

Noviembre

Programa 6

1

EUGENIO TOUSSAINT (1954-2011)

Suite de las ciencias

*Introducción, Estructura de la materia,
Energía, Astronomía, Ecología*

*Diversidad biológica, Biología, Química
Estructura de una nación*

.....

2

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS (1927-2012)

Divertimento para piano y orquesta

-Allegro -Adagio -Allegro marziale

.....

3

EDVARD GRIEG (1843-1907)

Danzas noruegas, op. 35

-No. 1 en re menor -No. 2 en la mayor

-No. 3 en sol mayor -No. 4 en re mayor

.....

4

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Rapsodia española

-Preludio a la noche -Malagueña

Habanera -Feria



1

EUGENIO TOUSSAINT (1954-2011)

Suite de las ciencias

Introducción

Estructura de la materia

Energía

Astronomía

Ecología

Diversidad biológica

Biología

Química

Estructura de una nación

El Museo Universum de la Universidad Nacional Autónoma de México fue diseñado con la idea de ser un museo de ciencias auténticamente interactivo, en el que artistas, diseñadores, pintores y arquitectos participaran activamente en el diseño y realización de cada sala. La meta general era sintetizar aquí el ideal griego de la completa fusión de las ciencias y las artes. Como parte de esta idea, Eugenio Toussaint recibió el encargo de componer una serie de piezas que, además de ser estrenadas el día de la inauguración del museo, pudieran en el futuro convertirse en la música ambiental de cada una de sus salas. Como preparación para el cumplimiento del encargo, el compositor envió un cuestionario a los encargados de cada sala del Museo Universum, preguntando cómo concebía cada uno de ellos la posible música de la rama específica de la ciencia que estaba a su cargo. De las respuestas obtenidas (algunas de ellas plenamente intuitivas, otras específicamente musicales) Toussaint tomó algunos elementos para configurar la *Suite de las ciencias*.

El compositor introduce la obra con un tema que funciona de manera análoga a la *promenade* de los *Cuadros de una exposición* de Modesto Mussorgski (1839-1881), un *leitmotiv* concebido para un hipotético paseo por las salas del museo. Al inicio de la *Suite de las ciencias*, el tema de la *promenade* es presentado por la trompeta.

Estructura de la materia es protagonizada por las cuerdas, el oboe y el fagot, con la colaboración de los acentos proporcionados por la percusión. Este movimiento se mueve en un ambiente que tiene algo de misterioso y expectante.

La percusión, el piano y la trompeta proporcionan el elemento principal de *Energía*, un movimiento fuerte y poderoso en el que puede detectarse algo de primitivo.

Después de una segunda, contemplativa aparición del tema de la *promenade* en violoncello, arpa, flauta y fagot, sigue el movimiento titulado *Astronomía*, que presenta un singular brillo tímbrico, de cualidades casi impresionistas, debidas a la combinación de piano, *glockenspiel*, oboe, cuerdas y *glissandi* de arpa.

El xilófono se encarga de presentar una nueva versión del *leitmotiv* que es la *promenade* para dar paso a *Ecología*. Los *pizzicati* se sienten casi como lluvia, y van acompañados de breves interjecciones a cargo de flauta, oboe, clarinete y fagot. No es difícil quedarse en este movimiento con la impresión de un aviario.

En una manera poética y expresiva, el corno ofrece otro interludio con el tema del inicio, y la *Suite de las ciencias* continúa con *Diversidad biológica*. *Glissandi* y acordes del arpa encabezan este movimiento; cuerdas, corno y percusiones ayudan a la pintura, de nuevo, de un ambiente naturalista en el que destacan sonidos que, aunque parecen provenir de la fauna, son producidos por *glissandi* de violín en armónicos. Hacia el final del movimiento, el arpa retoma su papel de guía.

Un cuarteto de cuerdas hace suyo el tema de la *promenade* para conducir al visitante a la sala dedicada a la *Biología humana*. Aquí la música es confiada al piano sólo, para el que Toussaint, pianista experto, ha escrito una pieza clara y sencilla, de contornos armónicos agridulces.

Los metales, con una fanfarria, nos recuerdan la primera versión del *promenade* interpretada antes por la trompeta, y este paseo lleva a la sala dedicada a la *Química*. Amplios arcos melódicos en las cuerdas son complementados por dramáticos acentos del resto de la orquesta. Viene después un breve episodio como una danza; alientos, arpa y percusiones se encargan de la continuidad sonora, para conducir a una reexposición de las ideas del principio, acentuadas esta vez por el glockenspiel. La poderosa sección que sigue está a cargo de metales y percusiones, con la trompeta como *primus inter pares*. Estos elementos musicales describen sucesivamente los tres estados de la materia: gaseoso, líquido y sólido.

