

CICLO DE MIÉRCOLES

MATEMÁTICA MUSICAL

noviembre 2011



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

MATEMÁTICA MUSICAL

noviembre 2011

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Matemática musical”: noviembre 2011 [introducción y notas de Yvan Nommick]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011. 56 p.; 19 cm.

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

Programas de los conciertos: [I] “La arquitectura de canon: Obras de G. M^a. Trabaci, B. Ramos de Pareja, G. de Macque, G. P. del Buono, G. da Venosa, S. Eccles, H. Purcell A. Ferrabosco, I. J. Playford, J. S. Bach y anónimo”, por Il Suonar Parlante, Vittorio Ghielmi, director; [II] “El número 24: Obras de J. S. Bach, C. Debussy, F. Chopin, A. Scriabin, D. Shostakovick y S. Rachmaninov”, por Josep Colom, piano; [y III] “Proporciones: Obras de J. Cage, B. Bartók y O. Messiaen”, por el Atlantis Piano Dúo: Sophia Hase y Eduardo Ponce, dos pianos; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 16, 23 y 30 de noviembre de 2011.

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

1. Cuartetos (Viole da gamba) - Programas de mano - S. XV-XVII.- 2. Cánones, fugas, etc. (Viole da gamba (4)), Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Cánones, fugas, etc., Arreglos - Programas de mano - S. XV.- 4. Toccatas, Arreglos - Programas de mano - S. XVI.- 5. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII-S. XX.- 6. Cánones, fugas, etc. (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Música para piano (Pianos (2)) - Programas de mano - S. XX.- 8. Música para piano (Pianos preparados (2)) - Programas de mano - S. XX.- 9. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Yvan Nommick

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
Simbolismo numérico
Arquitecturas sonoras
Fractalidad en la música
- 18 Miércoles, 16 de noviembre - Primer concierto
La arquitectura del canon
Il Suonar Parlante, cuarteto de violas da gamba
Vittorio Ghielmi, dirección
Obras de G. M^a. TRABACI, B. RAMOS de PAREJA, G. de MACQUE,
G. P. del BUONO, G. da VENOSA, S. ECCLES, H. PURCELL,
A. FERRABOSCO I. J. PLAYFORD, J. S. BACH y ANÓNIMO
- 30 Miércoles, 23 de noviembre - Segundo concierto
El número 24
Josep Colom, piano
Obras de J. S. BACH, C. DEBUSSY, F. CHOPIN, A. SCRIABIN,
D. SHOSTAKOVICH y S. RACHMANINOV
- 44 Miércoles, 30 de noviembre - Tercer concierto
Proporciones
Atlantis Piano Dúo: Sophia Hase y Eduardo Ponce, pianos
Obras de J. CAGE, B. BARTÓK y O. MESSIAEN

Introducción y notas de **Yvan Nommick**

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



Canon emblemático a cuatro voces *Mundus et musica et totus concertus* de Bartolomé Ramos de Pareja, incluido en un cancionero florentino del último cuarto del siglo XV. Esta obra se interpreta en el concierto del 16 de noviembre.

Desde Pitágoras y la teoría musical de la Grecia clásica, la relación entre números y sonidos ha sido una constante a lo largo de la historia. Así, durante la Edad Media la música fue uno de los cuatro “saberes exactos” del Quadrivium junto a la aritmética, la geometría y la astronomía, en sintonía con la condición de disciplina matemática que entonces tenía. Más allá de su dimensión teórica, la práctica musical también ha mostrado la aplicación de procedimientos matemáticos a la composición. Han sido muy numerosos los autores, de estilos y cronologías diversas, que han usado principios matemáticos en su obra: simetrías, procedimientos canónicos, transformaciones motivicas o secuencias aritméticas como la serie de Fibonacci o la proporción áurea. Desde Dufay y Bach hasta Cage y Xenakis, pasando por Debussy, Berg y Bartók, entre otros muchos, abundan los ejemplos de composiciones concebidas desde la matemática musical.

Este ciclo propone una aproximación centrada en la dimensión matemática de obras musicales compuestas entre el siglo XV y el siglo XX. Cada uno de los tres conciertos del ciclo explora una vertiente concreta de esta compleja relación entre música y números. El primero, “La arquitectura del canon”, interpretado por un cuarteto de violas da gamba, se centra en un repertorio concebido con principios canónicos, con *El arte de la fuga* de Bach como obra cumbre. El segundo concierto, para piano a solo, gravita entorno al número 24 como emblema del sistema tonal occidental. Este programa presenta unos recorridos musicales insospechados generados al combinar preludios de distintos periodos y colecciones (típicamente articuladas por 24 obras, una por tonalidad). Por último, en el concierto final, “Proporciones”, se interpretan obras de tres autores del siglo XX en cuya obra el orden matemático es un rasgo esencial: Bartók, Messiaen y Cage.

INTRODUCCIÓN

La música es una matemática misteriosa ...

Claude Debussy

En el último capítulo de su *Micrologus* (hacia 1025-26), Guido d'Arezzo, recordando las circunstancias legendarias que llevaron a Pitágoras a inventar el monocordio, escribe que éste “entendió así que la ciencia de la música reside en la proporción y la relación entre los números”. Siete siglos más tarde, Rameau afirmaría en su tratado *Generación armónica* (1737): “La música es una ciencia físico-matemática; el sonido es su objeto y las relaciones que existen entre diferentes sonidos son su objeto matemático. Su finalidad es agrandar y excitar en nosotros diversas pasiones”. Dos siglos y medio después, Xenakis, el músico-arquitecto, declara a su vez: “La música ha sido siempre, y sigue siendo, a la vez sonido y número, acústica y matemática, lo que fundamenta su universalidad. En el mundo entero, e incluso para expresar la sensualidad o los sentimientos, que la música sugiere admirablemente, los músicos proceden agrupando los sonidos por altura e intensidad según leyes matemáticas que no cambian”.

6

Las tres citas con las que encabezamos este texto ponen de manifiesto la relación íntima que existe entre la música y el número; sabemos, en efecto, desde Pitágoras y sus discípulos, que los intervalos entre las notas se corresponden con divisiones de una cuerda vibrante y que estas diferencias de altura entre los sonidos pueden expresarse mediante relaciones numéricas: la octava = $2/1$, o la quinta = $3/2$. Por otra parte, el sonido es una onda cuyo movimiento vibratorio es percibido por el oyente; la altura de una nota, su “frecuencia”, es el número de estas vibraciones por segundo: la frecuencia del La del diapasón, de acuerdo con el cual afinan conjuntamente los músicos, es de 440 vibraciones por segundo, es decir 440 hertzios; al aumentar o disminuir la frecuencia, aumenta o disminuye, respectivamente, la altura. Asimismo, el ritmo, elemento fundamental de la música es producto de subdivisiones del tiempo, regulares e irregulares, y de la combina-

ción de dichas duraciones que se miden también por medio de relaciones numéricas.

En realidad, todos los demás parámetros de la música pueden medirse: la armonía, constituida por notas que suenan simultáneamente y se encadenan; el timbre (sonido característico de un instrumento), determinado por el número, las frecuencias y las amplitudes de los armónicos; la dinámica, cuyos grados de intensidad se miden en watos. La propia estructura puede medirse: del mismo modo que las proporciones de la Pirámide de Keops, del Partenón de Atenas o del cuadro de Sandro Botticelli titulado *El nacimiento de Venus* están basadas en la sección áurea, un compositor puede ajustar la construcción formal de una obra musical mediante la “divina proporción”.

Sin embargo, si la música está relacionada en todos sus parámetros con la matemática y la física, su finalidad no es ser puro objeto de especulación teórica, sino expresión, a través del disfrute de nuestro oído, de “sensualidad, sentimientos, pasiones...” como anotan más arriba Rameau y Xenakis, dos creadores que aunaron el espíritu científico con la sensibilidad artística, y que no son sospechosos de sentimentalismo. Bien es cierto, por otra parte, que si la música expresa algo es, como afirma Stravinsky en su famosa sentencia de 1935 (*Crónicas de mi vida*), una “ilusión”, y no su “esencia”. En efecto, el compositor sugiere sensaciones, lugares, situaciones, estados de ánimo, sentimientos, e incluso pasiones, mediante analogías sonoras, figuras retóricas o simbólicas, o motivos conductores (como el *Leitmotiv* wagneriano) que han de ser conocidos de antemano y, después, reconocidos: en unos casos, como la *musica reservata* (1552-1625), los símbolos musicales no son evidentes para el oyente, y sólo perceptibles por un círculo restringido y refinado de iniciados; en otros, las analogías sonoras forman parte desde hace siglos de nuestro patrimonio cultural: un ejemplo sencillo lo constituye la asociación de la altura de un sonido con el espacio (agudo = alto; grave = bajo), que existe desde que en el siglo IX se comenzara a fijar gráficamente el movimiento ascenden-

te, descendente o fijo de una nota; asimismo, el subconsciente de un oyente reconoce que una línea cromática descendente, y más aún si contiene síncopas, trasmite, según los casos, inquietud, nostalgia, tristeza, sufrimiento, dolor, lamentación... Veamos, a continuación, algunas de las formas sobresalientes en que música y matemática se relacionan.

Simbolismo numérico

*Lo simbolizado aparece como cualidad o forma superior,
también como esencia que justifica la existencia
de lo simbolizante y que la explica.*

Juan Eduardo Cirlot

8

En 1738, Lorenz Christoph Mizler, antiguo discípulo de Bach, fundó una Sociedad de Ciencias Musicales, la *Korrespondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, entidad que estudiaba, en particular, las relaciones entre música y matemática. A pesar de la insistencia de Mizler, Bach ingresó en la Sociedad sólo en 1747. La razón es que quería ser el decimocuarto miembro de dicha corporación, ya que el número 14 era –siguiendo las equivalencias numéricas del alfabeto (A = 1; B = 2; C = 3...)– el símbolo numérico de su apellido: B + A + C + H = 14 (2 + 1 + 3 + 8). Asimismo, cerraba muchas de sus partituras, en particular sus *Cantatas*, con las letras SDG (*Soli Deo Gloria*) que, según el mismo simbolismo, tienen idéntico valor numérico que las iniciales de sus nombres y apellido (en el alfabeto numérico alemán la I y la J se representan con el mismo número: 9): J + S + B = 29 (9 + 18 + 2); S + D + G = 29 (18 + 4 + 7).

