

CICLO DE MIÉRCOLES

TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA (1930-1970)

Con motivo de la exposición
*América fría. La abstracción geométrica en
Latinoamérica (1934-1973)*

febrero-marzo 2011



Portada:

Tomás Maldonado

Tema sobre rojo, 1953

Óleo sobre tela, 99,5 x 100 cm.

Colección particular

CICLO DE MIÉRCOLES

**Tradición y vanguardia en
la música latinoamericana
(1930-1970)**

**Con motivo de la exposición
*América fría. La abstracción geométrica en
Latinoamérica (1934-1973)***

febrero-marzo 2011

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Tradición y vanguardia en la música latinoamericana (1930-1970), con motivo de la exposición “*América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*”: febrero-marzo 2011 [introducción y notas de Omar Corrado]. -- Madrid: Fundación Juan March, 2011. 59 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; febrero-marzo 2011)

Notas al concierto: [I] “Canciones de A. Ginastera, J. Rozo Contreras, H. Villa-Lobos y G. Hernández”, por Claudia Yepes y Duncan Gifford; [II] “Obras de M. Davidovsky, A. de la Vega, J. C. Paz y H. Villa-Lobos”, por el Trío Arbós; [III] “Obras de E. Fabini, L. Cluzeau Mortet, C. Giucci, A. Lasala, P. H. Allende, J. B. Plaza, P. Chavez Aguilar y M. Nobre”, por Humberto Quagliata; [y IV] “Obras de H. Villa-Lobos, C. Santoro y A. Ginastera”, por Ángel Luis Quintana y Carmen Martínez-Pierret; celebrados en la Fundación Juan March el 11, 16 y 23 de febrero y 2 de marzo de 2011.

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

1. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano-S. XX.- 2. Modinhas - Programas de mano-S. XX.- 3. Tríos de piano - Programas de mano-S. XX.- 4. Música para piano - Programas de mano-S. XX.- 5. Música para violonchelo y piano - Programas de mano-S. XX.- 6. Sonatas (Violonchelo y piano) - Programas de mano-S. XX.- 7. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Omar Corrado

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
1. Modernidades paradigmáticas de las décadas de 1920 y 1930
 2. Aperturas atonales y nuevos tratos con la tradición
 3. Tecnología, sociedad, alteridades
 4. (In)Conclusión
- 19 Viernes, 11 de febrero - Concierto inaugural
Claudia Yepes, soprano, y **Duncan Gifford**, piano
Canciones de A. GINASTERA, J. ROZO CONTRERAS,
H. VILLA-LOBOS y G. HERNÁNDEZ
- 34 Miércoles, 16 de febrero - Segundo concierto
Trío Arbós
Obras de M. DAVIDOVSKY, A. de la VEGA, J. C. PAZ
y H. VILLA-LOBOS
- 42 Miércoles, 23 de febrero - Tercer concierto
Humberto Quagliata, piano
Obras de E. FABINI, L. CLUZEAU MORTET, A. LASALA,
C. GIUCCI, P. CHÁVEZ AGUILAR, P. H. ALLENDE, J. B. PLAZA,
y M. NOBRE
- 50 Miércoles, 2 de marzo - Cuarto concierto
Ángel Luis Quintana, violonchelo,
y **Carmen Martínez-Pierret**, piano
Obras de H. VILLA-LOBOS, C. SANTORO y A. GINASTERA

Introducción y notas de **Omar Corrado**

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

Los cuatro conciertos que conforman este ciclo esbozan la riqueza, con sus particularidades y contradicciones, de la vida musical latinoamericana durante buena parte del siglo XX. A través de repertorios y autores vinculados a los países representados en la exposición de arte *América fría*. *La abstracción geométrica en Latinoamérica*, estos recitales exploran las relaciones de convivencia entre la tradición y la vanguardia. Esto es, entre una estética basada en músicas folclóricas locales tratadas con técnicas más o menos modernas o en modelos europeos importados de corte romántico, y otra propia de las décadas centrales del siglo XX de naturaleza rompedora en busca de nuevos lenguajes, cuyo emblema más consumado sería el dodecafonismo. Las canciones seleccionadas para el concierto inaugural y las obras del tercer programa encarnan respectivamente estos extremos artísticos, entre los cuales tienen cabida puntos intermedios muy variados. En este espacio cabe insertar, por ejemplo, el neoclasicismo y la “nueva objetividad” propia de la década de los 30, con las *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos y buena parte de la producción del Grupo Renovación argentino, como las obras de Luis Gianneo, entre otras.

La posibilidad de escuchar composiciones que rara vez forman parte de la programación musical actual implica irremediabilmente reflexionar sobre el modo en el que se construye la historia de la música, al tiempo que permite constatar sus exclusiones. La música del continente americano, con pocas excepciones, forma parte de ese mundo musical marginado, pese a los méritos estéticos indudables que muestran muchos de sus protagonistas, algunos de los cuales aparecen representados en estos cuatro conciertos.

INTRODUCCIÓN

Proponemos aquí un recorrido, inevitablemente escueto y arbitrario, de la trayectoria cumplida por las distintas tendencias musicales en América Latina durante el período considerado, en relación con una constelación de problemas, condiciones, premisas y contradicciones que la atraviesa.

En primer término, aparece la reflexión crítica sobre la pertenencia del compositor latinoamericano a la gran tradición de la música culta histórica occidental. Inserto en ella, pues es la del arte que practica, percibe sin embargo que la relación con ese legado tiene características particulares, ya que las variables en juego en su mesa de trabajo son distintas y complejas. Allí coexisten las músicas de las innumerables comunidades indígenas que habitan la totalidad del continente, las africanas provenientes de diferentes troncos étnicos, las de las sucesivas inmigraciones sedimentadas a través de los siglos, las de las corrientes europeas con las que llegan los núcleos jerarquizados de la música “clásica” internacionalizada. Cada generación, cada situación sociocultural, cada creador organizará de manera particular este conjunto de coordenadas.

6

Esta multiplicidad vuelve más complejo el conflicto entre tradición y modernidad. En el denso entramado de los lenguajes musicales internacionales que se suceden en el siglo XX, de cuya gestación no formó parte sustantiva, el compositor latinoamericano tendrá que elegir aquellos más aptos para su propio proyecto artístico, en relación con las exigencias de los materiales que utilice. A ello se suma la tensión entre vanguardia artística y vanguardia política, la circulación social del hecho artístico, sus relaciones con la industria cultural, el discurso académico o los repertorios consagrados.

Los materiales provenientes de músicas folclóricas o populares locales cargarán sobre la obra sus propias significaciones, plegadas a la voluntad de representar un lugar de pertenencia, de construir identidades que pueden adoptar diversas figuras: el entorno inmediato –la región–, la nación, lo latino-

americano, las convicciones ideológicas, las distintas formas de internacionalismo, las minorías de diversa naturaleza, la memoria cultural de un grupo.

Observemos algunas situaciones que ejemplifican estos conceptos previos.

1. Modernidades paradigmáticas de las décadas de 1920 y 1930

La *Semana de Arte Moderna* que tuvo lugar en São Paulo en 1922 aparece como la manifestación inaugural y paradigmática de la vanguardia latinoamericana del siglo XX (véase p. 17). Los intelectuales y artistas brasileños pusieron en escena, en un estilo polémico y provocador, ideas centrales de un programa modernizador que adquirieron entonces amplia visibilidad pública. En el plano musical las figuras centrales fueron Luciano Gallet (1883-1931) y Heitor Villa-Lobos (1887-1959). En 1924 Villa-Lobos compondrá una de sus obras fundamentales, el *Noneto*, para vientos, piano, percusiones y coro (sin texto), en el que articula ritmos afrobrasileños, giros instrumentales casi jazzísticos que introducen referencias ciudadanas y cosmopolitas, cantilenas sencillas, rítmicas de proveniencia africana, resuelto todo ello en complejos disonantes, percusivos y en una forma resuelta por yuxtaposición. La década de 1920 será asimismo la de los *Chôros*, una personal interpretación de ese género popular con los recursos de la modernidad. Le siguen sus *Bachianas brasileiras*, en las que vierte la inspiración folclórica en moldes y texturas características del siglo XVIII, dando lugar así a una de las manifestaciones más conocidas y paradójicas de la recepción del neoclasicismo en América Latina.

Hacia mediados de esa década de 1920 emergen dos figuras solitarias y pioneras: no se explican fácilmente por la dinámica del contexto al que pertenecen, no comparten las preocupaciones más extendidas de sus contemporáneos, no se adhieren a las soluciones de lenguaje de su época y prosiguen sus trayectorias por carriles paralelos predominantes

a los de sus colegas generacionales. Se trata, por un lado, del mexicano Julián Carrillo (1875-1965), que estrena en 1924 su *Preludio a Colón*, una pieza microtonal para cantante y un conjunto instrumental. Por otro, del chileno Acario Cotapos (1889-1969), quien, asociado a las vanguardias neoyorquinas lideradas por Varèse, compone en ese mismo año su *Sonata fantasía* –o *Sonata dionisiaca*– para piano y piezas sinfónicas destinadas a distintas funciones que reunirá luego con el nombre de *Preludios*. En ellas, un pensamiento atonal no sistemático se concreta mediante armonías apriorísticas, casi expresionistas, en un discurso conducido más por libre asociación que por una lógica explícita de causa-consecuencia.

La excentricidad de Carrillo se pone en evidencia al comprobar que sus experiencias y obras son contemporáneas a las de figuras como Carlos Chávez (1899-1978) y, poco después, Silvestre Revueltas (1899-1940), cuyos aportes se integran a las repercusiones de la extensa Revolución Mexicana que ocupó casi toda la década de 1910. La necesidad de un arte que asumiera la representación de lo nacional, expresada cabalmente en el muralismo, incitó una reflexión musical en la que encontraran su voz las manifestaciones étnicas y culturales de distinto origen, con sus temporalidades superpuestas, convocadas para la constitución de la nación. Así, Chávez trabajará con músicas folclóricas mestizas, citas de expresiones indígenas de variadas regiones del país, reconstrucción arqueológica de sonoridades precolombinas, arreglos de canciones de la Revolución, a lo que suma la fascinación por el maquinismo y las alusiones a la antigüedad helénica, dos signos internacionales de época. Revueltas, por su parte, dará cabida en su música a sonoridades más urbanas: las de mariachis, mercados, bandas, danzas, que alternan con piezas inspiradas por la poesía afrocubana y con otras, de voluntad constructiva más abstracta. Su música consigue una firme alianza entre un lenguaje estrictamente contemporáneo y una intensa voluntad expresiva, que abarca un amplio registro emocional y comunicativo. Su compromiso con la izquierda lo lleva a componer música de intención y/o funcionalidad

política, ligada a las vicisitudes ideológicas de la época. Viaja en 1936 a España en apoyo a los republicanos y ejecuta allí su *Homenaje a Federico García Lorca* (1936), asesinado poco antes.

