

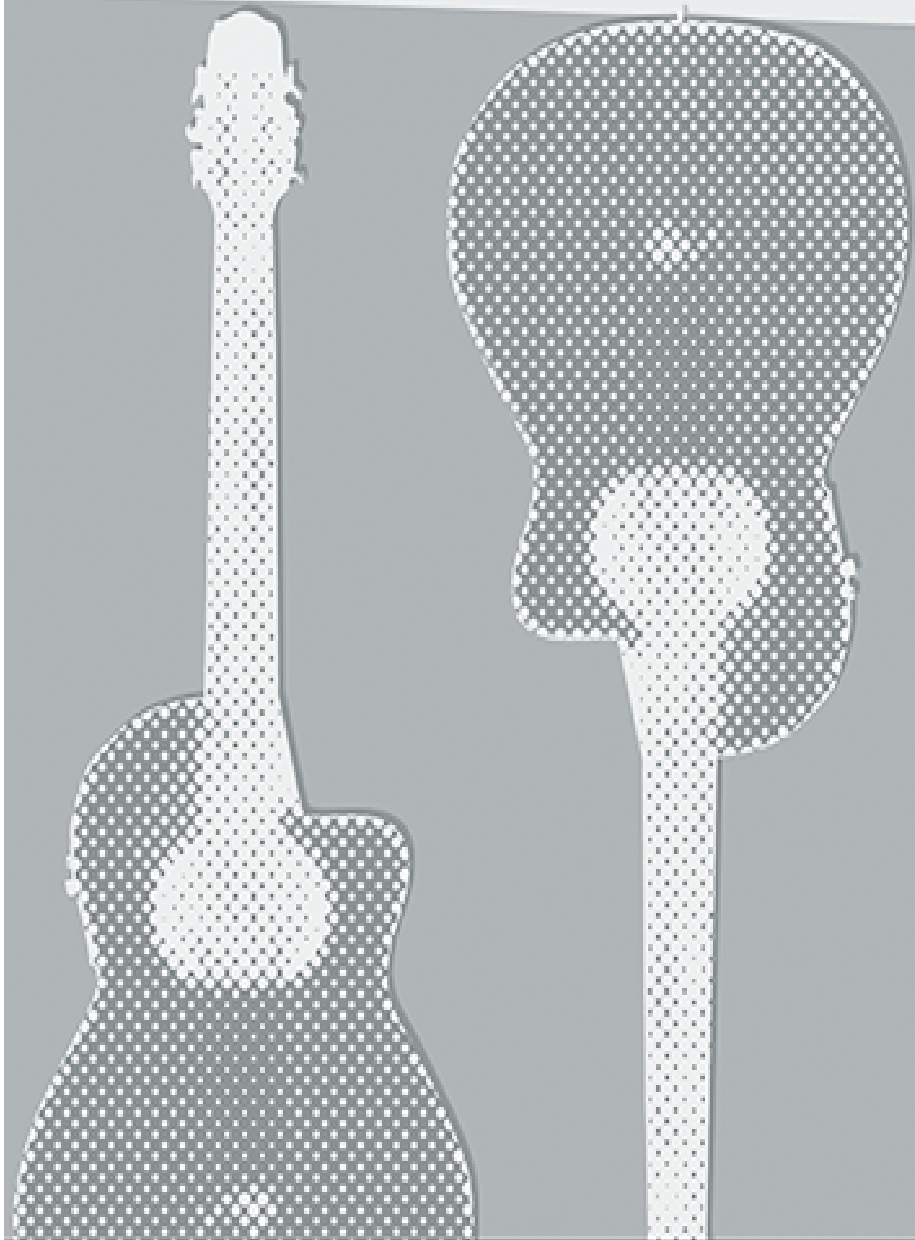
AULA DE (RE)ESTRENOS

POP & ROCK EN LA VANGUARDIA

Miércoles, 29 de abril de 2015



93



POP & ROCK EN LA VANGUARDIA

Aula de (Re)estrenos 93: Pop & rock en la vanguardia, abril 2015 [notas al programa de Mikel Chamizo] - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2015/93).

Programa del concierto: "Obras de Gabriel Erkoreka, María Eugenia Luc, Jorge Fernández Guerra, David del Puerto y Michael Daugherty", por el Ensemble Kuraia, Andrea Cazzaniga, dirección; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 29 de abril de 2015.

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

1.

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

© Mikel Chamizo

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

5 Presentación

7 Miércoles, 29 de abril

Ensemble Kuraia, Andrea Cazzaniga, dirección.

Obras de G. ERKOREKA, M^a E. LUC, J. FERNÁNDEZ
GUERRA, D. DEL PUERTO y M. DAUGHERTY

Introducción

Pop & Rock en la vanguardia: encuentros y desencuentros

Notas al programa

3

Notas al programa de **Mikel Chamizo**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE.