Como anécdota curiosa, señalemos que al ingresar en la Sociedad de Mizler, cada nuevo miembro tenía que entregar su retrato a tamaño natural y un trabajo que atestiguara un gran dominio de la ciencia de la música. En el retrato, realizado por Elias Gottlob Haussmann en 1746, Bach sostiene en la mano derecha un manuscrito en el que se pueden leer los tres diseños melódicos de un complejísimo triple canon enigmático a seis voces (BWV 1076) (véase el retrato en p. 17). Recordemos que el canon es una técnica compositiva en la que una figura

melódica, rítmica o melódico-rítmica es imitada por una o más voces que entran sucesivamente. El canon es enigmático cuando el compositor no da la solución de cómo y cuándo entran la o las voces que imitan a la primera. En casos complejos, como el triple canon BWV 1076, que superpone tres cánones simples, existen muchas soluciones posibles; se trata entonces de un canon polimórfico y el músico ha de resolver el enigma con la mayor ciencia posible.

Esta pasión por la numerología, los enigmas y el virtuosismo de la escritura polifónica, es muy propia de la época de Bach, pero éste utilizó también las técnicas imitativas y la numerología para subrayar el significado teológico o espiritual de sus obras. Citemos tres ejemplos: la escritura canónica del *cantus* del coral para órgano BWV 678, *Dies sind die heiligen zehn Gebot* [He aquí los diez, los santos mandamientos] es el símbolo de quien da la Ley, Dios, y de quien la recibe y ha de seguirla, el hombre; el bajo ostinado cromático del Crucifixus de la *Misa en Si menor* se repite trece veces para marcar el carácter ineluctable de la Pasión de Cristo; en el breve número coral *Wahrlich, dieses ist Gottes Sohn gewesen* [Verdaderamente, éste era Hijo de Dios], nº 73 de la *Pasión según San Mateo*, la línea melódica de los bajos se compone de 14 notas, como el número simbólico de la Resurrección y... como el símbolo del propio Bach.

Olivier Messiaen también fue un músico profundamente creyente y quiso expresar en sus obras, como declaró a Claude Samuel, “lo maravilloso de la Fe”. El ritmo fue una de sus mayores preocupaciones como compositor y le concedía una importancia primordial en la definición misma de lo que es la música. Comparando, por ejemplo, sonido y ritmo, escribió: “Para el *Ritmo*, el sonido –musical o no– no es frecuentemente más que su coloración: es el intermediario entre las Duraciones, el Número y nuestra percepción”. La música hindú, de la que escribió que “ciertamente es la que más lejos ha ido en el orden rítmico, y especialmente en el aspecto cuantitativo (combinaciones de duraciones largas y breves)”, le inspiró el principio del valor añadido según el cual “todo

ritmo simple puede complicarse mediante la adición de una duración breve o valor añadido”. El empleo de este procedimiento aporta flexibilidad y sutileza a la línea melódica que escapa así de la tiranía de una métrica regular.

Por otra parte, Messiaen tuvo especial predilección por los números primos: “Sabemos que los números primos son números enteros que no tienen más divisor que ellos mismos y la unidad [...]. Esta imposibilidad les otorga una especie de potencia muy efectiva en el ámbito del ritmo. Encontramos en los hindúes ritmos basados en los números 5 (número de los dedos de la mano), 7, 11, todos números primos”. En la pieza nº XI (*Primera comunión de la Virgen*) de sus *Veinte Miradas sobre el Niño Jesús* para piano, Messiaen sugiere mediante los números una impresionante trasmutación sensorial: los “latidos del corazón del Niño en el seno materno” son representados por notas repetidas en el registro grave del teclado cuyo número va aumentando progresivamente de 9 a 15: 9-11, 10-12, 11-13, 12-14, 13-15.

También se relacionan con la rítmica hindú los ritmos no retrogradables de Messiaen, uno de sus “descubrimientos preferidos”. En efecto, este ritmo palindrómico, que sigue siendo el mismo leído de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, y que ya existía en la métrica de la antigua Grecia –el ritmo crético (larga-breve-larga)–, es la Deçî-tâla nº 58, llamada “**Dhenkî**” (**negra-corchea-negra**), que Messiaen describe así: “Es sin duda muy antiguo, como todos los ritmos basados en el número 5 [...]. El Dhenkî (lo repito con fuerza) es el más antiguo, simple y natural de los ritmos no retrogradables”. Messiaen reconoce, claro está, que, aunque esté retrogradada, una fórmula rítmica se dirige siempre hacia el futuro, pero insiste en que “la memoria reconoce en la retrogradación el texto primitivo volviendo al pasado”. La gran originalidad de Messiaen es haber demostrado la importancia filosófica, simbólica y musical de la no retrogradación –en la que, en torno a un valor central, no se puede distinguir el pasado del presente–, haber desarrollado una teoría musical en torno a los ritmos no retrogradables y haberlos utilizado profusamente en su obra de compositor.

Arquitecturas sonoras

En el umbral de la Belleza, el arte y la ciencia han de colaborar.

Edgar Varèse

Goethe señaló, en un bella fórmula, que “la arquitectura es una música petrificada”, y Xenakis, dándole la vuelta a la cita, observó que “la música es una arquitectura móvil”, interesante idea que podría constituir una definición de la forma musical, que, en nuestra opinión, no es una mera estructura que yuxtapone secciones y partes, sino una arquitectura sonora dinámica. Como bien escribe Boris de Schlöezer, la forma es la obra “considerada en su aspecto dinámico, en su función generadora con respecto a las partes”.

Es cierto que la música, arte temporal, y la arquitectura, arte espacial, tienen muchas afinidades: ambas aúnan arte y ciencia, belleza y razón, otorgan una importancia destacada a los componentes técnicos y formales y se fundamentan en las leyes de la física y de la matemática. Incluso podemos “leer” ritmos en muchos edificios, especialmente en las fachadas y los pórticos de numerosos templos religiosos, que ofrecen a nuestra mirada simetrías bilaterales en torno a un eje central, es decir, ritmos no retrogradables. Sin embargo, existe entre música y arquitectura una diferencia fundamental que Hegel, en su *Curso de Estética*, definió así: “... el arte de los sonidos se mueve en una esfera completamente distinta de la arquitectura. En las dos artes, las leyes de la cantidad y de la medida proporcionan, es cierto, la base; pero los materiales coordinados siguiendo estas leyes son de naturaleza directamente opuesta. La arquitectura se apodera de la masa física pesante, de su espacialidad inerte y de sus formas exteriores. La música, por el contrario, utiliza el sonido, elemento lleno de alma y de vida, que se libera del espacio [...] y se precipita, en su carrera veloz, a través del tiempo”.

La forma más sencilla y evidente de unir música y arquitectura consiste en aplicar a una obra musical las proporciones de

una creación arquitectónica. Así, por ejemplo, en el siglo XV, Guillaume Dufay, para componer su motete *Nuper rosarum flores* con ocasión de la consagración de la Catedral Santa Maria dei Fiore en Florencia, se inspiró en las proporciones de dicho templo. Como lo han demostrado varios musicólogos –en particular Martin Trachtenberg, si bien Craig Wright piensa que el motete se inspira en la descripción bíblica del Templo de Salomón–, las cuatro partes del motete tienen la misma relación proporcional (6:4:2:3) que la nave, el transepto, el ábside y la cúpula de la catedral entre sí. Es un caso de aplicación de proporciones espaciales a una arquitectura sonora.

Un procedimiento parecido, pero más sutil, consiste en utilizar en la composición normas de proporción, como la sección áurea, o series aritméticas como la serie de Fibonacci, de las que proponemos las siguientes definiciones:

12

- La sección áurea existe cuando, en una recta AB, el segmento menor AC dividido por el mayor CB es igual al cociente del mayor CB por el todo AB ($AC/CB = CB/AB$). Es decir que la razón entre la parte menor y la mayor ha de ser la misma que entre la mayor y el todo. El valor numérico de esta proporción es el número de oro $\Phi = 1,618$. Su interés estético consiste en que aúna la disimetría y la armonía.
- En la serie de Fibonacci, cada número es la suma de los dos anteriores (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89...). A medida que avanzamos en dicha serie, la razón entre un número y el que le precede tiende hacia el número de oro 1,618; así, al llegar a 89/55, tenemos el resultado 1,618.

Veamos ahora cómo se trasladan a la música aquella proporción geométrica y esta serie aritmética. En lo que refiere a la sección áurea, se utiliza para lograr una proporción armoniosa entre las diferentes secciones de una obra (o de

un movimiento de obra) y entre dichas secciones y la totalidad de la obra (o movimiento de obra). Aquí, ya no se trata de proporciones espaciales, sino de proporciones temporales que se calculan generalmente sumando pulsos, y no midiendo el tiempo con un reloj, porque, como bien escribe Ernő Lendvai, hemos de considerar que “la música respira con la pulsación métrica y no con la medida absoluta del tiempo. En música, el tiempo que pasa es más verificable por compases o tiempos, cuyo papel es más enfático, que por la duración de la ejecución”. Buenos ejemplos de utilización musical de la “divina proporción” lo constituyen los movimientos primero y tercero de la *Música para cuerda, percusión y celesta* y la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók.

En cuanto a la serie de Fibonacci, que tanta conexión tiene con la sección áurea, puede utilizarse para establecer proporciones temporales, para crear perfiles melódicos o elaborar acordes y agregados armónicos. Muchos acordes y diseños melódicos de Bartók utilizan profusamente intervalos de segunda (mayor y menor), tercera menor, cuarta justa y sexta menor, que se corresponden, en número de semitonos, a 1, 2, 3, 5 y 8, respectivamente.

En 1954, Xenakis, que trabajaba desde 1947 como arquitecto en el estudio de Le Corbusier, utilizó, para componer *Metastaseis*, los recursos del Modulor –concepto ideado por Le Corbusier para adaptar las dimensiones de un edificio a la morfología humana; lo constituyen dos series paralelas de números cuya proporción es la sección áurea–. La originalidad aquí es que la sección áurea, además de participar en el control de las proporciones temporales, permite distribuir los *glissandi* masivos de cuerda de la primera parte de la obra. Así lo explica el compositor: “Tuve cuidado [...] con los arranques de los *glissandi* que seguían leyes geométricas de aceleración (es decir de densidad creciente) y utilicé, en particular, la sección áurea (una serie de Fibonacci, en realidad) que hace que la densidad de los arranques de los *glissandi* aumente de manera rápida, exponencial. Para hacer que las cosas fuesen homogéneas y heterogéneas. [...] Para que hu-

biese una transformación continua del sonido, pero con una vida interna intensa”.

Xenakis utilizará también el cálculo de probabilidades -música estocástica- para elaborar sus grandes masas sonoras, masas en cuyo interior reside una extraordinaria actividad musical. A título de ejemplo, en *Pithoprakta*, compuesta inmediatamente después de *Metastaseis*, el cálculo de probabilidades permite elaborar y distribuir más de mil *pizzicati-glissandi* de cuerdas en uno de los fragmentos de la obra.

Fractalidad en la música

El acto de crear es un acto místico, del mismo modo que la invención y el descubrimiento científicos ...