Las cuerdas presentan por última vez el tema de la *promenade* y conducen hacia el movimiento titulado *Infraestructura de una nación*. Aquí, el compositor ha incluido algunos materiales claramente descriptivos, desde sonidos indigenistas hasta el poderoso rugido del tren. Los metales, acompañados por la percusión, retoman en este movimiento el *leitmotiv* inicial, mientras que las cuerdas se encargan de un tema de corte nacional y popular y el piano (en un poderoso *ostinato*) presenta una componente musical moderna. Por encima de la orquesta, la trompeta retoma y amplía el tema de la *promenade*, que es reafirmado categóricamente en la coda.

En su forma original, la *Suite de las ciencias* contenía, además de los movimientos aquí descritos, las piezas tituladas *Matemáticas*, *Comportamiento animal* y *Agricultura*. La *Suite de las ciencias* de Eugenio Toussaint fue estrenada el 12 de diciembre de 1992 en la inauguración del Museo Universum por La Camerata, dirigida por Jesús Medina, y fue interpretada por primera vez en concierto el 9 de junio de 1995 por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Enrique Diemecke, al interior de una serie de conciertos populares similares a los famosos *Proms* de Londres.

2

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS (1927-2012)

Divertimento para piano y orquesta

Allegro

Adagio

Allegro marziale

A manera de introducción para esta nota, permítaseme tomar algunos textos de aquí y de allá con el objeto de trazar un par de líneas del posible retrato musical de Joaquín Gutiérrez Heras. Uno de esos textos es obra de José Antonio Alcaraz y dice así:

No sería del todo inexacto etiquetarlos como la 'generación perdida'. Estos músicos promovieron varias actividades de difusión de sus partituras por medio de un grupo llamado Nueva Música de México, activo unos cuantos años al principio de la década de los sesentas. Entre ellos se encuentran Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Kuri-Aldana, César Tort, Rocío Sanz y Rafael Elizondo.

Por su parte, Gloria Carmona, musicóloga importante de México, se refiere así al compositor que hoy nos ocupa:

Gutiérrez Heras prefiere utilizar los recursos tradicionales, el sistema tonal y la forma variación, para adecuar una melodía renacentista, hecho que revela no sólo ciertas preferencias sino también ciertas positivas influencias. A mi juicio, muchas de las obras de Gutiérrez Heras, si no por la intención de su procedimiento sí por su espíritu, reflejan una pureza melódica que recuerda la de las obras vocales e instrumentales del Ars Nova y el renacimiento. Gutiérrez Heras entrega así una concisa muestra de su inteligencia y oficio; no busca invadir terrenos que le son ajenos, permanece leal a sus simpatías y diferencias, delimitando con claridad y aplomo el propio campo de acción, dentro del que ejerce su trabajo de manera admirable.

De estos dos breves pero sustanciosos textos se pueden deducir, en otras palabras, algunas de las cualidades básicas de la figura de Joaquín Gutiérrez Heras como compositor: fue un espíritu independiente, es sumamente difícil de encasillar en una corriente o estilo determinados, fue un gran conocedor de las músicas de otros tiempos (y las del suyo propio) y fue un creador cien por ciento fiel a sus propias inclinaciones estéticas. A estos parámetros, que quedan bien marcados en los textos de Alcaraz y Carmona arriba citados, pueden añadirse algunos otros, que surgen por una parte de la audición de diversas obras de Gutiérrez Heras y por la otra de diversos encuentros personales que tuve con el compositor a lo largo de los años. Además de lo ya dicho, es posible afirmar que Gutiérrez Heras fue un creador de música limpia, lúcida y transparente. De espíritu lejano a las vanguardias, los experimentos sin salida y las especulaciones extra-musicales, creó un catálogo de obras en las que destaca sobre todo la plena legibilidad (si así se le puede llamar) del discurso musical. Aplicación racional de los recursos sonoros, economía de medios; nada sobra, nada falta en su música. No hay sonidos espurios ni aglomeraciones dinámicas *per se*; la audición de la música de Gutiérrez Heras se convierte, por ello, en un equilibrado ejercicio de disfrute sonoro y análisis intelectual.