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

Frente al carácter fuertemente elitista y autorreferencial de una cierta tradición vanguardista, en los últimos años han surgido tendencias que tratan de fusionar los estilos populares (el pop, el rock, la canción de autor) y la música clásica de vanguardia. En la mayoría de los casos no se trata de tomar elementos puntuales de aquellas músicas, sino de lograr una integración real entre lo popular y lo académico que difumine unas fronteras que, en otras épocas, no estuvieron tan marcadas como en la actualidad. Esta Aula de (Re)estrenos pretende ofrecer una muestra de la composición actual que mira, sin prejuicios, a estos dos estilos musicales.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

PROGRAMA

Miércoles, 29 de abril de 2015

19:30 horas

Gabriel Erkoreka (1969)

Orreaga para flauta, clarinete, guitarra, percusión, violín, violonchelo y piano (8')

María Eugenia Luc (1958)

Eta hostoz hosto para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (10')

Jorge Fernández Guerra (1952)

Pánico en Wall Street para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (10') *

David del Puerto (1964)

Espejo, concierto para guitarra amplificada y cinco instrumentos (13') *

Michael Daugherty (1954) **

Sinatra Shag para sexteto (5')

7

* *Estreno absoluto*

** *Estreno en España*

ENSEMBLE KURAI

Xavier Calzada, flauta

Sergio Barranco, clarinete

Eugenio Tobalina, guitarra

Luis Ibiricu, violín

Belén Fernández, violonchelo

Elur Arrieta, percusión

Berta Fresco, piano

Andrea Cazzaniga, dirección

INTRODUCCIÓN

POP & ROCK EN LA VANGUARDIA: ENCUENTROS Y DESEN- CUENTROS

8 En 1980, el Kronos Quartet, buque insignia del posmodernismo musical, tocaba por primera vez su célebre arreglo de *Purple Haze* de Jimi Hendrix como bis de un concierto que tenía como plato central *La consagración de la primavera* de Stravinsky en versión para cuarteto de cuerdas. Lo relevante de aquella adaptación de un hit del rock fue que no se limitaba a trasvasar la melodía y el ritmo de *Purple Haze* al formato clásico del cuarteto, como hubiera sido previsible: el Kronos quiso apropiarse también de la idiosincrasia eléctrica de la guitarra de Hendrix, amplificando los violines y desarrollando unos recursos técnicos específicos para lograr esa mimesis. Desde su fundación en 1973, el Kronos se había especializado en la interpretación de música contemporánea norteamericana y había empleado la amplificación en obras tan importantes como *Black Angels* de George Crumb, pero esta asimilación tan precisa del rock por una formación eminentemente clásica como un cuarteto de cuerda resultaba insólita y provocó numerosas reacciones. Gregory Sandow, un crítico norteamericano especializado tanto en pop como en música clásica, afirmó que:

Purple Haze aporta una importante reflexión a cualquier discusión sobre la naturaleza y la función de la música contemporánea. [...] Al traer una exuberante melodía de Jimi Hendrix a la sala de conciertos, el Kronos está realizando también el mismo servicio a la inversa, es decir, colocando la música clásica contemporánea en mitad del mundo en el que vive la mayor parte de su público.

Pero *Purple Haze* trajo consigo otra cuestión más primordial, de índole ontológica: ¿Qué era aquello que tocaba el Kronos? ¿Era rock o música clásica? ¿Acaso era ambas cosas

a la vez? ¿Podía el rock seguir siéndolo en una sala de conciertos, prescindiendo de unas prácticas performativas que son tan importantes para definir la esencia del género como lo es la propia música?

En pleno siglo XXI este puede parecernos un debate sin trascendencia, pero no lo era, en absoluto, a principios de los años ochenta. Tuvo que asentarse mucho en la comunidad artística una de las columnas ideológicas del posmodernismo, el “pensamiento débil”, para que los compositores clásicos comenzaran a acercarse al pop y al rock con una actitud más desprejuiciada. El pensamiento débil defendía, en la teorización de Gianni Vattimo,

frente a una lógica férrea y unívoca, necesidad de dar libre curso a la interpretación; frente a una política monolítica y vertical del partido, necesidad de apoyar a los movimientos sociales trasversales; frente a la soberbia de la vanguardia artística, recuperación de un arte popular y plural; frente a una Europa etnocéntrica, una visión mundial de las culturas.

9

En la misma época caló también, sobre todo en los Estados Unidos, la noción de deconstrucción de Jacques Derrida, que defendía una interpretación del discurso intelectual basada en la retórica antes que en la lógica y que arrojaba una luz radicalmente nueva sobre cuestiones fundamentales de la filosofía y del arte.

En las tres décadas anteriores el acercamiento al rock desde el mundo clásico se había producido a través del formato bastante conservador de las *pops orchestras*, conjuntos que mezclaban en sus programas melodías célebres del repertorio clásico con éxitos del pop en arreglos tan ligeros como comerciales. Los autores que se reconocían a sí mismos en la vanguardia, no obstante, y salvo contadísimas excepciones, habían trazado una línea divisoria muy definida entre música *seria* y *ligera*. Como recuerda Nicholas Cook, tras la Segunda Guerra Mundial la composición seria se había convertido en dominio de los departamentos universitarios. La

