

Premio «Jaén»

Nuevos caminos del arte y de la ciencia

Marta Cureses



Edita:
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN
Cultura y Deportes

Primera edición: febrero 2019

© Marta Cureses de la Vega
Research ID: K5521-2017
Cod. ORCID: 0000-0002-4184-4133

© Diputación Provincial de Jaén para la presente edición

I.S.B.N.: 978-84-15583-43-1
Depósito Legal: J. 318 - 2019

La reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio,
no autorizada por su autora, vulnera los derechos reservados.
Cualquier utilización debe ser previamente concertada.

Impreso en España • Unión Europea

A Zulema de la Cruz

Índice general

| | <u>Págs.</u> |
|---|--------------|
| Prólogo <i>Francisco Reyes Martínez</i> | 7 |
| Introducción <i>Marta Cureses de la Vega</i> | 9 |
| COMPOSITORES | |
| Daniel Mateos-Moreno | 15 |
| Juan Medina | 79 |
| José Zárate | 133 |
| Juan de Dios García Aguilera | 193 |
| Juan Manuel Ruiz | 253 |
| Alejandro Román | 323 |
| Juan Cruz de Guevara | 397 |
| Manuel Seco de Arpe | 459 |
| Josué Bonnín de Góngora | 511 |

Prólogo

FRANCISCO REYES MARTÍNEZ

Presidente de la Diputación Provincial de Jaén

Desde hace más de 60 años, todas las teclas del mundo suenan en Jaén cuando despierta una nueva primavera. El Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” organizado por la Diputación Provincial de Jaén está considerado como uno de los más importantes y prestigiosos certámenes del mundo en su modalidad musical. Su larga trayectoria, la calidad de los jóvenes intérpretes que han participado en cada una de sus ediciones, y un jurado de primer nivel han ido conformando, año tras año, una cita cultural que va más allá del propio concurso hasta convertirse en un referente mundial e ineludible para los amantes de la música, reconocido y hasta envidiado más allá de las orillas de nuestro mar de olivos.

Su enorme prestigio avala, sin duda alguna, la importante apuesta que la Diputación de Jaén realiza por dar continuidad a este certamen a lo largo de los años y por consolidar su trayectoria. Un compromiso con la música y con la cultura que se ha traducido no sólo en el mantenimiento de este premio, sino en la realización de una labor continua por mejorar su organización, aumentar su repercusión internacional, y acercarlo al gran público, con propuestas y actividades paralelas que logran inundar la ciudad y la provincia de Jaén de la música que emana de un instrumento sublime.

Cada primavera, este certamen ha conseguido reunir en el mismo escenario a jóvenes pianistas de gran calidad interpretativa procedentes de distintos continentes, motivados especialmente por el prestigio de este concurso –cuya

obtención ha sido un acicate muy importante en la carrera de grandes concertistas que figuran actualmente en la programación de las más importantes salas musicales—, así como por su elevada dotación en premios, por la dificultad de las obras pianísticas que se exigen en el repertorio musical que deben interpretar los concursantes y, especialmente, por su cuidada organización.

Entre los aspectos y matices que distinguen al Premio “Jaén” de Piano se encuentra su aportación a la creación musical contemporánea mediante la Obra Obligada que en cada una de sus ediciones, prestigiosos compositores españoles escriben para que sea interpretada en la segunda prueba eliminatoria del concurso. Una pieza de gran dificultad cuya interpretación es reconocida con el Premio «Música Contemporánea», dotado con 6.000 euros.

Prestigiosos músicos, como Antón García Abril, Tomás Marco, José García Román, Xavier Montsalvatge, José Luis Turina o Luis de Pablos, entre otros, han firmado la obra de encargo que vino a sumarse al Premio “Jaén” de Piano desde 1993. Se trata, por tanto, de una de las singularidades que presenta este antiguo concurso, legando de este modo, piezas que, en la mayoría de los casos, indagan en el folclore tradicional de la provincia de Jaén, recogido en el *Cancionero Popular de Jaén*, de Lola Torres.

Con esta publicación, Marta Cureses de la Vega continúa, en cierto modo, el trabajo recogido en los dos volúmenes de la obra *Premio “Jaén”. Historia del piano español contemporáneo*, aunque con un enfoque distinto, mediante el estudio magistral de la evolución que ha experimentado el lenguaje sonoro pianístico a través de los nueve músicos encargados de componer las obras obligadas escritas desde 2009 hasta 2017, o lo que es lo mismo, desde la edición 51^a a la 59^a del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”. Sus biografías, sus influencias, sus estilos, con el análisis pormenorizado de unas partituras que han escrito la historia reciente de un certamen pianístico capaz de aportar a la creación artística piezas innovadoras con hondas raíces en la tradición popular de una provincia que sabe y huele al virgen extra de su aceite de oliva, pero que suena a los acordes que marcan las teclas de un piano.

Introducción

MARTA CURESES DE LA VEGA

Se cumplen sesenta años de la primera edición del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” y, desde la perspectiva de los últimos diez transcurridos, cuando se editaron los dos volúmenes de la obra *Premio “Jaén”. Historia del piano español contemporáneo*, que es en verdad lo que representan las obras compuestas a petición de la Excelentísima Diputación Provincial de Jaén, se constata la extraordinaria evolución que ha experimentado el lenguaje sonoro pianístico, estimulado e incentivado gracias a la iniciativa de esta institución, hasta llegar a este momento.

Esta evolución es más evidente aún en los nombres de los autores jóvenes que han sido destinatarios de las obras con destino al Concurso Internacional, cuyas trayectorias compositivas parten de un estado de la cuestión muy distinto al que podía contemplarse en el panorama de los años sesenta del siglo pasado, donde habían irrumpido la gran mayoría de los compositores españoles que se incluyen en el estudio precedente y, por tanto, con una distancia cronológica evidente. La horquilla cronológica nos remite ahora principalmente a los compositores nacidos durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado. El lenguaje compositivo de cada uno de ellos tiene características propias y, ciertamente, es una selección que responde perfectamente a las inquietudes intelectuales y artísticas de los músicos de nuestro tiempo.

El trabajo de la Comisión del Premio “Jaén” trasciende con mucho las tareas organizativas. Ha trazado una estrategia con voluntad de conferir al galardón

una dimensión histórica. Sus integrantes han sabido elegir, de entre las recientes promociones de compositores españoles, aquellos cuyos planteamientos han logrado desenvolverse al ritmo de los tiempos en el contexto de un mundo artístico que demanda acompasar el paso a las nuevas corrientes científicas, recuperando así el sentido primigenio de la música como disciplina integrada en el *Quadrivium* junto a la aritmética, astronomía y geometría.

Los antecedentes e historia del Premio “Jaén”, extraordinariamente narrados por Pedro Jiménez Cavallé, están recogidos en la página oficial de la Excelentísima Diputación de Jaén. Desde allí se contempla, con la perspectiva de los años, esta plataforma de encuentro en la que se ha convertido este galardón internacional, una gran diversidad genética planteada en los idearios individuales de todos los artistas que han sido autores de las obras con destino al concurso. La edición de los dos volúmenes que contienen veinte años de historia de este Premio “Jaén” (1981-2008) se completan ahora con un nuevo estudio dedicado a su trayectoria reciente que nos empuja a un enfoque distinto. Un enfoque que, sin perder el curso de la Historia, nos orienta hacia ese ámbito científico indicado líneas más arriba: los *Nuevos caminos del arte y de la ciencia*.

En el arte de nuestro tiempo conviven en armonía estructuras contradictorias; las obras ya no se valoran mediante principios generales del esteticismo. Cada uno de los compositores aquí estudiados son buena muestra de ello. Individualmente representan un universo definido por intereses que en ocasiones convergen – la ciencia, la física teórica, las artes plásticas, la literatura, la biología – y, curiosamente, ninguno se parece a otro de entre ellos. Son todos mucho más distintos de lo que podría inferirse de la proximidad generacional que existe entre casi todos. De manera que, ya en los primeros meses de trabajo dedicados a la realización de este estudio, se fue haciendo presente la imperiosa necesidad de completar el análisis sobre los catálogos respectivos de los compositores implicados en el mismo con una importante cantidad de documentación de signo principalmente científico, lo que no siempre resulta sencillo. En algunos casos, los planteamientos de algunos científicos nos colocan en una situación más o menos cómoda, en tanto manifiestan expresamente la intención de que sus estudios puedan leerse y comprenderse sin necesidad de introducciones previas a la física o a la cosmología, aunque se requiera el esfuerzo de ponerse al día en las últimas revoluciones en ambos temas o en los – estos sí más complejos – avances en el campo de la física teórica. Estas prácticas son, sin embargo, cada vez más necesarias en la actualidad.

Cuando Umberto Eco accedió a escribir el prólogo de *L'età neobarocca* de Omar Calabrese, colega suyo en la Universidad de Bolonia, lo hizo porque, tratándose de un semiólogo como él, no se empeñaba en analizar los hechos con elementos semiológicos, sino a partir de argumentos que necesariamente implicaban, además, otros conocimientos, como la sociología, la historia de las ideas, de la cultura, del arte. Y, además, porque se apartaba de todo dogmatismo, estableciendo una relación flexible con otras disciplinas. Este planteamiento es el que explicamos aquí: una historia del saber musical como red de modelos – *il sapere come rete di modelli*, que decía Calabrese. Porque en nuestro estudio el número de elementos no es finito, ni los temas están delimitados de manera excluyente. Más que nunca es esta una geografía de nudos temáticos representados por una condensación de argumentos, de manera que aquí también cada compositor hace referencia a un nudo, y el pasaje entre sus voces constituye un laberinto que nos devuelve la imagen del saber mismo, un saber abierto, interdisciplinar y en movimiento.

Quizá el compositor del porvenir deba tener las características que Adolf Loos requiere en *Sämtliche Schriften* para el gran arquitecto del futuro, que será *un clásico*, que se relacionará directamente con la antigüedad y dominará la formación que la historia le ofrece, pero para responder a las exigencias de su tiempo tendrá que ser también un hombre moderno, conocer las necesidades culturales de su época y situarse a la cabeza en el contexto de esa cultura.

George Steiner es una de las voces que con mayor acierto se ha pronunciado acerca del lugar que ocupa el arte sonoro en un contexto de naturaleza científica, estableciendo que cualquier pensamiento sobre las formas del significado tiene que vérselas con la música. Comparando los avances en neurofisiología, comprensión de los códigos simbólicos y la sociología de los géneros estéticos que han aumentado considerablemente la respuesta frente a las artes plásticas, el análisis de las formas en que la música actúa en los procesos del raciocinio intelectual no han progresado decisivamente desde Platón. Lévi-Strauss, de quien tomamos una cita inquietante – la invención de la melodía es *el misterio supremo de la ciencia del hombre* –, nos acerca al problema de escribir o no sensatamente sobre los significados de la música, si se debe o no aplicar criterios lingüísticos a un medio en el que contenido y forma son uno, y a renglón seguido demanda una hermenéutica de la música que ayude en este proceso; más aún, previene de la apuesta única por el análisis como forma de conocimiento, empleando para ello las palabras de

Arnold Schoenberg: “No me cansaré de advertir contra la sobrestimación del análisis, ya que invariablemente lleva a aquello contra lo que he luchado siempre: el saber cómo se *hace* algo; mientras que lo que siempre he intentado es promover el conocimiento de lo que algo *es*”.

Tomamos en consideración lo que Steiner, Lévi-Strauss y Schoenberg enuncian casi como predicción a lo que está sucediendo en el momento actual. De manera que, respecto a los estudios propuestos por algunas perspectivas analíticas actuales, el moto “traduttore, traditore” podría aplicarse a quien trata de traducir en palabras lo que el compositor manifiesta entre pentagramas. No se trata exactamente de una traición al original, porque también esta operación conlleva un algo de creación que ilumina – en el mejor de los casos – la obra en cuestión. Como el traductor, el analista musical funciona, o debería funcionar, de mediador entre dos mundos, entre dos lenguas. Y de alguna manera ser una prudente *recreación* del original. No obstante, a nadie se le oculta la complejidad que representa el intento de desentrañar cómo se forja una conciencia musical en el conjunto heterogéneo de estos nombres que han ido escribiendo la historia del Premio “Jaén”. Compositores que desarrollan su estilo en tiempos de cambios, que fundamentan sus creaciones en argumentos de significación y validez individual. En todo caso, no deberíamos olvidar que la composición, como la creación artística en sentido amplio, es un punto de vista.

Finalmente, considero necesario subrayar cómo el Premio “Jaén” se ha convertido en estos años en un espacio de experiencia; también en un espacio de innovación, de *primicias* cargadas de historia. Un conjunto de lenguajes expresivos que, en definitiva, tienen la capacidad de decirle algo al futuro del Arte y de la Ciencia.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este nuevo libro, que viene a completar la *Historia del piano español contemporáneo* I y II a través del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”, representa un desafío para cualquier investigador que se encuentre en la situación de hacer frente a las más diversas tendencias de la composición actual que configuran un multiverso complejo. La voluntad e iniciativa de una institución tan prestigiosa como la Excelentísima Diputación Provincial de Jaén, a quien se debe todo el mérito de este proyecto, ha sido y es el verdadero soporte del mismo. El agradecimiento es por ello, en primer lugar, a la Diputación Provin-

cial de Jaén, especialmente a Arturo Gutiérrez de Terán, por la confianza depositada una vez más en mi trabajo, y por mantener vivo este Premio “Jaén” que se ha convertido en una referencia histórica a nivel internacional. Agradecimiento extensible, por las mismas razones, a la Dra. Zulema de la Cruz, que permanece con tenacidad inquebrantable al cuidado de la calidad del concurso en cada convocatoria. En Arturo Gutiérrez de Terán y Zulema de la Cruz se conjugan de manera sensible y natural el deseo de innovación que preside cada edición, con el carácter riguroso que garantiza la permanencia de su trabajo continuado en el tiempo. A los compositores objeto de estudio en este libro, porque me han facilitado el acercamiento a algunos aspectos de sus obras que precisan implicación directa en sus respectivos planteamientos conceptuales y técnicos, además de haberme proporcionado diversas partituras y grabaciones muy necesarias para llevar a cabo un estudio preciso de sus respectivos catálogos. A la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, que me ha posibilitado la consulta de ediciones de algunos libros solamente disponibles a través del servicio de préstamo interbibliotecario, especialmente los del ámbito científico y tecnológico. A mi amiga Soledad Díaz Carril, de la Biblioteca de Ingeniería del Campus de Viesques de la UO, por su apoyo técnico en este y en otros proyectos. Y a Moisés Mori, por su dedicación y ayuda en la revisión de los textos.

Daniel Mateos-Moreno
(Málaga, 1977)



Daniel Mateos-Moreno

(Málaga, 1977)

*Si hay algo en mí que se puede considerar religioso,
es la admiración sin límites de la estructura del
mundo hasta donde la ciencia la puede desvelar*
(Albert Einstein)

El misterio como fuente de interpretación de toda ciencia preside la creación musical desde el principio de los tiempos. La melodía – dice Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques* – guarda la clave del *mystère suprême de l’homme*: sólo la música es un lenguaje universal comprensible para todos e intraducible a cualquier otro idioma. Si la música puede ser entendida como un lenguaje por fuera de la palabra, las matemáticas son otro. Leibniz define la música como el ejercicio oculto de aritmética de un alma que no es consciente de que está calculando.

Desde los inicios de su carrera como compositor, Daniel Mateos-Moreno ha orientado sus pasos hacia un contexto claramente determinado por los aspectos técnico-científicos más relevantes de nuestro tiempo. Sus primeros estudios se desarrollan en España, graduándose en piano, composición, acompañamiento y teoría musical. Cursa estudios de posgrado – M. Phil. Music Composition – en la Universidad de Cambridge (Reino Unido) que completa posteriormente en Estados Unidos – M. M. Music Composition – en la Universidad Carnegie-Mellon, doctorándose en la Universidad de Málaga.¹

Entre los profesores que han tenido una presencia importante a lo largo de sus años de formación pueden citarse los nombres de Leonardo Balada, Román Alís, Judith Weir y Jeremy Thurlow. Las obras que integran hoy su catálogo han sido estrenadas en escenarios internacionales, por intérpretes de reconocido prestigio y bajo la dirección de nombres tan notables como Aldo Ceccato, Adrian Lea-

¹ Tesis doctoral *La música contemporánea y los futuros maestros de educación musical. Estudio sobre actitudes, conocimientos y creencias*. Facultad de Educación. Universidad de Málaga, 2007.

per, Walter Morales, Pascual Osa y Michael Thomas. La dedicación profesional de Daniel Mateos-Moreno discurre por dos caminos que fluyen de forma paralela: el estudio y documentación sobre la teoría y práctica pedagógicas y la composición. Ambos quedan englobados en un contexto más amplio y profundo que se deja sentir en los resultados prácticos: la investigación desde una perspectiva de base científica, especialmente desde la física teórica, como después se verá en páginas muy significativas de su catálogo.

En el primero de esos caminos, Daniel Mateos-Moreno posee una amplia experiencia: ha sido profesor asociado en la Universidad de Málaga, profesor ayudante en el Department of Music Theory & Composition en la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh (EEUU), lector visitante en la Universidad de Cardiff (Reino Unido) y actualmente es Senior Lecturer en la universidad sueca de Karlstad.² Desde hace años reside en ese país, en la ciudad de Arvika, situada al oeste en la provincia de Värmland.

Sus trabajos de investigación en el ámbito de la pedagogía y psicología referidas a la composición – especialmente contemporánea – han quedado reflejados en publicaciones incluidas en revistas de rango internacional como *The Arts in Psychotherapy*, *Music Education Research* o *Psychology of Music*, así como en el proyecto I+D del equipo *Musithema* del que forma parte y en el que se ha revelado como uno de sus miembros más activos. En textos como “Latent Dimensions of Attitudes towards Contemporary Music: A Structural Model”,³ sus aportaciones ofrecen una alternativa de estudio contextual al análisis de la recepción de la música contemporánea a partir de herramientas psicométricas que intentan remediar un estado de la cuestión sobradamente conocido: “The contemporary music from the Western classical tradition, a term usually compressed as just *contemporary music*, is known to be under-represented in concert-rooms, and often restricted to contemporary music festivals. This situation is the result of an unparalleled sustained aversion to new music as a common characteristic of the professional critic and concert-goers for more than a century”.⁴

Interesado por la física teórica, ha estudiado la teoría de supercuerdas como fuente de sugerencias precisamente en lo que concierne al desarrollo estructural de su obra *Orion*, concebida con destino al Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”. Los fundamentos y resultados de sus trabajos han ido plasmándose progresivamente en publicaciones que abordan estas inquietudes desde la perspectiva del compositor-investigador. Revisten especial interés algunos de sus estudios

² Sobre la actividad académica de Daniel Mateos-Moreno en la universidad sueca puede consultarse su página web personal en <https://www.kau.se./forskare/daniel-mateos-moreno>.

³ *Psychology of Music*. University of Keele, 2014.

⁴ Texto completo publicado por Society for Education, Music and Psychology Research (SEMPRE) en *Psychology of Music* vol. 43- 4 (2015); pp. 545-562.

como “Grounded Theory as a methodology to design teaching strategies for historically informed musical performance” (2013), “Contributions from Neuroscience and Philosophy to Music Education” (2014) y el citado líneas más arriba, “Latent Dimensions of Attitudes towards Contemporary Music: A Structural Model” (2015). Otro de sus trabajos más interesantes es el dedicado a los problemas que entraña la composición actual, un trabajo de campo realizado con la colaboración de seis compositores – George Benjamin, Robert Saxton, Judith Weir, Michael Finnis, Michael Zev y Nicola Le Fanu – que participaron en la investigación.⁵

Para aproximarse a la ideología sobre la que se sustentan la mayor parte de las composiciones de Mateos-Moreno, es necesario aproximarse a los principios fundamentales de la física teórica. El investigador norteamericano Michio Kaku, profesor de esta disciplina en la Universidad de Nueva York, es uno de los nombres que más ha contribuido al acercamiento a la física cuántica, la cosmología o la teoría M, que denomina *la madre de todas las cuerdas* a través de sus ensayos científicos, entre ellos *Hiperespacio*. Por suerte, no todas estas teorías nos llevan a campos de una complejidad inasumible para los recién iniciados, aunque resulta apasionante traspasar el umbral del conocimiento básico y hacer un pequeño esfuerzo de comprensión a través de la lectura de algunos de sus estudios tempranos, tan interesantes como *Hyperspace. A Scientific Odyssey Through Parallel Universes, Time Wraps and Tenth Dimension*.⁶

Nos recuerda Michio Kaku las palabras de Einstein respecto a la necesidad de poder acceder, siquiera de manera aproximada y simple, a este universo: si una teoría no ofrece una imagen física que pueda entenderla hasta un niño, probablemente será inútil. Kaku matiza que, afortunadamente, detrás de la teoría de cuerdas hay una imagen física simple, una imagen basada en la música. He aquí, de nuevo, la recuperación del sentido científico del arte sonoro: “La belleza de la teoría de cuerdas es que puede equipararse a la música. La música proporciona la metáfora mediante la que podemos entender la naturaleza del universo, tanto a nivel subatómico como a nivel cósmico.

