 10^m

1 2 3 4

10^m 10^m

ord. f sub marc.

p marc.

258

32

in $\text{T} = \text{Moderato}$ ($\text{♩} \sim 90$)

Fl. p espr. poco pp p pp

5 4 3 4

in $\text{T} = \text{Moderato}$ molto vibr. normal

VC p espr. poco pp p

37

Fl. pp f f sempre

4 4

VC pp p f e marc.

Sul pont

VIVACE ($\text{♩} \sim 112$)

ord. f e marc.

42

Fl. f

VC f

DISPAR G. de Olavide

47

FL. *f* *p* *f* *f*

VE *simile* *f*

3/8 4/8

53

FL. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

VE *f* *f* *sf* *sf* *sf* *f*

frull. *marc.* *3* *3* *3*

59

FL. *f marc.* *espr.* *f*

VE *sf sempre* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

3 *3* *3* *3* *3* *3*

sul pont.

66

FL. *f* *f* *f* *f* *f* *f*

VE *ord.* *f sub.* *f* *f* *f* *f*

5 *5* *5* *5* *5* *5*

ord. *ord.* *ord.* *ord.* *ord.* *ord.*

72

FL. *f* *p* *f* *espr.*

VE. *sf* *sf* (*f*) *sf* *f* *p* *fp* *fp* *fp*

4/8 3/8

78

FL. *f* *froll.* *Moderato*

VE. *sf* *sf* *f* *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

4/8 3/8 2/4

sub *Pizz* *Ano* *# marc*

84

FL. di - mi - nu - en - do

VE. *Pizz arco* *simile* *di - mi - nu - en - do* *# marc sempre simile*

92 Allegro

FL. *sf* *f*

VE. *f sub.* *marc* *f*

4/4 3/4



6 DISPAR G. de Olavide

96

FL. *f* *ff* *ten.* *(s)* *4/4* *3/4* *4/4*

VC. *f* *ff* *(tenuto)* *(ff)* *4/4* *3/4* *4/4*

100

FL. *f* *sf* *p* *f* *interrompu et irregulier*

VC. *f* *p* *sf* *p* *f*

105

FL. *f marc.* *p* *sf*

VC. *sp* *f* *marc.* *quasi distorzione* *ff* *p*

111

FL. *p* *f sempre*

VC. *f sempre* *marc.* *(p. à p)*

DISPAR G. de Oliveira

7

117

Handwritten musical score for measures 117-120. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including a 4/4 section and a 3/4 section. Dynamics include *p sempre*. There are fingerings and slurs indicated throughout the piece.

121

Handwritten musical score for measures 121-124. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music includes lyrics: *cres - - - con - - do ed agitato*. Performance instructions include *sul pont. p. cap. p.* and *ord.*. Dynamics include *cres.* and *f*. There are triplets and slurs indicated.

126

Handwritten musical score for measures 126-130. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes lyrics: *cres - - - con - - do*. Performance instructions include *a tempo* and *ff*. Dynamics include *ff*, *fz*, *cres.*, and *f*. There are slurs and fingerings indicated.

131

Handwritten musical score for measures 131-134. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music includes lyrics: *ten. (ff) sub.* and *f*. Performance instructions include *ten.* and *gliss. b*. Dynamics include *ff*, *(ff)*, and *f*. There are slurs and fingerings indicated.

DISPAR G. de Olavide

135

rit. a 2^a accel.

cres. cen - do

rit. a 1^o accel.

cres. cen - do

141

In Tempo

f (appassionato e cantabile)

in tempo

f (appassionato e cantabile)

marc.

Pizz arco

sf f

146

poco riten. fino al Fine

breve

poco riten. fino al Fine

breve

sf sf

fp sf

Long delavial
 Genova 31.3.81

La autora de las notas al programa, **BELÉN PÉREZ CASTILLO**, es profesora del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense, institución en la que realizó su tesis doctoral *La renovación vocal en la música contemporánea española* (1998). Entre sus escritos destacan los referidos a la música y los músicos españoles de los siglos xx y xxi. Ha colaborado en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, así como en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Organiza desde 2006 los Encuentros con la creación musical contemporánea en la Universidad Complutense. Ha participado en diversos programas musicales pedagógicos, como la asesoría didáctica en el ciclo “Claves de acceso a la música del siglo xx”, del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Colabora con Radio Clásica de Radio Nacional de España.

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 Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

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

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 78

27 de octubre "Mompou inédito", obras para piano del compositor, por Marcel Worms, piano.

“BRAHMS, EL PROGRESISTA”: UN PROGRAMA DE SCHOENBERG

- 3 de noviembre Obras de J. Brahms y A. Schoenberg, por Josep Colom, piano.
- 10 de noviembre Obras de A. Webern, A. Schoenberg y J. Brahms, por el Cuarteto Quiroga.
- 17 de noviembre Obras de A. Zemlinsky, J. Brahms y A. Schoenberg, (arr. de E. Steurmann), por el Trío Kandinsky.
- 24 de noviembre Lieder de J. Brahms, A. Schoenberg, A. Zemlinsky, G. Mahler, A. Berg y H. Pfitzner, por Steven Scheschareg, barítono; y Margit Haider-Dechant, piano.



Fundación Juan March

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