especulación en torno al sonido y la forma de organizarlo en sistemas compositivos que rompieran con la tradición había llevado a los compositores de vanguardia –apoyados por las instancias culturales y políticas pertinentes– a una persecución sin tregua de la objetivización del fenómeno sonoro, forzando así una separación casi total del gran público, para el que dichas especulaciones carecían del menor sentido. El desinterés por la música popular por parte de los compositores de vanguardia se apoyaba, además, en un axioma estético: como señala Carl Dahlhaus, si interpretásemos rigurosamente el concepto de estética, no cabría juicio estético sobre la música popular porque esta no persigue un fin en sí misma. Se trata de una música que acompaña algo, el baile en la mayoría de los casos, que se “escucha además de” y por lo tanto se sustrae al juicio estético “que presupone un concepto objetivo del fenómeno sonoro y además la pretensión de este de ser escuchado por sí mismo”. Partiendo de esta idea, la introducción de elementos de la música de moda en un contexto vanguardista corría el riesgo inasumible de caer en el *kitsch*. Una interpretación radical de este principio llevó a muchos compositores a negar incluso la categoría de música a la música ligera, en un apriorismo que, por desgracia, sigue vigente aún hoy en ciertos ámbitos académicos (es necesario señalar que fue la música *ligera* la que negaron las vanguardias, aquella que se entreveraba con su propia tradición, no así las músicas populares africanas o asiáticas, que sí les aportaban elementos estéticos y técnicos sobre los que fundamentar los nuevos cosmos sonoros que trataban de edificar).

Al margen de pioneros como John Cage, La Monte Young o Louis Andriessen, que lo introdujeron de forma puntual en su trabajo, hubo un reducido número de compositores que desplegaron su creatividad en la intersección entre el rock y la vanguardia. Normalmente procedían de un contexto más rockero que clásico, como en los casos más conocidos de Frank Zappa y Glenn Branca, pero a finales de los años setenta y en Norteamérica existía ya una corriente marginal de

experimentación en torno al rock. No sería hasta los ochenta, tras ese *Purple Haze* del Kronos, el inicio de la actividad de Sonic Youth y John Zorn en 1981, o el festival Horizontes de la Filarmónica de New York –que en 1983 dedicó su programa al “Nuevo Romanticismo” e incluyó creaciones inspiradas en el rock–, cuando este tipo de fusiones comenzó, poco a poco, a institucionalizarse en el ámbito clásico. El Kronos comenzó a encargar centenares de obras que exploraban el terreno entre la música urbana y la vanguardia, y surgieron los primeros autores especializados en la materia, con Christopher Rouse, Scott Johnson y Michael Daugherty a la cabeza, cuyas obras híbridas fueron introduciéndose con naturalidad en el repertorio de los conservatorios y de las orquestas, gracias, en parte, al apoyo incondicional de directores como David Zinman. Aun así, es de rigor reconocer que este perfil de compositor sigue siendo escaso en los Estados Unidos y una auténtica *rara avis* en Europa.

El pop y la vanguardia siguen separados por una barrera psicológica para las nuevas generaciones de compositores. Rouse, que sí ha podido desarrollarse artísticamente en esa encrucijada, lo detecta en sus alumnos:

Debería ser una cosa cada vez más natural –reconocía en una entrevista en 1998– pero estoy perplejo. Algunos de mis estudiantes ni siquiera son conscientes de la música pop y rock que hay a su alrededor. Supongo que permanece cierto sentido residual de que el gran arte no debe mancillarse al mezclarse con la lengua vernácula. Estás rodeado por los ceños fruncidos de los bustos de Bach y Beethoven, mirándote severamente desde arriba. En algún nivel del subconsciente, terminas pensando que deberías permanecer dentro de esa tradición.

Las tornas parecen estar cambiando con la entrada del siglo XXI. El abanico de estéticas de la vanguardia se ha abierto completamente y ya no sorprende a nadie encontrarse con el pop, el rock o cualquier otro género urbano en medio de una obra clásica contemporánea. ¿O quizá sí? Su integración o

capacidad de sorpresa dependerá, seguramente, del contexto de su *performance*, y este ámbito del hecho musical también se ha diversificado enormemente en los últimos tiempos. Los géneros siguen compartimentados, sin duda, pero ya no están cerrados de forma estanca. Alex Ross se muestra positivo ante un futuro en el que las músicas convergerán en una “gran fusión final”. Así lo defiende en el epílogo de *El ruido eterno*:

En los comienzos del siglo XXI, el afán de enfrentar la música clásica a la cultura pop ha dejado ya de tener sentido intelectual o emocional. Los compositores jóvenes han crecido con la música pop resonando en sus oídos, y se valen de ella o la ignoran según lo exija la ocasión. Están buscando el terreno intermedio entre la vida de la mente y el ruido de la calle. Asimismo, algunas de las más intensas reacciones a la música clásica contemporánea del siglo XXI han surgido en el mundo del pop, definido en un sentido amplio. Las afinaciones microtonales de Sonic Youth, los opulentos diseños armónicos de Radiohead, las indicaciones de compás rápidamente cambiantes del *math rock* y de la música dance inteligente, los arreglos orquestales elegíacos que apuntalan las canciones de Sufjan Stevens y Joanna Newsom: todos ellos prosiguen esa conversación, que viene de antiguo, entre tradiciones clásicas y populares.