Francisco Guerrero Marín

14

Los fractales, término que acuñó el matemático Benoît Mandelbrot a finales de los años 1960, son una rama de la matemática que construye modelos que permiten estudiar sistemas tales como la forma de las cadenas montañosas y de las costas, las estructuras vegetales, la ramificación de los bronquios o las redes neuronales, sistemas aparentemente irregulares y fragmentados pero formados por la repetición de un mismo fenómeno a diferentes escalas.

Francisco Guerrero Marín, cuya obra constituye una de las aportaciones más originales de España a la música de la segunda mitad del siglo XX, fue un pionero en la utilización de los fractales en la composición musical. Sus obras, de escritura muy compleja y elaborada, poseen una gran tensión expresiva, pero siempre sometida al control de un pensamiento riguroso, en particular en lo relativo a la forma, considerada no como sucesión de secciones sino como proceso de expansión del material sonoro en el tiempo, a la manera de un organismo biológico. Desde mediados de los años ochenta, en obras como *Rhea* para doce saxofones (1988), *Zayin II* para trío de cuerda (1989) y *Nûr* para coro mixto (1990), desarrolló una

técnica compositiva basada en los procedimientos de la geometría fractal. Así, con la ayuda de un programa informático, los elementos generadores, que Guerrero llama “semillas”, se reproducen a diferentes escalas mediante reglas de transformación establecidas por el compositor, quien consigue de este modo una gran coherencia entre la macroforma y la microforma de la obra, entre las partes y el todo.

Al comienzo de los años 1980, Ligeti descubrió, gracias a los trabajos de Simha Arom y Gerhard Kubik, la organización rítmica tan peculiar de algunas músicas tradicionales africanas; se inició en el estudio de los fractales, de la mano del biofísico Manfred Eigen, y se interesó por las complejidades contrapuntísticas y rítmicas de la música occidental de finales del siglo XIV. Estos elementos influyeron en la música que compuso en este período, y en particular en el *Concierto para piano y orquesta*. El cuarto movimiento de esta obra, al que consideraba como el movimiento central, se inspira en las estructuras fractales, pero Ligeti matiza: “La geometría fractal exige la utilización de ordenadores. En el cuarto movimiento de mi *Concierto para piano*, he utilizado formas que presentan ciertas analogías con estructuras fractales, pero lo he hecho sin cálculos. Prefiero trabajar a mano: el arte no debe ser exacto. Me inspiro en datos científicos, sacados de la geometría o de las ciencias naturales, pero lo que hago es arte y no ciencia”.

No existe arte sin técnica, sin investigación, sin método, y la matemática también puede ser fuente de inspiración y proporcionar al compositor herramientas útiles y estimulantes, pero éste, como advierte Ligeti, debe conservar su libertad con respecto a los procedimientos y a los cálculos. La duda es fundamental para el creador, así como su intervención en todas las etapas del proceso compositivo, sobre todo si utiliza los recursos de la informática.

Cerraremos este texto con una curiosa anécdota. Un día que Wagner constataba que se estaba tocando su música en un tempo absurdo, los intérpretes le explicaron que habían res-

petado escrupulosamente sus indicaciones metronómicas. “Comprendí entonces –escribe Wagner– la incertidumbre de las relaciones entre matemática y música; y, desde entonces, no sólo dejé de lado el metrónomo, sino que me contenté con poner indicaciones muy generales acerca del movimiento principal, precisando sólo las *modificaciones* de este movimiento”.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Alberto Basso, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, Turín, E.D.T., 1979-1983, 2 vols.
- Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle* [título original, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, 1979], trad. del inglés por Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi y Alejandro López Rousseau, Barcelona, Tusquets, 2009.
- Ernő Lendvai, *Béla Bartók: un análisis de su música* [título original, *Béla Bartók: an analysis of his music*, 1971], trad. del inglés por Enric Canals, Barcelona, Idea Books, 2003.
- Tony Lévy, *Figures de l'infini: les mathématiques au miroir des cultures*, París, Seuil, 1987.
- Karl Menninger, *Number Words and Number Symbols: a Cultural History of Numbers*, Boston, MIT Press, 1969.
- Pierre Michel, *György Ligeti*, París, Minerve, 1995.
- Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*, París, Leduc, 1994-2002, 7 vols.
- Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, París, Gallimard, 1947.
- Friedrich Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel, Bärenreiter, 1950.
- Martin Trachtenberg, “Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper rosarum flores* and the Cathedral of Florence”, *Renaissance Quarterly*, vol. 54, nº 3, otoño 2001, pp. 740-775.
- Iannis Xenakis, *Kéleütha*, Alain Galliari (ed.), París, L'Arche, 1994.
- Iannis Xenakis, *Musique, Architecture* [1ª ed., 1971], Tournai, Casterman, ed. aumentada, 1976.
- Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, textos reunidos por Sharon Kanach, Marsella, Parenthèses, 2006.



Johann Sebastian Bach sosteniendo una copia de su triple canon enigmático a seis voces (BWV 1076).

PRIMER CONCIERTO

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

La arquitectura del canon

I

Giovanni Maria Trabaci (1575-1647)

Toccata

Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1491)

Canon perpetuum “Mundus et Musica et Totus Concentus” (I)

Giovanni de Macque (1550-1614)

Prime Stravaganze

Capricceto

Giovan Pietro del Buono (antes de 1641-ca. 1657)

Canon super “Ave Maris Stella”

Gesualdo da Venosa (1561-1613)

Gagliarda del príncipe de Venosa

Anónimo (s. XVI)

Upon La Mi Re

Simon Eccles (in Playford's división collection 1676)
A new ground (variaciones)

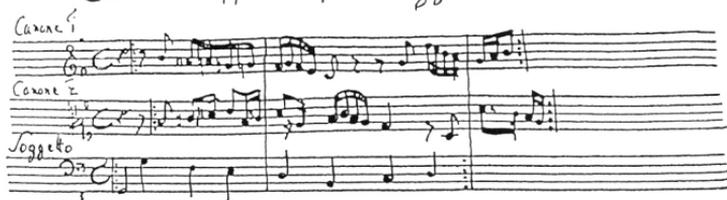
Henry Purcell (1659-1695)
Fantasia

Bartolomé Ramos de Pareja
Canon perpetuum "Mundus et Musica et Totus Concentus" (II)

Alfonso Ferrabosco I (1543-1588)
Fantasia sull'exachordo (fantasia alchemica)

John Playford (1623-1687)
The duke of Norfolk (variaciones)

Canone doppio sopr' il Soggetto.



Symbola

Christus Coronabit Crucigeros

Lipsiae 2. 15. Octobr. 1747.



Domino Passerifori
bisce notulis comens
dara se volebat
J. S. Bach.

Autógrafo de un canon emblemático de Johann Sebastian Bach compuesto en 1747. El bajo ostinato es el emblema del lamento, la melodía descendente representa la cruz de sufrimiento y la ascendente (en contrapunto invertido) la cruz de salvación ("Christus coronabit crucigeros"). Este canon se interpreta abriendo la segunda parte del concierto del día 16 de noviembre.

II

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Canone doppio sopra il soggetto “Christus coronabit crucigeros”

BWV 1077

De *Die Kunst der Fuge* BWV 1080

Contrapunctus I a 4

Contrapunctus III a 4

Coral “O Mensch, beweine deine Sünde gross” BWV 622

Contrapunctus Va 4

Contrapunctus VII a 4

In dulci jubilo. Doble canon BWV 608

Contrapunctus VIII a 3

Coral “Wenn wir in höchsten Nöthen” BWV 641

Contrapunctus XI a 4

IL SUONAR PARLANTE, *cuarteto de violas da gamba*

Rodney Prada

Fahmi Alqhai

Cristiano Contadin

Vittorio Ghielmi, *dirección*

LA ARQUITECTURA DEL CANON

En el siglo I a. C., Marco Vitruvio Polión escribió, en su tratado *De Architectura*, que el arquitecto debía tener conocimientos de música para que pudiese “entender las leyes de las proporciones canónica y matemática”. En efecto, el canon, proporción arquitectónica que sirve de medida entre los elementos que integran cada una de las partes, las partes entre sí y éstas en relación al conjunto, designaba también, en la antigua Grecia, un instrumento llamado monocordio que permitía dividir una cuerda según proporciones matemáticas correspondientes a intervalos (octava, quinta...) y estudiar los sonidos desde el punto de vista acústico. Por otra parte, Vitruvio recomendaba que se colocaran “por ley matemática” jarrones de bronce “según la diferencia de sonidos en celdillas debajo de las gradas según asociaciones musicales de sonidos en cuarta, quinta y octava de manera que al herir con su choque uno de esos vasos la voz que llega de la escena se acrece considerablemente y la perciben los oídos de los espectadores más clara y con mayor intensidad”.

22

En la música de la Edad Media y del Renacimiento, la palabra “canon” sigue ligada a su etimología griega (*kanón*: regla, norma) y designa unas instrucciones, más o menos crípticas, gracias a las cuales se puede deducir de la notación de una voz las otras voces que deben cantar simultáneamente. Una de estas reglas es lo que se conoce como canon, es decir un procedimiento compositivo en el que las voces (vocales o instrumentales) van entrando sucesivamente imitando el diseño melódico de la voz inicial; ésta se denomina *dux* y las voces que la imitan *comes*. El canon es una técnica contrapuntística, y la imitación canónica puede ser utilizada en pasajes concretos de obras más amplias, pero también puede ser considerado como un género musical en la medida en que muchos cánones son piezas independientes. Ambos aspectos están presentes en las obras que se interpretan en este concierto.

Existen numerosas especies de cánones y su clasificación difiere entre un tratadista y otro. Sin adentrarnos aquí demasia-

do en un terreno sumamente técnico, proponemos la siguiente lista de algunos de los tipos principales de cánones:

- El canon finito: una modificación del final de la voz principal, a la que se le añaden notas, permite que ésta y las voces que la imitan se reúnan en la cadencia final.
- El *canon perpetuus*, o canon circular: las voces vuelven todas al principio, por consiguiente, el canon puede, teóricamente, ser infinito. El compositor ha de indicar el momento preciso en que quiere que se interrumpa.
- El *canon per tonos*, o canon en espiral: la voz principal termina un tono más alto que su tonalidad inicial, por lo que tendrá que volver a la tonalidad principal en su última exposición.
- El canon enigmático: el autor sólo proporciona el tema (*dux*) y no indica dónde ni cómo entran las demás voces. A veces proporciona algunas indicaciones, que pueden ser incompletas o enigmáticas, y el lector ha de encontrar la solución conformándose estrictamente a las reglas académicas: en algunos casos puede haber más de mil soluciones posibles.