Un similar proceso renovador se observa al mismo tiempo en Cuba. El estudio y valorización de lo africano como componente fundamental de la cultura cubana produjo el florecimiento de la poesía de Nicolás Guillén, los aportes antropológicos decisivos de Fernando Ortiz y, en música, la obra de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). En ella ingresa la potencia de la rítmica afro-cubana a la sala de concierto, confiada a formaciones sinfónicas o de cámara tradicionales, ampliadas por instrumentos locales de percusión. Éstos serán el dispositivo único en las dos últimas *Rítmicas* de Roldán, compuestas en 1930, el año previo al de *Ionisation* de Varèse.

Otros intentos de dialogar con sectores postergados o marginados de las culturas hegemónicas se dieron en otros países latinoamericanos. Un ejemplo destacado es el del chileno Carlos Isamitt (1887-1974), quien se dedicó a estudiar y trabajar en su obra con referencias musicales y simbólicas de grupos indígenas, como ocurre en su *Friso araucano* (1931).

Fundado a fines de 1929 y activo hasta 1944, el Grupo Renovación reunió en Buenos Aires a un conjunto de compositores preocupados por la sintonía con la modernidad internacional, identificada, en primer término, con la música producida en París: Stravinsky y su entorno, el Grupo de los Seis y, en líneas generales, las tendencias neoclásicas y objetivistas europeas. Al margen de la conocida crítica adorniana, el neoclasicismo no fue entendido aquí como concesión restauradora, sino como vía de salida del nacionalismo romántico practicado por generaciones previas y en consecuencia como una posibilidad de ingreso a la modernidad que permitiría, además, reconsiderar el tratamiento de músicas locales. Así, compositores como Juan José Castro (1895-1968) y Luis

Gianneo (1897-1968) abordaron con tratamientos politonales y asimetrías rítmicas nuevas las especies folclóricas y una expresión más reciente, distintiva de Buenos Aires: el tango. José María Castro (1892-1964) desarrolló su obra en los cauces de un neoclasicismo refinado y distante, mientras que Juan Carlos Paz (1897-1972) practicó una música más cercana a la Nueva Objetividad, basada en un contrapunto despojado y disonante, complejos saturados y percusivos, sonoridades crudas, formas discontinuas. Aparecen asimismo alusiones al jazz y a giros de músicas populares de distinto origen, consecuentes con la composición fuertemente inmigratoria de la sociedad argentina de entonces. La producción de este grupo se corresponde así con el imaginario de esa metrópolis babélica y modernizante.

2. Aperturas atonales y nuevos tratos con la tradición

En 1934 Juan Carlos Paz produce la primera obra dodecafónica compuesta en América Latina e inicia de este modo la recepción orgánica de la Escuela de Viena. Procedimiento radical para la conciencia musical de la época, la atonalidad y el dodecafonismo, por su exigencia formal intrínseca para compositores y oyentes, significaron además el abandono del territorio comunicativo provisto por las músicas derivadas del folclore. Esta adhesión a un internacionalismo vanguardista, ecuménico y abstracto, que diluiría las diferencias, implicó el rechazo de las fidelidades regionales y la jerarquización de la sintonía con el pensamiento general de época, que preserve del atraso, el provincialismo y la marginalidad.

Cuando llega a Brasil Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), emigrado de la Alemania nazi, en 1937, organizará allí otro polo activo con preocupaciones afines, con la creación del grupo Música Viva en 1939, solidario con los Conciertos de la Nueva Música fundados por Paz en 1937. A diferencia de la agrupación porteña, centrada en la autonomía de la esfera estética, Música Viva asumió vigorosamente la articulación entre vanguardia artística y transformación social como una exigencia frente a la realidad contemporánea. Las vicisitudes históricas e ideológicas del momento, locales e internaciona-

les, repercutirán en la dinámica del grupo, que integraron, entre otros Cláudio Santoro (1919-1989), César Guerra Peixe (1914-1993) y Eunice Katunda (1915-1991).

Simultáneamente, otras versiones de la ya extensa vinculación entre música académica, modernidad y géneros tradicionales se manifiesta en la obra de otros compositores en este período. Así, Luis Humberto Salgado (1903-1977) compone en 1944 su *Sanjuanito futurista* para piano, en el que intenta una puesta en relación de la técnica dodecafónica con el sanjuanito, danza de raíces indígenas de su país, Ecuador.

Alberto Ginastera (1916-1983) comienza a fines de los 30 su trayectoria con la composición de ballets y música para piano, de sólida factura, que revela su interés por otras aproximaciones a las fuentes autóctonas, fertilizado por la experiencia bartokiana. Su alumno Ástor Piazzolla (1925-1992) emprenderá un proyecto comparable en el ámbito del tango. Como lo hace desde su arraigada experiencia como bandoneonista en orquestas típicas, renueva el género desde el interior mismo de su práctica. Autor de una considerable producción sinfónica, mantiene en tensión los límites entre música culta y popular; pone así en crisis la distribución social y simbólica de los géneros. Ambos –Ginastera y Piazzolla– se convertirán en dos de los compositores latinoamericanos de mayor repercusión internacional.

El período que va desde mediados de los 40 hasta fines de la década siguiente se caracteriza, en líneas generales, más por la continuidad y profundización de tendencias ingresadas y practicadas en las dos anteriores que por la emergencia de nuevas líneas de acción. La influyente impronta neoclásica, en sus muy diversas vertientes y resultados, prosigue en obras de compositores tan disímiles como Carlos Chávez, el chileno Juan Orrego Salas (1919) o los cubanos que formaron parte del Grupo Renovación Musical organizado por José Ardévol (1911-1981) en 1942, entre ellos, Julián Orbón (1925-1991). Por otra parte, se difunde la práctica de los métodos compositivos atonales y seriales, encarnados en intenciones

expresivas y funcionalidades diferenciadas. Un ejemplo es lo ocurrido en Chile, en obras de Gustavo Becerra Schmidt (1925-2010) o de Fernando García (1930). La enseñanza allí del holandés Fré Focke fue decisiva en la actualización de los recursos; con él estudió una nueva generación de creadores de la región, entre ellos, el peruano Celso Garrido Lecca (1926), cuyas obras posteriores condensarán modos originales y exigentes de aludir a las culturas andinas, sin concesiones pintoresquistas, como *Antaras* (1968), para doble cuarteto y contrabajo.

3. Tecnología, sociedad, alteridades

Los últimos años 50 registran el inicio de una nueva avanzada modernizadora en la región, cuyo primer síntoma es la actualización tecnológica. En efecto, casi simultáneamente, en 1956-58, surgen los dos primeros laboratorios de música con medios electroacústicos: uno en Santiago de Chile, a cargo de Juan Amenábar (1922-1999) y el otro en Buenos Aires, dirigido por Francisco Kröpfl (1931), precedidos por ensayos orientados en la misma dirección pocos años antes, entre los que se cuentan los de Mauricio Kagel (1931-2008). Estos nuevos medios trazarán una de las líneas articuladoras de nuevas concepciones musicales que van a permear la década del 60 y con ella una revitalización inusitada de los impulsos vanguardistas en distintos órdenes.

Creado en 1961 y en funcionamiento al año siguiente, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Ginastera en Buenos Aires, con fondos provenientes de las Fundaciones Ford y Guggenheim, constituyó durante sus diez años de existencia uno de los foros musicales más representativos de la época. Jóvenes compositores de la mayor parte de los países latinoamericanos, nacidos en torno de 1940, actualizaron allí su formación previa, en clases dictadas por profesores argentinos, así como por visitantes internacionales del prestigio de Messiaen, Xenakis o Nono. De regreso en sus países de origen o emigrados a otros centros, actuaron como multiplica-

dores de esa experiencia y contribuyeron con su obra y su desempeño docente e institucional a diseñar parcialmente el perfil de la música latinoamericana hasta hoy. Algunos de estos compositores fueron los colombianos Jacqueline Nova (1935-1975) y Blas Atehortúa (1933), los brasileños Marlos Nobre (1939) y Jorge Antúnez (1942), los peruanos César Bolaños (1931) y Edgar Valcárcel (1932), el guatemalteco Joaquín Orellana (1937), los uruguayos Ariel Martínez y Coriún Aharonián (ambos de 1940), los chilenos Gabriel Brncic (1942) y Miguel Letelier (1939), el portorriqueño Rafael Aponte-Ledée (1938), el boliviano Alberto Villalpando (1940), el ecuatoriano Mesías Maiguashca (1938) y los argentinos Alcides Lanza (1929), Mariano Etkin (1943) y Graciela Paraskevaídis (1940). A este conjunto generacional es preciso sumar, entre otros, a dos destacados compositores mexicanos que no pasaron por el Di Tella: Mario Lavista y Julio Estrada (ambos de 1943).

Podrían sintetizarse algunos de los aspectos más relevantes de la producción musical de esta década en tres ejes interrelacionados. En primer término, la prosecución de la composición con medios electroacústicos, que fueron relevándose con el desarrollo vertiginoso de la tecnología. Se utilizaron alternativamente por su capacidad de producir sonidos abstractos, neutros, “sin historia” o bien, por el contrario, por la posibilidad de incluir bloques crudos de la realidad sonora y cultural del entorno, con las consiguientes diferencias en intencionalidad y resultados. Luego, en la incorporación de la aleatoriedad y la indeterminación derivadas del pensamiento cageano y con él la ampliación de lo musical hacia el gesto, la *performance*, el teatro musical, la expansión de los recursos instrumentales y sonoros. Finalmente, en la gestación de una nueva reflexión sobre la identidad, crítica tanto de las soluciones folclorizantes primarias como del espejismo universalista.

Las marcas del contexto en que el músico produce aquí su obra radicarían, según lo teorizaran luego compositores

como Etkin, Paraskevaídís o Aharonián, en la materia sonora misma –su textura, su inmediatez, su sensualidad– como sustento del proceso compositivo, en la exploración intensiva de los extremos registrales y dinámicos, en el valor expresivo del silencio, en los procesos repetitivos, las formas accidentadas, discontinuas, no dialécticas ni discursivas, que metafORIZAN paisajes y modos de estar en América. Esta concepción, opuesta al paradigma musical centroeuropeo, podría constituirse así en contramodelo, solidario con los movimientos de resistencia sociopolítica de la época, de los cuales la música no podía estar ausente.