Björk es una artista pop moderna profundamente afectada por el repertorio clásico del siglo XX que asimiló en el conservatorio: las piezas electrónicas de Stockhausen, la música para órgano de Messiaen, el minimalismo espiritual de Arvo Pärt. Si se escuchara a ciegas *An Echo, A Stain (Un eco, una mancha)*, en la que la cantante declama melodías fragmentarias sobre un suave *cluster* de voces corales, y se pasar a renglón seguido al ciclo de canciones *Ayre* de Osvaldo Golijov, en el que palpitantes ritmos de danza sostienen canciones multiétnicas de la España musulmana, podría concluirse que la de Björk es la composición clásica y que la de Golijov es algo diferente. Un posible destino para la música del siglo XXI es una “gran fusión” final: los artistas pop inteligentes y los compositores extravertidos hablando más o menos el mismo idioma.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Joseph Kerman, *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Simon Frith, *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Nicholas Cook, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar el siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral. 2009.
- Marisol Bastida, *Memorias. Una biografía de Mikel Laboa*, San Sebastián: Elkar, 2014.

MIKEL CHAMIZO

NOTAS AL PROGRAMA

En la carpetilla del disco *Xoriek 17*, uno de los últimos trabajos de Mikel Laboa, publicado en 2005, el escritor Bernardo Atxaga contribuía con la siguiente reflexión:

Si quisiéramos hacer una jaula de palabras y meter en ella a Mikel Laboa, deberíamos pensar en los comienzos del siglo XX y decir: hubo una gran crisis, y los pintores, los músicos, los escritores, percibieron con más claridad que nunca la poquedad de su expresión. Los lenguajes y los modos heredados del pasado se les mostraron de pronto falsos, cuando no triviales o tontamente burgueses. Llegó entonces la Primera Guerra Mundial, una de las más crueles de la historia, llegó luego Guernica, llegó Auschwitz, llegó Hiroshima, y los pintores, los músicos, los escritores, iniciaron su lucha contra la Bestia Inmunda de la Muerte creando obras que, forzosamente, hacían frontera con el silencio. Se valieron para ello de la tradición popular, de los modos expresivos que son propios de los niños y de los locos, de las formas artísticas menospreciadas por la alta sociedad. Se trataba de sacar al lenguaje de su marasmo, de no usarlo como mero maquillaje, como retórica. Así obraron Bertolt Brecht, Tristan Tzara o Paul Celan. Así Ungaretti y John Cage, Picasso y Dubuffet, Roy Hart y Joan Brossa.

A quien no esté familiarizado con la figura de Mikel Laboa puede parecerle atrevido este hermanamiento que propone Atxaga entre el músico donostiarra y artistas de tamaño renombre. Al fin y al cabo, fuera del País Vasco apenas es conocido como un cantante vinculado al movimiento de la canción de autor y protesta de los años cincuenta y sesenta. Pero en Laboa se da una particularidad que lo hace único entre la plétora de cantautores que surgieron de aquellos años convulsos: una marcada tendencia a la experimentación, a la que dio rienda suelta, sobre todo, en diez creaciones extraordinarias, bautizadas como *Lekeitios*, que nacieron de la exploración de su memoria y su subconsciente a lo largo de tres décadas, entre 1968 y 1998. Diez canciones –nueve, en

realidad, pues la primera se perdió— tan extrañas como fascinantes, que exploran los límites poéticos del idioma y que se han revelado fundamentales en la historia reciente de la música vasca, influyendo incluso a algunos compositores de la vanguardia.

Los *Lekeitios* toman su nombre de la localidad vizcaína de Lekeitio. Allí, en un caserío del barrio de Gardata, se cobijó la familia de Laboa al estallar la Guerra Civil en 1936. Laboa era tan solo un niño de dos años, pero en su memoria quedarían grabados los recuerdos de aquellos diez meses como refugiado: memorias de la muerte de su hermano Andoni; del paso de los bombarderos alemanes rumbo a Gernika el 26 de abril de 1937; o de la vida en el caserío, penosa, pero en la que no faltaban los juegos y la alegría. En su madurez, todo ello le llegaría a la memoria mezclado con la peculiar sonoridad del euskera de la zona de Lekeitio, transformado en una suerte de lengua mítica, pues debido a las políticas represivas de la posguerra Laboa olvidó el idioma siendo aún niño y no lo recuperaría hasta finales de la década de 1950.

Los *Lekeitios*, profundamente enraizados en aquellas vivencias, son una exploración de esos “modos expresivos que son propios de los niños y de los locos” a los que hace referencia Atxaga, aplicados, en el caso de Laboa, a la lengua. En su exploración del euskera en estas obras, el cantautor decide pasar por alto el significado de las palabras para detenerse en la sonoridad propia del idioma, en la expresividad intrínseca de su entonación y en el grano que genera en la voz de quien lo habla. La mayoría de los *Lekeitios* están cantados, de hecho, en un idioma imaginario que parece ser euskera pero que no lo es, o que emplea palabras del euskera ordenadas sin ningún sentido más allá del que construye su combinación fonética. El efecto es, a pesar de ello, subyugantemente poético. Sobre un acompañamiento de guitarra sencillo y obsesivo, Laboa desgrana también gritos, onomatopeyas, sonidos guturales y otros recursos vocales que emparentan su trabajo con lo que por aquellos años estaban investigando cantantes experimentales como Meredith Monk, Cathy

Berberian o Joan La Barbara, y compositores como John Cage, al que Laboa pudo conocer en 1972 en los Encuentros de Pamplona.