Einstein escribió que su búsqueda de una teoría del campo unificado le permitiría finalmente “leer la mente de Dios”. Si la teoría de cuerdas es correcta, vemos ahora que la Mente de Dios representa la música cósmica que resuena a través del hiperespacio de diez dimensiones”.⁷ Pese a su escepticismo, Einstein manifestaba un gran respeto hacia el misterio de la naturaleza de la existencia, atribuyendo a esta interpretación la fuente de toda la ciencia. A partir de este

⁵ Publicado por Routledge Taylor&Francis Group, el texto completo puede consultarse en <http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2011.632082>: “Is it possible to teach music composition today? A search for the challenges of teaching music composition to student composers in tertiary context”, en *Music Education Research* vol.13: 4. December 2011; pp. 407-429.

⁶ Oxford University Press. EEUU, 1994.

⁷ Con “Hiperespacio” se refiere Kaku a “Dimensiones superiores a cuatro. La teoría de cuerdas (Teoría M) predice que ha de haber diez (once) dimensiones hiperespaciales. En el presente no hay datos experimentales que indiquen la existencia de estas dimensiones superiores, tal vez demasiado pequeñas para ser medidas”. Michio Kaku, *El universo de Einstein. Cómo la visión de Albert Einstein transformó nuestra comprensión del espacio y el tiempo*. Antoni Bosch Editor. Barcelona, 2010; p. 438.

⁸ Michio Kaku, "El nuevo Copérnico", en *El universo de Einstein; op. cit.* pp. 105-106.

⁹ Andrew Carnegie Society (EEUU), Association por la Création et la Diffusion Artistique (ACDA, Francia), Cambridge European Trusts (Universidad de Cambridge, Reino Unido) o Sociedad General de Autores y Editores de España.

planteamiento, llega a decir que "la experiencia más bella y profunda que un hombre puede experimentar es el sentimiento de lo misterioso",⁸ y esta experiencia es la que impregna buena parte de las partituras escritas por Daniel Mateos-Moreno.

Las obras de Mateos-Moreno han sido estrenadas prácticamente en todos los países del mundo por las orquestas, agrupaciones y solistas más prestigiosos, gozando asimismo de un respaldo institucional sobresaliente⁹ y de reconocimientos y galardones tan importantes como el primer premio Harry G. Archer Memorial Prize para obras orquestales (Pittsburgh, EEUU), finalista del Morton Gould Young Composers Award (Nueva York, EEUU), compositor invitado en el Homenaje a Henri Dutilleux organizado por la BBC (Reino Unido), Premio Fundación Autor y Premio de Investigación en Arte y Humanidades "María Zambrano".

Sus primeras composiciones están vinculadas a la formación académica recién adquirida, especialmente desde una perspectiva formal, como sucede en la obra que inaugura su catálogo, un dúo para clarinete y flauta titulado *Clarfu* (1998).

"CLARFLU"
Transposing score

By Daniel Mateos Moreno (1998)
E-mail: danmat@andres.com.ar

I. Contradanza. $\text{♩} = 68$

Flauto

Clarinet in Bb

Fl

Cl

Fl

Cl

Clarfu [1-9]

De manera similar procede en una temprana *Sonatina* (1999). Dispuesta en tres movimientos, esta *Sonatina* sigue un diseño estructural clásico, pero incorpora elementos muy interesantes desde el punto de vista armónico y rítmico: un primer tiempo *Moderato*, da paso al *Lento tranquilo*, escrito a la manera de un

preludio, para finalizar con un tiempo rápido que incorpora cambios de compás frecuentes y una combinación de ritmos ternarios y binarios que se superponen, añadiendo complejidad técnica y brillantez expresiva a la obra.

Sonatina

© Composizioni di Eusebio Sainza - 1999

Sonatina I [1-17]

Sonatina II [56-65]

Sonatina III [74-81]

La escritura para piano en estos primeros años también está unida a su Andalucía natal. *La morena* (*The Brunette*) para soprano y piano (1999) es una página compuesta sobre la melodía y texto recogidos por Juan Hidalgo Montoya en su *Cancionero de Andalucía*.¹⁰

La Morena
The brunette

Canción del / Song from "Cancionero Andaluz" - "Traditional andalusian song"

Daniel Mateos - 1999

Andante

Voice

Piano

P

(pedale ad lib.)

5

Voice

Pno

Lh r.h Lh r.h Lh r.h simile

molto espress, tranquillo

ritard.

8

Voice

A tempo *P*

1st time Lyric: A quel - hom - bre que se

2nd time Lyric: Si me pier - do que me

Pno

A tempo *p*

La morena [1-9]

La presencia andaluza se deja sentir también en los versos de Vicente Aleixandre, “Canción a una muchacha muerta” – de su poemario *La destrucción o el amor*¹¹ – que sirven de texto a la obra homónima de Daniel Mateos-Moreno, una obra para soprano y orquesta que representa su primera aproximación al lenguaje con destino a solista y gran grupo instrumental.

¹¹ Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*. Sigmo. Madrid, 1935.

Song to a death Maiden / Canción a una muchacha muerta
 Poeta / Poet: Vicente Aleixandre
 Libretto / Book: DANIEL MATEOS-MORENO

The image shows a page of a musical score. At the top, it is titled "Song to a death Maiden / Canción a una muchacha muerta" and credits the poet "Vicente Aleixandre" and the librettist "Daniel Mateos-Moreno". The score is for soprano and orchestra. It includes staves for Soprano I, Soprano II, Oboe, Clarinet in Bb, Clarinet in A, Bassoon I, Bassoon II, Trumpet in C (1st), Trumpet in C (2nd), Trombone I, Trombone II, Trombone III, Horns I, Horns II, Horns III, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score shows the beginning of the piece with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Song to a Death Maiden [1-7]

¹² Dámaso Alonso, “La destrucción o el amor”, en *Revista de Occidente* CXVII, Madrid, junio de 1935. Pedro Salinas, “Vicente Aleixandre, entre la destrucción y el amor”, en *Índice Literario*, Madrid, mayo de 1935.

¹³ Véanse la introducción y notas de José Luis Cano a Vicente Aleixandre, *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Clásicos Castalia. Madrid, 1972; pp. 9-39.

La elección de este poema presenta una consonancia evidente en relación a otros autores que el joven compositor elige entre sus lecturas de esta época. Sin embargo, y pese a que los dos mejores estudios de este libro de Aleixandre – el de Dámaso Alonso y el de Pedro Salinas, ambos de 1935, año de publicación del libro del poeta sevillano¹² – califican su estilo como romántico, y a veces casi místico, no es éste el aspecto que interesa a Mateos-Moreno. En su *Canción a una muchacha muerta* (2000) el compositor malagueño incide en el sentido de trasunto vital representado en el sueño y la muerte, y no le pasan desapercibidos los rasgos musicales de una poesía sin rima que, lejos de abandonar las reglas del verso, ensancha sus límites y acentúa la sonoridad en cada línea. Su concepción del amor como una fuerza cósmica, o del cosmos como una energía amorosa¹³, encajan perfectamente con las inquietudes de Mateos-Moreno.

[...] *Dime por qué tu corazón como una selva diminuta
espera bajo tierra los imposibles pájaros,
esa canción total que por encima de los ojos
hacen los sueños cuando pasan sin ruido.*



Song to a Death Maiden [inicio del texto]

Poco después emprende la composición de una nueva página para voz y piano, *Caballito soñado* (2000), esta vez inspirada en el conocido poema de Antonio Machado que inaugura sus *Parábolas*, fechadas en 1915 y publicadas en *La Lectura* en 1916:

*Era un niño que soñaba
Un caballo de cartón.
Abrió los ojos el niño
Y el caballito no vio. [...]*

La partitura presenta una introducción de piano solo muy sencilla [1-15] antes de abordar el texto “Era un niño que soñaba ...” [16], propiciando el prelude exento de semanticidad que ambienta perfectamente el papel primordial que se le va a conceder a la imaginación en esta obra. La reflexión sobre el idealismo, la duda sobre la realidad del mundo externo, encajan muy bien con el tono que Mateos-Moreno confiere a la obra, consiguiendo transformar el escepticismo en esperanza.

Caballito soñado
"Dreamed pony"
Inspired on a poem by Antonio Machado

(c) Daniel Mateos, Agosto del 2000.

Caballito soñado [1-15]

Caballito soñado [16-20]

Con una orientación muy distinta surge su primera obra para piano solo. De gran interés por su sentido de investigación en los aspectos conceptuales y técnicos de la página de referencia es la obra que lleva por título *Variaciones sobre un estudio de Bartók del Mikrokosmos* (2000).



Variaciones sobre un estudio de Bartók [1-10]

La segunda de estas tres variaciones agiliza el ritmo, enfatizando el nivel de energía mediante el empleo de figuraciones reiterativas [44-47] que introducen sucesivas transformaciones del material sonoro. El enriquecimiento rítmico y melódico de la obra original es la principal causa que da origen a una música construida sobre diversas metamorfosis del material empleado en el estudio de Bartók.



Variaciones sobre un estudio de Bartók. Segunda variación [44-51]



Variaciones sobre un estudio de Bartók. Tercera variación [82-88]

Los intereses del compositor malagueño por la física teórica y las teorías sobre universos paralelos están latentes en su pensamiento desde sus años de formación. Pero quizá hasta la materialización de una de sus primeras obras relacionadas con esta última no quede de manifiesto. Lee Smolin, en *The Trouble with Physics* nos alerta de las dificultades que entraña el estudio de la física teórica, no por el hecho de involucrar una gran dosis de conocimientos matemáticos, sino porque conlleva grandes peligros, “no puede estudiarse sin riesgo. Si un gran número de personas trabajan sobre un mismo tema durante unos años y las respuestas siguen sin conocerse, puede significar que la respuesta no es fácil ni evidente. O tal vez signifique que la pregunta no tiene respuesta”.¹⁴ Por otra parte, el objetivo final de la ciencia es conseguir una sola teoría que describa todo el universo, cuestión por ahora improbable.

Derivada de esta línea de pensamiento surge la obra que Mateos-Moreno denomina *Alpha*, donde los sonidos se manifiestan como un conglomerado sonoro abierto, como un racimo formado por estrellas de luminosidad tímbrica, a veces nítida, otras difusa.

Alpha (2003) para orquesta de cámara,¹⁵ remite en su título a la primera letra del alfabeto griego. En efecto, esta pieza evoca cualquier principio, especialmente el nacimiento del universo, de una simple partícula, al todo. Igualmente, la obra en su totalidad es una evolución desde una sencilla nota que se desarrolla tímbricamente a través de varios instrumentos hasta un *cluster*, con una progresión melódica, tonal y tímbrica constante, como se observa en el tratamiento del piano desde su primera intervención, primero en manos derecha [1] e izquierda [4] separadamente, y a continuación en *pizzicato* simultáneo [7-8-9].

¹⁴ Lee Smolin, *The Trouble with Physics*. Traducido al español de una forma un tanto distinta: *Las dudas de la física en el siglo XXI. ¿Es la teoría de cuerdas un callejón sin salida?*. Ed. Crítica. Barcelona, 2007; p. 21.

¹⁵ Estrenada en el Kresge Recital Hall de Pittsburgh (Pensilvania) por el Contemporary Ensemble of Carnegie-Mellon University, bajo la dirección de Walter Morales, el 2 de diciembre de 2003.

ALPHA

Daniel Albert Moore

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet in C, Trombone, Tuba, Percussion, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 2/4 time and features a dynamic range from piano (p) to fortissimo (ff). The title 'ALPHA' is centered at the top, and the composer's name 'Daniel Albert Moore' is in the top right corner. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

Alpha [1-4]



Alpha [5-9]

El piano reserva para el final de la obra un margen de aleatoriedad que permite al intérprete resolver la expresividad melódica a su criterio, respetando el parámetro rítmico y proporcionando así un estado de equilibrio que lo asemeja a un conjunto en expansión, una masa sonora de materia enrarecida que se abre paso entre la nebulosa hacia una rotundidad final absoluta.



Alpha [171-176]

Pero el planteamiento que Daniel Mateos-Moreno ofrece en *Alpha* aún alcanza otra dimensión. Entre las principales aportaciones revolucionarias de Stephen Hawking – el crecimiento de las masas de los agujeros negros y las radiaciones emitidas por los mismos (conocidas como “radiaciones Hawking”), el multiverso a partir del estudio de los universos paralelos, y el final del planeta tierra convertido en una bola en llamas dentro de unos seiscientos años – destacan sus conclusiones acerca de Alpha, que parece ser la única posibilidad de supervivencia de nuestro actual lugar de residencia: la conquista del sistema Alpha centauri representa la salvación de la humanidad.¹⁶

Quizá esta reflexión se encuentra en su obra inmediatamente posterior, una pieza para órgano titulada *Dios, habla si existes/ God, speak if you exist* (2003) para órgano.¹⁷

¹⁶ Como es sabido, Alpha Centauri es la estrella más próxima al sol y se encuentra a unos cuatro años-luz de distancia.

¹⁷ Estrenada el 1 de julio de 2004 por Modest Moreno i Morera, a quien está dedicada la partitura, en la Iglesia de Santa María de Oion (Álava). La obra está editada por Grupo Editorial Universitario.

Dios, habla si existes God, speak if you exist

Dedicado a Modest Moreno i Morera
Órgano de la Catedral de Sta. María la Redonda
Logroño (Spain)

Daniel Mateos Moreno

I. Positivo / Positivo.
II. Great Organ / Órgano Mayor.
III. Recitat-expres.

Crescendo Pedal: Adding stops preprogrammed / Sumando registros preprogramados.
Plein Jeu: Compact sound, remove strong reeds if needed / Sonido compacto sin lengüetería fuerte.

Dios, habla si existes [1-8]

¹⁸ “Quásar” responde a un objeto *casi* estelar. Se trata de galaxias inmensas formadas poco después del big bang, que presentan grandes agujeros negros en el centro. El hecho de que no veamos hoy en día este tipo de galaxias ha contribuido a rebatir la teoría del estado estacionario, según la cual el universo de hoy es similar al de hace millones de años. Véase Michio Kaku, *Parallel Worlds. The Science of Alternative Universes and Our Future*. Doubleday. New York, 2004; p. 448.

En una línea similar a *Alpha*, en cuanto a su planteamiento inicial, se desarrolla *Quasar* (2004) para orquesta sinfónica. La denominación de “Quasar” obedece a la abreviatura *Quasi-stellar radio source*, objetos casi estelares, como los define Michio Kaku.¹⁸ Mateos-Moreno propone aquí masas sonoras que adoptan formas caprichosas y llenan fabulosos volúmenes tímbricos entre espacios de silencio que parecen reflejar esas inmensas galaxias con grandes agujeros negros en el centro.

QUASAR

2-198

Phonetic C. Anthony Brown

Daniel Matros

The image shows a page of a musical score for the piece 'Quasar' [1-3]. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the title 'QUASAR' is centered, with the composer's name 'Phonetic C. Anthony Brown' and the arranger's name 'Daniel Matros' below it. The score includes staves for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense, with many notes and rests. There are also some performance instructions and dynamics markings. The score is divided into three measures, with the first measure being the most complex and the second and third measures being simpler. The overall style is contemporary and experimental.

Quasar [1-3]

El empleo de *clusters* en variedades diversas está presente desde la primera intervención del piano: en teclas blancas [12], segunda con alternancia de teclas blancas y negras [15], para regresar al de teclas blancas con antebrazo [52] como en la ocasión anterior.



Quasar [10-12]

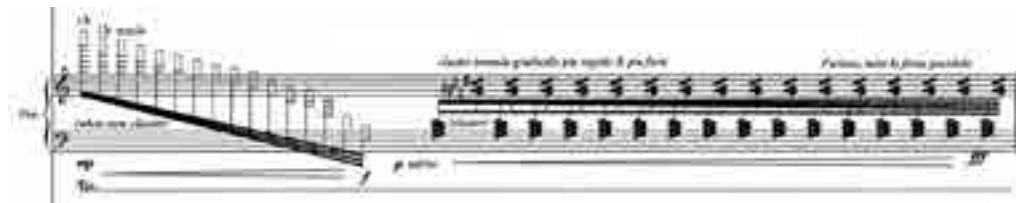


Quasar [13-16]



Quasar [51-56]

La complejidad creciente de la técnica pianística alcanza su culmen hacia el final de la obra [92] propiciando mediante la alternancia de *clusters* en teclas blancas y teclas negras sucesivamente un clímax *furioso* conclusivo, rotundo.



Quasar [92]



Quasar [169-171]

Quasar ocupa, sin duda, una posición de privilegio en el catálogo de Daniel Mateos-Moreno. Trabaja a conciencia sobre una forma exterior procedente de un proceso de agregación de partículas sonoras que otorgan al resultado final una textura compacta, lo que ha hecho a esta página merecedora, hasta la fecha, de dos importantes distinciones, tras su estreno en Pittsburgh por la Mellon Philharmonic Orchestra: First Prize Harry G. Archer Orchestra Competition 2005 Edition y Finalista en Morton Gould Young Composers Award 2005 Edition.¹⁹

En un sentido mucho más especulativo surge *The Love Quartet* (2004)²⁰. En sus notas a la partitura indica el compositor: “La obra está basada en dos células interválicas – el tema – que interrumpen la evolución de la propia pieza y que no se desarrollan hasta el final, a través de una melodía en el cello. En ocasiones, especialmente en el movimiento central, el sentido de linealidad temporal y de desarrollo, típico de la música occidental, se pierde totalmente y se convierte en la sensación de ir hacia ninguna parte”.²¹

The Love Quartet
I. Adagio - Allegro con fuoco

Daniel Mateos - 2004

The Love Quartet [1-5]

Como puede observarse, no todas las obras escritas en esta primera década del siglo están relacionadas con la ciencia. *Divertimento* (2005) es una partitura para grupo de cámara – integrado por flauta, oboe, clarinete en *si* bemol, fagot, percusión, piano, violín, viola y violoncello – cuya intencionalidad es principalmente lúdica, como indica Mateos-Moreno: “*Divertimento* deriva de “divertire”, que significa “divertir”. Esta obra confronta fuerzas contrapuestas para crear un significado musical: ritmo y arritmia, puntos y líneas, armonía y contrapunto, a

¹⁹ Estrenada en el Carnegie Music Hall de Pittsburgh (Pensilvania), el 2 de marzo de 2005, por la Mellon Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Efraín Amaya. Posteriormente estrenada en España por la Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Adrian Leaper, en el Teatro Monumental de Madrid, e interpretada por la Orquesta Filarmónica de Málaga, bajo la dirección de Pascual Osa, el 5 de diciembre de 2007 en el Teatro Cánovas de Málaga.

²⁰ Estrenado en España por el Cuarteto Toldrá, el 24 de febrero de 2005, en el Teatro Vicente Espinel de Ronda (Málaga).

²¹ Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *The Love Quartet*.

²² Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Divertimento*.

tiempo y a contra tiempo, determinismo y probabilidad. La obra es especialmente adecuada para iniciarse en la escritura de la música clásica contemporánea”.²² Este propósito se presta bien a la naturaleza de una forma cuya estructura interna es, por definición, libre, aunque admite variantes que la aproximan a la fantasía o el capricho, circunstancia que viene bien a la idea de incluir los elementos contrastantes que menciona el compositor líneas más arriba.

The image shows the first seven measures of a musical score titled "Divertimento". The score is for a chamber ensemble consisting of Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Percussion, Piano, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (Bb). The score includes various dynamics such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like "smoothly and gently" and "gradually and piano". The piano part includes the instruction "with palm and wrist in compound".

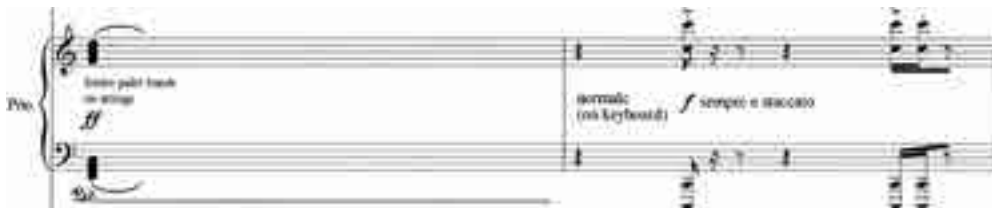
Divertimento [1-7]

El piano en este *Divertimento* hace uso de las técnicas experimentadas con éxito en páginas anteriores, entre ellos la percusión de las palmas sobre las

cuerdas, como se observa en [16] y [37], que confieren a esta sección un sentido tímbrico muy marcado.



Divertimento [15-19]



Divertimento [37-38]

El espectro tímbrico se enriquece asimismo con la alternancia en el empleo de *clusters* de teclas negras y teclas blancas, en secuencias intermitentes, como se observa en el compás [70], y el ámbito sonoro introduce una discreta variedad con el margen de aleatoriedad que se concede en la elección de alturas de los sonidos en compás [80] y siguientes.