En todos estos tipos de cánones, se pueden aplicar diferentes técnicas de transformación melódica o rítmica:

- Un canon es regular si las voces que imitan al modelo lo reproducen exactamente; si se modifican algunas de las notas de la imitación es un canon imperfecto.
- La imitación puede ser la inversión de la voz principal (como en un espejo, los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y los descen-

dentes en ascendentes), su retrogradación (comenzando con la última nota y terminando con la primera), o su inversión retrogradada.

- Las voces son idénticas desde el punto de vista melódico, pero difieren en el aspecto rítmico: la voz que imita puede presentar el tema en valores uniformemente más largos que los del *dux*, por ejemplo duplicar proporcionalmente la duración de las notas (una corchea se convierte en negra, una negra en blanca...), o más breves (una blanca se convierte en negra, una negra en corchea...).

El arte del canon alcanzó su apogeo con Johann Sebastian Bach, quien practicó con absoluta maestría todas sus formas y técnicas, tanto en su música vocal como instrumental, religiosa o profana. Durante el Clasicismo, el canon siguió inspirando a los compositores, pero conoció después un importante declive. Su despertar llega con el neoclasicismo de los años 1920, en particular con Stravinsky y con la Segunda Escuela de Viena, en su etapa dodecafónica, cuyos compositores utilizaron profusamente las técnicas contrapuntísticas cuyo modelo fueron los cánones y las fugas de Bach.

Schönberg escribió en 1931 que había aprendido de Bach “el arte de edificar una obra entera a partir de un elemento único y de los diseños extraídos de este elemento mediante diversas transformaciones”, frase que podría ser una excelente definición de lo que es una fuga. En efecto, toda esta arquitectura musical procede orgánicamente, tanto horizontal como verticalmente, del tema expuesto, solo, por la primera voz. A este tema, denominado “sujeto”, le responde una segunda voz, y a continuación entran las demás voces; cada voz, después de exponer el sujeto, prosigue su trayectoria melódica presentando un contrasujeto que también podrá ser desarrollado en el curso de la obra. Después de esta exposición, se inicia el desarrollo en el que alternan episodios, basados en un intenso trabajo contrapuntístico, y reexposiciones del sujeto en diferentes tonalidades. Normalmente, la fuga se cierra con un

stretto [estrecho], en el que las entradas en imitación del sujeto se suceden en un intervalo de tiempo más breve que en la exposición.

Bach escribió unas doscientas fugas y alcanzó también en este género la perfección: la fuga está presente en toda su música, incluso en tres de sus *Sonatas* y *Partitas* para violín solo (BWV 1001, 1003 y 1005). Johann Nikolaus Forkel, autor de la primera biografía de Bach (1802), ha descrito perfectamente las cualidades de las fugas de Bach: “Ningún compositor ha escrito fugas comparables a las suyas. Quien no conozca las fugas de Bach no puede ni hacerse una idea de lo que es una verdadera fuga, y de lo que debería ser siempre. [...] Un tema noble, del que extrae una continua riqueza melódica, la independencia y la elegancia de las voces bien conjuntadas entre sí, una gran riqueza de modulaciones, ligada a una perfecta pureza de la armonía, el rechazo de toda nota insignificante extraña al contexto, la unidad y la diversidad del estilo, del ritmo y del compás, y, por último, una vida que anima el conjunto con tanta riqueza que el oyente y el intérprete pueden ver en cada nota un espíritu [...]”.

En *Die Kunst der Fuge* [El Arte de la Fuga] BWV 1080, en el que trabajó los últimos diez años de su vida, Bach alcanza la cumbre de su dominio del contrapunto. Este modelo absoluto de la arquitectura del canon y de la fuga, ofrece, con una extraordinaria diversidad, todo lo que un genio como Bach es capaz de extraer de un núcleo inicial de doce notas, el sujeto. Aquí, logra aunar la más alta ciencia con una belleza musical que nos conmueve profundamente; por ello, el timbre, que Bach no especifica, no tiene una importancia primordial. Música absoluta, transmite perfectamente su mensaje en cualquier instrumento de teclado o en una formación tan original como el cuarteto de violas de gamba. El sonar parlante, que nos ofrece una importante selección de piezas de este monumento sonoro.

La última pieza de *El Arte de la Fuga*, el Contrapunctus XIV, es una fuga triple (con tres sujetos) que quedó inconclusa, si

bien no podemos afirmar que Bach quería terminar *El Arte de la Fuga* con dicha pieza, al final de la cual su hijo Carl Philipp Emanuel escribió: “En esta fuga, en la que se encuentra el nombre de Bach en contrasujeto, murió el autor”. Bach utiliza así las letras de su apellido para firmar su obra: en el contexto de la notación alemana, las letras B-A-C-H corresponden a la sucesión de notas Si bemol-La-Do-Si. Y su hijo alude al hecho de que en el Contrapunctus XIV, el motivo Si bemol-La-Do-Si aparece con toda claridad en los compases 193-195. El rendir homenaje a Bach mediante esta criptografía musical sería un recurso muy utilizado por los compositores, desde las *Seis fugas sobre el nombre de Bach Op. 60* (1845) de Schumann a obras como la *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* [Pasión según San Lucas] (1963-1965) de Krzysztof Penderecki, en la que un motivo constituido por las cuatro letras del apellido de Bach circula y se transforma a lo largo de toda la obra. Conviene recordar, entre otras muchas obras, *Präludium und Fuge über den Namen BACH* [Preludio y Fuga sobre el nombre BACH] para órgano (1855; versión para piano en 1870) de Liszt; *6 Variaciones sobre el tema B-A-C-H Op. 10* (1878) para piano de Rimsky-Korsakov; *Prélude, arioso et fughetto sur le nom de BACH* [Preludio, arioso y fughetto sobre el nombre de BACH] para piano (1932) de Honegger; asimismo, la serie del *Quarteto de cuerda Op. 28* (1938) de Webern está basada en el motivo B-A-C-H, y las cuatro últimas notas de la serie de la *Suite Op. 25* para piano (1921-1923) de Schönberg son la retrogradación del motivo B-A-C-H (H-C-A-B). Así, la extraordinaria fecundidad compositiva de Bach y su firma escondida en su última fuga encontraron una prolongación en las obras de los compositores que le homenajearon.



Portada y primera página de una edición impresa de *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach.



IL SUONAR PARLANTE

El ensemble creado por Ghielmi se dedica a la investigación del repertorio antiguo, y también a la formación de una nueva realidad musical: ha colaborado con jazzistas como Kenny Wheeler, Uri Caine, Jim Black, Don Byron, Markus Stockhausen, Ernst Rejiseger, y cantautores como Vinicio Capossela, músico de tradición extraeuropea.

“Il suonar parlante”, expresión inventada por Niccolò Paganini, se refiere a una técnica de emisión de sonido especial gracias a la cual los instrumentos musicales pueden realmente imitar la voz humana. Esta técnica ha sobrevivido en algunas zonas de Europa y fuera de Europa y es esencial en la nueva interpretación de nuestro patrimonio musical antiguo.

Desde hace unos años la colaboración entre renombrados solistas, dirigidos por Vittorio Ghielmi en la formación de Il Suonar Parlante, está ayudando a revivir la imagen de estos sonidos, así como una enorme labor en producciones artísticas, seminarios, congresos y la gestión de una colección de documentos.

En 2007 fue orquesta residente en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, realizando el estreno mundial del espectáculo basado en la obra de Buxtehude “Membra Jesu Nostri” junto al realizador Marc Reshovsky.

Graba con la compañía alemana Winter&Winter. En 2006 el CD *Full of Colour* junto al gran músico de jazz Ernst Rejiseger fue reconocido como “una absoluta revolución para el sonido de la música antigua”, recibiendo numerosos premios como el Diapason d’or, el Choc du Monde de la Musique y el Preis des Deutsches Schallplatten.

VITTORIO GHIELMI

Músico italiano, violagambista y director. Comparado por la crítica con Pau Casals y Jasha Heifetz ha abierto el camino a una imagen sonora diferente del repertorio antiguo en general y de la viola da gamba en particular, ampliando la técnica y el repertorio.

Nacido en Milán, inicia a los cuatro años el estudio del violín y posteriormente de la viola da gamba. En 1995 gana el Concorso Internazionale Romano Romanini per strumenti ad arco, y en 1997 recibe el Edwin Bodky Award. Estudió viola da gamba con Roberto Gini, W. Kuijken y C. Coin; se graduó en Filología Italiana en la Universidad Católica de Milán.

Como solista o director ha actuado en las más prestigiosas salas del mundo acompañado de importantes orquestas como (Los Angeles Philharmonic Orchestra, London Philharmonia, Wiener Philharmoniker, Il Giardino Armonico, Freiburger Baroque Orchestra) e interpretado estrenos mundiales de nuevas composiciones, como el *Concierto para viola da gamba y orquesta* de Uri Caine.

Desde 2007 asiste a Riccardo Muti en el Festival de Salzburgo, en la preparación del repertorio napolitano del siglo XVIII. En 2007 concibe y dirige el espectáculo “Membra Jesu Nostri” con dirección y vídeo del cineasta estadounidense Marc Reshovsky y con el Coro Rilke estrenado en el Festival de Música Religiosa de Cuenca.

Titular de la cátedra de viola en el Conservatorio Luca Marenzio, ha ofrecido masterclasses y conferencias en Universidades y Conservatorios de todo el mundo. Autor de un conocidísimo método para viola da gamba, ha publicado numerosas obras inéditas y estudios sobre el repertorio de música antigua.