Orreaga (topónimo vasco para Roncesvalles) de **Gabriel Erkoreka** fue estrenada el pasado 19 de octubre en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián por el Ensemble Kuraia, en el transcurso de un concierto dedicado a la memoria de Mikel Laboa. *Orreaga* se basa en el *Lekeitio* del mismo nombre, el sexto de la serie, que Laboa compuso en 1978 coincidiendo con el 1.200 aniversario de la Batalla de Roncesvalles, aquella en la que la retaguardia del ejército de Carlomagno, comandada por Roldán, fue diezmada en una emboscada de las tribus vasconas. El tema de Laboa, cantado en un euskera imaginario, es una narración poco convencional de aquella batalla, que tiene su punto álgido en la aparición del *irrintzi*, el grito festivo vasco que antiguamente fue también grito de guerra.

16

Erkoreka, al escoger *Orreaga*, quiso recrear y desarrollar los gestos más característicos de la canción original. Explica que:

la pieza está escrita para un conjunto de cámara de siete instrumentos en el que no falta la guitarra que, de forma simbólica, contribuye a un continuo que funciona como hilo conductor, mientras otros elementos de apariencia más vocal o gutural se superponen y evolucionan lentamente con diversos matices y contrastes. La intención ha sido la de generar una dialéctica que, a modo de comentario u homenaje, pueda ofrecer una visión personal sobre la música de Laboa, siempre con el pretexto de la experimentación. Precisamente, de esta forma se plasman y se exageran en esta obra una de las premisas fundamentales de todos sus *Lekeitioak*.

En *Eta hostoz hosto (Y pétalo a pétalo)*, que fue estrenada en la misma velada que *Orreaga*, **María Eugenia Luc** observa también con especial intensidad esa actitud experimental con la que Laboa abordaba muchos de sus procesos creativos.

Al recibir el encargo de la Cátedra Laboa de la Universidad del País Vasco comencé a analizar su trabajo durante meses, tanto desde el aspecto poético como del musical. Especialmente estudié los Lekeitioak por ser el grupo de canciones más experimentales desde diferentes perspectivas: tímbricas (utilizando sonidos onomatopéyicos), armónicas, sintáctico-formales. Sin embargo, después de recorrer gran parte de su obra, decidí detenerme y profundizar en una de sus canciones que, aunque no pertenecía al grupo de los Lekeitioak, a mi entender (y que luego me fue confirmado por su viuda, Marisol) sintetizaba algunos de los aspectos más singulares del pensamiento poético-musical de Laboa: su afinidad con la fenomenología de Husserl, donde sujeto y objeto se transforman en su mutuo reconocimiento. En cierta forma mi homenaje a Laboa consistió en emular no un estilo, sino su forma de aproximarse a la creación artística.

Desde el punto de vista musical la canción original de Laboa, *Lili bat*, presenta una armonía de solo cuatro acordes en un ciclo que se repite a lo largo de seis minutos. Sobre esta base cíclica y recurrente la melodía, llena de lirismo, dibuja diseños libres pero simétricos en su interválica, que parten de un registro medio / grave en la voz de Laboa para alcanzar paulatinamente puntos climáticos en el agudo, que se repliegan poco a poco para volver al punto de partida. En palabras de Luc, sería “como una especie de espiral infinita que a lo largo de su trayectoria se sumerge más y más en su esencia. Es un canto de amor, lleno de dulzura y seducción, que desvela al texto de Joseba Sarrionandia, de apenas once versos. Lo expone y lo expande y lo re-significa hasta llegar a extensiones insospechadas, que se envuelven y se desenvuelven en la intimidad, entre el sueño y la vigilia”. A partir de este análisis de *Lili bat*, Luc estructura *Eta hostoz hosto* sobre la base de espectros armónicos recurrentes que se van entrelazando durante ocho minutos a modo de un ostinato armónico. Sobre ese tapiz, el material sonoro se organiza en torno a simetrías formales, tímbricas, rítmicas e interválicas, persiguiendo “una introspección del discurso sonoro, el intimismo de la poética onírica” que emana del poema de Sarrionandia, que reproducimos a continuación:

Lili bat
hartu
eta hostoz hosto
erantzi
eta harek zu ere
amets
eta harek zu ere
erantzi
eta hostoz hosto
hartu
lili bat.

Una flor
coge
y pétalo a pétalo
desnúdala
y ella también a ti
te sueña
y ella también a ti
te desnuda
y pétalo a pétalo
coge
una flor.

Joseba Sarrionandia, 1981

Cuando la Fundación Juan March invitó a **Jorge Fernández Guerra** a sumarse a un concierto dedicado al pop y rock en relación con la vanguardia, su primera consideración fue que no se veía integrado en ninguna de esas tres categorías.