Divertimento [68-71]



Divertimento [80-84]

²³ Estrenada en el Teatro Principal de Córdoba por Gaëlle Chiche, a quien está dedicada la partitura.

²⁴ Estrenada por The Gemini Trio en la Universidad de Cardiff.

Esta etapa está marcada por la composición de varias creaciones instrumentales, como *Toccata quasi una fantasia* (2006) una página para guitarra de gran virtuosismo y libertad rítmica, realizada por encargo de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces, con destino a su estreno ese mismo año en el Festival Internacional de Guitarra de Córdoba,²³ y un trío para clarinete, violín y vibráfono (2007) titulado *Gemini Trio*²⁴.

TOCCATA QUASI UNA FANTASIA
Composicion by "Asociación Andaluza de Compositores" for the Córdoba International Guitar Festival 2006
Dedicada by guitarrista Gaëlle Chiche
Daniel Martín Martín (agosto 2006)

Lento
pizzicato
piano
arco
Cresc. e ritardando
al fine, ritardando, sostenuto
ff
ritardando al debut

Allegro con moto
f

Toccata quasi una fantasia

Sin embargo, una de las obras orquestales más brillantes de este periodo es sin duda *The Love Adagio* (2007) para cuerdas, una página de características atemporales que trasciende las connotaciones de su título. Fue estrenada en el

mes de junio de ese mismo año por la Orquesta Filarmónica de Cámara de Andalucía, bajo la dirección de Michael Thomas.

THE LOVE ADAGIO

Performance notes: Bow changes are ad libitum depending solely on dynamics; never synchronized with other instruments, nor with instruments from the same section, nor at the end of each measure (avoid equal bow partitioning at all!). Nevertheless, should a pitch appear not slurred, perform a bow-change as usual. Be aware that even FFP must be heard!

Adagio molto lirico $\text{♩} = 34$ Daniel Mateos-Moreno

Love Adagio [1-7]

La dedicación al género vocal, que es una constante en la producción musical de Daniel Mateos-Moreno, viene siempre de la mano de un texto poético de gran calado, como sucede en obra para baritono y piano *Amor constante más allá de la muerte* (2008).

Amor constante más allá de la muerte

Love constant beyond Death

Dedicated to my friend Prof. Aurelio Fernández, who revealed this poem to me, and to Katherine Jorring New Williams, Dedicatee of Professor Aurelio Fernández, upon my receipt of her poems, 2. at Barcelona, through Miss Williams

Daniel Mateos - March 2008
Text by Francisco de Quevedo (1740-1641)

Lento
 $\text{♩} = 50$ *sporo*

Amor constante más allá de la muerte [1-5]

Toma esta obra como fundamento de su planteamiento el famoso soneto de Francisco de Quevedo, conocido también como “Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra”, un soneto calificado por Dámaso Alonso como el mejor de la literatura española y sobre el que se han realizado innumerables estudios y análisis formales, estructurales y estéticos. “¿Qué impulso, qué intención – se pregunta Lázaro Carreter – ha sido el motor de este prodigioso soneto? Sin duda, una violenta obstinación, una magna rebeldía del poeta, que se resiste a entregarlo todo a la muerte. Hay algo, piensa, inmortal en él, que no es el cuerpo ni siquiera el espíritu, sino el amor, que habrá de sobrevivirle. A todo el soneto, escrito desde esa tensión, ha llegado la hiperbólica terquedad de Quevedo, como un colorante homogéneamente esparcido”,²⁵ una tensión que se encuentra omnipresente desde el primer verso. El compositor realiza una interpretación personal del poema en la que, dejando a un lado la interpretación habitual del amor como un tema dulce y tierno y la muerte como inevitable tristeza, ambos conceptos se llevan al terreno del realismo más descarnado, si bien el triunfo final del amor sobre la muerte impone ese espíritu de rebeldía que impregna los sonidos de la obra.²⁶

²⁵ Fernando Lázaro Carreter, “Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto”, en *Francisco de Quevedo*. Edición de Gonzalo Sobejano. Taurus. Madrid, 1968; pp. 291-299.

²⁶ “Instead of treating love from a common, sweet perspective and the death from sadness, both concepts are thought from a tough realism. A rebellious attitude against death changes to a triumphal attitude in the final part of the poem. Here death is overcome by love. The music tries to point out all these singular values which are unlikely to be found portrayed in such a way in any other poem”. Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Love Constant beyond Death*; original en inglés.

Dedicada al barítono inglés Jeremy Huw Williams, protagonista de su estreno, y al profesor Aurelio Valverde de la Universidad de Málaga, Mateos-Moreno trata de subrayar aquí los principales valores y rasgos antagónicos del léxico característico de este famoso soneto a través de una constante modulación que parte de la célula original del poema. Catalogada en inglés como *Love Constant beyond Death*, constituye una reflexión sonora que el compositor plantea más allá de la significación textual – metáforas de metáforas – en un verdadero juego de ingenio musical.

En lo que se refiere a la recepción internacional de su música, debe señalarse que, al éxito de páginas de cámara compuestas en sus inicios como compositor, como la ya citada *Clarfu* (1998) para clarinete y flauta, estrenada el 10 de noviembre de 2003 en Kresge Recital Hall de Pittsburgh por Allison Crossley y Angela Occhionero, se suma ahora *Citing the citations* (2008), una breve página de cámara – *miniature piece*, la denomina su autor – escrita para el homenaje a Henry Dutilleux organizado por la BBC - Wales y la Universidad de Cardiff.

En los últimos años de la primera década de este siglo aparece una vía de creación mucho más introspectiva, una manera de plantear el discurso sonoro que conduce a espacios de indagación que se diría casi vital. Esta actitud reflexiva se presenta en una obra escrita por estas mismas fechas, *Soliloquium sul si* (2008) para violín solo.

Se trata de una obra sumamente interesante, desde el momento en que fundamenta todo su discurso en un único sonido y en la que “el silencio, a modo de suspiro, adquiere tanta relevancia como el sonido mismo. La música progresa ganando la batalla al silencio y al estatismo; el lirismo supera progresiva pero irregularmente a la ataraxia, culminándose con un final dramático. Este desarrollo adolece intencionadamente de algo tan idiomático para el instrumento como son las largas y líricas melodías, típicas del repertorio violinístico, estableciendo vínculos más próximos con la música tradicional de la india”.²⁷

La obra fue estrenada en el Museo Arqueológico de Úbeda (Jaén) en el transcurso del XX Festival Internacional de Música de Úbeda el 1 de junio de 2008, y está dedicada al violinista Manuel Guillén, protagonista de su estreno.

²⁷ Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Soliloquium sul si*.

SOLILOQUIUM SUL SI

Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes

Daniel Mateos (May 2008)



The image shows a page of a musical score for violin, titled "SOLILOQUIUM SUL SI". The score is in 2/4 time and consists of seven staves of music. The music is characterized by a single melodic line with various dynamics and articulations. The first staff starts with a forte dynamic and includes the instruction "Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes". The second staff has a mezzo-forte dynamic and includes the instruction "Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes". The third staff has a forte dynamic and includes the instruction "Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes". The fourth staff has a forte dynamic and includes the instruction "Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes". The fifth staff has a forte dynamic and includes the instruction "Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes". The sixth staff has a forte dynamic and includes the instruction "Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes". The seventh staff has a forte dynamic and includes the instruction "Performance note: This should be played freely during a calm length for dramatic expressive purposes".

Soliloquium sul si [1-40]

En el género sinfónico sobresale en su catálogo la obra para orquesta sinfónica y piano titulada *Omega* (2008) compuesta por encargo de la Orquesta

Filarmónica de Málaga, protagonista de su estreno bajo la dirección de Aldo Ceccato el 21 de noviembre de 2008 en el Teatro Cervantes de Málaga.

Omega es, por una parte, la última letra del alfabeto griego – que vendría a completar el *Alpha* inicial, principio y fin – pero, por otro lado, alude al parámetro que mide la densidad media de la materia en el universo, tal y como lo definen la mayoría de científicos.²⁸

²⁸ Omega es el parámetro que mide la densidad media de la materia en el universo. Si $\Lambda = 0$ y $\Omega < 1$, el universo se expandirá eternamente hasta la gran congelación. Si $\Omega > 1$, hay bastante materia para para invertir la expansión en una gran implosión. Si $\Omega = 1$, el universo es plano. Véase Michio Kaku, *Parallel Worlds; op. cit;* p. 445.



Omega [1-4]

Las indicaciones respecto a la parte pianística señalan que el instrumento debe colocarse con la tapa abierta y en la posición de solista en el escenario, como es habitual en los conciertos para piano solista y orquesta. La primera intervención del piano, en el inicio de la obra, consiste en unos potentes *glissandi* que se van extinguiendo progresivamente.

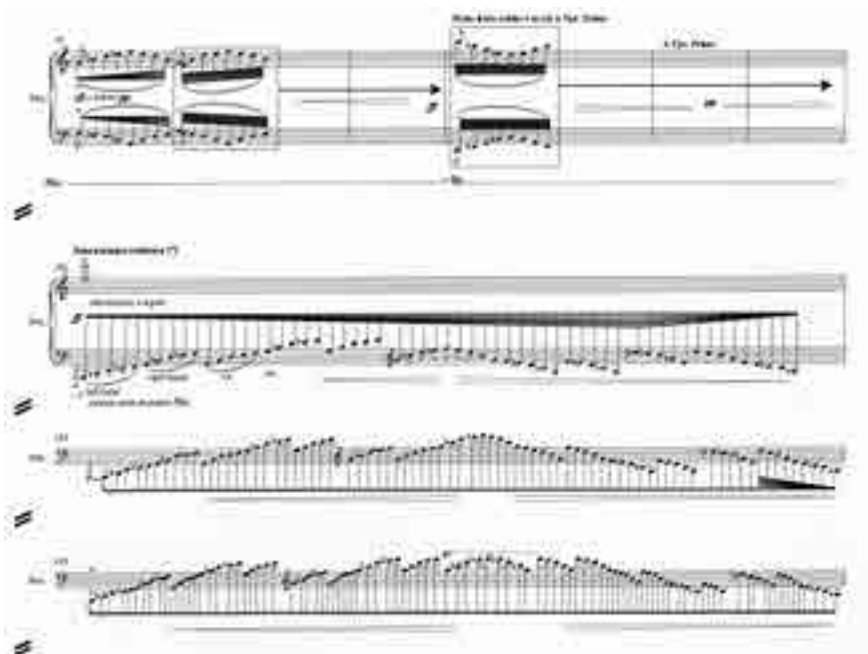


Omega [1-4]

Las estructuras de repetición en diversas secciones de la obra, que le confieren un carácter casi barroco, se suman a los solos de piano de gran complejidad desde el punto de vista técnico y tímbrico, como los encomendados al registro grave del instrumento.



Omega [82-87]



Omega [97-104]

Este bagaje técnico y estético influye en las páginas de *Orion*, la obra encargada de la Diputación Provincial de Jaén con destino al Concurso Internacional de Piano, Premio “Jaén”, que compone por estas mismas fechas y de la que más adelante nos ocuparemos. Poco después emprende la escritura de dos nuevas páginas instrumentales, su cuarteto de cuerda *Cambridge Polyphony (Movement for String Quartet)*²⁹ y la *Marcia-Fantasia* para orquesta, ambas fechadas en 2010.

²⁹ Estrenado el 21 de noviembre de 2010 en el transcurso del Festival Internacional de Música de Cádiz, celebrado en el Gran Teatro Manuel de Falla, a cargo del cuarteto de cuerda Alborán: Joseph Horvarth, Julius Horvarth, Evdokia Erchova y Tilman Mahrenholz.

Cambridge Polyphony
Movement for String Quartet

David Mateos Moreno

Cambridge Polyphony [1-3]

De planteamiento más atípico es *Marcia-Fantasia* para orquesta sinfónica, una obra dedicada Pascual Osa, que la dirigió el día de su estreno. “Si algo tienen en común las danzas tradicionales del mundo – dice Mateos-Moreno – no es otra cosa que patrones rítmicos repetitivos. Una marcha sería, por tanto, la exacerbación de esta característica tan propia de las danzas, sin ser una danza propiamente dicha. Con esta idea en mente se compuso la presente obra, que pretende ser integrable en un programa dedicado a la danza, pero a la vez claramente distinguible dentro del mismo, orientada hacia un concepto contemporáneo de la danza. El título de la obra resume su contenido: la simbiosis del pulso estático de una marcha con la libertad de una fantasía, una paradoja inventada y resuelta durante la pieza. La idea subyacente es una evolución desde la repetición más simple posible de un sonido, el orden máximo, hacia células musicales alrededor del mismo, el nacimiento de texturas musicales, el desorden o hacia el silencio puro. No obstante, esta evolución no es continua, como podría ser esperable en la música de siglos anteriores, sino sorprendente y desigual. En el discurso musical de la pieza destacan los diálogos de la percusión y el viento metal con el resto de la orquesta, donde el timbal, instrumento nativo del director Pascual Osa, juega un papel primordial”.³⁰

³⁰ Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Marcia-Fantasia*. La obra fue estrenada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el 24 de septiembre de 2010 por la Orquesta Filarmonía bajo la batuta de Pascual Osa.

MARCIA-FANTASIA

Andante sostenuto

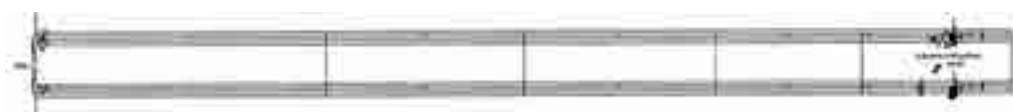
A page of a musical score for 'Marcia-Fantasia' [1-4]. The score is arranged in two systems of staves. The top system contains the first four staves, and the bottom system contains the next four staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes, though they are somewhat faint and difficult to read in detail.

Marcia-Fantasia [1-4]

El sentido enérgico de la obra queda subrayado por el piano en momentos de gran intensidad expresiva, como ya sucedía en [1] donde las cuerdas se percuten decididamente con ambas manos, o el *cluster secco* de [35], asimismo con las palmas de las manos.

A close-up of a musical score for 'Marcia-Fantasia' [1]. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of notes and rests. There is a handwritten annotation in Spanish: 'cuerdas percuten con ambas manos' (strings are struck with both hands). The word 'Piano' is written at the beginning of the staff.

Marcia-Fantasia [1]



Marcia-Fantasia [31-35]

Para el final de la obra el compositor reserva unos efectos sonoros rotundos, proyectados sobre el teclado de una manera similar a los que se escuchan en el piano de *Quasar*, alternando *clusters* en teclas blancas y teclas negras [223].



Marcia-Fantasia [221-223]

Desmayarse, para soprano y piano, está compuesta sobre el famoso soneto de Félix Lope de Vega, una obra maestra de la poesía lírica española que surge en un momento en el que el culteranismo concedía a la forma un valor sustantivo. Para Lope el soneto representa la forma en que más puede resplandecer el concepto: “Un soneto perfecto supone una tersa, limpia forma y una extrema condensación de pensamientos” pero, además, “un soneto ha de encerrar sobre todo una *pointe*, ha de tener un final brillante, ha de consistir en una ingeniosa gradación de conceptos”³¹. Debe tomarse en consideración también que, por la época en la que Lope se forma – finales del siglo XVI – la lírica musical se encuentra en pleno apogeo de cambios y transformaciones, metamorfosis sustanciales en las que los ritmos y temas tradicionales emprenden una nueva trayectoria, separándose de la senda por la que había discurrido el villancico en los años precedentes.

De manera que poesía y música vienen a renovar el panorama de principios del siglo XVII. “Lope – como señala Montesinos – contribuyó pródigamente a esta lírica musical, como a todas las manifestaciones artísticas de su tiempo, con más acierto que nadie, dicho sea con perdón de Góngora”.³¹ El poema le fue sugerido a Daniel Mateos-Moreno por Aurelio Valverde, que fue profesor suyo de literatura en la Universidad de Málaga y a quien está dedicada su anterior obra para voz y piano *Amor constante más allá de la muerte*. Elige nuevamente Mateos-Moreno un texto difícil de poner en música por la complejidad de sus versos, sobre los que trata de volcar su visión personal.

³¹ Lope de Vega, *Poesías líricas*. Edición, introducción y notas de José F. Montesinos. Espasa-Calpe. Madrid, 1968; p. xix.

³² *Ibid*; p. xxii.

Daniel Mateos Moreno
Titled by Luce de Vega (1962-1981)

Adagio ma flessibile (♩ = 60 ca.)

Desmayarse [1-13]

El compositor realiza un análisis del texto, estudiando palabra por palabra, atendiendo a la correcta pronunciación y la sonorización de cada una de ellas, con el fin de hacer comprensible el soneto y armonizar, estructural y emocionalmente, música y texto. La música, al mismo tiempo, debe resultar interesante y coherente por sí misma.³³

Dos son las partes principales: la primera integrada por los dos primeros cuartetos del soneto; la segunda por los dos tercetos. La primera parte está construida sobre los adjetivos contrastantes, mientras que la segunda hace uso de las frases completas.

Una síntesis de la ideología que Mateos-Moreno confiere a esta obra se encuentra en sus anotaciones personales, que sintetizamos aquí a partir de los textos originales redactados en inglés. Ambas partes describen los dos ánimos contrapuestos del amor: en la primera, una batalla de emociones contrastantes – en ocasiones feliz, otras triste, huraño o arrogante – mientras que en la segunda sucumbe al amor, incluso bebiendo veneno como si se tratase de un delicado

³³ “My aims in this setting are: to make text understandable, to make music consonant with the text (structurally and sentimentally) and to make, at the same time, the music interesting and coherent itself”. Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Desmayarse*. Original en inglés.

³⁴ “These two parts are depicting the two stages of love: at first, one is confused in a battle of contrasting emotions (sometimes happy, others sad, humble, arrogant, etc.); whereas at second stage one has to surrender to love, even “to drink poison as if it were a soothing liquor” (beber veneno, por licor suave). The music reconstructs this main structure in its own terms: while the second part is more continuous and introverted (a sense of surrender to love is achieved), the first part is full of interruptions by sudden apparitions of contrasting chords and harmonies”. Daniel Mateos-Moreno, notas a la partitura de *Desmayarse*; texto original en inglés.

³⁵ “Duality of tone-semi-tone developed in the first part, texture, intervallic, melodic draw, etc. The two parts are separated by a clear bridge where the voice does a kind of glossolalia out of the original poem, with an intentionally obvious descending line at musical parameters (register rhythm, dynamics) remarked by the piano accompaniment: a bridge from the initial battle against love, to the surrender to it; and a sense of lamentation”. Daniel Mateos-Moreno, notas a la partitura de *Desmayarse*; texto original en inglés.

³⁶ “The evolution of the piece is predicted in the very first sentence of the poem but in reverse order in relation to its general structure – from relaxation to tension”. Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Desmayarse*; texto original en inglés.

licor. La música reconstruye así esta estructura principal en sus propios términos: mientras que la segunda parte resulta más lineal, más reflexiva y se asume la rendición al amor, la primera se encuentra plagada de interrupciones por las apariciones súbitas de acordes y armonías contrastantes.³⁴ No obstante, existen muchas conexiones entre ambas secciones, que confieren coherencia a la obra y que funcionan como puente – de unión y de escisión – entre ambas en virtud de recursos armónicos, rítmicos o melódicos.³⁵

Desde el inicio del poema puede predecirse esta disposición que camina en sentido contrario al que manifiesta su estructura general, de la distensión a la tensión: *Desmayarse, atreverse, estar furioso...*³⁶

Desmayarse

Daniel Mateos Moreno
Text by Lope de Vega (1562-1635)

Adagio ma flessibile (♩ = 60 ca.)

Desmayarse [1-6]

En el comienzo de la obra se hace uso del *glissando* como un elemento musical diferencial. Más adelante este gesto se emplea de nuevo, pero con un carácter diferente, al final de la pieza, recreando la sensación de conexión con “desmayarse” en ambas partes: primero inevitable; después, triunfante. Algunas palabras revisten una especial significación en virtud de lo que, metafórica o directamente, denotan y en ocasiones están asociadas con una interválica y dinámica que responden a sus peculiaridades. Escuchar la declamación del poema hace reflexionar al compositor sobre el sentido de clímax que presentan los dos últimos versos del poema, que parecen definir una progresión inevitable hacia su fin. A partir de aquí [54] el acompañamiento del piano se convierte en una estructura casi obsesiva construida a partir de figuraciones en *ostinato*, complicando definiti-

vamente la textura, densificándola en comparación con el inicio y con la que será la segunda parte del poema,³⁷ hasta recuperar el tempo inicial en [124].

Desmayarse [53-56]

³⁷ “When I listened to the poem declaimed, I realized that the last two lines of part I (one) are a kind of a final progression towards a climax. The musical accompaniment becomes obsessive here (from measure 54) by the use of ostinato patterns, and also texture becomes dramatically denser in comparison with the beginning and the second part of the poem”. Daniel Mateos-Moreno, notas a la partitura de *Desmayarse*; texto original en inglés.