SEGUNDO CONCIERTO

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

El número 24

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio nº 1 en Do mayor BWV 846, de *El clave bien temperado (Libro I)*

Claude Debussy (1862-1918)

Brouillards, de *Preludios (Libro 2, nº I)*

Frédéric Chopin (1810-1849)

Preludio nº 2 en La menor, de *24 preludios Op. 28*

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 22 en Si bemol menor BWV 867, de *El clave bien temperado (Libro I)*

30

Alexander Scriabin (1872-1915)

Preludio nº 15 en Re bemol mayor, de *24 preludios Op. 11*

Claude Debussy

Bruyères, de *Preludios (Libro 2, nº V)*

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Preludio nº 17 en La bemol mayor, de *24 preludios Op. 34*

Frédéric Chopin

Preludio nº 7 en La mayor, de *24 preludios Op. 28*

Claude Debussy

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, de *Preludios (Libro 1, nº IV)*

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Preludio nº 4 en Re mayor, de *10 preludios Op. 23*

Alexander Scriabin

Preludio nº 13 en Sol bemol mayor, de *24 preludios Op. 11*

Frédéric Chopin

Preludio nº 13 en Fa sostenido mayor, de *24 preludios Op. 28*

Alexander Scriabin

Preludio nº 14 en Mi bemol menor, de *24 preludios Op. 11*

Frédéric Chopin

Preludio nº 8 en Fa sostenido menor, de *24 preludios Op. 28*

Claude Debussy

Ce qu'a vu le vent d'ouest, de *Preludios (Libro I, nº VII)*

II

Frédéric Chopin

Preludio nº 5 en Re mayor, de *24 preludios Op. 28*

Dimitri Shostakovich

Preludio nº 5 en Re mayor, de *24 preludios Op. 34*

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 5 en Re mayor BWV 850, de *El clave bien temperado (Libro I)*

Frédéric Chopin

Preludio nº 3 en Sol mayor, de *24 preludios Op. 28*

Sergei Rachmaninov

Preludio nº 5 en Sol mayor, de *13 preludios Op. 32*

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 10 en Mi menor BWV 855, de *El clave bien temperado (Libro I)*

32

Frédéric Chopin

Preludio nº 4 en Mi menor, de *24 preludios Op. 28*

Alexander Scriabin

Preludio nº 4 en Mi menor, de *24 preludios Op. 11*

Frédéric Chopin

Preludio nº 6 en Si menor, de *24 preludios Op. 28*

Claude Debussy

Des pas sur la neige, de *Preludios (Libro 1, nº VI)*

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 8 en Mi bemol menor BWV 853, de *El clave bien temperado (Libro I)*

Dimitri Shostakovich

Preludio nº 14 en Mi bemol menor, de *24 preludios Op. 34*

Frédéric Chopin

Preludio nº 20 en Do menor, de *24 preludios Op. 28*

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 2 en Do menor BWV 847, de *El clave bien temperado (Libro I)*

Sergei Rachmaninov

Preludio nº 7 en Do menor, de *10 preludios Op. 23*

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

EL NÚMERO 24

Las treinta piezas programadas en este recital han sido compuestas en tres siglos diferentes y proceden de esferas geográficas y estilísticas muy diversas, pero comparten dos aspectos fundamentales: todas forman parte de ciclos de 24 piezas y pertenecen al género del preludio para instrumento de teclado, del que repasamos brevemente la historia a continuación.

Originariamente, el preludio tenía por función fijar, antes de la ejecución, la tonalidad y verificar la afinación del instrumento, lo que explica su carácter improvisatorio. Los primeros preludios escritos que se han conservado son los cinco breves preludios no medidos (1448) de Adam Ileborgh, anotados en tablaturas para órgano. El preludio escrito conserva la libertad y la fantasía de una libre improvisación. Así, François Couperin, en su *Art de toucher le clavecin* (1716) lo define como “una composición libre en la que la imaginación se entrega a todo lo que se le presenta”. En dicho tratado, Couperin reúne ocho preludios independientes, pero lo habitual era que un preludio encabezara una suite a solo (a veces denominada partita). En la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII aparece y se desarrolla, sobre todo en Alemania, Francia, Italia y Países Bajos, la práctica del díptico preludio-fuga: el Padre Giovanni Battista Martini, por ejemplo, comienza casi todas sus sonatas para órgano con un preludio seguido de un *allegro fugato*. En Alemania, Dietrich Buxtehude, en sus *Praeludium* para órgano, lleva la asociación preludio-fuga a un alto nivel de virtuosismo e imaginación sonora que anuncia a Bach, quien alcanzará en el género del preludio y fuga un insuperable nivel de perfección, y otorgará al preludio una consistencia y una independencia nuevas. En el siglo XIX, los *Preludios Op. 28* de Chopin, profundo admirador de la obra de Bach, marcarán un hito y una referencia absoluta en lo que se refiere al preludio como pieza independiente y de escritura muy libre, capaz de evocar en pocos compases todo un mundo de sentimientos y sensaciones, si bien no se trata de música programática. Fauré, Satie, Debussy, Rachmaninov, Scriabin, Shostakovich, Messiaen... enriquecerán el género siguiendo la senda abierta por Chopin.

En torno a 1702, el clavecinista alemán Johann Caspar Ferdinand Fischer compuso su colección *Ariadne Musica*, que incluía 20 preludios y fugas, 19 en tonalidades diferentes y una en modo frigio. Sin embargo, **Bach** fue el primer compositor que agrupó en un mismo volumen 24 preludios y fugas, el primer libro de *El clave bien temperado* (1722), escritos en todas las tonalidades mayores y menores (12 mayores y 12 menores) correspondientes a los 12 semitonos de la escala cromática, ilustrando así el beneficio de utilizar un instrumento “bien temperado”. En efecto, hasta entonces los sistemas de afinación no permitían modular a tonalidades lejanas porque la afinación de las notas era desigual –había varias clases de semitonos, de tonos, de terceras, de quintas...– e incluso sonaban muy desafinados algunos intervalos. En un instrumento de afinación fija, como por ejemplo el clave, no se podía, claro está, corregir la afinación en el curso de la ejecución como podría hacerlo un violinista o un cantante. Para corregir estos problemas, había que ajustar algunos sonidos, es decir, temperarlos. No sabemos con exactitud qué tipo de temperamento utilizaba Bach, quien afinaba personalmente sus propios instrumentos, pero su sistema, que todavía no era el temperamento igual, le permitía modular de manera satisfactoria en todas las tonalidades. Chopin, rindiendo homenaje a Bach, también escribiría sus 24 *Preludios Op. 28* en todas las tonalidades mayores y menores. Los demás compositores que integran este apasionante programa mantienen todos el número 24 –en el caso de Rachmaninov sumando los *Preludios Op. 3 n° 2*, *Op. 23* y *Op. 32*– y, con excepción de Debussy, la utilización de las 24 tonalidades.

Das wohltemperierte Clavier se traduce habitualmente en castellano como *El clave bien temperado*, aunque hemos de advertir que la palabra *Clavier* designaba en tiempos de Bach un instrumento de teclado (clave, clavicordio u órgano), y no especialmente el clave, que en alemán se dice *Cembalo*; a partir del siglo XIX, el vocablo *Clavier* se referirá al piano. *El clave bien temperado* se compone de dos libros, el primero de ellos terminado en 1722 y el segundo en torno a 1744. En el título completo del primer libro, del que Josep Colom nos ofrece 6

números, Bach escribe que dicha colección está escrita “para la práctica y el provecho de los jóvenes músicos deseosos de aprender y para el disfrute de quienes ya son diestros en este arte”. Esta intención pedagógica no debe ocultar el hecho de que esta serie de dípticos constituye un prodigio de técnica compositiva, invención musical y expresividad, y representa una especie de compendio de los estilos musicales de su época y de las maneras de conectar un preludio con una fuga, desde la oposición de carácter hasta la relación orgánica. *El Preludio n° 1 en Do mayor* BWV 846, por ejemplo, presenta en las notas superiores de sus siete primeros compases las notas esenciales del sujeto de la fuga a la que introduce. Este famoso preludio, conocidísimo también por el *Ave Maria* que Charles Gounod escribió en 1859 sobre sus armonías, tiene, por su escritura arpegiada, el carácter de una improvisación, y por la reiteración de la misma figura musical, el estilo de un *perpetuum mobile*, pero bajo su aparente sencillez y naturalidad, existe un perfecto entramado armónico en el que Bach trabajó mucho. Chopin se inspiraría en esta pieza para componer el primero de sus *Preludios Op. 28*. El sobrecogedor *Preludio n° 8 en Mi bemol menor* BWV 853 también anuncia, en sus primeras notas, el sujeto de su fuga. El *Preludio n° 2 en Do menor* BWV 847 y el *Preludio n° 5 en Re mayor* BWV 850 son dos veloces *perpetuum mobile* en semicorcheas regulares que desembocan en un breve y brillante recitativo. El *Preludio n° 22 en Si bemol menor* BWV 867, tiene un carácter procesional y doloroso, acentuado por las numerosas disonancias de la armonía; una breve figura melódica expuesta en el primer compás se desarrolla de forma inexorable hasta alcanzar su punto culminante: un acorde *ff* de séptima disminuida de nueve notas; los dos compases que siguen son de gran dulzura y conducen a la iluminación del último acorde de la pieza, en Si bemol mayor.

Chopin emprendió la composición de sus *Preludios Op. 28* en París, en 1837, pero fue durante su estancia con George Sand en Palma de Mallorca (8-XI-1838 – 13-II-1839) cuando corrigió y terminó de componer la totalidad del ciclo. Si bien

otros compositores ya habían escrito antes series de preludios como piezas independientes y de carácter descriptivo, los *Preludios* de Chopin marcan un imponente salto cualitativo. Liszt, en una reseña publicada en la *Gazette Musicale* del 2 de mayo de 1841, resume perfectamente las cualidades de estas piezas: “Los *Preludios* de Chopin son composiciones de una categoría totalmente aparte. [...] Admirables por su diversidad, el trabajo y el saber que encierran sólo pueden apreciarse mediante un escrupuloso examen. Todo en ellos parece de primera mano, producto del impulso, imprevisto. Tienen la gran y libre apariencia que caracteriza a las obras que emanan del genio”. Schumann añadió, por su parte, que Chopin era “el alma poética más audaz e intrépida de hoy”.

El *Preludio n° 2 en La menor*, en el que Gershwin se inspiraría para componer la parte de acompañamiento de su segundo preludio para piano, es el más abstracto del ciclo, y algunos músicos contemporáneos de Chopin no lo entendieron. Sobre el lúgubre balanceo de la mano izquierda, que evoca un tañido fúnebre, la mano derecha interpreta una melodía dolorosa. La pieza se termina en la serenidad de los acordes finales. El *Preludio n° 7 en La mayor* tiene un carácter totalmente opuesto: se trata de una brevísima mazurca –16 compases– llena de encanto y delicadamente nostálgica. El *Preludio n° 8 en Fa sostenido menor* es uno de los más complejos y modernos del ciclo, y podría formar parte de una de las colecciones de *Estudios*. En medio de un hervidero de notas, que evoca un ambiente tempestuoso, el pulgar de la mano derecha toca una melodía dramática y muy cromatizada que después de alcanzar su punto culminante se apacigua insertada en el torbellino de notas. El *Preludio n° 13 en Fa sostenido mayor*, evoca el ambiente de un nocturno, si bien no presenta la melodía elegíaca propia de dicho género. Sobre el diseño ondulante de la mano izquierda se despliega una melodía armonizada de carácter íntimo y meditativo, que alcanza en la parte central cierto lirismo antes de recobrar su atmósfera inicial. En el último compás se oye una bella alusión a la parte central. El *Preludio n° 20 en Do menor* es una solemne mar-

cha fúnebre que se va alejando progresivamente, dejándonos en el umbral de un misterio inefable.