Luego constaté que un acercamiento a la idea del pop y el rock significaba para mí entrar en relación con música bien definida en estilo, sonoridad y esquemas formales. De ahí llegué pronto a la conclusión de que escribir música sobre música preexistente es algo que me ha interesado y motivado. Ha sido el caso con obras de Bach, Scarlatti, Guerrero o Satie; y podrían haber sido muchas más. Componer sobre otras músicas ha sido una manera de relacionarme con el pasado una vez suprimida para mí la posibilidad de pensar en términos de tonalidad o estructuras preexistentes. Y también ha sido un relajo, ya que me permitía descansar de esa pulsión tan “siglo XX” de pensar cada obra como una invención completa: estructura, forma, sonido y sentido.

En el caso de *Pánico en Wall Street* (Obra encargo del INAEM), que hoy se estrena, al buscar ese material previo al que remitirse Fernández Guerra descartó pronto el pop y el rock, no por elitismo o falta de interés sino por una cuestión puramente práctica:

El pop-rock se caracteriza, en el plano de lo sonoro, por la electrónica, la percusión como base del ritmo y la voz. Esta es una simplificación extrema y elude el alcance social del fenómeno, pero es un punto de inicio insoslayable. Cuando me invitaron al proyecto con la plantilla fija de Kuraia (flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano), me pareció inabordable acercarme a esos parámetros sonoros desde una plantilla tan connotada de clasicismo, tan lírica, tan poco rítmica y tan compleja a la hora de extraer sonoridades no habituales. Por supuesto, podía haber intentado un acercamiento desde modos de ataque y ejecución sonora no convencionales [...] Pero simular pop-rock (repito, electrónica, percusión y voz) desde sonidos espectrales de estos cinco instrumentos me parecía tan agotador (para mí y para los intérpretes) como seguramente anecdótico en su resultado.

El compositor se acordó entonces de un viejo álbum de ragtimes de Scott Joplin al que tenía mucho aprecio en su juventud, y, revisitándolo, se topó con una pieza de curioso título, *Wall Street Rag*, que presenta curiosos enunciados encabezando cada uno de sus cuatro bloques. Rezan así: “Panic in Wall Street, Brokers feeling melancholy” (“Pánico en Wall Street, los brokers aquejados de melancolía”); “Good times coming” (“Vienen los buenos tiempos”); “Good times have come” (“Los buenos tiempos han llegado”); “Listening to the strains of genuine negro ragtime, brokers forget their cares” (“Al escuchar los motivos del genuino ragtime negro, los brokers olvidan sus preocupaciones”). La inspiración de Fernández Guerra se inflamó de inmediato:

¡Así que el viejo y entrañable Joplin había descrito ya las cuitas de esa tribu que nos ha agitado la vida todo el siglo XX y hasta ahora mismo: los *brokers*! ¿Cómo resistirse a esto? ¡Una fantasía musical en torno a un ragtime clásico, una fantasía que es tanto una denuncia social como una alucinación! [...] Si Scott Joplin podía imaginar que los *brokers* olvidan sus preocupaciones al escuchar los motivos del genuino ragtime negro, ¿por qué no voy a pensar yo que una modesta versión musical de fusión o interrelación de modos de componer no puede ser un alegato indignado contra tan antipáticos personajes?

Como en un rag difícilmente puede eludirse la referencia a la tonalidad y al ritmo sincopado, el compositor optó en *Pánico en Wall Street* por una acercamiento de estilo puramente neoclásico, olvidándose de su propio yo y de sus preocupaciones compositivas habituales. Ya lo había hecho en creaciones previas como *Beyond Scarlatti*, *Mezcla admirable y extraña*, sobre música del Maestro Guerrero, o en la ópera *Tres desechos en forma de ópera*, construida sobre las *morceaux* homónimas de Satie. El planteamiento en todas estas creaciones, así como en *Pánico en Wall Street*, es, en palabras del propio Fernández Guerra:

no velar las sonoridades de las obras referentes con otras recientes, más bien intento casi desaparecer tras un falso Scarlatti, Satie o Joplin. Con ello quiero decir que evito, en lo posible, que se perciban “fricciones” entre lo popular (en este caso, la obra de origen) y lo vanguardista que, en este caso, se reduce a que el compositor de ahora soy yo y no puedo evitar ser vanguardista aunque haga todo lo posible para que no se note.

Espejo, de **David del Puerto**, segundo estreno de esta noche, es una reelaboración de una obra previa titulada *1/6 Plugged*, una fantasía para guitarra eléctrica, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano cuyo título alude al hecho de que hay un instrumento eléctrico (enchufado, *plugged*) en el sexteto. En aquella obra, compuesta en 2008 y en cuyas primeras interpretaciones fue solista el propio compositor, la guitarra desempeñaba el papel de instrumento multitímbrico mediante el uso de un procesador de efectos, posibilitando una paleta sonora que se extendía desde la sonoridad de una guitarra acústica hasta el ruido más electrónico.