Desmayarse 123-125]

El final de la pieza, coincidiendo exactamente con el último verso del segundo terceto, se vuelve triunfante, a través de sonoridades diatónicas que reflejan la brillantez del colofón poético.

126 Senza misura

Senza misura

auto la focca

127 *f* speaking (not singing) on a happy mood

quien la pro bó lo as te

Desmayarse [126-127]

Se hace aquí coincidir la estructura rítmica consonante del soneto (ABBA ABBA CDC DCD) con la articulación melódica y armónica en la que se inserta la declamación de los versos. Enumeraciones, antítesis y paralelismos encuentran acomodo sonoro en las estructuras dispuestas con la intención de respetar el equilibrio de la declamación.

Mucho más arriesgada resulta la técnica empleada por Mateos-Moreno en *Diamond* (2010) para clarinete y piano, donde su lenguaje instrumental se plantea una mayor libertad expresiva desde el punto de vista interpretativo, especialmente en lo que se refiere a los valores temporales, puesto que la obra no se sujeta a compás medido.

DIAMOND for Clarinet & Piano
(score in C)

David Minton - 2014

The score is written for Clarinet in Bb and Piano. It is in 2/4 time and consists of four systems of music. The first system shows the Clarinet part with dynamics *f*, *p*, *mp*, and *ff*, and the Piano part with dynamics *pp*, *f*, and *ff*. The second system shows the Clarinet part with dynamics *p*, *f*, and *p*, and the Piano part with dynamics *pp* and *f*. A section of the piano part is boxed in and labeled "with slide". The third system shows the Clarinet part with dynamics *f* and *ff*, and the Piano part with dynamics *pp*, *f*, and *ff*. The fourth system shows the Clarinet part with dynamics *ff* and *p*, and the Piano part with dynamics *ff* and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and performance instructions like "with slide" and "fingered as written".

Diamond

Continuando esta misma línea, algunos de sus presupuestos conceptuales más interesantes se encuentran en páginas para instrumento a solo, que permiten concentrarse en un grado de experimentación más alto en torno a con-

ceptos tales como los procesos de expansión y contracción de alturas, texturas o dinámicas, tal y como aparecen, por ejemplo, en *Doremi Sonata* para violoncello, dedicada al cellista Tilman Marenholz. Se trata de una página estructurada en tres tiempos: I. *Moderato in Do*. II. *Lento in Re*. III. *Allegro in Mi*.

DOREMI SONATA
For solo violoncello
 Dedicated to cellist Tilman Marenholz

Daniel Mateos Moreno

I. Moderato in Do

Moderato
 ♩ = ca. 69

Doremi Sonata. I. Moderato in Do

³⁸ “The title of this piece may be odd but it explains much of the content and dramatic structure of the work (C – D – E). Whatever the process, each movement has a center on one of these three pitches. The title also gives a clue to two fundamental ideas: correlativity (three correlative pitches) and so processes of progressive reductions or expansions of musical dimensions such as pitch space, texture, dynamics, rhythmical beats and timbre”. Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Do-Re-Mi sonata*; texto original en inglés.

El origen del título se fundamenta en las tres alturas correlativas que dan origen a cada uno de otros tantos movimientos, cada uno de los cuales presenta un centro sobre ese sonido. Sin embargo, existe otra dimensión significativa que Mateos-Moreno toma en consideración a la hora de elegir el rótulo para su obra, dos consideraciones o ideas fundamentales: la correlatividad – tres alturas correlativas – y los procesos de reducciones y expansiones progresivas de las dimensiones sonoras en los parámetros posibles.³⁸ Es decir, que cada uno de esos tres sonidos funciona como centro tonal en su respectivo movimiento, añadiéndose el sentido de correlatividad que sugieren esas tres sonoridades con el propósito de subrayar los procesos de expansión y contracción de la materia sonora. Esos procesos están trabajados mediante el tratamiento de los diferentes parámetros sonoros, condensando la atención en los tres únicos sonidos desde los que emanan, lo que facilita la comprensión acústica y permite concentrar la escucha en el propio proceso.

Este procedimiento, empleado a lo largo de toda la obra, se detecta muy concretamente en algunos episodios como el que sigue a continuación – perteneciente asimismo al primer movimiento – donde se advierte de manera clara esta idea de expansión y contracción de la materia sonora, un proceso que está en la línea *expanding universes*.

Tempo primo ma poco più lento e rubato

p < *f* *sfz* *ff subito*

(sim.) *sfz* *f* *ff sfz* *ff*

sul pont. a naturale, cresc. e accel. molto *decis. a sul pont. e dim.*
(10-20 sec.) **Lento (subito)**
pp subito *ff* *ff subito* *p subito*

Presto
cresc. e accel.

(subito) Tempo primo ma poco più lento e rubato

f *(sim.)* *f subito*

ff *p*

ff *pp subito* *mf*

arco *pizz.* *pp subito, sul tasto*

ff subito, arco nat.

Doremi Sonata. I. Moderato in Do

³⁹ “At this movement, the music breathes like the traditional andalusian “Cante Jondo”, recreating the same serious and Deep mood as that type of singing. The pitch space is now extremely narrowed so the music is forced to develop in other dimensions”. Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Doremi sonata*; texto original en inglés.

En el segundo movimiento prevalece una funcionalidad de nexo, actuando de hecho como un *intermezzo* entre el primero y tercero, que respira el acento más genuino del cante jondo en su solemnidad más profunda; el ámbito tonal se estrecha, obligando al cauce sonoro a expandirse en otras direcciones.³⁹

DOREMI Sonata
Daniel Mateos Moreno

II. Lento in Re

Lento (♩ = ca. 58)

Doremi sonata

Entre sus últimas composiciones se encuentra otra página para instrumento solista, ahora destinada al piano solo, el *Impromptu. Homenaje a Leonardo Balada* (2012), profesor en la Carnegie-Mellon University, donde Daniel Mateos-Moreno realizó parte de su formación.

IMPROMPTU

Homenaje a Leonardo Balada

Daniel Mateos - 2012

Tempo flessibile

$\text{♩} = 72$ (approx.)

fp *continuo*
♩ *Da sempre armonio*
smooth changes of notes pedals freely but always mixing armonio

Preferencia notes: Accidentals just solid, for its attached part

Impromptu. Homenaje a Leonardo Balada [1-5]

Orion es la obra que el malagueño Daniel Mateos-Moreno compone por encargo de la Diputación Provincial de Jaén y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) con destino al 51º Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”.

Ya se ha dicho al inicio de este capítulo que, desde hace muchos años, Mateos-Moreno ha estado interesado por la física teórica. Ha estudiado y profundizado en la teoría de supercuerdas como fuente de sugerencias en lo que concierne al desarrollo estructural de esta obra compuesta expresamente para el concurso internacional. El título – que alude a la constelación del mismo nombre – ha sido, por tanto, cuidadosamente elegido “en honor a lo infinito, enigmático y maravilloso del universo”. Se diría que la obra fue perfilándose de manera paralela a la lectura de textos sobre la teoría de supercuerdas y universos paralelos, “tomados, no como una guía programática, sino como fuente de inspiración subjetiva”⁴⁰, puesto que la esencia de la música de las esferas está unida de manera natural a este ámbito, hasta hace relativamente poco desconocido. Michio Kaku explica los orígenes de este parentesco, aquí casi espiritual, remontándose al siglo V a. C. cuando los pitagóricos descubrieron las leyes de la armonía y las redujeron a matemáticas.⁴¹ Aunque su esfuerzo por traducir todo a números no llegase al fin deseado, de alguna manera es verdad que, en cierto sentido, mediante la teoría de cuerdas los físicos están recuperando el sueño pitagórico. Y refuerza la teoría de este vínculo histórico recordando las palabras que Jamie James dijo en una ocasión: “La música y la ciencia se identificaron [en otro tiempo] tan profundamente que cualquiera que sugiriera que había una diferencia esencial entre ellas habría sido considerado un ignorante, [pero ahora] alguien que proponga que tienen algo en común corre el riesgo de ser tildado de ignorante por un grupo y de diletante por el otro; y, lo peor, de popularizador por ambos”.⁴²

⁴⁰ Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la edición de la partitura de *Orion*. Diputación Provincial de Jaén, 2008.

⁴¹ Michio Kaku, *Parallel Worlds*; *op. cit.*; p. 230.

⁴² *Ibid.*; pp. 230-231.

Sea como fuere, lo cierto es que estas teorías abren un campo infinito de sugerencias para quienes, como Daniel Mateos-Moreno, se adentran en el conocimiento de las posibilidades que brindan al contexto compositivo a partir de conceptos tan fundamentales como la noción de Teoría de cuerdas, cuyos principios podríamos sintetizar así: “Teoría basada en pequeñas cuerdas vibratorias, en las que cada modo de vibración corresponde a una partícula subatómica. Es la única teoría que puede combinar la gravedad con la teoría cuántica, convirtiéndola en la candidata principal para una teoría del todo. Sólo es matemáticamente coherente en diez dimensiones. Su última versión es la llamada Teoría M, que se define en once dimensiones”.⁴³ La Teoría M – *M* quiere decir “membrana” – es “la versión más avanzada de la teoría de cuerdas. La Teoría M existe en un hiperespacio de once dimensiones, donde pueden existir dos-branas y cinco-branas. La Teoría M puede ser reducida de cinco maneras a diez dimensiones, dándonos

⁴³ *Ibid.*; p. 452.

así las cinco teorías de supercuerdas conocidas, que ahora se ha revelado que son la misma teoría. Las ecuaciones completas de la Teoría M son totalmente desconocidas”.⁴⁴

Hay que tener presente que la teoría de cuerdas es un marco especulativo que engloba varias realizaciones de esta idea. Y aunque la teoría de cuerdas y la Teoría M son esencialmente idénticas – además de las únicas que pueden explicar la diversidad de fuerzas que guían el universo – la Teoría M nos ofrece un marco “más misterioso y sofisticado, que unifica varias teorías de cuerdas”.⁴⁵ Al decir “misterioso”, nos está indicando que esa M apunta también hacia otros posibles significados, que se recogen como sugerencia en su estudio: membrana, misterio, magia, e incluso madre.

En todo caso, y para simplificar un poco la comprensión de este planteamiento, la teoría de cuerdas viene a unificar – por decirlo de un modo muy resumido – la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica, unificación que Michio Kaku prolonga hasta configurar una de sus aportaciones más importantes: la teoría del campo unificado, que explica de este modo: “La teoría del campo unificado es la teoría buscada por Einstein, que unificaría todas las fuerzas de la naturaleza en una sola teoría coherente. Hoy en día el principal candidato de la teoría es la de cuerdas o la *Teoría M*. Einstein creía en un principio que esta teoría del campo unificado podría incluir tanto la relatividad como la teoría cuántica en una teoría superior que no requeriría probabilidades. Sin embargo, la teoría de cuerdas es una teoría cuántica y, por tanto, introduce probabilidades”.⁴⁶

Partiendo de esta consideración general de un universo formado por pequeñas hebras de energía o cuerdas, Mateos-Moreno trabaja cada sonido como si se tratase de partículas subatómicas, cada una de las cuales nace a partir de uno de los modos de vibración de esa cuerda. Efectivamente, las notas iniciales de *Orion* se manifiestan como estados sonoros vibracionales, desplegados en amplios desarrollos que pretenden alcanzar todas las dimensiones sonoras. El proceso, tal como lo describe su autor, comienza con una sola nota, “una sola partícula, que va deformándose lenta y progresivamente para dar lugar a un universo armónico; de la consonancia perfecta en unísonos hasta la máxima disonancia, con sólo la variación de un semitono; disfrutando de los batimientos de determinadas disonancias que modifican espectralmente la sonoridad de notas graves tenidas, con sonoridades que surgen de la nada”.⁴⁷

⁴⁴ “Branas” es la abreviación de “membrana”. Las branas pueden encontrarse en cualquier dimensión hasta la undécima. “Son la base de la Teoría M, la principal candidata a la teoría del todo. Si seccionamos un segmento longitudinal de una membrana de once dimensiones, obtenemos una cuerda de décima dimensión. Una cuerda es por tanto una I-brana”. Véase Michio Kaku, *Parallel Worlds; op. cit.* pp. 430-453.

⁴⁵ *Ibid.* p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*; p. 451.

⁴⁷ Daniel Mateos-Moreno, notas de presentación a la partitura de *Orion*.

ORION

At a commission for the International "Jazz" piano concert June 2009
Estreó en el Concurso Internacional de Piano Premio "Jazz" (2010, 2009)

♩ = 10-14 Approx. sta sempre un poco flessibile

Daniel Mateos Moreno

Musical score for Orion [1-8]. The score is written for piano and features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. The tempo is marked as 'Approx. sta sempre un poco flessibile'. The score includes a piano introduction with dynamics ranging from *ppp* to *mf*. The piano part is marked with *ppp* and *confuso* (very subtle attack). The score is in 4/4 time and consists of 8 measures.

Orion [1-8]

La consideración previa de los parámetros sonoros en torno a un sonido determinado es a veces eje vertebrador de la obra: “El timbre de una sola nota – dice el compositor – contiene para mí un universo de sutilezas”.⁴⁸ Aquí, las notas *sol* y *re* son los polos de concentración sonora sobre los que giran en espiral los procesos que emergen a partir de ellos hasta concluir en *clusters* como puntos de reposo provisional, semejantes a la gran variedad de colores que presenta Orion en su nebulosa.

⁴⁸ Correspondencia personal con Daniel Mateos-Moreno; citada con su autorización.

Senza Tempo (liberamente)

Musical score for Orion [10]. The score is written for piano and features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. The tempo is marked as 'Senza Tempo (liberamente)'. The score includes a piano introduction with dynamics ranging from *ff* to *pp*. The piano part is marked with *pp* and *confuso* (very subtle attack). The score is in 4/4 time and consists of 10 measures.

Orion [10]

La recurrencia a los dos sonidos que actúan como ejes permite, no tanto realizar un análisis – algo que el propio autor descarta por imposible de sistematizar en esta página –, sino identificar algunas secciones que, en base a esta repetición, van añadiendo progresivas capas de significación.

The image shows a musical score for Orion [47-52]. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *pp lontano* (pianissimo, distant), and *ppp* (pianississimo). There are also performance instructions like *pp* and *ppp* with hairpins. The score is marked with asterisks and a bracket at the bottom.

Orion [47-52]

Estos ejes vertebradores emergen súbitamente, como acontecimientos estelares indetenibles en perpetua evolución, que acústicamente producen la sensación de una masa sonora aproximándose. Quizá esta impresión es la que hace escribir a Gonzalo Pérez Chamorro, en las notas a la edición de la grabación de la obra por el sello discográfico Naxos, una cita de la escena final de *Blade Runner*: “He visto cosas que vosotros no creeríais: atacar naves en llamas más allá de Orion”.

The image shows a musical score for Orion [71-72]. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score is marked with the tempo *Lento e tranquillo* and the dynamic *ppp* (pianississimo) with the instruction *molto delicato*. There are also performance instructions like *cresc. poco a poco, lenta e sordamente, tempo rubato ad lib. poco accel.* and *(Ped.)*. The score is marked with asterisks and a bracket at the bottom.

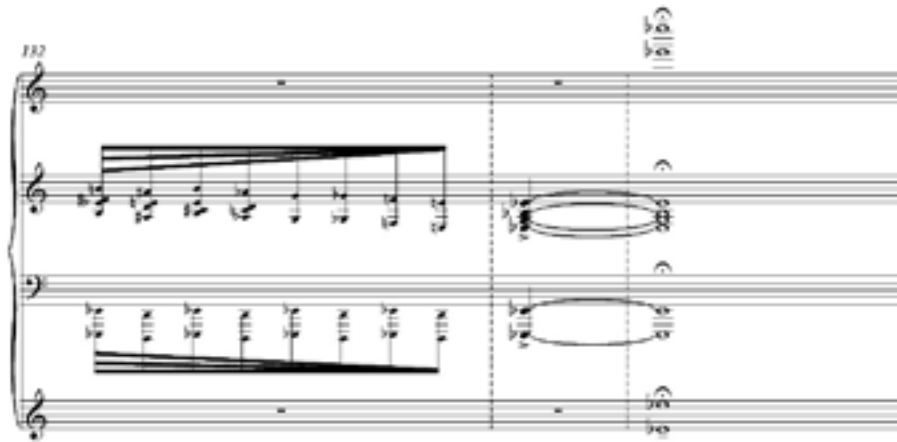
Orion [71-72]

La disparidad de los materiales musicales es la que produce el efecto de un desarrollo sonoro en universos que discurren de forma paralela, generando mutuas interferencias e intercambios. Por otra parte, es sabido que la nebulosa de Orion tiene una estructura muy intrincada, y su formación resulta en apariencia caótica. Esta impresión es evidente si se observa la sección final que se inicia en [91] sobre la nota *sol*.

The image shows a musical score for a piano piece. The first system, starting at measure 88, is marked "Senza Tpo." and features a dense, intricate texture with many notes in both hands. The second system, starting at measure 89, is marked "Tpo. primo poco piu mosso" and shows a change in texture with fewer notes and dynamic markings of *fff*, *mf*, *p*, and *pp*. The score ends at measure 94.

Orion [88-94]

Un final apoteósico, muy brillante, en el que convergen los discursos generando lo que el autor denomina una única e indivisible materia sonora.



Orion [131-132]

Alexandr S. Sokolov pone de manifiesto la marcada separación que existe entre los conceptos de composición y organización en el criterio de aquellos compositores que aceptan el estructuralismo. En este sentido, más allá de los comentarios y posibles análisis de la obra de Daniel Mateos-Moreno debe prevalecer el criterio con el que el compositor plantea el estudio de su música: “Cuando en diferentes contextos se me pregunta sobre el análisis de mis propias obras, suelo ser bastante escueto. Pienso que las obras de arte pueden ser no sólo interpretadas sino también analizadas de maneras distintas, sin que una determinada comprensión deba necesariamente prevalecer. A pesar de que la partitura fuera pensada de alguna manera específica, la obra es *recreada*, *reinterpretada*, *re-entendida*, por cada músico. En esa recreación se unen de forma casi indisoluble el intérprete, con sus experiencias previas y sus opciones personales, y la obra (es decir, la partitura

en la tradición escrita de la música occidental). Aunque esto ocurra al ejecutar cualquier obra, me atrae la idea de que dicha polisemia también se extienda al análisis. Incluso en mi intimidad, cuando yo mismo reflexiono sobre mis procesos compositivos y el resultado que veo en mis obras, suelo descubrir nuevos ángulos en mis propias creaciones. De hecho, se ha convertido en una meta para mí el que mis obras puedan ser entendidas de muchas formas distintas y que, a su vez, esté claramente mi voz en cada una de esas interpretaciones”.⁴⁹

⁴⁹ Citado de la correspondencia personal con Daniel Mateos-Moreno, con autorización del compositor.

Esta valoración que realiza el compositor es realmente positiva en tanto en cuanto deja abierta la lectura de su obra a una variedad de interpretaciones que sin duda terminan por enriquecer el concepto inicial con el que fue concebida cada una de ellas.

La manera de entender la composición como un acto que, no en su totalidad pero sí en una parte, es fruto de la experiencia derivada de la escucha, revela una capacidad de aprehensión de cada uno de los elementos incluso en sus matices más sutiles: “Mi forma de escuchar música – dice Daniel Mateos-Moreno – es mi forma de componer. Quiero decir que, al escuchar música, me complace fijarme en todos los parámetros que puedo imaginar (timbre, textura, intensidad, armonía, espectralidad, batimientos, melodías o sucesiones de alturas, etc.). De la misma forma, en mis obras procuro que estos parámetros tengan un desarrollo, sin que necesariamente la obra progrese constantemente en uno sólo de ellos. El timbre de una sola nota, de hecho, contiene para mí un universo de sutilezas. El eje vertebrador de muchas de mis piezas no es por tanto una melodía, ni una armonía. Aunque existan melodías y armonías, éstas suelen relacionarse o ser producto de desarrollos texturales, tímbricos y de intensidad. La direccionalidad en el discurso sonoro es para mí el elemento estructural de coherencia. La coherencia entre diferentes secciones es también para mí un elemento primordial de la estructura musical”.⁵⁰

⁵⁰ *Ibid*

Lo que Mateos-Moreno denomina *coherencia* se traduce en cohesión entre todos estos elementos, enfocados hacia la consecución de un equilibrio estructural que es el que proporciona estabilidad y da sentido al propio discurso. Respecto a la posición que ocupa *Orion* en su catálogo de obras hasta la fecha presente, Mateos-Moreno le concede un lugar de privilegio. Tanto desde un punto de vista estético como desde la perspectiva puramente técnica, define su obra como la más ambiciosa de su producción con destino al piano: “El encargo que escribí para Jaén constituye la obra pianística más ambiciosa que he compuesto hasta el

momento. A pesar de que mi instrumento principal es el piano, me he dedicado principalmente a escribir música para conjunto o para otros instrumentos. Tengo, no obstante, escritas otras obras antiguas para piano. Si hubiera que establecer un vínculo de unión de esta obra con las demás en mi propio catálogo, no sería el instrumento el principal nexo (pues mis otras obras para piano son bien diferentes) sino la *temática* en sí.