Debussy confió a la pianista Marguerite Long que, para él, “¡Chopin es el más grande de todos [...], porque por medio sólo del piano, lo descubrió todo!”, y este amor por la música del compositor polaco dejó su impronta en su propia obra e influyó en la composición de sus *Preludios* y *Estudios* para piano. Los dos libros de *Preludios*, compuestos en 1909-1910 y 1911-1912, respectivamente, constituyen una de las cumbres de su obra. Renunciando a los títulos evocadores que llevan varios de sus ciclos (*Imágenes*, *Estampas...*), Debussy quiere aquí, como Chopin, evitar que se entienda su música como algo anecdótico o meramente descriptivo. Sin embargo, cada una de estas 24 piezas lleva al final un título muy sugestivo: el compositor no nos quiere imponer su visión; nos deja la libertad de imaginar otros paisajes interiores sugeridos por su música. Debussy intentó traducir al mundo de los sonidos la sensación de lo instantáneo, de lo cambiante, sensación que la música, arte del tiempo, puede evocar idealmente. Sugiere, con los recursos de la música impresionista, lo inexpresable, lo inmaterial; nos hace penetrar en el mundo simbolista de la comunicación entre lo visible y lo invisible. En los cinco preludios escogidos por Josep Colom, Debussy elabora imágenes sonoras sugestivas y no descriptivas: su música no pretende transcribir la naturaleza tal como es, sino reflejar mediante un sutil sistema de equivalencias sus impresiones ante sus múltiples y cambiantes atmósferas y bellezas: la niebla vaporosa (Libro 2, nº I), la nieve melancólica y helada (Libro 1, nº VI), las tremendas ráfagas de viento que atraviesan el cielo y levantan olas gigantescas en el océano (Libro 1, nº VII), el olor de los brezos (Libro 2, nº V), las maravillosas y lángidas correspondencias sensoriales de *Los sonidos y los perfumes giran en el aire crepuscular* (Libro 1, nº IV), título que cita un verso del poema de Baudelaire titulado *Harmonie du soir* [Armonía crepuscular].

Sergei Rachmaninov fue un músico completo: compositor, excelente director de orquesta y prodigioso pianista. Sin em-

bargo, a pesar de ser reconocido como uno de los mayores virtuosos de su época, su primera y principal vocación fue la de compositor: sólo cuando tuvo que dedicarse, a raíz de su exilio de Rusia, a realizar extensas giras de conciertos para asegurar su existencia material y la de su familia, dio la preferencia al piano. De hecho, podemos dividir su vida en dos partes bien diferenciadas: antes y después de la Revolución Rusa de 1917. Entre 1887 y 1917 compuso, en particular, la casi totalidad de sus obras para piano a solo. Como compositor, su estética y su lenguaje están más bien ligados al siglo XIX y al romanticismo ruso tardío. Él mismo se sentía ajeno a las estéticas vanguardistas que desarrollaban sus contemporáneos como Debussy, Stravinsky, Schönberg o Bartók. Matizaremos, sin embargo, que poseyó una de las cualidades más importantes para un compositor: una voz propia, inconfundible, que ha conectado con públicos del mundo entero. Y donde mejor se plasmó su personalidad creadora fue en sus obras destinadas al piano, cuyo repertorio enriqueció con partituras que ofrecen maneras nuevas y muy personales de hacer sonar el instrumento, que serían aprovechadas por otros compositores. En lo que respecta al género del preludio, después de componer a la edad de 19 años su celeberrimo *Preludio en Do sostenido menor Op. 3 n° 2*, escribió los 10 *Preludios Op. 23* (1903-1905) en otras tantas tonalidades diferentes y decidió finalmente completar el ciclo de 24 preludios escritos en las 24 tonalidades componiendo en 1910 los 13 *Preludios Op. 32*. Este conjunto de piezas presenta, como los ciclos de Bach, Chopin y Debussy, una formidable variedad expresiva, imaginación sonora e invención de recursos pianísticos. El *Preludio Op. 23 n° 4 en Re mayor* es quizá la pieza más chopiniana de la Op. 23. Sobre un acompañamiento arpegiado se eleva una melodía sencilla y de un lirismo sobrio, a la que se le superpone a continuación una segunda melodía, creando una escritura espacializada muy propia de Rachmaninov. La pieza, después de alcanzar un vibrante punto culminante, concluye en una atmósfera de gran serenidad. Este preludio demuestra, por otra parte, que en el modo mayor se puede expresar también lo nostálgico y lo elegíaco. El *Preludio Op. 23 n° 7 en Do menor* tiene un carácter opuesto: es una especie de estudio de concierto, de carácter dramático, que se mueve en una

amplia gama de dinámicas, en el que la melodía parece surgir de un continuo torbellino ondulante de notas. El *Preludio Op. 32 n° 5 en Sol mayor* es una de las más puras piezas de carácter elegíaco de Rachmaninov, en la que la melodía se desenvuelve con un sobrio lirismo, envuelta en una delicada textura de arpeggios y arabescos y en refinadas armonías. Rachmaninov nos revela aquí algo de su mundo interior, de sus estados de ánimo; podríamos decir que sus *Preludios* –ora épicos, e incluso violentos, ora líricos o nostálgicos–, expresan, mediante una escritura pianística constantemente renovada, lo que Liszt confiaba a su propio piano: “todos mis deseos, todos mis sueños, todas mis alegrías y todos mis dolores”.

Condiscípulo de Rachmaninov en el Conservatorio de Moscú, **Scriabin** fue también un brillante pianista como lo atestiguan sus grabaciones: han llegado hasta nosotros, en particular, sus interpretaciones de los *Preludios Op. 11 n°s 13 y 14*, ofrecidos, además de los n°s 4 y 15, por Colom en este recital. Scriabin cultivó el género prelude a lo largo de toda su trayectoria compositiva, desde el *Preludio en Do sostenido menor Op. 9* (1894-1895) hasta los *Cinco Preludios Op. 74* de 1914. En total, 85 preludios en los que se manifiesta la evolución del lenguaje del compositor. El único ciclo de 24 preludios es la *Op. 11*, obra que pertenece al primer período creativo de Scriabin, fuertemente marcado por el influjo de Chopin, como bien señaló entonces el compositor César Cui: “Cuando se escuchan algunas de estas composiciones parece que se están escuchando obras inéditas de Chopin. Hemos de regocijarnos de que tan alto genio haya servido de modelo [a Scriabin]”. Compuestos en 1888 el prelude n° 4, y en 1895 los n°s 13, 14 y 15 de la *Op. 11*, admirablemente escritos para el piano, comparten con Chopin la extrema concentración y concisión expresiva y formal –duran, aproximadamente, entre unos 50 segundos y un poco más de dos minutos–. Los n°s 4 y 13 son los más cercanos a Chopin: el n° 4 –en el que Scriabin reelabora elementos procedentes de su propia *Balada en Si bemol menor* para piano– trae incluso a nuestra memoria el *Preludio Op. 28 n° 6* del compositor polaco, en el que la mano derecha acompaña con acordes y diseños repetidos la bella y elegíaca

melodía de la mano izquierda; en cuanto al nº 13, tiene un carácter de nocturno tierno y ensoñador. El nº 15, un *Lento* de escritura muy sobria y de atmósfera enigmática anuncia al futuro Scriabin, del mismo modo que el nº 14 –que tiene desde nuestro punto de vista cierta conexión con el carácter agitado y tumultuoso del *Preludio Op. 28 nº 22* de Chopin– nos hace presagiar algunas de las páginas más violentas y paroxísticas de sus sonatas para piano venideras.

Dmitri Shostakovich es el benjamín de los compositores presentes en este programa. También excelente pianista, su catálogo incluye dos ciclos pianísticos de 24 números: los *24 Preludios Op. 34* y los *24 Preludios y fugas Op. 87*. Ambos ciclos están escritos en todas las tonalidades mayores y menores; Shostakovich proyectaba, asimismo, escribir 24 cuartetos de cuerda en todas las tonalidades, aunque no superó el, ya prodigioso, número de 15 cuartetos. Compuestos en 1932-1933, los *Preludios Op. 34* son una mezcla de fina ironía y posromanticismo, carácter satírico que no se da en sus *Preludios y fugas Op. 87*, que homenajean a Bach. En la *Op. 34*, Shostakovich mira al pasado con distancia, lo cual no significa que rechaze ese pasado, ya que su propio lenguaje se asienta en sólidas bases clásicas. El *Preludio nº 5*, brevísimo, es un tumultuoso encadenamiento de brillantes escalas, tocadas por la mano derecha, que recorren el teclado, una carrera frenética que evoca, lejanamente, el *Preludio Op. 28 nº 16* de Chopin, pero la infernal galopada de la mano izquierda en dicho preludeo, es reemplazada en el de Shostakovich por unos breves diseños de carácter sarcástico, ejecutados *stacatto*. El *Preludio nº 14* es una parodia de marcha fúnebre, en la que se entremezclan el dolor y lo grotesco y se ridiculizan ciertos gestos dramáticos del piano romántico. El *Preludio nº 17* es una deliciosa caricatura de vals romántico, un vals lento que se disloca rítmicamente varias veces, y deja en suspensión algunas notas de la melodía, refinada e irónica exageración de cierto estilo interpretativo de la música romántica.

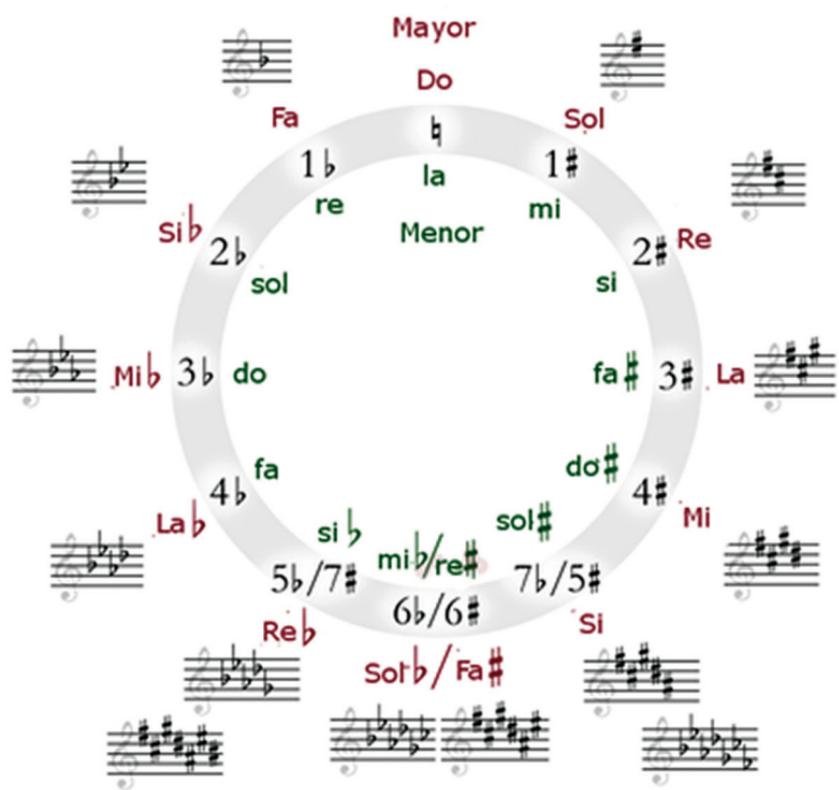
JOSEP COLOM, nacido en Barcelona, obtuvo el Premio Nacional de Música, en 1998, del Ministerio de Cultura. Consiguió el Primer Premio en el Concurso Internacional Paloma O'Shea de Santander (1978) y, con anterioridad, los Primeros Premios de los Concursos Internacionales de Jaén y Epinal de Francia, además del "Beethoven" y "Scriabin", convocados por RNE.