En obras de compositores de la generación anterior, a partir de premisas compartidas o particulares, se encuentran asimismo referencias explícitas al momento histórico de América Latina: mencionemos sólo la cantata *América insurrecta* (1960) de Fernando García, con texto de Neruda, e *In Memoriam (homenaje a Frank País)* (1961), del cubano Harold Gramatges (1918-2008). Una visión crítica de los consumos contemporáneos y la cultura pop se plantea en obras del brasileño Gilberto Mendes (1922) como *Beba Coca-Cola* (1967) para coro mixto. A fines de la década del 50, Mendes, junto a un grupo de jóvenes compositores de São Paulo, creó el Grupo Música Nova, cuyo Manifiesto (1963) documenta la vocación radical del colectivo.

A mediados de los 60 emergen otros modos de entender la contemporaneidad que se aparta de la carrera por el progreso y en consecuencia de la estigmatización del pasado que trabaja en el interior del pensamiento vanguardista “clásico”. Se trata del juego intertextual con fragmentos de la historia de la música reinterpretados desde el presente. El tratamiento de los mismos mediante procedimientos de dislocación, parodia, proliferación, deconstrucción, generan un espacio de diálogo, complicidad o confrontación intensamente significativa, una “música sobre música” que se consolidará luego como uno de los registros de la llamada posmodernidad. Gerardo Gandini (1936) ensaya tempranamente esta vía, en obras como *Piange e sospira* (1969), que cita madrigales de

Monteverdi, o *Fantaisie-Improptu* (1970), sobre la obra homónima de Chopin.

La década de 1970 estará signada en diferentes países latinoamericanos por la instalación de sangrientas dictaduras, lo que repercutirá en la vida y la producción de los músicos, tanto en quienes debieron emigrar como en los que permanecieron. Pero esa es ya una historia que cae fuera de los límites temporales de este ciclo.

4. (In)Conclusión

El mosaico de problemas y realizaciones artísticas e intelectuales latinoamericanas ha dado lugar a distintas interpretaciones generales a lo largo del siglo, que intentaron comprenderlo con herramientas teóricas o recursos metafóricos aplicables a la reflexión acerca de la música.

Uno de ellos fue la teoría antropofágica expuesta en Brasil por Oswald de Andrade en 1924 y formalizadas cuatro años después. En ella, el “buen salvaje” de Montaigne se transforma en su contrario: alguien capaz de devorar al europeo para nutrirse de las cualidades del enemigo, fundirlas con las nacionales y eliminar las diferencias. Promueve asimismo la afirmación de lo nacional a través de la vinculación con las más recientes vanguardias europeas, en una mezcla de contemporaneidad y reservas arcaicas de la propia cultura. En una dirección similar se manifiesta en 1971 el cubano Roberto Fernández Retamar, en su identificación de la situación cultural latinoamericana con el Calibán de *La Tempestad*. Emblema de los pueblos explotados, Calibán sólo puede expresarse en la lengua de su amo Próspero, aunque la use para maldecir. Pero, agreguemos, la insistencia en los códigos culturales propios conlleva el riesgo de convertirse, involuntariamente, en lo contrario de la afirmación identitaria: en obediencia al papel de Otro exótico, proveedor de color local, que los centros reservan a las periferias.

Otro modo de pensar la posible alteridad americana radica no ya en la invención de vocabularios inéditos sino en la sintaxis,

la combinatoria o los actos de lectura, en la productividad de la recepción. Es la estrategia del *Pierre Menard, autor del "Quijote"* (1939) imaginado por Borges, personaje que reescribe textualmente la obra de Cervantes para conseguir así, con esta operación conceptual basada en el anacronismo y la paradoja, la diferencia máxima con ella, porque las distancias y condiciones de lectura son incomparables. La originalidad surgiría entonces de esta reinterpretación "descentrada" del reservorio simbólico canónico y su modalización en la propia escritura, que abre paso al universo intertextual, las migraciones de sentido y un nuevo sentido dialógico de la identidad.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

16

- Gerard Behágue, *Music in Latin-America. An Introduction*, New Jersey, Prentice Hall, 1979.
- Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, 10 volúmenes.
- *Dérives*, vol. 47/48, Montréal, 1985. Número dedicado a *Musiques nouvelles d'Amérique Latine*, con textos de compositores y musicólogos compilados por Javier García Méndez y Marcelle Guertin.
- Mariano Etkin, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música de Santa Fe*, vol. 1 (1989), pp. 47-58.
- Malena Kuss, "Il pensiero occidentale da un punto di vista transculturale (la decolonizzazione dell'America latina)", en Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Enciclopedia della Musica*, vol. 5, Turín, Einaudi, 2005, pp. 32-62.
- www.latinoamerica-musica.net



Cartel de la última sesión musical organizada dentro de la *Semana de Arte Moderna*, que tuvo lugar en São Paulo en 1922, considerada como la manifestación inaugural y paradigmática de la vanguardia latinoamericana del siglo XX.



Hermelindo Fiaminghi

Círculos con movimiento alternado, 1956

60 x 35 cm.

Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo

Adquisición: Banco Bradesco, S.A.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 11 de febrero de 2011. 20,00 horas

I

Alberto Ginastera (1916-1983)

Cinco canciones populares argentinas Op. 10

Chacarera

Triste

Zamba

Arrorró

Gato

José Rozo Contreras (1884-1976)

Tres romanzas

En el brocal

Caracola

A ti

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Modinhas e canções

Lundú da marquezia de Santos

Evocação

Nhapôpé

Gisela Hernández (1912-1971)

Romancillo

Solo por el rocío

Mi corazón lo trajo el mar

Iba yo por un camino

Ay señora mi vecina

Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada bloque de canciones

Claudia Yepes, soprano

Duncan Gifford, piano

La canción para voz y piano fue uno de los géneros privilegiados para la expresión de las preocupaciones identitarias en la música culta latinoamericana durante la primera mitad del siglo XX. El canto permitió un desplazamiento fluido del mundo popular a la sala de concierto. La poesía tradicional o las elaboraciones literarias basadas en ella reforzaron así el universo referencial al que la música contribuía mediante el recurso a giros melódicos, estructuras rítmicas, armónicas o formales derivadas del folclore. Distintas generaciones de compositores abordaron el género y establecieron así continuidades y cambios, derivados éstos de la progresiva incorporación de técnicas y perspectivas estilísticas que se sucedieron en el pensamiento musical de la época.

Las *Cinco canciones populares argentinas Op. 10* de **Alberto Ginastera** (Buenos Aires, 1916 - Ginebra, 1983), sobre textos del cancionero anónimo, ejemplifican este proceso. Compuestas en 1943, fueron dedicadas al compositor Carlos López Buchardo y su esposa, la cantante Brígida Frías, figuras protagónicas de la canción de cámara argentina. López Buchardo (1881-1948) es autor de dos colecciones muy difundidas de canciones argentinas “al estilo popular”, para canto y piano, de cinco y seis números respectivamente, compuestas en 1924 y 1935. Ginastera se inserta así en esa tradición, que revitaliza a partir de otras soluciones de lenguaje.

En la *Chacarera* se sigue un esquema formal general derivado de la coreografía de esta danza del centro-norte argentino. A las dos primeras estrofas cantadas, en un ámbito vocal restringido –de sólo seis sonidos- le sigue un interludio instrumental derivado de la introducción. Se encadenan luego una tercera estrofa igual a las anteriores y una nueva, para la que se reserva una inflexión expresiva con dos nuevos sonidos no utilizados hasta entonces. El piano propone una rítmica constante, con superposiciones acentuales de 3/4 y 6/8 características del folclore latinoamericano y con armonías frecuentemente bitonales.

Practicado en la misma zona del país, el *Triste* es una can-

ción íntima, sentimental, carácter que retiene Ginastera aquí. Consiste en una introducción despojada: elementos reiterativos con distintas resoluciones armónicas, que precede a la vocalización casi *a capella* del cantante. El piano va puntuando el discurso con arpeggios que remiten a la guitarra –compuestos con los sonidos de sus cuerdas al aire, “acorde simbólico” frecuente en el compositor- o con amplios bloques extendidos en el registro, resonantes.

Danza cadenciosa, de parejas sueltas independientes, la *Zamba* pone en escena el cortejo amoroso. Ginastera organiza la suya en dos cuartetos separadas por una interpolación pianística. El interés mayor de la pieza reside en el tratamiento armónico, en sus disonancias y sucesiones sorprendentes.

La invención armónica preside asimismo el desarrollo del número siguiente, *Arrotró*, versión de la canción de cuna tradicional, cuya melodía se mantiene en las exposiciones primera y última y se varía en la central, en la que también cambia la textura. En las estrofas extremas el piano sostiene la melodía con un sonido ostinato y notas o movimientos melódicos internos mínimos. A partir de ese material se desarrollan sus intervenciones entre partes cantadas.

En el *Gato*, danza viva que tuvo vigencia en casi todo el país, Ginastera otorga protagonismo al piano, a quien confía extensos desarrollos. Con sus ritmos obstinados, percusivos, y su amplitud sonora final, remite al despliegue de sus obras previas más difundidas, las *Danzas argentinas Op. 2* (1937) y el *Malambo Op. 7* (1940).

La formación musical de los compositores latinoamericanos incluyó con frecuencia un período de perfeccionamiento en Europa. El colombiano **José Rozo Contreras** (Bochalema, 1894 - Bogotá, 1976) no es una excepción: estudia en Roma con destacados maestros durante cinco años, a partir de 1924. De esta época data su romanza *A ti...* (c. 1928), sobre texto de Silvio Palmieri, cuya versión española realizara R. Sáenz. Una introducción en arpeggios y acordes precede a la sucesión de

las tres secciones de la pieza, de las cuales la última reexpone la primera. La melodía sigue estrechamente la prosodia del poema, que relata los infortunios del amor no correspondido, en una expresividad a la que no son ajenas las convenciones operísticas.

En el brocal fue compuesta en torno a 1932, poco después de su regreso. El texto de Ismael Enrique Arciniegas describe la belleza de la amada junto a un pozo de agua entre las flores y la compara a la imagen bíblica de la Samaritana, momento de culminación registral y expresiva de la pieza. De estas dos canciones el mismo compositor realizó versiones para voz y orquesta.

Caracola es una pieza tardía. Escrita en 1958, constituye, junto a *Exaltación* (no incluida en este concierto), la última de las ocho obras para canto y piano del autor. A diferencia de las anteriores, ésta incorpora referencias a músicas locales, en particular, células rítmicas que recuerdan a la habanera, presentes en distintas manifestaciones musicales de América Latina. En relación con la música de su país, es preciso recordar que a Rozo Contreras se debe la revisión y las nuevas versiones oficiales del Himno Nacional de Colombia.