La obra para el Premio Jaén hace uso de lo que ha sido una fuente recurrente de inspiración en mis creaciones: la física, el universo, y el porqué de la vida. No se trata de una fuente de inspiración *literal* o programática, sino una fuente subjetiva de ideas que me inspiran a hacer música que se *parece* o representa – de algún modo – al universo en sí mismo. Otras de mis obras en este sentido son *Quasar* – sinfonía orquestal – *Omega* – para orquesta sinfónica y piano – *Gemini* – trío – y seguro que alguna otra más. Quizás el vínculo más estrecho con mi obra para Jaén, en el contexto de mi catálogo, se podría establecer con mi obra orquestal *Quasar*.⁵¹

⁵¹ *Ibid*

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre los días 16 al 24 de abril de 2009 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los cuarenta y siete concursantes inscritos, procedentes de catorce países, concurrieron treinta y tres participantes.

Presidido por el prestigioso pianista Enrique Pérez de Guzmán, el jurado estuvo integrado por los vocales Dag Achatz (Suecia), Carolina Haffner (Francia), Boaz Sharon (Israel), Michiko Tsuda (Japón), Begoña Uriarte y Rafael Quero (España), Tamás Vesmás (Rumanía) – todos ellos concertistas de renombre internacional – y el compositor Daniel Mateos-Moreno, autor de la obra obligada en este 51º Concurso Internacional “Premio Jaén”, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Shinnosuke Inugai (Japón), Antonii Baryshevskyi (Ucrania) y Jingjing Wang (China). El primer premio y Premio “Música Contemporánea” fueron concedidos al ucraniano Antonii Baryshevskyi, otorgándose el segundo premio y Premio “Rosa Sabater” a Shinnosuke Inugai, y el tercer premio al pianista chino Jingjing Wang.



Antonii Baryshevskiy con el Presidente del Jurado, Enrique Pérez de Guzmán.

Daniel Mateos-Moreno
(Málaga, 1977)



ORIÓN

Obra obligada. Año 2009

ORION

As a commission for the International "Jaén" piano contest (year 2009)
Encargo para el Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén" (año 2009)

♩ = 60-64 Approx. ma sempre un poco flessibile

Daniel Mateos Moreno

The first system of the score consists of four staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in 4/4 time and features a dynamic range from *p* to *f*. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked as approximately 60-64 bpm, with the instruction "ma sempre un poco flessibile".

p *mp* *mf* *f*

ppp sottovoce (very subtle attack)

ppp sottovoce (very subtle attack)

p *mp* *mf* *f*

(with *Reo*) (etc.)

Senza Tempo (liberamente)

The second system of the score is marked "Senza Tempo (liberamente)". It consists of four staves. The music is in 5/4 time and features a dynamic range from *ff* to *pp*. The right hand has a melodic line with a triplet and a crescendo. The left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked as "Senza Tempo (liberamente)".

ff *pp* confuso *accelerando e crescendo*

ppp *ppp*

ff *pp* confuso *accelerando e crescendo*

Reo

f veloce

(*Reo*)

Tempo primo (ma sempre un poco flessibile)

8^{va}-----1

12

f *mf* *mp* *p* *pp* *ppp*

ff (e simile) *f* *mf* *p* *pp* *ppp*

(with 8^{va}) (b)

8^{va}-----1

Senza Tempo

8^{va}-----1

20

p legato e cresc. molto

8^{va}-----1

Tempo primo

8^{va}-----1

21

f *ff* *f*

8^{va}-----1

24

p *(staccato) cresc.* *mf* *f* *ff*

Musical score for measures 24-25. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *p* to *ff*, with a *staccato* marking and a *cresc.* (crescendo) instruction.

26

ff e cresc. *fff* *

Musical score for measures 26-27. The piece is in 3/4 time. Both hands play dense, rhythmic chords. Dynamics are *ff e cresc.* and *fff*. An asterisk (*) is present at the end of the system.

Senza Tempo

28

sffz *8va*

Musical score for measures 28-29. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sffz*. An *8va* marking is present above the right hand.

Tempo primo

29

ff *fff* *ppp* *sfz* *ppp*

Musical score for measures 29-31. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*, *fff*, *ppp*, *sfz*, and *ppp*. An *8va* marking is present above the right hand. A circled number (8) is present in the left hand.

Senza Tempo

Tempo primo

33

f

ff

mf

ppp

f

ff

mf

36

ff

mf

p poco diminuendo

pp poco crescendo

ff

mf

p poco diminuendo

8^{va}-----1

8^{va}-----1

40

pp

mf

p

pp

mp

mf

mp

p

pp

pp

mf

p

pp

8^{va}-----1

8^{va}-----1

45

8va

ppp

pp

ppp

mp

pp lontano

ppp

ppp

pp lontano

Red. *

Red. *

Red. *

Red.

Senza tempo

8va

53

f

(left hand freely, non coordinated with right hand but in dynamics)

tr

(8)

15va

54

tr

Tpo. primo ma poco piu lento

(15)

55

pp liberamente

ppp

57 *8va* *p* *f* *pp* *p*

59 *p* *Ped.*

61 *Molto lento* *ppp* *lontano* *un poco accel.* *poco a poco molto rit.* *A tempo* *ppp* *mf* *pp*

63 *arpeggi lirico* *p* *espressivo e sonoro* *mp* *f*

66 *Senza tempo* *ff* *(simile)* *diminuendo*

67

pp

A tempo

68

mf

ppp sottovoce

ff

full forearm on black keys

full forearm on white keys

ppp

ff

Ped.
(keep cluster sustained with pedal)

Lento e tranquillo

71

ppp molto delicato

Ped.

72

f

cresc. poco a poco, lenta e soavemente, tempo rubato ad lib. poco accel.

(Ped...)

73

f

con moto e un poco accel.

sfz

sfz

sfz

sfz

Senza Tpo.
74
ff
sempre

75
legato

Tpo. primo **Senza Tpo.**
76
ff *(il piu rapido possibile e legato)*
ff *p subito*
(tremolando ad. lib.)

79
cresc. poco a poco

80

Tpo. primo

ff *sfz*

8^{va} 8^{va-1}

Senza Tpo.

83

p subito legato *cresc. poco a poco*

8^{va}

84

Tpo. primo

85

ff *sfz*

8^{va} 8^{va-1}

Senza Tpo.

88

ff

89

Tpo. primo poco piu mosso

fff *mf* *p* *pp*

Ped.

95

outside, but following dynamics

sempre un poco rubato

pp subito

tranquillo

100

pp subito

104

calmo

crescendo poco a poco

sfz

108

fp

con moto

sfz

112

cresc.

f *mf*

cresc. poco a poco

sfz

116

f poco rit.

ff A tempo con piu moto

119

cresc. poco a poco

123

126

(♩=♩)

ff *sfz*

Senza Tpo.

131

fff barbaro

132

fff barbaro

Juan Medina
(Huesca, 1971)



Juan Medina

(Huesca, 1971)

Creo sinceramente que son muy pocas las músicas del mundo enjoyadas de tan oscura y honda turbulencia expresiva.
(Félix Grande)

Definir el estilo de un compositor como Juan Medina requiere una cierta implicación en su obra e involucra dos planos que deben abordarse en distintos niveles de descripción. El primero de ellos interesa directamente a su lenguaje textual, el dominio y manejo de las estructuras sonoras que le permiten configurar un sistema propio para cada creación; el segundo es de signo contextual y atraviesa diversos ámbitos situados en los límites del arte sonoro. De manera que estudiar su música, o aproximarse a ella, exige un proceso de observación que, traspasada la primera línea de dificultad técnica, ofrece un lenguaje cercano, transformando el proceso de acercamiento en un tránsito interactivo. Los elementos analíticos que Juan Medina facilita para la comprensión de su obra nos informan de momentos esenciales en el acto de decisión que supone elegir y desechar opciones, elaborar hipótesis y formular propuestas. Ahora bien, traducir el proceso en palabras es algo más difícil, pues es sabido que todas las traducciones son en realidad adaptaciones a otras lenguas, y por tanto una parte de esa esencialidad se perderá.

Juan A. Medina Lloro inicia sus estudios en las escuelas de música de Sabiñánigo, capital de la comarca de Alto Gállego y Jaca (1977), prosiguiéndolos en los conservatorios de Zaragoza y Teruel (1979-1990), para trasladarse después a Madrid, donde finaliza las especialidades de Composición y Composición electroacústica mediante ordenador bajo el magisterio de Zulema de la Cruz y Antón García Abril. Contribuyen posteriormente a su formación como compositor Ra-

món Barce, Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, José Ramón Encinar, Luis de Pablo y Leonardo Balada.

Los reconocimientos a sus estudios y labor compositiva se inician en 1995, fecha en la que obtiene el Premio Fin de Carrera, y continúan en 1998, cuando recibe el Premio de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid “Flora Prieto”. Una cadena de éxitos recorre su biografía en esos años: gana el Premio de Composición de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero 1999; su obra *Movimiento sinfónico 1866*, merecedora del accésit al Premio de Composición Joaquín Turina de Sevilla, es estrenada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid por la Orquesta del RCSMM bajo la dirección de Jesús Amigo. En este mismo año 1999 Juan Medina obtiene la beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para ser compositor residente en la Academia de España en Roma. Merecedor del Premio de Composición “Maestro Villa de Madrid Joaquín Rodrigo” en 2002 por su obra para orquesta *Trazos desde Madrid*,¹ “Premio Ojo Crítico de Música Clásica 2003” de Radio Nacional de España como reconocimiento a su carrera compositiva, en 2009 se le concede la Insignia de Oro de la Fundación Miguel Ángel Colmenero por su trayectoria profesional.

¹ *Trazos desde Madrid* está dedicada al escritor oscense Ramón J. Sender. Su estreno tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Madrid a cargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida por Carlos Cuesta, en el marco de la Temporada de Conciertos de la ORCAM 2004-2005.

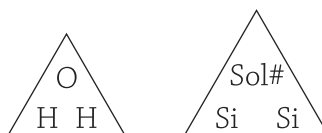
Las inquietudes por la investigación le llevan a continuar perfeccionando sus estudios, y en el año 2005 realiza los cursos de doctorado en la Universidad SEK de Segovia, en el Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información, donde obtiene su Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la IE University SEK de Segovia – Instituto de Empresa Americano – por su trabajo *Los compositores españoles nacidos a partir de 1970, titulados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación*. En 2015 defendió en la IE University de Madrid su Tesis doctoral titulada *La tecnología digital y su influencia en los compositores españoles nacidos a partir del año 1971*, obteniendo así el título de Doctor en Cultura y Comunicación por esta universidad. Este mismo año la decimosexta edición del Concurso Internacional de Piano “Compositores de España” le selecciona como compositor homenajeado y la Sociedad General de Autores y Editores, a propuesta de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, le otorga el incentivo a la creación musical.

El planteamiento compositivo de Juan Medina parte de un proceso riguroso de selección y ordenación del material sonoro que elige para cada una de

sus composiciones. Estructura sus obras trabajándolas por secciones, que van concatenándose hasta formar un todo orgánico dotado de la necesaria cohesión interna. Aunque los sistemas analíticos sirven solamente hasta cierto punto – quizá más ilustrativos en la explicación de la génesis de una obra que en la comprobación y justificación de su desarrollo – lo cierto es que el planteamiento de Medina le lleva más allá de las conjeturas sonoras, y el material básico que selecciona para cada creación le sirve como punto de anclaje en un contexto que prescinde de funciones y centros tonales para orientarse hacia una libertad armónica que, en ocasiones, se guía por un proceso de saturación cromática – método muy próximo a sus planteamientos científicos – y al que el compositor concede máxima importancia.

Hace unos años, Carlos Rodríguez Hervás realizó un trabajo de investigación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid dedicándolo al análisis de la obra y técnica compositiva de Juan Medina, un estudio académico desarrollado bajo la dirección de la compositora Dra. Zulema de la Cruz, tutora asimismo de otro trabajo llevado a cabo en 2013 por Leonor Guelbenzu de Villota, en el que se incluye un apartado dedicado a la obra para guitarra *Amor gitano*, compuesta por Medina en 2012. En el planteamiento que presenta Rodríguez Hervás, el proceso compositivo de Juan Medina se estructura en virtud de tres fases principales: una primera fase en la que el material sonoro no se encuentra sujeto a medida rítmica alguna; posteriormente, y una vez seleccionado el material con el que va a trabajar, la segunda fase consiste en establecer un mapa sonoro en el que se irán ordenando los motivos melódicos y armónicos; y por fin una tercera, y muy laboriosa, fase de carácter eminentemente técnico. Rodríguez Hervás fundamenta su propuesta en el estudio de la estructura del lenguaje compositivo de Juan Medina, que se asienta sobre lo que denomina “proporciones numérico-científicas”. En lo que interesa a las relaciones numérico-acústicas que emplea en sus composiciones, señala como fundamentales: $1/2$, $2/3$, $3/4$ y $8/9$. Asimismo describe otras más complejas, como las derivadas del número π [3'1416] y del número Euler [2'72].

La afición por la biología que Medina ha desarrollado a lo largo de años, le ha llevado a concebir una tipología de sonidos que se generan a partir de lo que denomina “moléculas interválicas”, que Rodríguez Hervás explica así en su trabajo: “Un grupo de tres notas configuradas en un esquema que guarda relación con, por ejemplo, una molécula de agua (H_2O):



² Carlos Rodríguez Hervás, Juan Medina. *Aproximación a su vida y obra. Métodos y técnicas compositivas. Análisis de las obras: Órbita de la i, Tardes de almazara y Sinfonía Edelweiss*. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Especialidad de Musicología. Tutora: Dra. Zulema de la Cruz Castillejo; p. 39.

³ También emplea conceptos del ámbito de la física del estado sólido, como los fonones, cuya definición más general – acuñada por el físico soviético Igor Tamm (1932) – los describe como cuasipartículas o modos cuantizados vibratorios que se encuentran en redes cristalinas como la red atómica de un sólido, con importantes funciones en sus propiedades térmicas y eléctricas. Los fonones son especialmente relevantes en el comportamiento del calor y el sonido de los cristales.

⁴ Tesis doctoral *La música contemporánea y los futuros maestros de educación musical. Estudio sobre actitudes, conocimientos y creencias*. Facultad de Educación. Universidad de Málaga, 2007.

En cada grupo de tres notas sólo dos van a ser distintas entre sí. Una de las dos es la central [sol #] sobre la que orbitarán las otras dos [si]. Estas no se comportan en ningún caso como acordes”.² Las razones que expone Rodríguez Hervás son, principalmente, que su construcción interna es simétrica, lo que imposibilita su inversión, contrariamente a lo que puede hacerse con los acordes. De hecho, siguiendo su criterio, estas moléculas interválicas se podrían variar en registro, pero su construcción interna permanecería idéntica.

Esta teoría de las moléculas interválicas hace uso de una tabla de equivalencias que, de forma siquiera esquemática, establece las correspondencias entre conceptos propios de la biología y aquellos del ámbito sonoro con los que se establece la analogía:³

| | | |
|------------------------|---|-------------------------|
| sonoridades | → | estructuras moleculares |
| moléculas interválicas | → | moléculas orgánicas |
| sonidos | → | átomos |
| fonones | → | partículas atómicas |
| densidad musical | → | espacio y tiempo |

Siendo el piano la principal herramienta conceptual del conjunto de su producción sonora, lo cierto es que, en cada nueva página, la técnica y posibilidades de las fuentes sonoras son las que determinan en verdad el discurso. Desde ese mapa sonoro inicial Juan Medina va cincelandando la estructura que finalmente adoptará cada pieza, pues la estructura es cuestión fundamental en su manera de concebir y organizar la música.

La primera ocasión que Juan Medina aborda la escritura para piano lo hace en una página de cámara temprana titulada *Matutinum, imago sonora* (1999), seguida de *Piano-Trío nº1. La aurora* (2000). *Matutinum* es sin duda una obra muy interesante, tanto por el tratamiento que confiere al cuarteto de saxofones – soprano, contralto, tenor, barítono – con frecuentes recurrencias a *slaps*, golpes de llaves y aire, como por la combinación de los elementos de percusión⁴ y especialmente por el planteamiento desde el que está concebida la escritura pianística,

muy próxima asimismo a un tratamiento esencialmente percusivo. El piano sostiene la mayor carga de peso melódico, lo que no impide el empleo de *clusters* que dinamizan y definen los contornos rítmicos [130-134].

MATUTINUM, IMAGO SONORA JUAN A. ARRIOLA
Agosto de 1999

The score for 'MATUTINUM, IMAGO SONORA' features vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bajon) with rests, and piano and campanas parts with percussive notation. The piano part includes a 'Tempo' marking and dynamic markings like 'pp'. The campanas part is marked 'CAMPANAS' and 'pp'.

Matutinum, imago sonora [1-9]

This section of the score shows the piano and campanas parts. The piano part has a 'Tempo' marking and dynamic markings like 'fff'. The campanas part is marked 'CAMPANAS' and 'fff'.

Matutinum, imago sonora [130-134]

En cuanto al *Piano-Trío n°1. La aurora*, para violín, violoncello y piano, compuesto durante el mes de febrero del año 2000, encontramos de nuevo un piano meticulosamente diseñado desde el teclado “como un mecanismo de precisión”, que es lo que se indica al inicio de la partitura. La obra, que está dedicada al concertino de la Orquesta y Coro de la C.A.M. Víctor Arriola, permite detenerse

en otro de los conceptos fundamentales para el estudio y análisis de la obra de Medina: el concepto de contorno melódico. “La obra de Juan Medina – escribe Rodríguez Hervás – no tiene una línea melódica definida al estilo clásico. Por ello, más que de melodías, es mejor hablar de contornos y gestos. El desarrollo horizontal de su música es perfectamente reconocible, pero en ningún caso emplea melodías cantables, sino contornos que en su mayoría son reconocibles. La presentación de estos contornos engendra a su vez una pulsación interna de gran importancia, pues define el ritmo de la obra”.⁵ Ahora bien, la complejidad que plantea este procedimiento, de apariencia sencilla, queda de manifiesto desde el momento en que el compositor pone en juego varios contornos melódicos de los que, además, extrae el material sonoro para el acompañamiento que precise en cada momento.

⁵ Carlos Rodríguez Hervás; *op. cit.* p. 43.

Piano-Trío nr. 1 "LA AURORA"
a Víctor Arnaiz
composición de Juan Medina y Carlos Rodríguez Hervás

3/4 W. A. MEDINA
Piano nr. 129

Tempo
♩ = 60 ca.

The image shows the first four measures of the Piano-Trío nr. 1 "LA AURORA". The score is written for Violin, Viola, and Piano. The Violin part starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note Bb4. The Viola part starts with a quarter note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note Bb3. The Piano part starts with a quarter note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note Bb2. The tempo is marked "Tempo" with a quarter note equal to 60 ca. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various dynamics and articulations, such as "mf" and "p".

Piano-Trío nº1. La aurora [1-4]

Impromptu (2002) es la obra que inaugura el catálogo de Medina con destino al piano como instrumento a solo. A partir de aquí, siguiendo su producción pianística con sentido diacrónico, puede observarse una evolución expresiva muy depurada; así sucede en *Piano-Trío nº1*, dedicado a la memoria del compositor Carmelo Alonso Bernaola, donde el inicio *Energico* se prolonga en una serie de alternancias, *Insognazione* y *Delirio*, que describen una órbita circular envolvente regresando al clima inicial para completar el ciclo de la obra.

Impromptu
a la memoria de
Camello Alonso Benavente

Juan A. Medina
primavera de 2011
rev. 2015

♩ = 65 ca.
Energico

Impromptu [1-11]

♩ = 90 ca.
Imaginazione

Impromptu [16-18]

♩ = 120 ca.
Delirio

Impromptu [63-65]

♩ = 90 ca.
Imaginazione

molto legato e un poco rubato

Impromptu [88-90]

⁶ Estrenada en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid (COMA) celebrado en el Centro Cultural Conde Duque de la capital española. La versión actual de esta obra es fruto de una revisión realizada por el compositor en el año 2015.

⁷ El estreno tuvo lugar el 13 de abril de 2003 en el Auditorio de Música de Tres Cantos (Madrid), con motivo del III Ciclo de Música Contemporánea de Tres Cantos.

⁸ La Fundación Sax-Ensemble protagonizó su estreno en el Festival Música de Hoy "Maratón 2003" el 21 de enero de 2003, un concierto que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

⁹ Estrenado en el Auditorio del Centro Cultural Conde Duque de Madrid el 29 de noviembre de 2005 por Eduardo Terol (clarinete en si bemol), a quien está dedicada la obra, y Silvia Gómez Maestro (piano).