Debutó en Francia en el Théâtre des Champs Elysées de París, en 1979. Ha sido invitado a participar como miembro del jurado en numerosos concursos internacionales, entre ellos el de "Chopin" de Varsovia. Actúa regularmente con todas las orquestas españolas y también con la English Chamber Orchestra, Maastricht, Bucarest, RAI de Nápoles, Gulbenkian y Oporto.

Viaja regularmente por toda Europa para dar recitales y conciertos, actuando en Festivales como La Roque d'Anthéron, Château de Jolville y Bagatelle de París (Francia) y el Festival Chopin de Duszniki (Polonia), entre otros. Con la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección del maestro Colomer, ha realizado giras por las principales ciudades de Austria, Suiza, Alemania y Japón. Recientemente ha hecho una gira

por Francia y Bélgica con la Orquesta de Granada y Josep Pons. Sus primeras grabaciones comenzaron en 1982, con las sonatas completas de Blasco de Nebra, para Etnos, por las que recibió el Premio del Ministerio de Cultura. En 1989 grabó en CD la obra completa para piano de Manuel de Falla, para Circe (Francia). Ha grabado las obras completas para dos pianos y cuatro manos de Brahms con la colaboración de Carmen Deleito (Chant du Monde) y los *Conciertos n.ºs 1 y 2* para piano de Brahms, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga. Su discografía, distribuida por Harmonia Mundi, abarca autores diversos como Brahms (variaciones y últimas piezas), principales obras de Franck y de Falla, integral de Mompou, y *Noches en los Jardines de España* de Falla, con la Orquesta de Granada dirigida por Josep Pons.

Ha sido invitado por el maestro Penderecki para tocar en el último Festival Pablo Casals de Puerto Rico. Entre sus futuros compromisos se incluyen conciertos con la Hallé Orchestra de Manchester, con la Zagreb Symphony Orchestra, y recitales en Suiza, y en formación de dúo con Carmen Deleito, además de recitales en Francia y Polonia.



Círculo de quintas. Representación gráfica de las relaciones entre los doce tonos de la escala cromática, sus respectivas armaduras de clave y las tonalidades relativas, doce mayores y doce menores.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 30 de noviembre de 2011. 19,30 horas

Proporciones

I

John Cage (1912-1992)

Tres danzas para dos pianos preparados

Béla Bartók (1881-1945)

Szabádban Op. 89 (selección)

2. Barcarola

3. Musettes

4. Sonidos de la noche

II

Olivier Messiaen (1908-1992)

Visions de l'Amen, para dos pianos

Amen de la Création

Amen des étoiles, de La Planète à l'anneau

Amen de L'Agonie de Jésus

Amen du Désir

Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux

Amen du Jugement

Amen de la Consommation

45

ATLANTIS PIANO DÚO

Sophia Hase y Eduardo Ponce, *pianos*

PROPORCIONES

Béla Bartók, Olivier Messiaen y John Cage, tres compositores fundamentales del siglo XX, desarrollaron estéticas muy diversas. Así, Bartók, partiendo de un nacionalismo musical basado en la etnomusicología, alcanzó progresivamente un folclore estilizado, recreado a partir de sus elementos esenciales y plenamente integrado a su lenguaje y a sus procedimientos compositivos, una perfecta fusión entre lo culto, lo vanguardista y lo popular que alcanza la universalidad. Messiaen aunó en su música, con total libertad, lo sincrónico y lo diacrónico, lo europeo y lo asiático, lo sagrado y lo profano, melodías muy comunicativas y procedimientos rítmicos sumamente complejos, y fue a la vez el punto de partida de técnicas tan vanguardistas, entonces, como el serialismo integral o el espectralismo. Cage fue un formidable inventor y experimentador de conceptos y técnicas (como el piano preparado), y originó o impulsó movimientos y formas de expresión como el minimalismo, el *happening*, la *performance*, la *live electronic music*, las instalaciones multimedia... Pero, más allá de estas diferencias, los tres compositores interpretados en este concierto compartieron dos fuentes de sensibilidad e inspiración: la fe, en sus diferentes formas, y la utilización, tanto simbólica como arquitectónica, del número.

Bartók, Messiaen y Cage fueron tres hombres de fe. Así, Bartók ha sido calificado en diversas ocasiones de “santo”, pero su fe era laica, una fe en el hombre y en su progreso que queda reflejada en su defensa acérrima de todas las libertades y en su lucha contra los radicalismos políticos. En cambio, la fe de Messiaen fue profundamente religiosa y condicionó e iluminó sus pensamientos, su creación artística y todos los actos de su vida. En cuanto a Cage, su detenido estudio de los misticismos filosóficos orientales (India y budismo Zen) y de la filosofía cristiana medieval (en particular los *Sermones* de Maestro Eckhart) influyó durablemente en su vida y en su obra, en particular en lo que respecta a la actitud del compositor frente al acto de crear.

En la introducción de este libro-programa, hemos visto cómo se manifiestan en las obras de Bartók y Messiaen su atracción por el número y las proporciones. En Cage, encontramos la presencia de la matemática desde el inicio de su trayectoria creativa: en 1930 compuso sus primeras obras, que destruyó inmediatamente, utilizando un sistema matemático inventado por él. Posteriormente, los números y las proporciones matemáticas aparecerían en su obra de diferentes maneras que resumimos a continuación:

- Un título de obra se compone sólo de números y aporta información sobre alguna característica de dicha pieza: *Twenty-Six* (1991) significa que está escrita para 26 violines; *31'57.9864"* (para un pianista, 1954) indica con precisión la duración de la pieza.
- Un número condiciona la composición de una obra, desde el título hasta la microforma, por ejemplo el número 4 en *Four Walls* [Cuatro paredes] para voz y piano. Compuesta en 1944, se divide en 4 actos; a su vez, el primer acto se subdivide en 8 (4 + 4) secciones, y la primera de estas secciones tiene 22 (44:2) compases en 2/2, es decir 44 pulsos rítmicos. Por otra parte, *Four Walls* incluye 44 compases de silencio y se estrenó el 22 (44:2) de agosto de 1944.
- Una proporción matemática organiza las duraciones y estructura así una obra. *First Construction in Metal* (1939), por ejemplo, consta de 16 secciones de 16 compases cada una; estos 16 compases se organizan, a su vez, en cinco subsecciones de 4, 3, 2, 3, 4 compases respectivamente –observamos que la estructura interna de cada sección es un palíndromo, es decir un número no retrogradable (43234)–. Cage llama a este tipo de organización “forma de raíz cuadrada”, es decir que la duración

total de la obra en número de compases es el cuadrado del número de compases de cada una de sus secciones, en este caso 256 compases = 16^2 (16 partes x 16 compases).

Adentrémonos ahora en los atractivos paisajes musicales que nos ofrecen los pianistas Sophia Hase y Eduardo Ponce, paseo que se inicia precisamente con Cage, de quien escuchamos las *Three dances* para dos pianos preparados compuestas entre diciembre de 1944 y octubre de 1945. Es un período en el que Cage escribió la mayoría de sus obras para piano preparado: en 1946-1948 compondría su ciclo fundamental de *Sonatas e Interludios*, y en 1950-1951 su *Concierto para piano preparado y orquesta*. La idea de colocar unos adminículos entre las cuerdas de un piano para modificar su timbre no era absolutamente nueva. Ya, en 1914, en el estreno privado de la comedia lírica de Erik Satie *Le piège de Méduse* [La trampa de Medusa], éste introdujo una hojas de papel entre las cuerdas del piano para que produjera un sonido que imitara el ruido de paja del mono disecado que baila a ratos siguiendo el compás de la música incidental de la pieza. En torno a 1925, Henry Cowell, uno de los maestros de Cage, producía sonidos nuevos en la caja de resonancia del piano golpeando las cuerdas con objetos diversos o frotándolas con una aguja de zurcir. Pero la gran novedad que introdujo Cage, fue insertar materiales como tornillos, tuercas de metal, burletes o pedazos de goma de borrar entre las cuerdas en puntos precisos que modifican tanto el timbre como la altura, lo que crea, por otra parte, cierto nivel de indeterminación en el resultado musical. Por ello, hemos de considerarlo como el inventor del “piano preparado”, término que acuñó y uno de los “inventos” artísticos por los que el National Institute of Arts and Letters le concedió una beca de 1.000 dolares en 1949. La primera obra de Cage para piano preparado fue *Bacchanale* (1940), una música de danza destinada a acompañar una coreografía de Syvilla Fort.

Las *Tres danzas* son la segunda y última obra de Cage escrita para dos pianos preparados; la compuso para el dúo formado

por Arthur Gold y Robert Fizdale. La preparación del piano es particularmente compleja y muchas notas se ven afectadas. En lo que se refiere a las proporciones, Cage ha ajustado las longitudes de las secciones en función de la velocidad de la ejecución. Como cada danza es más rápida que la que la precede, tiene que poseer, proporcionalmente, más compases que la anterior. En la primera danza las secciones se componen de las 9 subsecciones siguientes: $2 + 5 + 2 + 2 + 6 + 2 + 2 + 7 + 2 = 30$ compases; la segunda danza, más rápida, posee secciones que se articulan en subsecciones con más compases: $3 + 6 + 3 + 3 + 7 + 3 + 3 + 8 + 3 = 39$ compases; la tercera danza, más rápida aún, tiene secciones que se subdividen de la manera siguiente: $5 + 8 + 5 + 5 + 9 + 5 + 5 + 10 + 5 = 57$ compases. Así, aunque la velocidad aumente en cada danza, todas las secciones de las *Tres danzas* tienen sensiblemente la misma duración.