La producción para canto y piano se distribuye a lo largo de los diferentes períodos compositivos de **Heitor Villa-Lobos** (Rio de Janeiro, 1887-1959). Las tres canciones del presente programa pertenecen al primer álbum de *Modinhas e canções* (1933-36), un conjunto de siete piezas que incluye además *Canção do marinheiro*, *Cantilena*, *Remeiro de São Francisco* y *Evocação*. El segundo álbum, consistente en seis canciones infantiles, es de 1943.

Canción en boga en la corte y los salones portugueses desde el siglo XVII, la modinha, sobre cuyo origen portugués o brasileño no hay acuerdo entre los especialistas, se ejecuta en Brasil en la misma época. Aquí se populariza y adquiere características particulares por la interacción con otras culturas musicales locales. Se convertirá luego, según Mário

de Andrade, en una de las fuentes de la “melodía nacional”. Hacia allí confluye asimismo el lundú, en un principio danza proveniente de África que llega directamente o a través de su paso previo por Portugal, para transformarse luego en canción urbana. El *Lundú da Marqueza dos Santos*, con texto de Viriato Corrêa, trata de las penas provocadas por la partida de la persona amada. La pieza es tripartita, con una reexposición en la que la atractiva línea vocal, con frecuencia sincopada, alcanza su sonido más agudo. El piano acompaña con imitaciones y cromatismos discretos, y con diseños rítmicos de origen africano, basados en agrupamientos de unidades rítmicas según el patrón 3-3-2, que se encuentran a lo largo del litoral atlántico y caribeño (véase el ejemplo musical 1A). *A gatinha parda* es una brevísima canción infantil, con frases regulares y uso intensivo de la onomatopeya, que le otorga un toque de humor ingenuo. *Nhapopê*, modinha basada en un breve y enigmático texto tradicional, presenta, por el contrario, un carácter más dramático, anunciado ya en la introducción pianística.

La presencia de elementos de proveniencia africana se halla también en algunas de las canciones de la cubana **Gisela Hernández** (Cárdenas, 1912 - La Habana, 1971). En este caso, se trata de figuras rítmicas del son en las piezas con texto de Nicolás Guillén, *Iba yo por un camino* (1970) y *Ay señora mi vecina*, “canción humorística” inicialmente escrita para coro mixto y versionada para voz y piano por Olga de Blanck. El son, especie de canto y baile nacido en el oriente cubano y cuya órbita ocupa todo el Caribe occidental, alcanzó su popularidad con la expansión de los medios de comunicación en los años 20. El acompañamiento tradicional incluye la guitarra y el tres, botija o marímbula, bongó y maracas. Guillén le había dado carta de ciudadanía en la poesía culta a partir de su influyente *Motivos del son* (1930), cuyos poemas fueron musicalizados casi inmediatamente por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla (1930-32), así como por Eliseo y Emilio Grenet. En *Iba yo por un camino* el procedimiento compositivo de base es un ostinato en el que alternan tres semitonos conjuntos montados sobre la ya mencionada es-

estructura rítmica de 3-3-2 unidades en el bajo –retomada en el final por la voz– y una figuración asociada en la mano derecha. *Ay señora mi vecina* emplea diseños rítmicos similares, aplicados a complejos disonantes, casi percusivos, y con mayor discontinuidad: cambios de *tempo*, detenciones, acentuaciones irregulares, que subrayan las intenciones del texto (véanse los ejemplos musicales 1 B y C).

La escritora cubana Mirta Aguirre (1912-1980) es la autora del poema *Mi corazón lo trajo el mar*, que Gisela Hernández musicalizara en 1943. Su concentrado lirismo se corresponde con la concisión de medios musicales puestos en juego: un material consistente en frases asimétricas donde alternan dos texturas acompañantes y un interludio instrumental, todo ello sostenido con una figuración rítmica constante y veloz, es expuesto tres veces, con una breve coda.

La concisión caracteriza asimismo las piezas con textos de Federico García Lorca compuestas en 1944, poeta que la compositora revisitara, en su *Suite coral*. La inspiración hispánica y la austeridad formal de esos años se encuentran en directa relación con las enseñanzas del catalán José Ardévol, que tomara la ciudadanía cubana desde su llegada a la isla en 1930. Con él estudia Hernández en el Conservatorio de La Habana a partir de 1940 e integra el Grupo Renovación Musical en 1942. El despojamiento neoclásico promovido por Ardévol repercutirá en sus discípulos: el maestro destacará en Gisela Hernández “la claridad de las ideas musicales (...) y cierta influencia española un poco a lo Scarlatti”.¹ En *Romancillo* la reducción es extrema: poco más que un descenso por terceras y alguna puntuación acórdica constituyen la sustancia pianística que acompaña una línea vocal comprimida en seis sonidos. En *Solo por el rocío*, dedicada a Manuel de Falla, reminiscencias andaluzas se manifiestan en la insistencia en un único gesto recurrente del piano y en el aire arcaico de su melodía modal.

¹ Cita incluida en el texto introductorio que acompaña la edición de *Suite coral*, Montevideo, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1945.

Ejemplos musicales

1 A

MODERATO (*Ingenuamente*)

Mi-nha flôr i-do-la-tra-da Tu-do em mira-ti-ne-gro e

Heitor Villa-Lobos, *Lundú da marquezia dos Santos*, comienzo del canto.

1 B

I-ba yo por un ca-mi-no, cuan-do con-la Muer-te di,
Lie-ra-ba-yun il-ro-blan-da, con-do con-la Muer-te di.

Gisela Hernández: *Iba yo por un camino*, cc. 5-8.

1 C

Ay! - - - - - se-ñe-ra mi ve-ci-na se-ñe-ra mi ve-ci-na,
se-ñe-ra mi ve-ci-na se-ñe-ra mi ve-ci-na.

Gisela Hernández, *Ay, señora mi vecina*, cc. 6-9.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ALBERTO GINASTERA

Cinco canciones populares Argentinas Op. 10

Chacarera

A mí me gustan las ñatas / Y una ñata me ha tocado
Ñato será el casamiento / Y más ñato el resultado.
Cuando canto chacareras / Me dan ganas de llorar
Porque se me representa / Catamarca y Tucumán.

Triste

Debajo de un limón verde / Donde el agua no corría
Entregué mi corazón / A quien no lo merecía.

Triste es el día sin sol / Triste es la noche sin luna
Pero más triste es querer / Sin esperanza ninguna.

Zamba

Hasta las piedras del cerro / Y las arenas del mar
Me dicen que no te quiera / Y no te puedo olvidar.

Si el corazón me has robado / El tuyo me lo has de dar
El que lleva cosa ajena / Con lo suyo ha de pagar

Arrorró

Arrorró mi nene, / Arrorró mi sol,
Arrorró pedazo / De mi corazón.
Este nene lindo / Se quiere dormir
Y el pícaro sueño / No quiere venir.

Gato

El gato de mi casa / Es muy gauchito
Pero cuando lo bailan / Zapateadito.
Guitarrita de pino / Cuerdas de alambre.
Tanto quiero a las chicas, / Digo, como a las grandes.

Esa moza que baila / Mucho la quiero
Pero no para hermana / Que hermana tengo.
Que hermana tengo / Si, ponte al frente
Aunque no sea tu dueño, / Digo, me gusta verte.

JOSÉ ROZO CONTRERAS

Tres romanzas

En el brocal (Ismael Enrique Arciniegas)

En el brocal del pozo te vi un día, / Fragancias en el huerto y
mariposas,
Y tu casta hermosura sonreía / Entre las madre selvas y las rosas.
Y bella y solitaria, y de la tarde / Al claro oscuro exiguo parecías
La hija de Samaria / En la viñeta de un rosal antiguo.
Y tu casta hermosura sonreía / Entre las madre selvas y las rosas.
Madre selvas y las rosas.

Caracola (Carlos López Narvaez)

El cielo sin una nube, / La brisa sin un cantar,
La tarde sin un lucero / Y sin una vela el mar.
La tarde sin un lucero / Y sin una vela el mar.
Para no verme tan sola / Le dije tu nombre al mar
Y el mar hizo de tu nombre / Lucero vela y cantar.
Y el mar hizo de tu nombre / Lucero vela y cantar.

A tí (Silvio Palmieri)

Llovizna afuera
Abro la persiana, contemplo el cielo turbio, encapotado;
El son de un arpa sube a mi ventana.
Un son doliente, triste apasionado.

Me siento mal,
Me invade la amargura, los ojos se me nublan por el llanto;
Pienso que nunca sentirás ternura por mí que sufro así,
Que te amo tanto.
Cual si estuvieras a mi lado veo,
Tu blanca frente y tu cabeza loca,
Y me domina el ideal deseo de besarte en los ojos
Y en la boca.
Mas tú no me amas
Cierro la persiana mirando el cielo turbio encapotado;
El son de un arpa muere en mi ventana.
Un son doliente, triste apasionado.

HEITOR VILLA-LOBOS

28

Lundú da marquezia de Santos (Viriato Corrêa)
Minha flôr idolatrada / Tudo em mim é negro e triste
Vive minh'alma arrasada Ó Titilha / Desde o dia em que partiste
Este castigo tremendo / já minh'alma não resiste, Ah!
Eu vou morrendo, morrendo / Desde o dia em que partiste

Tudo em mim é negro e triste / Vive minh'alma arrasada, Ó
Titilha!
Desde o dia em que partiste / Tudo em mim é negro e triste
Este castigo tremendo, tremendo.

Minha flôr idolatrada / Tudo em mim é negro e triste
Vive minh'alma arrasada Ó Titilha / Desde o dia em que partiste
Este castigo tremendo / já minh'alma não resiste, Ah!
Eu vou morrendo, morrendo / Desde o dia em que partiste
Ó titilha

Evocação

Numa noite estrelada de Maio / Sua boca beijei a sonhar
E o perfume do seu quente seio / Pouco a pouco me fez delirar.
Eu senti neste doce momento! / Que a vida p'ra mim era o amor de
você.
Nos seus belos cabelos de ouro / Onde o sol se reflete a brilhar

Eu quizera poder meu tesouro, / Entre eles viver ou morrer,
Mas o sonho tão lindo findou-se! / E eu vivo a chorar meu amor
por você.

No horizonte azul deste céu / Vivo a recordar meu amor.
Sempre tão distante / Do meu triste olhar
Como a ilusão deste amor, / Ah! Da recordação viverei.
E serei feliz em sonha / Dentro do amor da ilusão...
Assim viver, por você. Ah!

Nhapôpé (Arthur Napoleão)

Ouvi contar certa noite / num terreiro
quando a lua em farinheiro / penerava pelo chão
Que Nhapôpé quando / senta a aza ferida
vae buscar résto de vida / no calor de um coração
Você é Nhapôpé sou teu / amande de mim tem fé!