¹⁰ Su estreno tuvo lugar el 12 de marzo de 2009 en la Sala Gombau de la sede barcelonesa de la SGAE, con Joseph Fuster (clarinete en si bemol) e Isabel Hernández (piano).

¹¹ Manuel Guillén (violín) y María Jesús García (piano) protagonizaron su estreno en la Fundación Juan March de Madrid el 26 de abril de 2008.



Impromptu [97-102]

Esta pieza fue estrenada el mismo año de su composición por el pianista Duncan Gidfford,⁶ asimismo protagonista del estreno de *Tres colores extravagantes* (2003), segunda de las obras que Juan Medina destina al piano.⁷ Su composición data de las mismas fechas que su página para saxo contralto y piano *Trois pour deux*,⁸ primero de una serie de dúos en los que el piano ocupa una posición fundamental: *Dúo n°1 para clarinete y piano* (2005)⁹, *Dúo n°2 para clarinete y piano*. *Passacaglia von Weber* (2008)¹⁰ y *Aires de Sarasate* (2008) para violín y piano, esta última obra dedicada a Pablo Sarasate con motivo del centenario del fallecimiento del compositor navarro, así como a los protagonistas de su estreno.¹¹



Aires de Sarasate [1-2]

En el primer *Dúo para clarinete y piano*, la escritura pianística va experimentando un desarrollo muy interesante, tanto desde el punto de vista técnico como estético, ya desde el dúo antes mencionado, donde el tratamiento de ambos instrumentos alcanza momentos de empaste tímbrico inusuales.

Dúo para Clarinete y Piano
 Juan A. Medina
 Octubre de 2001

Eduardo Yero

Tempo 2/4 ca. 110

Dúo para clarinete y piano [1-3]

Molto meno mosso
 ritardando e rullando

Clarinete

Piano

Dúo para clarinete y piano [118-121]

Con la *Passacaglia von Weber* recupera Juan Medina una forma tradicional en la que el carácter popular se combina con la cita histórica al compositor Carl Maria von Weber, creando una narrativa propia que permite distinguir el plano sonoro textual del contextual que actúa de marco. Igualmente interesante es la conclusión de esta pieza dedicada al autor de *Der Freischütz*, brillante y tímbricamente sorprendente.

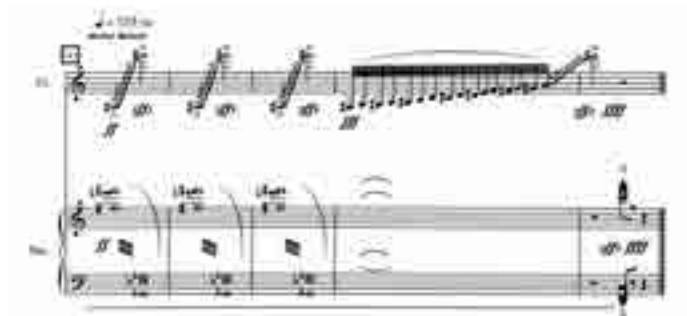
"Passacaglia Von Weber"
 Carl Maria Von Weber
 y a él don Josep Fuster e Isabel Hernández
 Juan A. Medina
 Invierno de 2001

Allegro con Joco

Clarinet

Piano

Passacaglia von Weber [1-2]



Passacaglia von Weber [181-185]

En la producción musical de Juan Medina el género de cámara tiene una presencia discontinua, en la medida que se combina con la composición de otras piezas o, en ocasiones, su finalización se mantiene en compás de espera, como sucede con otros dos dúos que, por el momento, están sin concluir: *Dúo n°3 para clarinete y piano* y *Dúo para viola y piano*.

Por encargo de la Fundación Canal de Isabel II, y con destino a sus ciclos de cámara y solistas de la ORCAM, Juan Medina escribe en 2005 el trío con piano y soprano titulado *Latidos de agua*, sobre un texto de Antonio Maura.¹² Dispuesta en una estructura tripartita: *I. Marismas*, *II. Ibón*, *III. Lluvia*, la obra está dedicada al compositor y director de orquesta José Ramón Encinar.

¹² Estrenado por el Cuarteto Leonor el 18 de diciembre de 2005 en la sede de la Fundación Canal de Isabel II de Madrid. La obra aparece en algunos catálogos como *Cuarteto n°1. Del agua*. Antonio Maura, autor de una importante obra crítica y literaria, lo es además de numerosos escritos sobre temas musicales, así como de dos libretos con destino a sendas óperas compuestas por Zulema de la Cruz, *Tagol* y *El niño y la luna* y también de su homenaje *Canto a las víctimas inocentes*, entre otras colaboraciones.



Latidos de Agua. I. Marismas [1-5]

"Latidos de Agua"
II. Ibón

*
José Ramón Encinar

Juan A. Medina
Otoño de 2005
Texto: Antonio Mauru

The musical score for "Latidos de Agua II. Ibón" is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and piano. The tempo is marked "Firmato e lontano" with a metronome marking of ♩ = 30. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score shows the first four measures of the piece. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *pp* and the instruction "chocar con la mano". The string parts have various dynamics and articulations, including *pp* and *mf*.

Latidos de agua II. Ibón [1-4]

"Latidos de Agua"
III. Lluvia

*
José Ramón Encinar

Juan A. Medina
Otoño de 2005
Texto: Antonio Mauru

The musical score for "Latidos de Agua III. Lluvia" is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and piano. The tempo is marked "Tempo" with a metronome marking of ♩ = 60. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score shows the first five measures of the piece. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The string parts have various dynamics and articulations, including *p* and *mf*.

Latidos de agua III. Lluvia [1-5]

¹³ Para conjunto instrumental integrado por oboe, clarinete, fagot, piano, percusión, violín y violoncello. Su estreno, a cargo del Ars Poetica Ensemble bajo la dirección de Oleg Palymski, tuvo lugar en la Concert Cameral de Kishinev durante el transcurso del Festival Internacional Zile Muzicii (República Moldava) el 16 de junio de 2007.

¹⁴ Hasta el momento, el autor ha escrito unos doce minutos de la música de este concierto destinado a un grupo de cámara compuesto por corno inglés, trompa, piano, violín, viola y violoncello.

Dos años después, en 2007, ve la luz una nueva página de cámara que se encuentra, sin duda, entre las más interesantes de su catálogo, *Contemplación de la nostalgia* – en la que el piano también tiene una presencia importante –¹³, seguida del *Pequeño concierto en el claustro*, concierto que aún no ha sido concluido.¹⁴ *Contemplación de la nostalgia* se despliega nuevamente en tres movimientos: *Instante I*, *Instante II* e *Instante III*. En esta obra las líneas discursivas de cada fuente sonora se desarrollan en distintos planos y con diferente grado de implicación. Así, en el *Instante II*, el piano y la percusión describen un recorrido que genera una percepción básicamente rítmica en su inicio, mientras que en el *Instante III* el proceso revierte en una teselación sonora en la que el piano sostiene las líneas de las maderas y arcos con una expresión casi minimalista. La obra, que está dedicada al compositor alcoyano Javier Darías, es un magnífico ejemplo del dominio en la escritura instrumental con un criterio asentado en la práctica camerística del siglo pasado pero definitivamente autónomo en su expresión.

"Contemplación de la Nostalgia"
Instante I
a Javier Darías
Juan A. Medina
primavera de 2007

Contemplación de la nostalgia. Instante I [1-8]

Instante II

♩ = 70 ca.
Andante sostenuto

Oboe
Clarinet in Bb
Bassoon
Flute
Piano
Bassoon (poco marcato)
Violin
Cello

Contemplación de la nostalgia. Instante II [1-5]

Instante III

Tempo = 68 - 61 ca.

Oboe
Clarinet in Bb
Bassoon
Flute
Piano
Bassoon (poco marcato)
Violin
Cello

Contemplación de la nostalgia. Instante III [1-5]

¹⁵ Brenno Ambrosini, a quien está dedicada la partitura, fue protagonista de su estreno el 26 de septiembre de 2007 en la sede de la Fundación Juan March de Madrid.

¹⁶ De estos compositores se interpretaron en el mismo concierto *Apotheosis de Scarlatti* (Cruz de Castro), *Giardini Scarlatiani. Sonata de Madrid* (Tomás Marco), *Estudios sobre la tierra n° 1 "Cristalino"* (Zulema de la Cruz) y *Para la tumba de Scarlatti* (Javier Jacinto).

Con motivo de la conmemoración del 250 aniversario de la muerte en Madrid de Domenico Scarlatti (Nápoles 1685 – Madrid 1757), Medina compone *Variaciones para piano sobre la Sonata n° 71 K232 L62 de Domenico Scarlatti* (2007),¹⁵ con destino a su estreno en un monográfico dedicado al compositor napolitano en el que participaron también Carlos Cruz de Castro, Tomás Marco, Zulema de la Cruz y Javier Jacinto.¹⁶

The image shows a page of a musical score. At the top, the title is "Variaciones para piano sobre la sonata n° 71 K 232 L 62 de Domenico Scarlatti" by Juan C. Medina, version from 2007. The tempo and style are indicated as "In stile galante, molto rubato". The score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mp*.

Variaciones para piano sobre una Sonata de Domenico Scarlatti [1-23]

La obra, desarrollada a partir de los materiales originales de la partitura de Scarlatti, expone de manera literal en la cita [30-33] tomada de la *Sonata n° 71 K232, L62* mencionada en el título.



Variaciones para piano sobre una Sonata de Domenico Scarlatti [28-35]

Las variaciones incluyen pasajes de gran expresividad y virtuosismo que contienen asimismo diversas metamorfosis tímbricas que aportan una constante a la obra, recurriendo con frecuencia a los registros extremos del instrumento, “elementos tímbricos – dice el compositor – que el maestro Scarlatti no pudo utilizar por razones puramente técnicas y estéticas de la época en que vivió”,¹⁷ mientras que se emplean recursos interpretativos de los que el maestro italiano sí hizo uso y que constituyeron una novedad en su tiempo.

Variaciones sobre una Sonata de Scarlatti fue revisada en el año 2015, la misma fecha en que Medina emprende la composición de una obra de signo totalmente diferente, pero en la que emplea un procedimiento análogo. Se trata de la *Cantata gregoriana Aita gurea*, escrita por encargo del director del Coro de Monjes de la Abadía de Silos, Ismael Fernández de la Cuesta. En el proyecto de Medina – fascinado desde la primera audición de la obra original, en armonización del Conde de Peñaflores – se trazó desde un principio el itinerario de un discurso musical propio, llevando al ámbito sinfónico la cita sonora de referencia y una versión del texto del *Pater noster* en euskera con las aportaciones lingüísticas de Juan Apecechea Perurena. La referencia aparece como cita en la cantata compuesta por Medina en dos ocasiones: tras la introducción y casi al final de la obra. “Al tratarse de una cita literal – dice el autor – no hay variación, sino orquestación, aunque pueda entenderse esta última como una variación más, pero el hecho fundamental es que condiciona la sonoridad de toda la obra, como la elección de un coro masculino y de instrumentos protagonistas con cierta gravedad, como el clarinete

¹⁷ Juan Medina, declaraciones a Hertha Gallego de Torres recogidas en las notas al programa de mano del estreno el 26 de septiembre de 2007.

¹⁸ Juan Medina, notas de presentación a la partitura de la *Cantata gregoriana Aitaguea*.

¹⁹ Un programa doble, emitido por Radio Clásica en sesiones consecutivas bajo el título “El canto gregoriano y otras músicas”.

bajo o el contrafagot”.¹⁸ La conversación que Juan Medina mantiene con Juan Carlos Asensio, con motivo de la programación de la *Cantata* en el programa que éste dirige en Radio Clásica¹⁹ – *Sicut luna perfecta* – nos ofrece la posibilidad de comprender su planteamiento en relación al papel histórico que ha desempeñado la música gregoriana a lo largo de los siglos en el contexto de la música occidental. Un papel que Medina estima fundamental, imprescindible, desde su consideración de esta música en su aportación al devenir sonoro con un papel mucho más relevante, incluso, que el folklore.



Variaciones sobre una Sonata de Scarlatti [129-147]

La *visión gregoriana* de Juan Medina encaja a la perfección con su mirada del mundo contemporáneo: traer una pieza del pasado al tiempo actual, con un lenguaje personal, fruto de esa visión singular que permite hablar de *estilo* propio.

La metodología compositiva que emplea, de carácter fundamentalmente dogmático, requiere un respeto literal a la cita, de manera que la incorporación de un pedal armónico que sostenga el carácter sinfónico de esta nueva música, venga a remediar la imponente sonoridad de las catedrales que un auditorio moderno no puede proporcionar. De este modo, y lejos de ser un añadido, esa cita es el germen de la elaboración posterior que Medina realiza a partir, a su vez, de la armonización que realizó el conde de Peñaflores.

Su comunión con el canto de los padres de la iglesia nada tiene que ver con la praxis religiosa y sí con la espiritualidad intensa que impregna las páginas de su *Cantata*. Una espiritualidad que trasciende el carácter de esta obra y que es posible encontrar, por difícil que suene, en sus músicas de inspiración flamenca, como después se verá. Espiritualidad que tiene también mucho que ver con un sentido de equilibrio y proporción en las formas, una suerte de equivalencia que Medina hace derivar de una ponderación mesurada haciendo uso de cálculos facilitados por recursos matemáticos como el número Euler.²⁰

Varias de las obras compuestas en estos años fueron revisadas en 2015, fecha en la que Juan Medina realiza una suerte de relectura de las mismas, incluida *Tardes de almazara* (2009), la obra con destino al Concurso Internacional Premio “Jaén” o su primera obra sinfónica, *Sinfonía nº 1. Edelweiss* – también escrita en 2007 y revisada en 2015 – cuya realización se debe a un encargo de la Fundación Autor.²¹ Otras, como *Fantasia para piano* – de la que ha escrito unos veinte minutos de música – están aún sin concluir, como sucede asimismo con *Llama de amor viva*, para barítono, violoncello y piano, inspirada en textos de San Juan de la Cruz. Este interés por la voz acompañada se ha manifestado en páginas de éxito notable, como lo demuestra el encargo que Juan Medina recibe de parte de la Junta de Andalucía, a través de su Centro de Documentación Musical, de la obra para tenor y piano *Tres canciones sobre poemas de Pablo García Baena*, el poeta cordobés a quien está dedicada la partitura.²²

Pero vayamos al motivo de la cita seleccionada para iniciar este capítulo, que hace referencia a una de las músicas más hermosas y desgarradoras del mundo, como dijera Félix Grande, una “prodigiosa moral de la memoria” que armoniza perfectamente con la doble vertiente que desarrolla Medina en *su arte* y en *su ciencia*. En *Agenda flamenca*, señala Grande que, antes que un maravilloso espectáculo, el flamenco es un maravilloso testimonio: “En el arte flamenco, lo que

²⁰ Juan Medina emplea con frecuencia este recurso propuesto por el matemático Leonhard Euler, un número irracional, igual que el número π , que no se puede escribir en fracción. Por otra parte, el número e – cuyas primeras cifras son 2’7118281828... – es la base de los logaritmos naturales creados por John Napier, que también han servido como base especulativa en otro tipo de composiciones.

²¹ Estrenada el 8 de marzo de 2007, en el Teatro Monumental de Madrid, por la Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Álvaro Albiach. En la *Sinfonía nº 2*, que también está en curso de escritura, la presencia del piano y el lenguaje electroacústico son muy significativos.

²² Titulada en algunos lugares como *Tres canciones con temple*, la obra ha sido grabada en el Auditorio de UniCaja de Sevilla por el tenor Joaquín Pixán.

²³ Félix Grande, *Agenda del flamenco*. Biblioteca de la cultura andaluza. Sevilla, 1985, p.18.

²⁴ *Cuaderno flamenco* fue estrenado durante la fase final del 16º Concurso Internacional de Piano Compositores de España (CIPCE) de ese mismo año, concurso celebrado en el Auditorio "Joaquín Rodrigo" de Las Rozas (Madrid), entre el 7 y el 15 de noviembre de 2015, con la colaboración especial del Ayuntamiento de las Rozas, a través de la Fundación Marazuela. En esta edición participaron veintiséis pianistas, todos ellos menores de 36 años.

²⁵ Manuel Ríos Ruiz, *Ayer y hoy del cante flamenco*. Itsmo. Madrid, 1997, p. 86.

nos llega al corazón, más que el jaleo es el silencio; más que su trabajosa alegría, su profundo y alto dolor”, como si el dolor fuese garantía de perdurabilidad en la historia: “Y de pronto sentimos la tentación de preguntarnos si es que sólo el dolor es duradero”.²³ ¿Qué sería de la alegría sin el pensamiento de la muerte? Estos dos extremos, tan necesarios para comprender la obra de Juan Medina en toda su magnitud y extensión, encuentran una magnífica expresión en *Cuaderno Flamenco* (2015), una obra en la que la reflexión que preside el contexto compositivo que Medina toma como marco de referencia, deja muy claro que su visión del mundo circundante amplía sus contornos hacia lo universal, hacia valores en los que se nutre desde un entorno muy cercano y particular. Estructurado en cinco partes, *I. Coquinas*, *II. Junquillos*, *III. El Cristo de los gitanos*, *IV. Viñas viejas* y *V. La bata de cola*, en este *Cuaderno*²⁴ se integran las formas esenciales del arte que ha inspirado estas páginas de textura tan mistificada como compacta. La primera pieza, *Coquinas*, son unas populares Alegrías, aquellas que, como dice Antonio Machado Álvarez, “Demófilo”, ya se escuchaban en Cádiz desde finales del siglo XVIII. Las que escribe Medina, en ritmo ternario como en el antiguo material melódico armónico que se desarrollaba a partir de tres jarchas en su estructura más antigua, o como en la modalidad más lenta de las alegrías de Córdoba que, con sus notables variaciones en el esquema armónico, dice Faustino Núñez, resultan de un estilo de gran belleza.

I. Coquinas
a mi prima Mamen

Juan A. Medina
verano de 2015

Alegrías
♩ = 106 ca.

con anima

Cuaderno Flamenco I. Coquinas [1-3]

Le siguen unas granaínas de importante riqueza melódica en su forma mistificada, esas granaínas que José Blas Vega reconocía en sus dos líneas principales, partiendo del mismo origen, y que Manuel Ríos Ruiz asocia a una tradición flamenca asumida “tan patente y radical, con tantísima fuerza de sugestión, que nos empuja a la evocación perenne del ayer”.²⁵



Cuaderno Flamenco II. Junquillos [1-3]

Hemos aludido antes a la espiritualidad presente en la música de Juan Medina – a propósito de su *Cantata gregoriana Aita gurea* – y anticipábamos que ésta impregnaba páginas no sólo de espíritu religioso sino las inspiradas en la música flamenca. En la tercera pieza de sus *Cuadernos flamencos* volvemos a encontrarnos con ella. No solamente porque evoca una figura tan singular como es el Cristo de los gitanos, sino por la disposición abierta a un clima sonoro que respira fervor y devoción, hoy no exclusivamente confesionales, aunque en origen lo fuesen.²⁶ El tema que Juan Medina elige aquí se identifica perfectamente con una música que “no es fruto solamente de la inspiración de un solo artista creador, sino consecuencia de una lenta transformación, y de ir despojándola de su vieja musicalidad hasta lograr una forma distinta y nueva”,²⁷ que es lo que precisamente consigue aquí Medina: una saeta que respira profundo sentimiento, carácter devocional en el sentido más melancólico y apasionado del flamenco. No pasa desapercibida la dedicatoria del autor, a su madre Lolita.

²⁶ José Blas Vega cita un texto impreso en Sevilla, en 1691, donde por primera vez se habla de la saeta: “Voces del dolor nacidas de la multitud de los pecados que se cometen...”, compiladas por Fray Antonio de Escaray, si bien recuerda Blas Vega que el nacimiento de la saeta popular y la costumbre de cantarla el pueblo expresando su más hondo sentir se data en 1840.

²⁷ Manuel Ríos Ruiz, *op. cit.* p. 215.



Cuaderno Flamenco III. El Cristo de los Gitanos [1-7]

Viñas viejas, que se escuchó por primera vez en interpretación del pianista Leonel Morales con motivo de la inauguración del concurso antes mencionado, son unos tangos de Cádiz, esos “cantes festeros que hacían furor en los cafés cantantes, en la época dorada del flamenco, en los años finales del siglo XIX y principios del XX”, dice Blas Vega, y que mucho antes ya definían incluso el carácter de la ciudad, como testimonia el manuscrito de los *Apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz escritos por D.F. Sisto. Año de 1814*: “Hácela muy interesante [a Cádiz] lo pintoresco, airoso y lindo del vestido del majo, y la gracia del lenguaje que en semejantes tangos o bailes es característico de estas gentes”.²⁸

²⁸ Del capítulo XIV: “Bailes de Cádiz”; citado de Manuel Ríos Ruiz, *op. cit.* p. 141.