A estas observaciones puede añadirse, por ejemplo, que Gutiérrez Heras poseía un oído crítico profundo y severo, que no hacía ni admitía concesiones, cuando se trataba de analizar el quehacer musical que le rodeaba, tanto en el ámbito de la composición como en el de la ejecución, la enseñanza, la crítica, etc. Fue, por otra parte, un cinéfilo de primera y un soberbio compositor de música cinematográfica; poseedor de una memoria sorprendente, lo que lo hacía un acompañante ideal para las sesiones de trivia y, para rematar todo ello, hacía gala de un sentido del humor que, siendo a veces un tanto subterráneo, era por ello aún más punzante y agudo. De hecho, algunos de los más hilarantes dichos jamás creados en nuestro medio musical son de su autoría, y en ellos

resalta menos el humor de la superficie que la seriedad que lo subyace. En suma, Joaquín Gutiérrez Heras fue no sólo un espléndido compositor y un músico completo, sino también un agudo observador y comentarista de la realidad que le rodeaba. (Y entre todas las actividades que lo ocupaban, todavía se daba tiempo, los martes por la tarde, para tocar piano a cuatro manos con su colega y amigo Mario Lavista.)

Y para entrar en materia, cedo la palabra al compositor, citando una entrevista realizada hace muchos años por Leonora Saavedra y María Ángeles González. Decía Gutiérrez Heras:

Estudí en el Colegio Alemán desde primaria hasta preparatoria. Allí comencé a oír música de la llamada clásica, y en cierto momento me comenzó a interesar mucho. Tengo que confesar que uno de los grandes descubrimientos, de los grandes impulsos para meterme en la música clásica fue la película Fantasia de Walt Disney; yo creo que esto le sucedió a mucha gente y en cierto modo a partir de ese momento comencé a escuchar las sinfonías de Beethoven. Me puse a estudiar solfeo yo solo, tratando de apuntar melodías que recordaba y luego corrigiéndolas en el piano para ver dónde me había equivocado. Me compré dos partituras que fueron la Sexta de Beethoven (la Pastoral) y la Cuarta de Brahms, que en aquel entonces me gustaba mucho, y todas las preguntas que salían de estudiar la partitura fueron realmente un adiestramiento. En cierto momento, ya estando en la escuela de arquitectura, se me ocurrió escribir una obra para piano y orquesta y la metí a un concurso de composición en 1949. Esta obra, para gran sorpresa mía, ganó el segundo premio del concurso. Se tocó en Bellas Artes en 1950; la dirigió José Pablo Moncayo y tocó el piano Salvador Ochoa.

Por si el lector aún no lo intuye, la obra en cuestión es precisamente el Divertimento para piano y orquesta, la anécdota de cuya creación es ciertamente una historia singular que nos habla, entre otras cosas, de la musicalidad innata de su compositor. La fecha exacta del estreno: 13 de octubre de 1950. El Divertimento es una obra en la que el compositor utiliza una armonía de corte modal (que es una de las constantes de su trabajo compositivo), específicamente a través del modo mixolidio. Los temas de los tres movimientos de la obra surgen de los materiales musicales que aparecen el inicio del primero de ellos. Una audición atenta de la obra permitirá, además, descubrir una cierta influencia de José Pablo Moncayo (1912-1958), pero no el Moncayo nacionalista del *Huapango*, sino el Moncayo impresionista que habita en partituras suyas como *Bosques*, *Cumbres* o *Tierra de temporal*. El Divertimento para piano y orquesta fue revisado por Joaquín Gutiérrez Heras en 1980.

3

EDVARD GRIEG (1843-1907)

Danzas noruegas, op. 35

No. 1 en re menor

No. 2 en la mayor

No. 3 en sol mayor

No. 4 en re mayor

A pesar de la indiscutible popularidad (bien justificada) de su Concierto para piano, Grieg nunca ha sido considerado como un compositor realmente importante o notable. Acaso, se menciona que ha sido el más importante compositor surgido en Noruega, y esto es indudablemente cierto. El catálogo de composiciones de Grieg muestra que fue ante todo un miniaturista competente, y es precisamente esta cualidad suya la que ha sido motivo de algunas de las principales críticas que se le han hecho a lo largo del tiempo. Por ejemplo, el compositor francés Vincent D'Indy (1851-1931), quien también ejercía labores de crítica, escribió un texto en el que intentaba comparar a Robert Schumann (1810-1856) con Grieg (ejercicio inútil, por cierto, aunque sus respectivos conciertos para piano suelen estar grabados con frecuencia en el mismo disco) y decía que a diferencia de Schumann, el compositor noruego no poseía ni la belleza del contenido ni la habilidad en la orquestación. En otro artículo, D'Indy seguía esta misma línea de pensamiento respecto a Grieg:

“Si bien Grieg fue un agradable improvisador de canciones más o menos nacionales, no era un sifonista, y nunca pudo convertirse en uno.”