Bartók compuso *Szabádban* [Al aire libre] entre junio y agosto de 1926. La obra está dedicada a su segunda esposa, la pianista Ditta Pásztori, y fue el propio compositor quien estrenó las piezas 1, 4 y 5 el 8 de diciembre de 1926 en el Conservatorio de Budapest. La serie le fue inspirada a Bartók por el entorno natural de una granja, cerca de Vésztő, a la que le gustaba ir a menudo, y se compone de cinco piezas: 1. *Con tambores y pífanos*; 2. *Barcarola*; 3. *Musettes*; 4. *Sonidos de la noche*; 5. *Caza al acoso*. En *Szabádban*, lo arquitectónico se manifiesta en la estructura en arco de la serie: en torno a un eje central, *Musettes*, las cuatro piezas se organizan, en lo que refiere a sus tempos respectivos, de la siguiente manera: Rápido-Lento-Moderado-Lento-Rápido (A-B-C-B-A). Asimismo, observamos organizaciones simétricas en cada una de las piezas; en las tres que se interpretan en este concierto, el material musical se estructura de la siguiente manera: *Barcarola* (A-B-C-A'-B'); *Musettes* (A-B-A'-B'); *Sonidos de la noche* (A-B-A').

Si bien hemos comentado que Bartók se inspiró en la naturaleza para componer esta serie de piezas, no estamos de ninguna manera ante una música naturalista o descriptiva:

todo se desarrolla aquí en un ambiente extraño e inquietante, desde la implacable marcha inicial hasta la caza salvaje final, como si la contemplación de la naturaleza se tradujera para Bartók en visiones fantásticas o fantasmagóricas. Las tres piezas escogidas por el dúo Atlantis son las más misteriosas: la *Barcarola*, con su balanceo irregular, parece convidarnos a un viaje al mundo de los sueños; *Musettes* estiliza la sonoridad de unas gaitas que ofrecen un concierto, algo nostálgico, cuyos ecos se repercuten en la naturaleza; y *Sonidos de la noche*, quizá la pieza más lograda de la serie, evoca los mil murmullos de la noche en sus horas más misteriosas y sugiere la gran diversidad de estados emocionales que se producen en este mundo de penumbras.

En otoño de 1942, Denise Tual, productora y directora de cine, encargó a Messiaen una obra para ser interpretada en el tercero de los conciertos de la Pléiade. Messiaen trabajó intensamente y entre diciembre de 1942 y marzo de 1943 compuso una obra para dos pianos cuya duración se acerca a los 50 minutos: las *Visiones del Amén*. El estreno tuvo lugar el 10 de mayo de 1943 en la galería Charpentier de París, con Messiaen e Yvonne Loriod (su futura esposa) a los dos pianos. Asistieron al estreno, que fue un éxito, personalidades del mundo artístico francés como los escritores Jean Cocteau y Paul Valéry y los compositores Honegger y Poulenc.

Messiaen explica que la palabra Amén tiene para él cuatro significados que resumiremos así: acto creador; sumisión a la voluntad de Dios; deseo de entrega mutua de Dios y del hombre; consumación en el Paraíso. Obra altamente simbólica, *Visiones del Amén* se estructura en siete partes, siete como “el número perfecto, los siete días de la Creación santificados por el sábado divino”, precisa Messiaen. Los cuatro significados de la palabra Amén son traducidos al mundo de los sonidos en las *Visiones* siguientes: 1. “Amén de la Creación”; 3. “Amén de la agonía de Jesús”; 4. “Amén del Deseo”; 7. “Amén de la Consumación”. Las Visiones nº 2 (“Amén de las estrellas, del planeta del anillo”) y nº 5 (“Amén de los Ángeles, de los Santos, de los cantos de pájaros”) presentan las criaturas

de Dios. Y la *Visión* nº 6, inquietante y de sonoridades duras, evoca el “Amén del Juicio final”: “Los malditos quedarán fijados en su estado”, indica Messiaen.

La escritura pianística es exuberante, de gran originalidad, brillantez, diversidad y belleza, capaz de transmitir desde la dulzura más extrema hasta los ritmos más salvajes. En lo que se refiere a la distribución de los elementos musicales entre los dos pianos, Messiaen precisa que reserva las dificultades rítmicas y los pasajes veloces al primer piano, y la melodía principal y “todo lo que requiere emoción y potencia” al segundo piano. Precisemos que en el estreno, Messiaen tocó la parte de segundo piano, parte que toca el tema de la Creación, tema cíclico que aparece sólo en los números impares de la obra y que contribuye grandemente a asegurar su unidad. El tema de la Creación, expuesto en la primera *Visión* con un carácter “misterioso y solemne” y sometido a un impresionante *crescendo*, se convierte en la última *Visión* en un coral apoteósico, siguiendo la lógica teológica y simétrica de la obra.

En lo que se refiere al tratamiento rítmico es de gran complejidad, con utilización frecuente de fórmulas rítmicas no retrogradables (véase la introducción, p. 10) y de cánones rítmicos. En la última *Visión*, por ejemplo, Messiaen edifica un canon rítmico que se estrecha progresivamente: las imitaciones entran primero a una blanca de distancia de la primera voz, después a una negra, y finalmente a una corchea. Más allá de los siglos, Messiaen coincide aquí con Bach en esta síntesis de emoción musical y de especulación.

ATLANTIS PIANO DÚO

SOPHIA HASE nace en Stuttgart e inicia una temprana e intensa actividad artística en el seno de una familia de músicos. Realiza sus estudios en la Musikshochschule Freiburg y posteriormente en Karlsruhe, donde se consagra plenamente a una importante labor camerística desarrollando una conciencia musical propia de la que nace un estilo muy personal. Su alto nivel artístico ha sido internacionalmente reconocido y premiado en numerosos certámenes.

Ha actuado, entre otros, para los Festivales Primavera de Praga, Osterfestspiele Salzburg (presentada por Herbert von Karajan), Schlosskonzerte Ludwigsburg, Castillo de Peralada, Toledo, Deiá, Cascavel (Brasil),

en el Teatro Nacional de Brasilia, Auditorio de Galicia, Ópera de Essen, Liederhalle Stuttgart, con artistas o ensambles de la talla de Ara Malikian, Eduardo Ponce, Gérard Caussé, Cuarteto Mandelring, Tritonus Wimares o NEXEduet.

Profesora de música de cámara durante cinco años en la Hochschule für Musik Trossingen (Alemania), y desde 1998 en la cátedra de piano del Conservatorio Superior de Música en Salamanca. Completa su actividad profesional impartiendo cursos de interpretación y diversas ponencias sobre música de cámara en universidades españolas y Jeunesses Musicales.

EDUARDO PONCE nace en Madrid. Formado musicalmente en España, Bélgica y Alemania, ha actuado, entre otros, en el Teatro Colón de A Coruña, Juan Bravo de Segovia, Coliseo Carlos III de San Lorenzo del Escorial, Teatro Ópera Königsberg, Sinagoga del Tránsito, Filarmónica Minsk (con el *Concierto n° 1* de Shostakovich), Stadtschloss Weimar (con la Orquesta de Cámara bajo la dirección de Max Pommer), Ettlinger Schloss, Teatro Central de Sevilla, Weinbrenner Saal Baden-Baden (con la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Werner Stiefel interpretando el *Concierto n° 2* de Prokofiev).

Primer Premio Ciudad de Melilla y Premio Luis Coleman de música

española, ha incluido en numerosas ocasiones la completa *Suite Iberia* de Albéniz en concierto. Dedicó atención especial al repertorio relegado habitualmente de las salas de concierto, rescatando obras como la *Fantasia Castellana* de Conrado del Campo que interpretó como solista en el Auditorio Nacional con la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar.

Ha grabado diversos CDs para los sellos RNE y Bella Música. Desempeña su labor pedagógica en una cátedra de piano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca desde 1996.

El autor de la introducción y notas al programa, **YVAN NOMMICK**, nacido en París, es intérprete (pianista y director de orquesta), compositor y musicólogo; es Doctor en Musicología por la Universidad de Paris-Sorbonne. Ha sido profesor de análisis musical en uno de los conservatorios municipales de París, profesor de dirección de orquesta en la Schola Cantorum (París), miembro de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos e Ibéricos de la Casa de Velázquez (Madrid) en calidad de musicólogo, director musical del Archivo Manuel de Falla y director de estudios artísticos de la Casa de Velázquez (institución de altos estudios científicos y artísticos dependiente del Ministerio francés de Enseñanza Superior e Investigación). Desde septiembre de 2011, es catedrático de musicología del Departamento de Música y Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

54

Ha publicado varios libros y más de sesenta trabajos científicos sobre Albéniz, Chopin, Debussy, Dukas, Falla, Messiaen, Ravel, Rodrigo, Schubert, Turina y la música de los siglos XX y XXI en revistas como *Cahiers Debussy*, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *Quodlibet*, *Recerca Musicològica* o *Revista de Musicología*. También participa en el diccionario *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* y en la *Gran Enciclopedia Cervantina*, y ha realizado las nuevas ediciones de las obras de Manuel de Falla *Concerto para clave*, *El amor brujo*, *El retablo de maese Pedro* y *El sombrero de tres picos*.

Hispanista vinculado a numerosas instituciones españolas, Yvan Nommick es, en particular, profesor visitante en las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, y miembro de la Comisión Artística del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y del Consejo de Redacción de la *Revista de Musicología*.

En diciembre de 2006, el Ministro de Cultura de Francia le nombró *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (Caballero de la Orden de las Artes y las Letras) de la República Francesa.

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

MÚSICA GALANTE EN EL SALÓN FRANCÉS

- 4 de diciembre Obras de F. Devienne, L. Boccherini, I. Pleyel, P. Baillot, H. Jadin y W. A. Mozart, por María Tecla Andreotti, flauta travesera; Andrés Gabetta, violín; Mathyas Bartha, violín y viola; y Christophe Coin, violonchelo.
- 14 de diciembre Obras de L. Marchand, A. Forqueray, A.-L. Couperin, G. Le Roux, C. B. Balbastre, F. Couperin y J.-Ph. Rameau, por Skip Sempé, clave.
- 21 de diciembre Obras de F. Couperin, F. Francoeur, Mr. Demachy, A. Boësset, J. H. d'Anglebert, M. Lambert, A. Forqueray, J.-Ph. Rameau y J.-M. Leclair, por el Ensemble Ausonia. Frédérick Hass, dirección.

EL MUNDO MUSICAL DE ALEJO CARPENTIER

- 11 de enero **La relación con España**
Obras de M. de Falla, E. Halffter, O. Esplá, F. García Lorca y J. Turina, por Ana María Sánchez, soprano, y Alejandro Zabala, piano.
- 18 de enero **El alma de Cuba**
Obras de M. Saumell, I. Cervantes, A. García Caturla, A. Roldán, L. Brouwer y Heitor Villa-Lobos, por el Trío Intémpore.
- 25 de enero **Carpentier en París**
Obras de C. Debussy, M. Ravel, D. Milhaud, L. Boulanger e I. Stravinsky, por Gustavo Díaz-Jerez, piano



Fundación Juan March

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

www.march.es - Email: musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