²⁹ Prueba de ello es que la obra sirvió para que el ganador de la 16ª edición del CIPCE, Kirylo Korsunanko, recibiese, además, el Premio al Mejor Intérprete de Música Española. La final del concurso tenía lugar el 14 de noviembre de 2015 en el Auditorio de Las Rozas.

³⁰ Manuel Ríos Ruiz; *op. cit.* p. 142.

IV. Viñas Viejas
a María Herrero

Juan A. Medina
primavera 2015

Tangos de Cádiz; $\frac{3}{4}$ = 64

Cuaderno Flamenco IV. Viñas viejas [1-4]

La bata de cola que cierra este cuaderno es una pieza brillante, de gran colorido tímbrico, que da opción a la exhibición técnica del intérprete.²⁹ Para ello compone Medina unas bulerías, tradicionalmente desarrolladas sobre la cadencia armónica andaluza y uno de los géneros más populares por la ligereza de su compás, un género sobre el que Ríos Ruiz proyecta las mayores virtudes del arte flamenco: “Se ha dicho con brillantez lírica que la música es el mosaico del aire. Y la metáfora, afortunadísima, habría que plasmarla, de tener que hacerlo, con un arabesco múltiple. En la música flamenca ese mosaico del aire nada lo representaría mejor que la bulería, el estilo más lleno de matices de todo el acervo al que pertenece”.³⁰ Pura destilación flamenca.

V. La Bata de Cola
a Maribel Ardanaz; **Juan A. Medina**
verano de 2015

Bulerias
♩. = 72 ca.
ppp

Cuaderno Flamenco V. La bata de cola [1-4]

Cuaderno Flamenco V. La bata de cola [90-91]

Entre las composiciones escritas más recientemente se encuentra *El cuarteto nº2 del Ángel evanescente*, compuesta por encargo del Centro Nacional de Difusión Musical y estrenada con gran éxito por el Cuarteto Gerhard,³¹ una partitura dedicada al compositor Carlos Cruz de Castro, cuyo nombre también está inscrito en la Historia del Premio “Jaén”. Juan Medina participó en el proyecto educativo ligado a esta política de encargos diseñada por el CNDM interviniendo en el seminario “La creación y la interpretación de la música actual” organizado por el RCSMM y desarrollado paralelamente al ciclo Series 20/21 del CNDM y Liceo de Cámara XXI, el mismo día del estreno de su obra.³²

³¹ El Cuarteto Gerhard está integrado por Lluís Castán Cochs y Judit Bardolet Vilaró (violines), Miquel Jordá Saún (viola), Jesús Miralles Roger (violoncello). Fueron protagonistas del estreno de esta obra el 6 de febrero de 2017 en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid.

³² Su participación consistió en una entrevista, previa al concierto, con los integrantes del Cuarteto Gerhard. El proyecto fue una coproducción del CNDM con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSSMM).

Tardes de Almazara es la obra compuesta por encargo de la Excma. Diputación Provincial de Jaén y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), con destino a la 52 edición del Premio “Jaén”. Ha elegido el compositor un título sumamente cargado de evocaciones para quien habita y disfruta la geografía jienense. La palabra almazara proviene del árabe *al-ma’ sara* – en árabe clásico *masarah* – que es la prensa o molino de piedra donde se exprime la aceituna para obtener el aceite. Este espíritu parece haber captado el autor de las notas a la grabación de la obra, en las que Pérez Chamorro alude a ecos y perfumes casi impresionistas que se extienden sobre resonancias andaluzas y un canto albeniciano.

A lo largo de sus nueve minutos de duración, la pieza desarrolla un tema principal cuya esencia “radica en la copla, concretamente en la introducción instrumental de *Mi piconero*, sin que por ello la obra caiga ni en la música ligera ni en la música folklórica”, dice su autor.³³ Las tardes que invoca Medina en esta obra van mucho más lejos de una cadencia familiar y trasladan el escenario a las almazaras jienenses. Surge así la imagen de la decimonónica Casa del Agua, en Villanueva de la Reina entre el Guadalquivir y Sierra Morena, la Hacienda de la Laguna en Baeza, la almazara de Santo Tomás en Beas de Segura o la más antigua Casería de San Jerónimo, en Escañuela, cuya edificación se alzó en tiempos de Isabel II. Tardes que a lo largo de las páginas de esta partitura son legítima poesía, pese a lo que Ricardo Piglia rememora en sus diarios: “Alguien recordó que el atardecer no existía como tema poético para los griegos. Todo el mérito era para el amanecer y sus múltiples metáforas: la aurora, el alba, el despertar, hasta que en Roma, con la declinación del Imperio, Virgilio y sus amigos empezaron a celebrar el crepúsculo”, y se pregunta entonces si habrá escritores del amanecer y del atardecer: “Esas son las listas que me gusta hacer”, dice Piglia.³⁴ Juan Medina, artista de gran sensibilidad espacial, es capaz de abrir su música a todas las formas de relación con la vida: *latidos* y *visiones*, *agua* y *evanescencia* – faltaría espacio para *sangre de nieve* y *amor gitano* – encuentran su lugar en el instante, *matutinum* y *vespertinum*: todos ellos rotulan sus proyectos, y allí, en los títulos de sus obras, anuncian un conjunto de conceptos sillares que conducen la idea hasta la forma.

Las tardes transcurridas en la almazara son así atmósfera plácida, embriagada de sol, e instantes de momentáneo hechizo que aparecen intercalando breves cortinas arpegiadas, como quien baraja ensoñación y vigilia.

³³ Juan Medina, notas introductorias a la partitura *Tardes de Almazara*, en las que asimismo menciona la vinculación familiar con la idea que da origen a esta obra: “Mi padre y mis abuelos paternos, naturales de la provincia de Córdoba, inspiran esta obra encargada del Premio “Jaén” 2010”.

³⁴ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*. Anagrama. Barcelona, 2017, p. 18.

"Tardes de Almazara"
al Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén"
y a mis abuelas...

Juan A. Medina

invicmo de 2009

Andante contemplativo

♩. = 80 ca.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-2) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 3-4) continues with mf in the first measure and mezzo-piano (mp) in the second. The third system (measures 5-6) features mf dynamics in both measures. The fourth system (measures 7-8) begins with a forte (f) dynamic in measure 7, followed by piano (p) in measure 8. A 'poco rit.' (slightly ritardando) marking is placed above the final measure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Tardes de Almazara [1-8]

Para alumbrar este escenario Juan Medina crea dos contornos melódicos de los que se derivará el material sonoro; ambos están expuestos al inicio de la obra – [1] y [4] – y a ellos se suma un planteamiento estructural que opera en diferentes niveles y dimensiones, con capacidad de generar las sucesivas construcciones argumentativas que sustentarán la composición en su conjunto.



Tardes de Almazara [1]



Tardes de Almazara [4]

Varias estructuras de carácter envolvente propician el enlace entre las secciones de la primera parte de la obra, al tiempo que las rápidas transiciones que hacen función de puente entre unas y otras secciones permiten recorrer la extensión del instrumento en todas sus posibilidades.



Tardes de Almazara [8]



Tardes de Almazara [17]



Tardes de Almazara [24]

La segunda sección de esta primera parte de la obra, de tono más equilibrado o contenido que la segunda parte, ofrece un material sonoro cuya exposición anuncia novedades dinámicas, derivadas de la voluntad de conferir una fluidez evidente al discurso melódico que – aunque antes se haya dicho que no adopta el sentido tradicional de melodía cantable – requiere una interpretación de tono *molto espressivo e cantabile*.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'molto espressivo e cantabile' with a tempo of quarter note = (52-60). It features a melodic line in the right hand with various dynamics including piano (p), mezzo-piano (mp), and subito piano (pp). The second system continues the piece, marked 'poco rit.' (ritardando), showing a transition in dynamics and tempo.

Tardes de Almazara [33-37]

La delimitación de secciones queda clara, nuevamente mediante cambios en la dinámica, así como en los arpegiados que sirven de puente [43 y ss.] y preludian una nueva estructura.

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked 'più mosso' with a tempo of quarter note = (90-100) and '(dinamica a due mani)'. It features a piano (pp) dynamic. The second system shows a transition with dynamics ranging from forte (f) to mezzo-forte (mf), indicating a change in section or structure.

Tardes de Almazara [42-46]

La sección B de esta primera parte amplía el sentido melódico disponiendo los sonidos entre ambas manos de manera que se crea un *continuum* sonoro envolvente y articulado con una gran precisión, característica expresiva habitual en el lenguaje de Juan Medina.

The image shows a musical score for the piece 'Tardes de Almazara' [53-56]. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'poco più mosso' with a tempo of quarter note = (106 - 116). The music is in 12/8 time and features a complex, flowing melodic line that spans across both the left and right hands, creating a 'continuum' sound. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (fff). The second system continues this melodic development with similar dynamics and articulation.

Tardes de Almazara [53-56]

La última sección de esta primera parte es de una fluidez brillante, con una dinámica *fff* y aceleración progresiva que precipita la transición, incrementando el pulso rítmico, multiplicando y enriqueciendo la propuesta sonora.

The image shows a musical score for the piece 'Tardes de Almazara' [62-65]. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'tempo' with a tempo of quarter note = (90 - 100). The music is in 12/8 time and features a complex, flowing melodic line that spans across both the left and right hands, creating a 'continuum' sound. The dynamics range from fortissimo (fff) to fortissimo (fff). The second system continues this melodic development with similar dynamics and articulation. The score includes markings such as 'poco accel.' and '(mano sinistra marcata)'.

Tardes de Almazara [62-65]

La segunda parte de la obra [72 y ss.] ofrece un cambio notable en el sentido melódico, que presenta ahora, en sus formas elementales, el total sonoro que abordará a lo largo de su exposición, progresando en complejidad a medida que avanza el desarrollo del material expuesto.

Tardes de Almazara [71-75]

Una nueva sección recurre a las reminiscencias sonoras anteriores, reitera el sentido etéreo que se quiere conferir al contorno melódico, no temático, y añade la evocación sutil que procura la *dinamica a due mani* agilizando el discurso.

Tardes de almazara [88-93]

Se establece a partir de aquí un puente entre las dos partes fundamentales, se propone un material sonoro desarrollado como prolongación del contenido inicial y se enfatiza la expresividad interpretativa que propicia esta transición.

Musical score for 'Tardes de Almazara' [107-110]. The score is written for piano and features a 'tempo molto espressivo' marking. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a bass clef staff. The second system includes a grand staff and a bass clef staff. The music is characterized by dense, flowing textures with many slurs and dynamic markings such as *ff* and *mf*.

Tardes de Almazara [107-110]

Senza tempo se desenvuelve la estructura que sirve para escindir el discurso sonoro, subrayando el contraste entre dos bloques de signo diferente que describirán luego una trayectoria zigzagueante y compleja en su libre asociación de elementos sonoros.

Musical score for 'Tardes de Almazara' [135-136]. The score is written for piano and features a 'senza tempo' marking. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff and a bass clef staff. The second system includes a grand staff and a bass clef staff. The music is characterized by dense, flowing textures with many slurs and dynamic markings such as *ff* and *mf*. An 'accel.' marking is present above the second system.

Tardes de Almazara [135-136]

Juan Medina, que ha dotado a la obra de pasajes verdaderamente intrincados y virtuosísticos que permiten al intérprete sumergirse en la ideología de la misma, haciendo suyas las complicaciones técnicas, concibe para ella un final extraordinario. Los últimos compases mediante los que el compositor conduce al desenlace resultan de una asombrosa y extraordinaria belleza, “un gran crescendo expresivo, ayudado por una continua y progresiva elevación de la intensidad emocional y sonora”.³⁵ De este modo, la conclusión – esa *coda* que concede al pianista una última acrobacia interpretativa – acentúa su intensidad dramática mediante un *crescendo* progresivo como soberbia y magistral rúbrica.

³⁵ Juan Medina, notas de presentación a la edición de la partitura de *Tardes de almazara*. Edición de la Diputación Provincial de Jaén, 2010.

Tardes de Almazara [156-164]

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre los días 8 al 16 de abril de 2010 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los sesenta y siete concursantes inscritos – veinte más que en la edición anterior – procedentes de veintidós países, concurrieron cuarenta participantes.

Presidido por la prestigiosa concertista Begoña Uriarte, el jurado estuvo integrado por los vocales Sulamita Aronovsky, Nelson Delle-Vigne Fabbri, Noël Flores, Miguel Ituarte, Rafael Quero, Boaz Sharon, Blanca Uribe y el compositor Juan Medina, autor de la obra obligada en este 52º Concurso Internacional “Pre-

mio Jaén”, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Mladen Colic (Serbia), Jaekyung Yoo (Corea del Sur) y Scipione Sangiovanni (Italia). Obtuvo el primer premio el pianista serbio Mladen Colic, otorgándose el segundo premio y Premio “Música Contemporánea” a Scipione Sangiovanni, el tercer premio a la pianista coreana Jaekyung Yoo y Premio “Rosa Sabater” a la pianista española Katia Michel Corcoy.



Scipione Sangiovanni junto a la Diputada de Cultura y Deportes, María Angustias Velasco

Juan Medina
(Huesca, 1971)



TARDES DE ALMAZARA

Obra obligada. Año 2010

"Tardes de Almazara"
al Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén"
y a mis abuelas...

Juan A. Medina
invierno de 2009

Andante contemplativo

♩. = 80 ca.

mf

mf

mp

mf

mf

mp

f

p

poco rit.

f

a tempo

The musical score consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 9-11) starts with a *pp* dynamic, followed by *p* and *mp*, and ends with *mf*. The second system (measures 12-13) features *p*, *mf*, *f*, and *mp*. The third system (measures 14-15) shows *p*, *mp*, and *mf*. The fourth system (measures 16-18) begins with *mp* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins. Measure numbers 9, 12, 14, and 16 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

18 *p* *poco rit.* -3-

20 *p* *mp* *pp* *molto tenuto* *accel.* *a tempo*

22 *mf* *mf*

24 *rubato...* *f* *fff* *8va-* *(quasi gliss.)*

"Tardes de Almazara"
 Juan A. Medina

a tempo *poco rit.* -----

25 *mf* *f*
melodico

This system contains measures 25 to 28. The right hand starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The tempo changes from 'a tempo' to 'poco rit.' at the end of measure 28.

a tempo *poco rit.* -----

27 *mp* *mf*
melodico

This system contains measures 27 to 30. The right hand features a triplet of eighth notes and continues with a melodic line. The left hand has a consistent accompaniment. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). The tempo changes from 'a tempo' to 'poco rit.' at the end of measure 30.

a tempo *poco rit.* -----

29 *p*

This system contains measures 29 to 32. The right hand begins with a triplet of eighth notes and continues with a melodic line. The left hand has a consistent accompaniment. The dynamic is piano (p). The tempo changes from 'a tempo' to 'poco rit.' at the end of measure 32.

a tempo *molto rit.* -----

31 *pp* *mf*

This system contains measures 31 to 34. The right hand starts with a triplet of eighth notes and continues with a melodic line. The left hand has a consistent accompaniment. Dynamics range from pianissimo (pp) to mezzo-forte (mf). The tempo changes from 'a tempo' to 'molto rit.' at the end of measure 34.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

molto espressivo e cantabile
 ♩. = (52 - 60)

33 *p* *mp* *subito pp*

36 *p* *mp* *poco rit.*

a tempo

38 *pp* *mp*

40 *p* *pp* (*mano destra*) *molto espressivo*
mf (*mano sinistra*) *melodico*

"Tardes de Almazara"
 Juan A. Medina

più mosso
♩. = (90 - 100)
(dinamica a due mani)

42 *pp*

44 *f* *p* *f* *mf*

47 *mf* *ff* *mf*

poco rit. *tenuto* *molto tenuto*

50 *p* *fff*

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

poco più mosso
♩. = (106 - 116)

53 *mp* *sfz* *f* *sfz*

55 *ff* *sfz* *fff* *sfz*

57 *fff*

59 *ff* *fff*

molto tenuto ----- *accel.* -----

molto accel. -----

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

senza tempo
8^{va}----- loco

60 *fff*

poco rit.-----

61 *f* *mf*

8^{vb}-----

$\text{♩} = (90 - 100)$
tempo

62 *ffz ff fff fff* *poco accel.*

(mano sinistra marcato)

a tempo *poco accel.*-----

64 *ffz ff fff fff* *fff* *simile*

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

66 *a tempo* -9-

sfz ff fff sfz fff

rit.

simile *8vb*

molto rit.

68

fff *loco* *f*

8vb

molto espressivo e cantabile

♩. = (52 - 60)

71

p *p* *mp* *melodico*

loco

74

subito pp *mp* *poco rit.*

"Tardes de Almazara"
 Juan A. Medina

The musical score consists of four systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 76-77):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 76 is marked *mp* and *a tempo*. Measure 77 is marked *pp* and *a tempo*. A *poco rit.* marking is placed above the first measure of the system. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A fermata is present over the final measure of the system.
- **System 2 (Measures 78-79):** Both staves are marked *mp*. The music continues with similar complex rhythmic textures.
- **System 3 (Measures 80-81):** Measure 80 is marked *p*. Measure 81 is marked *pp* (*mano destra*) and *mf* (*mano sinistra*). The right hand part in measure 81 is marked *molto espressivo* and features a melodic line with slurs. The left hand part is marked *melodico*.
- **System 4 (Measures 82-83):** Both staves feature dense, rapid passages with many beamed notes and slurs, continuing the complex rhythmic style.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

Musical score for measures 84-85. The piece is in 12/8 time. Measure 84 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Measure 85 continues with similar rhythmic patterns. Both measures include slurs and dynamic markings.

Musical score for measures 86-87. Measure 86 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Measure 87 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. The piece concludes with a double bar line. Dynamics include *rit.*, *ppp*, *p*, and *pp*.

più mosso
♩. = (90 - 100)

Musical score for measures 88-90. Measure 88 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Measure 89 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Measure 90 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. There are also markings for *8^{vb} ppp* in the bass clef.

Musical score for measures 91-93. Measure 91 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Measure 92 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Measure 93 has a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, and *mf*. There are also markings for *8^{vb} ppp loco* in the bass clef.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

94

pp ppp mf mf

This system contains measures 94, 95, and 96. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 94 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 95 begins with a pianissimo (*ppp*) dynamic. Measure 96 is marked with mezzo-forte (*mf*). The music consists of arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

97

ff mp mf

This system contains measures 97, 98, 99, and 100. Measure 97 is marked with fortissimo (*ff*) and includes a double-measure rest in the right hand. Measure 98 is marked mezzo-piano (*mp*). Measure 100 is marked mezzo-forte (*mf*). The music continues with arpeggiated textures and melodic fragments.

poco a poco accel.

100

f ff

This system contains measures 100, 101, 102, and 103. Measure 100 is marked forte (*f*). Measure 103 is marked fortissimo (*ff*). The music features a steady arpeggiated accompaniment with a melodic line in the right hand.

103

fff

This system contains measures 103, 104, 105, and 106. Measure 103 is marked fortississimo (*fff*). The music continues with the same arpeggiated texture and melodic line.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

tenuto

-13-

Musical score for measures 106-108. The piece is in 12/8 time. Measure 106 starts with a *tenuto* marking. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 107 continues this pattern. Measure 108 features a *rit.* (ritardando) marking and a *fff* (fortississimo) dynamic. The score ends with a *sub-* marking.

tempo molto espressivo

♩. = (66 - 80)

Musical score for measures 107-108. The piece is in 12/8 time. Measure 107 features a *ff* (fortissimo) dynamic and a *sub-* marking. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 108 features a *ff* dynamic and a *sub-* marking. The score ends with a *sub-* marking.

1. C.
sub-

sub-
sub-

Musical score for measures 109-110. The piece is in 12/8 time. Measure 109 features a *ff* dynamic and a *sub-* marking. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 110 continues this pattern.

Musical score for measures 111-112. The piece is in 12/8 time. Measure 111 features a *ff* dynamic and a *sub-* marking. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 112 continues this pattern.

1. C.
sub-

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

Musical score for measures 113-114. The piece is in 3/8 time. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and a forte (ff) marking.

Musical score for measures 115-116. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more active role with eighth-note runs. A first ending bracket labeled "1. C." is present at the end of measure 116. Dynamic markings include accents (>) and a forte (ff) marking.

Musical score for measures 117-118. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and a forte (ff) marking.

Musical score for measures 119-120. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active role with eighth-note runs. A first ending bracket labeled "1. C." is present at the end of measure 120. Dynamic markings include accents (>) and a forte (ff) marking.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

Musical score for measures 121-122. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with a slur over measures 121 and 122, and a dynamic marking of *ff* in measure 122. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature, providing harmonic support. A first ending bracket labeled "1. C." spans the final measure of the system.

Musical score for measures 123-124. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 12/8 time signature. It features a melodic line with a slur over measures 123 and 124, and a dynamic marking of *ffz* in measure 124. The lower staff is in bass clef with a 12/8 time signature, providing harmonic support. A first ending bracket labeled "3. C." spans the final measure of the system.