Fue otro francés, Claude Debussy (1862-1918) quien supo resumir mejor el carácter de la música de Grieg. Refiriéndose a algunas de las piezas para piano de su colega noruego, Debussy afirmaba que le parecían como bombones color de rosa rellenos de nieve. Fue esta tendencia de Grieg hacia la miniatura delicada la que hizo que sólo produjera dos obras mayores y realmente trascendentes: su música incidental para el drama *Peer Gynt* de Ibsen y su famoso Concierto para piano.

No es casualidad que una parte muy importante de la producción de Grieg esté concentrada en sus composiciones para piano. Gracias a la benéfica influencia musical de su madre, quien llegó a ser una pianista competente, Grieg entró en contacto muy temprano con la música de Frédéric Chopin (1810-1849), compositor muy querido y respetado en casa de la familia Grieg. Casualmente, el joven Edvard comenzó a tomar las primeras lecciones pianísticas de su madre el mismo año de la muerte de Chopin. Con el paso del tiempo, la obra pianística del compositor polaco habría de convertirse en una poderosa influencia para el desarrollo creativo del músico noruego; a este respecto, bien vale la pena citar a Hans von Bülow, quien llegó a afirmar que Grieg era *el Chopin del Norte*. Más allá de esta referencia anecdótica, lo cierto es que es posible hallar numerosos puntos de contacto entre la obra pianística de Grieg y la de Chopin, en lo que se refiere a la armonía, al refinamiento expresivo, a la originalidad de la invención. En el caso de Grieg, estos elementos fueron matizados y gobernados por una conciencia nacional que dio a la mayoría de sus obras un claro sabor escandinavo, análogo en cierta medida al sabor polaco que hallamos en numerosas piezas de Chopin. En el catálogo de Edvard Grieg hallamos que su música para piano solo abarca 25 números de opus; a ello hay que añadir cinco números de opus dedicados a la música para piano a cuatro manos, otros dos para la música a dos pianos, y el ya mencionado Concierto para piano y orquesta, Op. 16. Por si ello fuera poco, tenemos 23 números de opus dedicados a las canciones que Grieg compuso con acompañamiento de piano, lo cual nos deja ver un panorama pianístico rico, amplio y variado.

Después de un período de relativa sequía en cuanto a la composición, provocado fundamentalmente por problemas de salud, Grieg volvió a la senda de la creatividad en la primavera de 1880. Además de crear algunas obras importantes, el compositor se asoció

activamente con la actividad musical de su ciudad natal, Bergen, y se convirtió en director de la institución conocida como *Harmoniske Selskab*, a la que estuvo ligado desde 1880 hasta 1882. Por cierto, este fue el último puesto oficial ejercido por Grieg. Fue precisamente en ese período de renovada actividad creativa que Grieg compuso las *Danzas noruegas* Op. 35, que datan de 1881. Estas *Danzas noruegas* forman parte de una serie de obras que son particularmente importantes en el catálogo de Grieg, ya que representan los hitos de su importante evolución en el campo de la armonía. Esta evolución tiene su origen en la relación de Grieg con el joven compositor nacionalista Rikard Nordraak, quien inspiró en el compositor el deseo de crear un estilo musical inconfundiblemente noruego. A partir de esta idea, Grieg basó su pensamiento armónico en el folklore de Noruega y creó numerosas obras de concierto con un claro sabor nacional. Las *Danzas noruegas* Op. 35 fueron creadas originalmente para piano a cuatro manos y orquestadas posteriormente.

4

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Rapsodia española

Preludio a la noche

Malagueña

Habanera

Feria

Permítame, amable lector, hacer una digresión turístico-geográfica antes de entrar en materia musical. Allá por el otoño de 1990, gracias a una serie de afortunadas coincidencias, me hallaba en Europa, yendo y viniendo de aquí para allá en trenes de diversas nacionalidades. En París, y teniendo como destino final la capital española, me monté en un tren-no-tan-rápido para dirigirme hacia la frontera hispano-francesa. Después de una noche de trayecto bastante movido y agitado (es falso que se pueda dormir en un tren, aunque sea europeo), el tren se detuvo, al filo de la madrugada, en su última parada en Francia, muy cerca ya de la frontera con España. Recién detenido el tren abandoné mi estrecho compartimiento con el objeto de echarle un último vistazo a Francia. Al abrir la puerta del vagón vi con mis desvelados ojos, a la naciente luz del día y a escasos centímetros de mi nariz, un letrero típico de estación ferroviaria, en no muy buen estado, que decía: ST. JEAN DE LUZ-CIBOURE. Me quedé mirando el letrero con la sospecha de que algo debía recordarme ese nombre y, de pronto, llegó el chispazo de memoria y me encontré hablando solo, para sorpresa de los demás viajeros: “¡Ah, caray, si aquí es donde nació Ravel!”