GISELA HERNÁNDEZ

29

Romancillo (Federico García Lorca)

Me miré en tus ojos pensando en tu alma. / Adelfa blanca.
Me miré en tus ojos pensando en tu boca. / Adelfa roja.
Me miré en tus ojos pero estabas muerta. / Adelfa negra.

Solo por el rocío (Federico García Lorca)

Aunque no me quisieras te querría / por tu mirar sombrío,
como quiere la alondra al nuevo día, / sólo por el rocío.

Mi corazón lo trajo el mar (Mirta Aguirre Carreras)

Mi corazón lo trajo el mar
Y suena a caracol junto al oído,
A caracol de arena y sal,
Hecho de oleajes y en el mar pulido.
Si le arrojara mi corazón
De noche el mar batiera al pecho mío,
De noche el mar tendría su voz, su alegre voz de corazón navío.
En unas redes de pescador
Al mar regrese amigos cuando me muera,

Al mar regrese mi corazón, mi corazón de barca marinera.
Mi corazón lo trajo el mar.

Iba yo por un camino

Iba yo por un camino, / cuando con la Muerte di.
“¡Amigo!”, gritó la Muerte, / Pero no le respondí;
Miré no más a la Muerte, / Pero no le respondí.
Llevaba yo un lirio blanco, / Cuando con la Muerte di.

Me pidió el lirio la Muerte,
Pero no le respondí,
Si otra vez volviera a verte,
Iba a platicar contigo.
Mi lirio, sobre tu pecho,
Mi beso, sobre tu mano,
Yo, detenido y sonriente,
Como un amigo.

Ay señora mi vecina

¡Ay! Señora mi vecina, se me murió la gallina,
Domingo de madrugada, domingo de madrugada.
Su cresta colorada y el traje amarillo entero,
Ya no la veré ataviada paseando en el gallinero.
¡Mire usted cómo sudo con el corral enlutado y el gallo viudo!
¡Mire usted cómo lloro con el pecho destrozado y el gallo a coro!
Quiquiriqui
¡Ay! Señora mi vecina, se me murió la gallina,
Domingo de madrugada, domingo de madrugada.



Heitor Villa-Lobos



Alberto Ginastera



José Roza Contreras



Gisela Hernández

CLAUDIA YEPES nace en Bogotá, Colombia. Inicia sus estudios de piano en el conservatorio de música de la Universidad Nacional donde posteriormente continúa con sus estudios de canto con las maestras Elsa Gutiérrez y Carmiña Gallo. Entre 1991 y 1993 colabora con la nueva ópera de Colombia perfeccionándose con los maestros Manuel Contreras y Ramón Calzadilla.

Posteriormente viaja a Madrid donde continúa sus estudios en la Escuela Superior de Canto. Participa en las clases magistrales de Victoria de los Angeles Y perfecciona el repertorio barroco en la Bachakademie con Donna Brown e Ingeborg Danz. Actualmente trabaja con Daniel Muñoz.

Destacan sus interpretaciones con la Orquesta Sinfónica y Filarmónica de Bogotá, la Ópera de Colombia, la Compañía Lírica de Colombia, la Orquesta Sinfónica de RTVE y la Orquesta de Galicia, colaborando con prestigiosos directores como Helmuth Rilling, Odón Alonso, García Navarro y Jordi Casas.

Reconocida intérprete de música contemporánea, ha participado en el Festival de Música Contemporánea de Alicante, La casa Encendida, Música de Hoy, Festival de Escena Abierta, Escena Contemporánea, Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos, Fundación Caja Madrid.

El músico australiano **DUNCAN GIFFORD** ha demostrado ser uno de los pianistas con más talento de su generación, obteniendo su mayor éxito internacional en 1998 con el Primer Gran Premio en el prestigioso Concurso Internacional José Iturbi en España, y en 2000 con el Gran Prix Maria Callas en Atenas.

Gifford empezó sus estudios en su ciudad natal, trasladándose más tarde al Conservatorio de Moscú, donde estudió con Lev Vlassenko. Desde 1997 reside en Madrid, donde ha realizado cursos de perfeccionamiento bajo la dirección del pianista Joaquín Soriano. Ha dado recitales en las mejores salas de Europa, la antigua Unión Soviética, Asia y América del Norte. Ha actuado como solista con diversas formaciones: Orquesta de Valencia, Orquesta de Málaga, Orquesta de Cámara de Viena, Orquesta de Cámara de San Petersburgo, Orquesta de la Camerata Mozart de Roma, Orquesta Nacional de Irlanda, Orquesta Metropolitana de Montreal, Orquesta Sinfónica de Shangai y las orquestas principales de Australia.

Desde su llegada a España, Duncan Gifford ha desarrollado una intensa labor concertística, como solista y formando parte de diversas agrupaciones de música de cámara. Otro aspecto en el que se ha desenvuelto activamente es la música contemporánea, faceta que le ha hecho ser el destinatario de obras escritas expresamente para él.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 16 de febrero de 2011. 19,30 horas

I

Mario Davidovsky (1934)

Chacona

Aurelio de la Vega (1925)

Trío

Allegro

Andante

Allegro non troppo

II

Juan Carlos Paz (1897-1972)
Núcleos I y II para piano solo

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
Trío con piano nº 2
Allegro moderato
Berceuse-Barcarola. Andantino calmo
Scherzo. Allegro vivace spiritoso
Final. Molto allegro

TRÍO ARBÓS

Miguel Borrego, *violín*
José Miguel Gómez, *violonchelo*
Juan Carlos Garvayo, *piano*

La primera parte de este concierto presenta obras de dos autores que comparten algunas particularidades: son latinoamericanos nacidos en extremos de esa geografía –Argentina, Cuba– que desarrollaron lo sustancial de su actividad en los Estados Unidos y, a diferencia de otros colegas contemporáneos, no se interesaron por el diálogo con expresiones musicales locales.

Mario Davidovsky (Médanos, 1934) estudió en Buenos Aires con Guillermo Graetzer, compositor austríaco exiliado que llegó en 1939. En 1958 prosiguió su aprendizaje con Aaron Copland y Milton Babbitt en los Estados Unidos. Se estableció definitivamente en Nueva York en 1960, donde trabajó como técnico de Edgar Varèse. Su interés y sus aportes más significativos en esos años se dieron en el ámbito de la música electrónica y de la combinación entre ese universo y la ejecución instrumental en vivo. A comienzos de los años 70 dedica la mayor parte de su trabajo a la escritura para instrumentos: de esa época data su *Chacona* (1972), comisionada por la Drake University y estrenada por su trío. El principio formal de la chacona –o passacaglia– género musical que recorre la historia musical europea desde finales del siglo XVI, es el de una serie de variaciones ejercitadas a partir de una base melódico-rítmica recurrente. En este caso, ese elemento fijo es una unidad generadora de segundas menores, expuesta en el extenso dúo inicial de violonchelo y el violín que, en diferentes combinaciones y disposiciones registrales, van completando de manera progresiva el total cromático. La experiencia electrónica repercute sin duda aquí, en el tratamiento instrumental. Se percibe en el diseño de modos de ataque altamente diferenciados, en los desfases mínimos, en el constante proceso de construcción del sonido mediante modos de ejecución extendidos, en los enmascaramientos tímbricos. La pieza desarrolla una imaginativa combinatoria y expansión de la premisa inicial, en la que el sonido es siempre el centro del pensamiento compositivo.

Aurelio de la Vega (La Habana, 1925) compuso su *Trío* en 1949, en Remedios, en el mismo año en que regresa a Cuba

luego de desempeñarse como agregado cultural del consulado de su país en Los Angeles, donde tomó clases particulares de composición con Toch. Su formación musical se había iniciado en Cuba, y allí prosigue a su regreso, con la guía de Harold Gramatges. Durante la década de 1950 desarrolla una intensa actividad institucional. En 1959 se establece en California y toma la ciudadanía estadounidense en 1966. El *Trío* evidencia una voluntad constructiva en los marcos de las formas de la tradición, con un lenguaje armónico tonal firme aunque con permanentes desvíos y alteraciones cromáticas. El movimiento inicial corresponde al esquema de allegro de sonata. Sus temas están estructuralmente relacionados, lo que otorga mayor cohesión a los procesos de desarrollo, basados en la transposición y fragmentación temática, la inversión de la direccionalidad interválica y una escritura esencialmente contrapuntística, con frecuencia imitativa. El discurso es conducido hasta su punto culminante en fortísimo, con un acorde bitonal (Do mayor - Re mayor), luego del cual se reexponen los materiales con un final afirmativo a partir de la célula inicial. El violonchelo abre con una extensa melodía cantable el “Andante”, construido como una sucesión de variaciones de diferente extensión, complejidad, *tempo* y carácter, con un protagonismo alternado entre los instrumentos. Un movimiento enérgico, de figuraciones casi marciales por momentos, con materiales temáticos circulares, y una intensa actividad de conjunto cierra la pieza.

Protagonista indiscutible de la introducción de las tendencias de vanguardia en la música argentina del siglo XX, **Juan Carlos Paz** (Buenos Aires, 1897-1972) atravesó en su propia trayectoria compositiva los campos más significativos del pensamiento musical de su tiempo: el neoclasicismo objetivista, la dodecafonía, el atematismo rítmico, el serialismo generalizado, las concepciones varesianas de masa y timbre. Luego de un período en que lleva a su apogeo la estructuración numérica integral del discurso –*Transformaciones canónicas* (1955)–, Paz intenta vías radicalmente opuestas: las califica como “música abierta” o de “retorno a la intuición”, concretadas en un conjunto de obras al que pertenecen las cinco

piezas de *Núcleos I* (1962-64). Abandonados los planes formales previos y las sistematizaciones cerradas preexistentes, es la intuición quien guía ahora el proceso de composición de los materiales y, sobre todo, de la continuidad: la disposición y sucesión de los elementos sonoros son entonces decididos a medida que la pieza avanza, en una suerte de “improvisación dirigida”. La apertura afecta así la conducción del discurso en el momento de la composición, pero las piezas son cuidadosamente definidas en todos los parámetros –con excepción de la exactitud métrica– al momento de la escritura. Algunas –las extremas– derivan incluso de estructuras interválicas fijas. La primera consiste en la construcción de bloques mínimos de dos segundas menores conjuntas –material casualmente similar al de la obra de Davidovsky que inicia este concierto– sobre todos los grados cromáticos, que son luego desplegados en disposiciones registrales, rítmicas, dinámicas en perpetua transformación, en un espacio estallado (véase el ejemplo musical).

a)



b)

Juan Carlos Paz: *Núcleos I*, a) Estructuras de altura b) Página 2, último sistema.