1/6 Plugged, al igual que *Espejo*, que es su versión para guitarra clásica, se articula en cinco secciones que se encadenan sin interrupción: La primera, “Concierto”, es un diálogo entre la guitarra y el grupo; a continuación, “Interior”, centrado en una cadencia improvisada de la guitarra. En

“Reflejo”, tercera sección, las maderas y los arcos desarrollan un material modal con imitaciones; “Espiral”, por su parte, es un pequeño y delicado movimiento para guitarra sola; por último, “Paisaje” concluye la obra en un ambiente estático, recuperando en su final algunos elementos de los movimientos anteriores. *1/6 Plugged* fue una obra relevante para David del Puerto, porque supuso “el inicio de una vía de gran importancia en mi música reciente: la conquista de un espacio musical ecléctico, mestizo e impuro en el que conviven elementos de diversa procedencia en un todo que me representa musicalmente con la mayor fidelidad”.

En cuanto al papel que juega el rock en ese espacio musical mestizo, Del Puerto señala que no se manifiesta en la irrupción caprichosa de materiales reconocibles como “rockeros” sino en una disolución constante de elementos musicales provenientes de ese mundo (rítmicos, armónicos, melódicos, tímbricos) en su propio lenguaje, que los asume como propios junto a otros muchos muy diferentes. “No me interesa ni practico –dice– un eclecticismo de ‘alternancia’ o ‘superposición’ de lenguajes, como el que vemos en tantos autores que hoy en día plantan en su música otras músicas invitadas con un efecto muchas veces anecdótico. Diría en todo caso que el mestizaje no está en la obra, sino en mí mismo...”

En *Espejo*, Del Puerto se ha enfrentado al reto de sustituir la guitarra eléctrica por la clásica, a sabiendas de que eso podía alterar completamente la idiosincrasia de la obra. Su respuesta a esa problemática fue aceptarla como tal y considerar los cambios de concepción y escritura en la guitarra como una justificación para que *Espejo* fuera entendida “como una obra realmente diferente a *1/6 Plugged*, por más que el original sea (o deba ser: ese era mi propósito) perfectamente reconocible”. Los mayores cambios afectan a la cadencia central, que Del Puerto ha reescrito por completo eliminando la sección improvisada. En cierto modo, la relación de *Espejo* con *Plugged 1/6* recorre un camino paralelo al de muchas canciones de pop-rock cuando se realizan sus

versiones acústicas, que deben conservar la esencia del tema original prescindiendo de la tecnología eléctrica o electrónica que es indisociable de su morfología sonora.

Con *Sinatra Shag* de **Michael Daugherty** alcanzamos la última obra del programa y la que más abiertamente respira la influencia del pop. Su punto de partida es uno de los grandes éxitos de la década de los sesenta, que el oyente reconocerá de inmediato: *These boots are made for walkin'* (*Estas botas están hechas para caminar*), escrita por Lee Hazlewood para la hija de Frank Sinatra, Nancy Sinatra. Daugherty explica cómo llegó a inspirarse en tan célebre canción:

En la primavera de 1995 tuve el placer de trabajar con el ensemble Present Music de Milwaukee durante una residencia en el Cornish Institute of the Arts en Seattle, Washington. Durante una de las pausas para comer, me encontré con una tienda de discos de rock alternativo que poseía un impresionante surtido de postales raras. Una de esas postales me interesó en particular: Nancy Sinatra, en torno a 1966, luciendo un par de botas blancas hasta las rodillas sentada en una motocicleta Harley Davidson. Corrí de vuelta al ensayo, lleno de inspiración, y así nació *Sinatra Shag* para flauta / piccolo, clarinete bajo, violín, violonchelo, piano y percusión.

Sinatra Shag se integra además en una serie de composiciones de los noventa que tienen en común la fascinación de Daugherty por la arquitectura de Las Vegas. A esa serie pertenecen *Firecracker* (1991), *Dead Elvis* (1993) –que requiere que el fagotista se disfrace de Elvis Presley–, *Lounge Lizards* (1994), *Le Tombeau de Liberace* (1996) o *Route 66* (1998). Daugherty encauzó esa fascinación a través de un ensayo fundamental publicado en 1972, *Learning from Las Vegas*, escrito y fotografiado por Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, que interpreta esta ciudad emplazada en medio del desierto de Nevada como “la refutación definitiva de la alta cultura tradicional [...] un complejo paisaje de símbolos de neón e iconografía en el espacio”.

En Sinatra Shag (el “shag” es una modalidad del baile swing, pero también el término inglés para denominar las alfombras de felpa) los siete miembros del combo se distribuyen en varios grupos rítmicos con el objetivo de crear distintas capas de pulso y complejidad. Sobre la reconocible línea del bajo, rasgada por el violonchelo en col legno battuto –golpeando las cuerdas con la madera del arco–, los instrumentos van desgranando pasajes cromáticos o lanzan riffs virtuosos que se repiten y superponen, “a la manera de una alfombra multicolor”. *Sinatra Shag* evoca así la era en que Las Vegas acogía a las estrellas americanas de la música popular, como Frank y Nancy Sinatra, que actuaron en el Sands Hotel, demolido en 1996 y conocido por el gran lujo de sus alfombras.