Respondí a un impulso automático, y apenas tuve tiempo de esgrimir la cámara para tomar una fotografía del letrero (turista al fin y al cabo) porque segundos después el tren partió, y unos minutos más tarde estábamos en España, en la ciudad de Irún.

Sí, así de cerca nació Maurice Ravel de España, lo que explica muy bien el alto contenido de asuntos hispanos que hay en su música. Además de ser originario de la fronteriza región de los Bajos Pirineos, Ravel tenía en la sangre una interesante mezcla de nacionalidades: era suizo por parte de su padre y vasco por parte de su madre. Por ello, a nadie le extraña que este compositor tan esencialmente francés en muchos aspectos haya conservado a lo largo de su vida una clara liga creativa con España, sus ambientes y sus sonidos. Como prueba de esta cercanía con lo español, recordemos obras ravelianas como el *Bolero*, la *Pavana para una infanta difunta*, la *Alborada del gracioso*, *Don Quijote a Dulcinea* y *La hora española*.

Otra de sus obras de corte hispánico, la *Rapsodia española*, ocupa un lugar importante en el catálogo de Ravel, por una razón que bien vale la pena explicar brevemente. Por costumbre cultural, nos ha dado por meter a Ravel y a Claude Debussy (1862-1918) en un mismo paquete cuando hablamos de impresionismo musical. En efecto, Debussy es el impresionista francés por excelencia, pero muchos musicólogos y analistas sostienen que a pesar de algunos detalles superficiales que en algunas de sus partituras apuntan hacia el impresionismo, Ravel no fue un compositor impresionista. Y como suele ocurrir que la excepción confirma la regla, esos mismos musicólogos y analistas afirman también que la única obra realmente impresionista de Ravel es, precisamente, la *Rapsodia española*. Hasta aquí este dato, muy apto para desatar la polémica y para que los interesados se metan de nuevo en esa camisa de once varas que es el tratar de definir con claridad el impresionismo en términos musicales, a través de simples palabras.

En el año de 1895 Ravel produjo una interesante obra para dos pianos a la que puso el extraño título de *Sites auriculaires*. Con apenas 20 años de edad, Ravel ya estaba llamando la atención de sus contemporáneos y ya estaba dando los primeros pasos para convertirse en una figura de capital importancia en el desarrollo del lenguaje pianístico moderno. El caso es que años después, en 1907, Ravel abordó la creación de su *Rapsodia española*, obra planeada en cuatro movimientos: *Preludio a la noche*, *Malagueña*, *Habanera* y *Feria*. Para esta composición, Ravel escribió tres movimientos enteramente originales y retomó uno de los movimientos de *Sites auriculaires*, transcribiéndolo literalmente a la orquesta para obtener la *Habanera* de la *Rapsodia española*. La pieza fue estrenada por el propio Ravel al frente de la Orquesta Colonne y, como

solía ocurrir en aquellos años en que al público sí le importaba (para bien o para mal) la música nueva, el estreno causó un pequeño escándalo y una serie de explosivas reacciones encontradas. Por cierto, en la orquestación original de la *Rapsodia española* Ravel contemplaba la inclusión de un sarrusofón, extraño y rústico instrumento que hoy en día suele sustituirse por un contrafagot. El mencionado sarrusofón, mitad aliento-madera y mitad aliento-metal, fue inventado por un director de bandas llamado Pierre-Auguste Sarrus, a quien Adolphe Sax, inventor del saxofón, demandó infructuosamente ante la ley, acusándolo de haber violado algunas patentes suyas en la construcción de su raro instrumento.

En cuanto a la *Rapsodia española*, es claro que la obra habita ese mundo compartido de lo francés y lo español que, en todo caso, ayudaría a una posible definición de la personalidad musical de Ravel. Si al escuchar esta *Rapsodia española* usted se pregunta retóricamente: ¿qué distancia hay entre el Ravel francés y el Ravel español?, yo le propongo una respuesta práctica. La distancia es la misma que, frontera de por medio, separa a Saint Jean de Luz-Ciboure de Irún. O sea, unos cuantos minutos en tren.