La segunda pieza es menos sistemática en la elección de las alturas. Distintas acciones instrumentales se suceden en un tempo fluctuante y cristalizan en playas repetitivas o en mar-

caciones acentuales recurrentes. “Las ideas o los núcleos sonoros no se desarrollan ni van; sencillamente están, y en la alternativa que obliga a un proceso de invención constante, establecen su continuidad y su determinación”¹, explica el autor.

La figura de **Heitor Villa-Lobos** (Rio de Janeiro, 1887-1959), el compositor brasileño más prestigioso e influyente del siglo XX, está generalmente ligada a sus grandes series de obras para diversas combinaciones instrumentales y vocales, como los doce *Chôros* –otros dos están extraviados– y las nueve *Bachianas Brasileiras*. Menos difundida es la frondosa producción camerística para formaciones tradicionales, que se extiende a lo largo de su carrera, integrada por diecisiete cuartetos de cuerdas (1915-1957), cuatro tríos con piano (1911-1945) e igual número de sonatas para violín y piano (1915-1923), entre otras piezas. El *Trío n.º 2 para violín, violonchelo y piano* (1915) se sitúa entonces en los primeros años de trabajo en este género más íntimo, que acompañará discretamente las zonas vanguardistas de su obra, como las que aparecen en la década de 1920. El lenguaje de este trío podría ubicarse en las estribaciones francesas del romanticismo tardío y los inicios del impresionismo. La extensa pieza –de más de media hora– se aparta de cualquier concepción arquitectónica económica y rigurosa de la forma. Por el contrario, prima aquí la abundancia de ideas y un tono rapsódico cuya coherencia se establece por la continuidad sonora y gestual de un discurso que avanza y se repliega en fraseos y respiraciones adaptadas al movimiento general. Así, el “Allegro moderato” inicial descansa en una melodía lírica, inserta en una textura flexible que le provee de una figuración continua y la superposición de subdivisiones diferentes. Esta línea está en constante expansión, migra entre los instrumentos, da lugar a imitaciones libres y se bifurca en otros materiales cuyas identidades están siempre fuertemente asociadas. Con un metro irregular y cuerdas en sordina se inicia la “Berceuse”, en la que se

¹ Juan Carlos Paz, “Viaje alrededor del sonido”, *Cuadernos Panorama*, 9, 4/8/1970, sin paginación.

destaca la escritura pianística, con arpeggios que evocan el arpa y armonías casi impresionistas. Un material en terceras a cargo del piano cumple, según el análisis de E. Tarasti, las funciones de tema complementario. Breves células repetidas fijan provisoriamente la invención melódica constante. El “Scherzo” expone una mayor discontinuidad, con motivos tratados como inquietos personajes cuyas peripecias encarna el juego instrumental. En el “Final. Molto allegro”, una breve aparición en el violonchelo del tema del primer movimiento, en aumentación, sugiere el recurso a una idea cíclica como cierre de la obra.

El **TRÍO ARBÓS**, formado por Miguel Borrego, violín, José Miguel Gómez, violonchelo y Juan Carlos Garvayo, piano, se fundó en Madrid en 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939). En la actualidad es uno de los grupos de cámara más prestigiosos del panorama musical español.

Su repertorio abarca desde las obras maestras del clasicismo y el romanticismo (integrales de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, etc.) hasta la música de nuestro tiempo. Compositores de la talla de Luis de Pablo, Tomás Marco, Mauricio Sotelo, Jesús Torres, Bernhard Gander, José Luis Turina, José María Sánchez Verdú, César Camarero, José Manuel López López, Hilda Paredes, Aureliano Cattaneo, Pilar Jurado, Gabriel Erkoreka, Marisa Manchado, Miguel Gálvez Taroncher, Harry Hewitt, Roberto Sierra, Ma-rilyn Shrupe, Jorge E. López y German Cáceres, entre otros, han escrito obras para el Trío Arbós.

El Trío Arbós actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales a lo largo de más de 30 países: Konzerthaus de Viena,

Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Academia Sibelius de Helsinki, Wittener Tage für neue Kammermusik, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Madrid, Festival de Kuhmo, Festival Time of Music de Viitasaari, Nuova Consonanza de Roma, Festival de Ryedale, Quincena Musical Donostiarra, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Festival Internacional de Granada, etc.

El Trío Arbós ha realizado grabaciones para los sellos Naxos, Kairos, Col Legno, Verso, Ensayo y Fundación Autor, dedicadas a Joaquín Turina, Jesús Torres, César Camarero, Luis de Pablo, Mauricio Sotelo, Roberto Sierra, y otros muchos compositores españoles e iberoamericanos. Recientemente ha grabado el triple concierto *Duración Invisible* de César Camarero con la Orquesta Nacional de España dirigida por Peter Hirsch.

Su proyecto “Triple Zone” para la ampliación y difusión de la literatura para trío con piano ha sido patrocinado por la *Ernst von Siemens Musikstiftung*. En la actualidad colabora con la Fundación BBVA en proyectos de encargos a prestigiosos compositores internacionales.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 23 de febrero de 2011. 19,30 horas

I

Eduardo Fabini (1882-1950)

Dos tristes

Luis Cluzeau Mortet (1889-1957)

Visiones camperas

Anocheciendo

Junto al fogón

Milonga

42

Ángel Lasala (1914-2000)

Carretas en lontananza, de *Impresiones de mi tierra*

Carlos Giucci (1904-1958)

Luz mala

Candombe

II

Pablo Chávez Aguilar (1898-1950)

Seis preludios incaicos

1. *Largamente*
2. *Larghetto*
3. *Andantino*
4. *Moderato*
5. *Allegretto grazioso*
6. *Grave*

Pedro Humberto Allende (1885-1959)

Estudios n^o 8 y n^o 9

Juan Bautista Plaza (1898-1965)

Danza

Berceuse

Nocturno

Marlos Nobre (1939)

Sonancias I Op. 37/b

La primera parte de este concierto está dedicada a músicas del área del Río de la Plata, escritas por los compositores uruguayos Eduardo Fabini, Luis Cluzeau-Mortet y Carlos Giucci, así como por el argentino Ángel Lasala en las primeras cuatro décadas del siglo XX. En todos ellos, el diálogo con las expresiones folclóricas y populares de su entorno constituye uno de los ejes centrales de su producción.

Eduardo Fabini (Solís de Mataojo, 1882 - Montevideo, 1950) es considerado el compositor uruguayo de mayor envergadura de la primera mitad del siglo. Su producción sinfónica –iniciada con *Campo* (1910-1922), a la que siguen otras cuatro piezas igualmente notables– justifica el lugar que se le asigna en la música de la época. Violinista, como varios de sus colegas contemporáneos –su compatriota Cluzeau-Mortet, los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, los mexicanos Julián Carrillo y Silvestre Revueltas– perfecciona sus estudios del instrumento y de Armonía en el Conservatorio de Bruselas, donde reside en dos períodos: 1900-1903 y 1904-1907.

Indica Coriún Aharonián que hacia 1901, Fabini compuso los *Dos tristes*, para guitarra y para violín y piano respectivamente, cuyas versiones para piano solo, realizadas en torno a 1927 y 1933, fueran estrenadas por Hugo Balzo en 1935 y 1936. El musicólogo Carlos Vega ha ubicado el posible origen del triste en el Perú de la segunda mitad del siglo XVIII, desde donde se expandió en el área virreinal, llegando así al sur del continente. Se trata de una canción lenta acompañada por la guitarra, a cargo también de la introducción y de interludios generalmente más rápidos entre estrofas, diseño general que aparece en el primero de los *Dos tristes* fabinianos. Éste comienza y concluye con una fórmula rítmico-armónica perteneciente al Cielito, una de las secciones del Estilo, nombre con que suele designarse al triste en territorio uruguayo según Lauro Ayestarán. En la grabación de esta pieza que el propio Fabini realizara en 1942, estos acordes iniciales son arpegiados, imitando la ejecución guitarrística, la que se evoca

asimismo en otras configuraciones de la pieza. La alternancia de velocidades caracteriza también al *Triste* segundo, en cuyas secciones lentas las fluctuaciones de tempo remiten a la respiración y expresividad del canto individual.

Otras especies folclóricas del campo uruguayo son elaboradas en las obras de **Luis Cluzeau-Mortet** (Montevideo, 1889-1957) y de Carlos Giucci (Montevideo, 1904-1958). Compositor autodidacta, Cluzeau-Mortet escribe sus *Visiones camperas* en 1931, en una etapa central de su producción, signada por las referencias a músicas folclóricas del lugar, enmarcada entre dos de sus piezas más representativas: el “Pericón” (1918), estrenado por Arthur Rubinstein, y “Tamboriles” (1943). En el presente ciclo se incluye la “Milonga”, especie de probable origen africano difundida en el sur de Brasil, en Uruguay y el centro-sur de Argentina, que admite formas bailables o sólo cantadas, líricas y más lentas: son éstas las que se encuentran con mayor frecuencia en el repertorio nacionalista académico de las primeras décadas del siglo XX. Sus elementos rítmicos de base son comunes a otras manifestaciones del área atlántica de América Latina, como la habanera y el son.

“Carretas en lontananza” de **Angel Lasala** (Buenos Aires, 1914-2000) integra el ciclo *Impresiones de mi tierra*, compuestas entre 1939 y 1942. El propio compositor escribe el programa que inspira la pieza: en la llanura, al atardecer, el carretero regresa lentamente a su hogar, cantando, con las “pupilas hundidas en el horizonte”. La música evoca un aire pampeano. El “canto” es aquí acompañado por una fórmula reiterada que genera un cierto estatismo, correspondiente, quizás, a la “monótona queja al rodar” de las carretas que describe el texto. La breve sección central lo interrumpe en un tempo algo más vivo, con acordes paralelos discretamente disonantes.

Las obras correspondientes al primer período compositivo de **Carlos Giucci** (Montevideo, 1904-1958) revelan una preocupación similar por contribuir a definir una identidad musical local. *Luz mala* –alusión a una fosforescencia nocturna mis-

teriosa y maligna que aparece en el campo– fue compuesta en 1926-27, y *Candombe* en 1928. Este último título remite a expresiones de la población negra del Río de la Plata, especialmente afro-montevideana, definidas por el uso de un conjunto de tamboriles que acompaña a manifestaciones callejeras colectivas, entre ellas, el carnaval.

A la homogeneidad regional de esta primera parte le sucede un recorrido extenso por distintos países del subcontinente. Los *Seis preludios incaicos* (1927) de **Pablo Chávez Aguilar** (Lima, 1898-1950) consisten en piezas breves, de texturas livianas, transparentes, en formas sencillas y refinadas. Los giros pentatónicos y esporádicos ritmos de danza aluden a la música de las culturas indígenas andinas y otorgan al conjunto una expresividad íntima, contemplativa, casi paisajística.