ENSEMBLE KURAIA

El término vascuence *kuraia* proviene del francés *courage* y expresa el espíritu de este conjunto, así como su esfuerzo y valor de abrir caminos de renovación musical. El Ensemble Kuraia de Bilbao fue fundado en 1997 por la compositora María Eugenia Luc, su actual directora artística. Desde entonces ha actuado en la Universität der Kunst y Hochschule für Musik de Berlín, la Quincena Musical de San Sebastián, el Festival de Alicante, el Auditorio del MNCARS y los Teatros del Canal en Madrid, el Auditorio del Museo Guggenheim Bilbao, el Ciclo Fundación BBVA, la Temporada de conciertos Rondó (en Milán y Monza, Italia), el Centro Nacional de las Artes (México D.F.), entre otros.

La crítica ha elogiado al conjunto con palabras como “excelente interpretación del Ensemble Kuraia” (Ritmo), “unos músicos fantásticos”

(Diario Información), “un excelente conjunto” (Doce notas), “de muy alta calidad” (El comercio, Lima). Ha grabado los DVDs documentales *Luis de Pablo: tránsito y evolución hacia el siglo XXI*, *Homenaje a Félix Ibarondo* y *Hamar*, este último con obras de Gabriel Erkoreka y patrocinado por la Fundación BBVA (sello Sintonía). Entre los compositores que han colaborado con Kuraia destacan Toshio Hosokawa, Luis de Pablo, Leonardo Balada, Gabriel Erkoreka, Joan Guinjoan, Félix Ibarondo, Ramón Lazkano y José Manuel López López.

Ensemble Kuraia recibe el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), de Etxepare Instituto Vasco, del Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y la AIE. Actualmente es la agrupación residente del Conservatorio Juan Crisóstomo Arriaga de Bilbao.

ANDREA CAZZANIGA

Es director titular del Ensemble Kuraia-Grupo de Música Contemporánea de Bilbao, con el cual realiza una intensa actividad de divulgación de la música actual que incluye numerosos estrenos, giras y grabaciones. Seleccionado en los concursos internacionales de dirección de orquesta Pedrotti (2004) y Panula (2009), ha dirigido orquestas y conjuntos en España, Italia, Finlandia, Holanda y América Latina, entre las cuales destacan la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la Orquesta Sinfónica de Euskadi, la Vaasa City Orchestra, la Orquesta Sinfónica Finlandia, la Orquesta Sinfónica del Centro Superior de Música del País Vasco -Musikene, la Orquesta

de Cámara de Trento y E5 Kuopio Festival Orchestra. También ha colaborado con solistas como el violonchelista Asier Polo.

En el campo operístico, en ocasión del estreno en Bilbao de la ópera *Der Kaiser von Atlantis* del compositor checo Viktor Ullmann la crítica señaló que “con la dirección musical de Andrea Cazzaniga resultó una representación de gran fuerza... Un espectáculo poco menos que irresistible” (El Correo). En el campo cinematográfico, dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Galicia, ha grabado, para el sello EMI-Hispavox, la banda sonora de la película *El bosque animado* (Premio Goya, 2002).

El autor de las notas al programa, **MIKEL CHAMIZO**, nació en el País Vasco en 1980 y estudió composición en Musikene con Ramón Lazkano, Gabriel Erkoreka y Stefano Scarani. Su música, que presta especial atención a la combinación de instrumentos acústicos y electrónica, se ha interpretado en festivales y ciclos como La Biennale de Venecia, Quincena Musical de San Sebastián, Le Quartz, Fundación BBVA, Universidad Pompeu Fabra, Orquesta de Euskadi o Musikaste. Ha investigado también las posibilidades musicales de las redes sociales con el ambicioso proyecto 365musicaltweets.com, desarrollado en Twitter durante un año. En la actualidad está embarcado en una extensa serie de paisajes sonoros dramatizados.

Paralelamente a su labor como compositor, lleva a cabo una intensa labor como periodista, crítico musical y divulgador. Es subdirector del diario digital Mundoclasico.com, colabora habitualmente con la prensa diaria en el País Vasco y elabora las notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Ha impartido clases de apreciación musical en las Aulas de la Experiencia de la Universidad del País Vasco, leído conferencias sobre música contemporánea y escrito artículos especializados para instituciones como la Fundación BBVA, Museo de Arte Reina Sofía, Fundación Juan March, Quincena Musical de San Sebastián, Festival de Música de Canarias, Festival Internacional de las Artes de Castilla y León, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea u Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

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.

La Fundación 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 Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

LISZT EN ESPAÑA (1844-1845)

Introducción y notas al programa de Antonio Simón

- 13 de mayo *Reminiscencias de España*
Obras de M. Soriano Fuertes y F. Liszt
por **Sergei Yerokhin**, piano.
- 20 de mayo *Canción española*
Obras de M. García, F. Salas y F. Liszt
por **Leslie Howard**, piano
y con la colaboración de **Laia Falcón**, soprano.
- 27 de mayo *Liszt en Madrid*
Obras de F. Liszt y F. Chopin
por el **Nino Kereselidze**, piano.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