La obra de **Pedro Humberto Allende** (Santiago de Chile, 1885-1959) abre el camino a la modernidad musical chilena. Sus vínculos con la música europea se consolidan en sus estadías en Madrid, Barcelona, París o Praga, entre 1922 y 1932. Paralelamente, estudia la música aborígen y folclórica de su país, que preserva mediante recolección y grabaciones. La composición de los nueve *Estudios* se extiende de 1929 a 1936. En ellos prosigue la intensa exploración armónica ya presente en las *Doce tonadas de carácter popular chileno*, para piano, de 1920, dedicadas a Ricardo Viñes –quien estrenara la mayor parte de ellas en París–, un punto de referencia en la historia musical de su país. La estructura formal de esas piezas, consistente en dos secciones de tempo y carácter contrastantes, reaparece en el *Estudio n° 9*, donde se emplean asimismo giros rítmico-melódicos derivados de la tonada, género musical cantado representativo de la identidad folclórica en el Chile central. El *Estudio n° 8* es más abstracto en este sentido. Despliega un contrapunto exigido, con sutiles cambios acentuales internos y una armonía inestable, cromática, plagada de falsas relaciones y resoluciones excepcionales absorbidas en el interior de una trama continua, en el marco de una tonalidad ampliada.

A **Juan Bautista Plaza** (Caracas, 1898-1965) se debe la tarea, temprana y ejemplar, de rescate del acervo musical colonial de Venezuela. En su catálogo se destacan las obras de carácter religioso. Las piezas que componen este programa fueron escritas en 1951-52. *La Danza* discurre en un tempo lento y se estructura en períodos regulares, con un tema recurrente casi sin desarrollo, reexpuesto luego de una variante que incorpora sin embargo parte del material principal. Un breve motivo de tres sonidos ascendentes en la mano izquierda recorre integralmente la pieza. *La Berceuse*, tripartita con reexposición de la primera sección, está elaborada a través de sutiles coloraciones armónicas que revisten distintas combinaciones rítmicas del balanceo característico de la canción de cuna. Un delicado y complejo cincelado armónico, repartido en el espacio textural, sostiene el *Nocturno*, que fluye tranquilo en un matiz *pianissimo*, con una breve sección central más agitada.

La distancia cronológica que separa estos preludios de la obra siguiente, del compositor brasileño **Marlos Nobre** (Recife, 1939), es de casi medio siglo; la estilística es incomparablemente mayor. Nobre, formado en las tendencias avanzadas en su país a través de la enseñanza de Hans Joachim Koellreutter y luego en el vanguardista Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, compuso en 1972 *Sonancias I Op. 37*, para piano y una importante sección de percusión. En 1997, ante un encargo de Humberto Quagliata, lo autoriza a realizar una versión de esta pieza consistente en ejecutar la versión para piano solo, que cobra así estatuto de obra autónoma. El título lo registra agregando *b* al número de opus. Esta posibilidad de desdoblamiento del contenido sonoro es signo de una flexibilidad que se manifiesta también en decisiones compositivas internas, en particular, en una rítmica no sujeta a medidas estrictas. El compositor organiza un conjunto relativamente fijo de configuraciones sonoras –acontecimientos repetidos en acelerando, arpeggios veloces que atraviesan el espacio, resonancias obtenidas por trémolos o por bloques percutidos en los extremos registrales, disminución de las densidades mediante

la sustracción gradual de sonidos de un acorde sostenido– y las distribuye en un calculado trayecto que alcanza momentos de potencia máxima, de descarga masiva, corporal, para finalizar diluyéndose en el agudo. El modelado del sonido como momento esencial del proceso compositivo revela un pensamiento musical al que no es ajena la experiencia electroacústica, que Nobre ejercitara en el Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton, en Nueva York.

En el año 1995, el Rey de España Don Juan Carlos I condecoró a **HUMBERTO QUAGLIATA** por su labor de difusión de la música española contemporánea en conciertos y grabaciones, a lo largo de tantos años y por el mundo entero, otorgándole el Título de Cruz de Caballero de la Orden del Mérito Civil.

Con motivo de esta condecoración la célebre pianista Alicia de Larrocha envió a Humberto Quagliata el siguiente mensaje: “Humberto: Si hay alguien que debe estar reconocido y admirado, ese, eres tú! Ricardo Viñes en su tiempo fue el que dio a conocer las obras para piano de Debussy, Ravel, Falla, etc, y tú, con el entusiasmo y talento que te caracterizan, has hecho y haces lo mismo llevando por el mundo la música de nuestros compatriotas! Todos tus colegas estamos (especialmente yo) orgullosísimos de la distinción que te han otorgado.”

Humberto Quagliata se ha presentado en las más importantes salas de conciertos de los cinco continentes, en recitales y como solista con orquesta, habiendo realizado ya más de 2.000 conciertos, algunos de los más importantes son: Teatro Alla Scala (Milán), Carnegie Hall (New

York), Theatre des Champs-Élysées (París), Teatro Colón (Buenos Aires), Mozarteum (Salzburgo), St. Martin-in-the Fields (Londres), Chuo Kaikan Hall (Tokio), Hochschule für Musik (Viena), Fundación Gaudeamus (Amsterdam), Conservatorio Chaikovski (Moscú), Filarmónica de San Petersburgo, Teatro Real y Auditorio Nacional de Música (Madrid), Sala Ernest Ansermet (Ginebra), Musikinstrumenten – Museum (Berlín), Accademia Musical Chigiana (Siena), Beijing Concert Hall (Pekín), Sala Cecilia Meireles (Rio de Janeiro), Old Mutual Hall Unisa (Pretoria), The Opera House (Sydney), India International Centre Auditorium (New Delhi)..

La crítica internacional lo considera uno de los máximos exponentes del pianismo hispanoamericano de su generación, heredero de los grandes nombres que Sudamérica ha dado, desde el genial Claudio Arrau pasando por Martha Argerich, Daniel Barenboim, Bruno Leonardo Gelber, Nelson Freire y Roberto Szidon.

El pianista Humberto Quagliata nació en Montevideo (Uruguay) el 16 de julio de 1955.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 2 de marzo de 2011. 19,30 horas

I

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Divagação para piano y violonchelo

Sonata nº 2 para violonchelo y piano Op. 66

Allegro moderato

Andante cantabile

Scherzo

Allegro vivace sostenuto

II

Cláudio Santoro (1919-1989)

Sonata n^o 2 para violonchelo y piano (*)

Allegro moderato

Lento (Recitativo)

Allegro

Alberto Ginastera (1916-1983)

Sonata para violonchelo y piano Op. 49

Allegro deciso

Adagio passionato

Presto mormoroso

Allegro con fuoco

(*) Estreno en España

Ángel Luis Quintana, *violonchelo*
Carmen Martínez-Pierret, *piano*

Heitor Villa-Lobos tuvo una relación directa con el violonchelo. Aprendió a ejecutarlo con su padre y fue su instrumento favorito. Al principio de su carrera le permitió ganarse la vida tocando en teatros y cines de Rio. Para violonchelo y piano compuso, entre otras obras tempranas, *Pequeña suite*, *Preludio* (1913) y dos sonatas, de 1915 y 1916, respectivamente. El protagonismo del instrumento se consolida luego en dos de las *Bachianas brasileiras*: la primera (1930), para orquesta de violonchelos, y la quinta (1938-1945), para soprano y conjunto de violonchelos.

Entre 1913 y 1923 los dúos que escribe están dedicados generalmente a un instrumento de cuerda con piano y toman el nombre de sonata o bien de piezas de formas menos estrictas –improvisación, capricho, elegía–, lo que revela una oscilación entre disciplina formal y escritura libre. La *Sonata n° 2 para violonchelo y piano Op. 66* es una pieza de dimensiones extendidas y gran despliegue, en el estilo camerístico desarrollado del romanticismo tardío, sin huellas nacionalistas ni inquietudes vanguardistas. Fue incluida, sin embargo, junto al *Segundo Trío*, en el Festival de Música que abrió la famosa Semana de Arte Moderno, el 13 de febrero de 1922 en São Paulo, la manifestación emblemática del modernismo brasileiro. La sonata se organiza en cuatro movimientos vinculados con la tradición del género, si bien la expansión expresiva rapsódica prevalece por sobre la economía clásica: la tendencia es más al impulso expresivo que a la planificación apriorística. El “Allegro moderato” se abre con una extensa introducción pianística romántica que da paso a un tema muy cantable en el violonchelo con acompañamiento en arpeggios. Luego la melodía gana en ornamentación, en un despliegue incesante. Las distintas secciones que se alternan están unificadas sobre todo por el tono expresivo general y la permanencia de las texturas. Es nuevamente el piano quien introduce el segundo movimiento, “Andante”, que se desarrolla en un ambiente calmo, por momentos nostálgico, emparentado quizás con ese sentimiento intraducible que la lengua portuguesa llama *saudade*. En franca oposición, el “Scherzo” siguiente expone una vitalidad rítmica en permanente renovación,

entrecortada por momentos, con breves reposos. El estilo es aquí más concertado, con mayor independencia de las partes y un notable virtuosismo pianístico decimonónico, lejos todavía del pujante y masivo de obras ulteriores, que culminaría en *Rudepoema* (1921-26). El movimiento final elabora un motivo rítmico que caracteriza el primer tema, contrastado con otro más lineal en la cuerda, sostenido por los arpeggios del piano. Las secciones reexpositivas dan cuenta de una mayor proximidad con los esquemas formales de la tradición.

El año 1947 fue particular en la trayectoria musical e intelectual de **Cláudio Santoro** (Manaus, 1919-Brasilia, 1989). A mediados de ese año viaja a París para estudiar con Nadia Boulanger, luego de que los Estados Unidos le negaran el visado para perfeccionarse allí con la beca Guggenheim que había obtenido. Es también el año de composición de la *Sonata n.º 2* para violonchelo y piano, escrita probablemente ya en la capital francesa, a juzgar por la dedicatoria “A mon ami E. Xanco”. La obra, como otras de ese período, revela la adhesión de Santoro a las técnicas atonales y dodecafónicas introducidas en Brasil por Hans Joachim Koellreutter, con quien estudia en 1940-1941. Santoro se integra asimismo en el Grupo Música Viva, que el maestro alemán exiliado creara en 1939, una avanzada artística e ideológica vanguardista en un panorama dominado por las corrientes del nacionalismo musical. En 1948 participa como delegado brasileño en el Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales realizado en Praga se y adhiere a los postulados del realismo socialista establecidos por la dirección del Partido Comunista. Abandona el grupo de Koellreutter, se aleja de las técnicas complejas practicadas hasta entonces, duramente sancionadas por el nuevo credo estético y retorna a un lenguaje donde circulan elementos de las músicas populares brasileiras, en el que compone hasta aproximadamente 1960. La *Sonata n.º 2* para violonchelo y piano es entonces una de las últimas obras escritas antes de ese giro.

La premisa primordial de esta sonata, la segunda de un conjunto de cuatro para ese instrumental, es la de un objeto au-

tónimo, sin referencias nacionalistas ni programáticas externas. El primer movimiento está concebido, en lo esencial, a partir de un material atonal desplegado en un arpeggio ascendente y descendente del piano, compuesto por intervalos de novena menor intercalados, que sostiene la línea del violonchelo. Los roles se invierten en contrapunto trocado antes de desarrollarse en una acción concentrada y de notable expresividad. La exposición introduce progresivamente, con reiteraciones de sonidos, el total cromático, sin sistematizaciones seriales, sin embargo. El “Recitativo” siguiente establece relaciones con el movimiento anterior a través de la remanencia de sus intervalos característicos y la mayor jerarquización de cuartas y quintas también presentes en él, las que, más descubiertas –como queda claro en el final– renuevan la sonoridad del conjunto. El vigoroso comienzo en doble octavas del “Allegro” final presenta lo que funcionará como estribillo entre episodios siempre diferentes –algunos considerablemente desarrollados en sus elaboraciones, sus cambios métricos y de *tempo*–, a la manera de un rondó.

En 1979 **Alberto Ginastera** (Buenos Aires, 1916–Ginebra, 1983) compone su *Sonata para violonchelo y piano Op. 49*, dedicada a la chelista Aurora Nátola, con quien se había casado en segundas nupcias ocho años antes. A ella será dedicado asimismo el *Concierto n° 2 para violonchelo y orquesta* (1981). El primero (1968) fue revisado en 1977 y Nátola estrenó esta versión al año siguiente. Otras dos obras significativas tienen a este instrumento como protagonista: la *Pampeana n° 2* (1950) para violonchelo y piano y la *Puneña n° 2* (1976), para violonchelo solo, encargo de Rostropovich para un homenaje a Paul Sacher.

Malena Kuss ha estudiado la obra de Ginastera como una compleja red intratextual en la cual transitan elementos generativos que reaparecen en forma de transformaciones, comentarios o arreglos. Las obras para violonchelo participan de manera particular de este entramado. Así, la *Sonata Op. 49* se construye a partir de una configuración ya presente en la *Pampeana n° 2*, mientras que para el *Concierto para violon-*

chelo de 1981 el autor orquesta los movimientos segundo a cuarto de aquella sonata, cambiando el nombre y orden de los movimientos internos y reemplazando el primero por uno nuevo. La composición y tratamiento general de los materiales revela asimismo rasgos estilísticos personales reconocibles y persistentes, asociados en gran medida a una escritura derivada de las disposiciones y posibilidades concretas de los instrumentos utilizados, tensados en sus capacidades pero sin violentarlos.

El “Allegro deciso” que abre la pieza instala una sonoridad áspera y angulosa, con acentuaciones enérgicas e irregulares. La segunda sección, en clara oposición, ofrece un calmo coral en el piano, con puntuaciones o comentarios del violonchelo. El final reexpone de manera sintética el comienzo, reducido ahora a menos de la tercera parte de su duración inicial. A partir del *Cuarteto de cuerdas n° 2* (1958), Ginastera dedica cada vez más espacio a las cadencias: llegan a ocupar tres movimientos completos de su *Quinteto con piano* (1963). En este “Adagio passionato”, dos extensas intervenciones solistas sucesivas, de aire improvisatorio, se suceden al comienzo. Le sigue un dúo intensamente expresivo, consecuente con el título del movimiento. Deborah Schwartz indica que en este adagio Ginastera incorpora una frase musical extraída de su *Cuarteto de cuerdas n° 3*, con soprano. Se trata de un segmento melódico cantado allí sobre la palabra “amor”, lo que refuerza el núcleo semántico y el costado autobiográfico de esta pieza. El movimiento culmina con una exigente melodía en la cuerda aguda, acompañada por una célula insistente en el piano.

El “Presto” siguiente es el tiempo más breve de la obra y presenta otra textura característica del autor: motivos breves, fugitivos, dispersos en el registro, con coloraciones diferenciadas por los modos de ejecución le acuerdan un carácter misterioso y fantasmagórico. Un carácter similar en su potencia y muscularidad al movimiento de apertura retorna en el cierre de la obra. Aquí asoman claramente ritmos de danza, puestos en una elaboración instrumental virtuosísti-

ca, con mayor recurso a *ostinati* sucesivos, en una nueva vuelta de tuerca a rasgos característicos de sus piezas tempranas de inspiración folclórica. Esta sonata, un encargo de la Secretaría General de la OEA, fue estrenada en Nueva York el 13 de diciembre de 1979.

ÁNGEL LUIS QUINTANA es uno de los principales representantes del violonchelo español de nuestro tiempo, distinguido por la crítica como “digno y destacado heredero de la tradición de Casals y Cassadó”. Se formó con maestros de la talla de Enrique Correa, Arizcuren, Monighetti, Farulli, Gulyas o Rostropovich, obteniendo los Primeros Premios de los Concursos Ciudad de Albacete y Permanente de Juventudes Musicales, así como el Premio de la Dirección General de Música y Teatro.

Quintana participa regularmente en los más prestigiosos ciclos de cámara y festivales de nuestro país, y actúa como solista junto a la Orquesta de la RTVE, Filarmónicas de Gran Canaria y Madrid, entre otras. Es colaborador habitual del *Plural Ensemble*, con el que ha participado en numerosos festivales de música

contemporánea (Caracas, Strasbourg, París o Alicante); y como miembro del grupo de música antigua *Zarabanda* –que dirige Álvaro Marías– ha actuado también por toda Europa y Estados Unidos. Reconocido pedagogo, imparte cursos de interpretación por toda la geografía española, y ha sido Profesor Asistente de la Cátedra de Violonchelo de Frans Helmerson en la Escuela Reina Sofía de Madrid.

Actualmente es violonchelo solista de la Orquesta Nacional de España, así como Profesor Titular del Conservatorio Superior de Música de Aragón y *Guest Professor* del Conservatorio de Rotterdam, Holanda.

La crítica destaca de la pianista **CARMEN MARTÍNEZ-PIERRET** su “profunda y auténtica sensibilidad” y su capacidad natural para revelar “la cara oculta de la música”, calificándola de “*medium* total entre el compositor y el oyente”. Tras estudiar con maestros como Manuel Carra, Moura Castro, Badura-Skoda, Josep Colom o Claude Helffer, inició una actividad concertística que la ha llevado a participar en numerosos ciclos de cámara y festivales en Europa y Estados Unidos, colaborando con intérpretes de la talla de Pavel Vernikov, Aurèle Nicolet, Alain Meunier, Gérard Caussé, Joan Enric Lluna y Orquesta de Cámara de Toulouse, entre otros. Ha impartido seminarios en conservatorios y universidades (UIMP de Santander, Hartford, Florida, Toulouse, etc.) y ha sido jurado de concursos internacionales como los de Burdeos (cuarteto) y Épinal (piano). La sed de nuevas experiencias artísticas (el diario *Le Figaro* la definió como “una pianista que trastorna las convenciones”) la conduce frecuentemente hacia la creación pluridisciplinar, en colaboración con actores, coreógrafos y artistas plásticos.

Su discografía refleja su especial predilección por la música de nuestro tiempo (*El Agua y los Sueños* del sello Autor, obra para piano de Marisa Manchado), por la producción musical femenina (*Lalai*, en Ventilador Edicions, compositoras europeas de los siglos XVIII a XX), y por el piano español del siglo XX, como su *Música Callada*, primer volumen de la integral de Mompou que está grabando para el sello La Nuit Transfigurée.

En 2009 el sello La Ventana Azul editó la primera grabación del dúo Quintana & Martínez-Pierret, titulado *Requiebros* con obras de Cassadó, Falla, Nin, Ginastera y Piazzolla. Ambos forman también un trío con Ane Matxaín, Concertino de la Orquesta Nacional de España.

El autor de la introducción y notas al programa, **OMAR CORRADO**, se graduó en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Obtuvo el grado de Doctor en Historia de la Música y Musicología en la Universidad de París IV-Sorbona. Fue becario del Gobierno francés, del Instituto Goethe y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Ha realizado actividades docentes de grado y posgrado, dictado conferencias y participado en congresos en numerosos países de Europa y las Américas. Sus trabajos fueron publicados en medios internacionales (revistas especializadas, diccionarios y enciclopedias). Es Profesor Titular Regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Rosario. Obtuvo el Premio de Musicología de Casa de las Américas (Cuba) en 2008 y el Premio Konex en 2009. Su campo de investigación más frecuente es la música del siglo XX, especialmente en Latinoamérica.

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 docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMOS CICLOS

WAGNER Y SU CÍRCULO

- 9 de marzo *Sinfonía nº 9 en Re menor Op. 125*, de L. van Beethoven transcripción de R. Wagner, por Marta Mathéu, soprano; Marta Infante, mezzosoprano; Roger Padullés, tenor; y David Menéndez, barítono; Karina Azizova, piano; y Coro de la Comunidad de Madrid. Jordi Casas, director.
- 16 de marzo Obras de C. Frank, J. Brahms, A. Scriabin, A. Berg y F. Liszt, por Miguel Ituarte, piano.
- 23 de marzo Obras de R. Wagner en arreglo de M. Reger, F. Liszt y P. Dukas, por Sofya Melikyan y Emilio González Sanz, dúo de pianos.
- 30 de marzo Obras de A. Bruckner y H. Wolf, por el Fine Arts Quartet, con Gil Sharon, viola.

LAS MÚSICAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

- 6 de abril Tonos y danzas en las obras de Calderón de la Barca y sus coetáneos, por Marta Infante, mezzosoprano y Manuel Vilas, arpa.
- 13 de abril Obras de J. Hidalgo, F. Coppola y G. M. Pagliardi, por Los Músicos de su Alteza. Luis Antonio González Marín, director.
- 27 de abril Obras de J. Hidalgo, S. Durón, L. Ruiz de Ribayaz, G. Sanz y anónimos, por Raquel Andueza, soprano y La Galanía.
- 29 y 30 de abril *Theatrum Mundi. Amor, honor y poder*. Representación teatral por la Compañía delabarca. Centro de investigación, interpretación y producción. Nuria Alkorta, directora.



Fundación Juan March

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