Musical score for measures 124-125. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 12/8 time signature. It features a melodic line with a slur over measures 124 and 125, and a dynamic marking of *ffz* in measure 125. The lower staff is in bass clef with a 12/8 time signature, providing harmonic support. A first ending bracket labeled "3. C." spans the final measure of the system.

Musical score for measures 125-126. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with a slur over measures 125 and 126, and dynamic markings of *f* in measure 125 and *ff* in measure 126. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, providing harmonic support. A first ending bracket labeled "3. C." spans the final measure of the system.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

Musical score for measures 127-128. The piece is in 12/8 time with a key signature of two flats. Measure 127 features a *fff* dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line. Measure 128 continues with *fffz* dynamics and includes accents and slurs.

poco più mosso
♩. = (90 - 100)

Musical score for measures 129-130. The tempo is marked *poco più mosso* with a metronome marking of quarter note = (90 - 100). Measure 129 has *fffz ff* dynamics. Measure 130 has *fff* and *f* dynamics, with a *poco accel.* marking and a *(mano sinistra marcato)* instruction.

a tempo

Musical score for measures 131-132. Measure 131 has *fffz ff* dynamics. Measure 132 has *fff* and *ff* dynamics, with a *poco accel.* marking and a *simile* instruction.

a tempo

Musical score for measures 133-134. Measure 133 has *fffz ff* dynamics. Measure 134 has *fff* dynamics, with an *8va* marking and a *poco accel.* marking.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

senza tempo
8^{va} ----- *loco*

135 *ff*

accel. -----

136 *f* *fff*

8^{va} -----

tempo
♩. = (106 - 116)

137 *f* *sfz*

Lo. * *Lo.* *

accel. -----

139 *ff* *sfz* *fff* *sfz*

Lo. * *Lo.* *

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

più mosso energico
♩. = (120 - 132)

141 *ff* *ff*

144 *ff*

147 *ff*

149 *ffz* *ff*

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

151

sfz

fff

Musical score for measures 151-155. The piece is in 6/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *sfz* and *fff*.

153

sfz

fff

sfz

Musical score for measures 153-155. The piece is in 6/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *sfz* and *fff*.

156

fff

subito f

fff

accel.

secco

sfz

secco

Musical score for measures 156-161. The piece is in 12/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *fff*, *subito f*, and *fff*. Performance instructions include *accel.* and *secco*.

162

a tempo

fff

rabbioso e martellato

fff

secco

sfz

secco

Musical score for measures 162-165. The piece is in 12/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *fff* and *sfz*. Performance instructions include *a tempo*, *rabbioso e martellato*, *accel.*, and *secco*.

"Tardes de Almazara"
Juan A. Medina

José Zárate
(Madrid, 1972)



José Zárate

(Madrid, 1972)

Solo en el embeleso de la oración lingüística se hará un mundo del caos.
(Karl Krauss)

Poseedor de una de las más sólidas formaciones en el panorama de la composición española actual, José Zárate es un nombre clave en la historia de la música que se escribe en el tránsito del siglo XX al XXI. Compositor, pianista y docente, Zárate es el primer Doctor Europeo en Musicología que ha recibido esta distinción en la universidad española. Tras realizar con las más altas calificaciones los cursos de doctorado, presentó su proyecto de investigación en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo bajo el título *La obra pianística de Antón García Abril*, un tema del que era y es profundo conocedor, entre otros motivos, por haber sido discípulo del compositor turolense, además de por su condición de pianista. Unos años más tarde defendió su tesis doctoral, con mención europea, en el marco del Programa de Doctorado Interuniversitario con Mención de Calidad *Música en la España Contemporánea*.

Esta tesis doctoral, presentada con el título de *El lenguaje pianístico del Gruppo Nuova Música / Il linguaggio pianistico nei compositori del Gruppo Nuova Musica*, fue defendida con brillantez ante un tribunal internacional.¹ Sus aportaciones han supuesto una importante contribución a la historia de la música del siglo XX: el estudio de las trayectorias de los compositores agrupados bajo el epígrafe “Nueva Música” (1958). Es también uno de los más jóvenes compositores incluidos en la primera edición de la publicación de carácter internacional *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,² y su catálogo, a fecha actual, recorre prácticamente todos los géneros.

¹ Tesis Doctoral realizada bajo la dirección de la Dra. Marta Cureses; presentada y defendida el 13 de junio de 2007.

² Marta Cureses, “José Zárate”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2002, vol. 10, pp. 1137-1138.

José Zárate se formó inicialmente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo los títulos superiores en las especialidades de Piano, Composición, Acompañamiento, Armonía, Solfeo, Teoría de la música y Contrapunto y fuga. En todas estas titulaciones Zárate recibió las máximas calificaciones, así como el Premio Fin de Carrera. De estos primeros años de formación cabe mencionar entre sus profesores a Carmen Aguirre, Alberto Gómez y Almudena Cano (piano), Emilio Molina (improvisación pianística), Agustín González Acilu (armonía) y Zulema de la Cruz y Antón García Abril (composición). Precisamente a este último dedicó Zárate – como se ha mencionado antes – su tesina, en la que se estudian y analizan a fondo las características del lenguaje pianístico de quien fuera uno de sus principales maestros, por lo que la posterior tesis doctoral vino a culminar un proceso de estudio ampliado a varios de los más significativos compositores de la generalmente conocida como Generación del 51, los que se agrupan bajo la denominación de “Grupo Nueva Música”. En cuanto a su actividad como pianista, ésta se ha desarrollado fundamentalmente en España, Francia e Italia, países en los que ha ofrecido numerosos recitales y conciertos.

Con la intención de perfeccionar su formación pianística y compositiva se traslada a Budapest, donde transcurren sus estudios entre los años 1994 y 1995 en la Ferenc Liszt Zeneakadémia y Béla Bartók Zeneművészeti. Prolonga sus estudios en Italia, becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España para residir en la Academia de Bellas Artes de Roma. De estos años es su primera obra para piano, *Sonatina* (1993) en tres tiempos, además de un *Concierto para guitarra y orquesta* (1994) reconocido con el Premio Nacional José María Martín de San Fernando de Cádiz (1996), que por primera vez se concedía a un compositor.



Sonatina [1-8]

Existe, sin embargo, una obra previa que interesa especialmente a la hora de comprender la manera de plantear el proceso compositivo que José Zárate concibe con destino al piano: *Cantos*, una obra desarrollada entre los años 1989 y 1996 e integrada por siete piezas en las que se percibe una escritura de juventud. Y, no obstante, el lenguaje expresivo de Zárate en esta obra “dedicada a todos los que cantan con el piano”, se muestra con una seguridad posiblemente derivada de su condición de intérprete y protagonista de su estreno, al igual que sucede con el delicado *Nocturno* (1996) ofrecido asimismo en primicia por el propio compositor.³



Cantos II [1-9]



Cantos I [1-6]

El carácter contrastante que se observa ya en las dos primeras piezas que integran estos *Cantos* confiere, además de variedad melódica y armónica al conjunto, una dinámica ágil a la interpretación consecutiva de las siete secciones de que consta la obra completa. De carácter bien distinto, en el *Nocturno* se ponen a

³ *Cantos*, *Sonatina* y *Nocturno* fueron estrenadas por José Zárate en el Auditorio del Conservatorio Profesional de Toledo el 2 de abril de 1996. Las piezas que integran esta serie de *Cantos* no están compuestas de manera correlativa. Las que ocupan el primer y segundo lugar están escritas en enero y febrero de 1992, la tercera el 24 de junio de 1994, la cuarta en abril de 1989 – es de hecho la primera de ellas en cuanto a fecha de composición –, la quinta – que es la más breve de todas – el 18 de diciembre de 1992, la sexta el 19 de enero de 1996 y la séptima y última en agosto de 1995. En el transcurso de este mismo concierto estrenó la *Sonatina*. La partitura del *Nocturno* está dedicada al Conservatorio de Música de Toledo.

prueba las cualidades de empatía que requiere la implicación interpretativa de una partitura esencialmente emocional. El desarrollo del material sonoro en un único trazo, de principio a fin, propicia y acentúa esta atmósfera expresiva.



Nocturno [1-4]

Ya hemos mencionado antes que la obra para piano de José Zárate está necesariamente vinculada a su condición de pianista, lo que le convierte, además, en protagonista de diversos estrenos. Entre ellos ocupa un lugar especial el que tiene lugar en el Teatro Principal de Mora, donde se interpretan por primera vez sus *Escenas de Mora* (1995). Estas *Escenas* confirman la predilección del todavía jovencísimo compositor por las formas musicales desplegadas en estructuras múltiples: “Peñas negras”, “Campana”, “Madrugada”, “Antigua”, “Moscas”, “Canto” y una brillantísima “Jota” final.



Escenas de Mora I. Peñas negras [1-3]

II
 — Campana —
 Andante

The musical score for 'Campana' (II) is written for piano in a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a slow, steady pace, and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andante'.

Escenas de Mora II. Campana

III
 — Madrugada —
 Moderato

The musical score for 'Madrugada' (III) is written for piano in a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a moderate pace, and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Moderato'.

Escenas de Mora III. Madrugada

IV
 — Antigua —
 Pastoril

The musical score for 'Antigua' (IV) is written for piano in a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a pastoral character, and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Pastoril'.

Escenas de Mora IV. Antigua [1-3]

VII
 — Jota —
 Moderato Allegretto tranquillo

The musical score for 'Jota' (VII) is written for piano in a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a moderate pace, and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Moderato' and 'Allegretto tranquillo'.

Escenas de Mora. Jota [1-4]

Poco después, su trayectoria recibe un importante impulso: en 1996 recibe el encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) para escribir el que será su primer cuaderno de piano, *Castilla* – desplegado en tres piezas: “Baile”, “Nana” y “Bodas” – una obra revisada en 2002 y estrenada al año siguiente de su composición en el transcurso del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.⁴

⁴ El concierto del estreno tuvo lugar el 22 de julio de 1997 en Torroella de Montgrí (Gerona) a cargo de Emili Brugalla. La partitura está dedicada a Josep Maria Colom.

The image shows the title page and the beginning of the musical score for the first piece of the 'Castilla First book'. The title 'Castilla' is prominently displayed at the top, followed by 'First book' in a smaller font. Below this, the piece is identified as 'I -Baile-'. The composer's name, 'José Zárata', and the year '(n. 1972)' are listed to the right. The tempo marking 'Moderato' is placed above the first staff. The score itself consists of two staves, treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Castilla. Primer cuaderno I. Baile [1-2]

The image shows the title page and the beginning of the musical score for the second piece of the 'Castilla First book'. The title 'Castilla' is at the top, followed by 'First book'. The piece is identified as 'II -Nana-'. The composer's name, 'José Zárata', and the year '(n. 1972)' are listed to the right. The tempo marking 'Buciantemente tranquilo' is placed above the first staff. The score consists of two staves, treble and bass clef, with musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'mp'.

Castilla. Primer cuaderno II. Nana [1-2]



Castilla. Primer cuaderno III. Bodas [1-2]

También en 1996 José Zárate es presentado en el Auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid con motivo del encargo encomendado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea⁵ – entonces dirigido por el compositor Jesús Villa Rojo – con el propósito de dar visibilidad a jóvenes valores en el panorama de la composición española del momento. Ante la libertad de poder seleccionar un nombre entre los compositores de reciente aparición en el escenario español de los años noventa, nos fijamos en José Zárate, uno de los más brillantes alumnos salidos de las aulas de Agustín González Acilu. En el concierto celebrado con motivo de este mismo acto se pudo escuchar la *Segunda sonata* (1996, revisada en 2008) en interpretación del propio compositor.⁶

⁵ Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. *Encuentros Jóvenes Compositores: Marta Cureses presenta a José Zárate*. Madrid, 2 de junio de 1996, Auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MN-CARS) de Madrid.

⁶ Concierto celebrado en el Auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el 2 de junio de 1996. La obra está dedicada al pianista Miguel Ituarte.



Segunda sonata [1-4]

⁷ “Rodríguez de Gaspar”, es un apellido de origen manchego, y además es, de hecho, el segundo apellido de José Zárate.

⁸ La partitura ha sido editada asimismo por la Fundación Valentino Bucchi de Roma (*Castilla. Secondo quaderno per pianoforte*). La obra está dedicada a Emili Brugalla y su estreno en la Fundación Juan March de Madrid, el 20 de enero de 2003, estuvo protagonizado por el pianista Ricardo Descalzo.

⁹ José Zárate, notas de presentación a la partitura de *Castilla. 2 cuadernos para piano solo*. Archivo personal del compositor.

Un año más tarde Zárate trabaja en el que será su segundo cuaderno del ciclo *Castilla*, donde prolongará la estructura tripartita del primero – que aquí son “Campos”, “Habanera” y Rodríguez de Gaspar”⁷ – galardonado con el Premio Internacional Valentino Bucchi de Roma en 1998.⁸ Su homenaje a Castilla, a todas sus tierras, y muy especialmente a La Mancha vinculada a su infancia, no hace uso de elementos procedentes del folklore de esta tierra, sino de un ideario emocional intensificado por la lectura de uno de los escritores que mejor ha expresado el carácter de esta geografía: “Desde un principio – dice el compositor – no quise realizar ninguna obra ni descriptiva ni formalmente inspirada con ningún elemento artístico-musical folklórico o popular, sino una serie de cuadernos que contuviesen la emoción más profunda de una realidad terrenal y humana sin intentar caer en una tentación esteticista o ampliamente descriptiva de una tierra.

En este sentido, el segundo cuaderno de la proyectada serie se materializa con mayor énfasis si cabe en esta idea, ligándose más aún al libro de uno de los escritores castellanos profundamente conocedores de su tierra como es Miguel Delibes, *Castilla, lo castellano y los castellanos*, ensayo que contiene uno de los más soberbios análisis y visiones sobre el conocimiento del pueblo castellano. Y es así, como creador musical, cuando planteo en este segundo cuaderno de *Castilla* un texto poético-musical unido al espíritu del texto literario de Delibes, cuya declamación produzca la sensación emotiva de transgredir los límites de lo bello entre la forma y la abstracción, entre lo culto y lo popular, siempre desde las distintas formas y reflexiones expresivas del lenguaje musical pianístico”.⁹



Castilla. Segundo Cuaderno I. Campos [1-2]



Castilla. Segundo cuaderno II. Habanera [1-3]



Castilla. Segundo cuaderno III. Rodríguez de Gaspar [1-2]

Es preciso mencionar que, a lo largo de estos primeros años como compositor, su obra es galardonada con numerosos premios que reconocen la valía de su obra y estimulan su trayectoria artística. También sus méritos profesionales han ido creciendo al ritmo de su actividad: académico de número en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música de España, su labor docente se ha prolongado en el ámbito universitario como profesor de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Muy notable, asimismo, ha sido su labor de gestión en la Junta Directiva y Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores, su trabajo como Patrono de la Fundación SGAE, como Presidente del Área de Sinfónicos y como Consejero Rector del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.¹⁰

¹⁰ Su labor en el ámbito de la gestión se ha desarrollado de manera ininterrumpida desde el año 2012 hasta la actualidad, asumiendo multitud de responsabilidades, entre ellas la de Presidente del Grupo de Trabajo de Sinfónicos de la SGAE – entre 2012 y 2015 – y Presidente de la Comisión Estatutaria de Dictámenes y Conflictos de esta misma sociedad, entre otras.

A medida que avanza su carrera y el catálogo va sumando páginas en los más diversos géneros, su obra pianística, sea para el instrumento a solo o en agrupaciones camerísticas, continúa recibiendo un reconocimiento sobresaliente: José Zárate es galardonado con el premio del Concurso Internacional de Composición “Tomás Luis de Victoria” del Ateneo de Sevilla por su *Fantasia para viola y piano*, así como el del Concurso “Flora Prieto” de Madrid por su originalísima *Egeria*, una danza de cámara para tres bailarines y dos pianos desplegada en tres cuadros que siguen el texto de las *Metamorfosis* de Ovidio en adaptación del compositor.

Egeria
for three dancers & two pianos

PRIMER CUADRO

Obertura José Zárate
(b. 1972)
Madrid, 1996

Allegro marcato

The image shows a page from a musical score. At the top, the title 'Egeria' is written in a large, bold, serif font, followed by the subtitle 'for three dancers & two pianos' in a smaller, italicized serif font. Below this, the text 'PRIMER CUADRO' is centered in a bold, sans-serif font. Underneath, the title 'Obertura' is centered, followed by the composer's name 'José Zárate' and his birth year '(b. 1972)' and the location 'Madrid, 1996'. The tempo marking 'Allegro marcato' is placed above the first staff. The score itself consists of two staves, labeled 'Piano I' and 'Piano II', with treble and bass clefs. The music is written in a standard notation style with various notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'f'.

Egeria. Obertura [1-4]

Los tres cuadros en que está estructurada la partitura integran un total de diecisiete secciones que ilustran el discurso de la historia narrada por Ovidio. El primer cuadro contiene la *Obertura*, *Danza de Egeria*, *Encuentro*, *Danza de Roma* y *Canto de Luna verde*. El segundo, *Danza de las aguas*, *Entrada de Diana*, *Dúo del bosque*, *Falso de Diana*, *Consuelo* y *Prueba del amor fiel*. Y el tercero, *Obertura*, *Encuentro de Numa y Diana*, *Muerte*, *Canto de lágrimas* y *Fuente de lágrimas y sangre*. La primera audición de *Egeria* tuvo lugar en Madrid, el 17 de mayo de 1997, en el Auditorio del

Real Conservatorio Superior de Música, con la interpretación en versión pianística de Óscar Arroyo – a quien está dedicada la partitura – y del propio compositor. La obra representa un primer y novedoso acercamiento a los elementos espaciales, que aún aguardan a ver realizado el montaje escénico en la propuesta de Zárate.

Sin embargo, el mayor éxito cosechado en esta etapa de su vida, como distinción hacia su obra pianística, viene al recibir el Premio del X Concurso Nacional de Compositores de la SGAE por su magnífico *Concierto para piano y orquesta de cámara*, estrenado en el Auditorio de Madrid por el pianista Miguel Ituarte y el Grupo Cámara XXI bajo la dirección de Pedro Halffter-Caro.¹¹

El compositor, que tenía veintitrés años cuando se estrenó este primer concierto suyo, escribió unas reflexiones sobre la obra, a modo de presentación con destino a las notas al programa de mano: “El *Concierto para piano y grupo de cámara* es una obra cuya pretensión no es más que hacer posible, partiendo de la escritura y forma camerística, un diálogo concertante entre el solista, en este caso el piano, y el grupo de cámara, compuesto por la casi totalidad de los instrumentos de la orquesta. Hay que tener en cuenta desde un principio, si se quiere interpretar o analizar esta obra, que su punto de partida es la música de cámara, no el sinfonismo ni por supuesto la música solista. Tanto el piano como los demás instrumentos están considerados bajo este punto reflexivo. La preponderancia del piano no debe imponerse como un todo sonoro o expresivo, aunque su intervención tenga suma importancia en relación a la familia camerística. En este *Concierto para piano* el lenguaje está a disposición de la forma; la forma se supedita a la fuerza del diálogo y la expresividad, y la música queda a disposición del intérprete”.¹²

Estas anotaciones del entonces joven compositor encierran varios principios que han sido desarrollados con carácter evolutivo en cuanto a razonamiento conceptual en obras posteriores. Entre esos principios destaca el sentido de la construcción a partir de un vocabulario sonoro de signo funcionalista. Cuando Zárate hablaba, ya entonces, de un lenguaje a disposición de la forma y una forma sujeta a la fuerza del diálogo entre cauces sonoros, ratificaba un planteamiento compositivo en el que puede observarse, como en la conocida expresión del arquitecto Louis Sullivan, que la *forma* sigue a la *función*, pues este es el criterio que el compositor aplica aquí a la práctica concertante. Dispuesto en estructura tripartita, el arranque del instrumento solista es brillante, de gran virtuosismo, una condición que el piano sostiene a lo largo de toda la obra. Con motivo de una nueva interpretación de la misma, escribía José Luis García del Busto: “El *Concierto* posee todo el vigor,

¹¹ El concierto del estreno absoluto tuvo lugar el 16 de diciembre de 1996, en el Auditorio Nacional de Música en Madrid. La partitura está dedicada a Marta Cureses.

¹² José Zárate, notas a la partitura de *Concierto para piano y orquesta de cámara*. Archivo personal del compositor; citado con su autorización. Más información en <http://www.josezarate.es>.

espontaneidad y desparpajo que caracteriza a los trabajos juveniles. Han pasado ocho años desde su creación, que son muchísimos (o, mejor dicho, importantísimos) cuando se trata de pasar de veinticuatro a treinta y dos años de edad, y me parece muy buen síntoma que José Zárate quiera la reposición de la obra, cuando tanto joven se muestra inseguro de lo que hizo el mes pasado”.¹³

¹³ José Luis García del Busto. Notas al programa de mano del concierto celebrado en el mes de abril del año 2004 en Madrid. Archivo personal de José Zárate, citado con su autorización.

A María Cuevas, con mi agradecimiento.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA DE CAMARA

PRIMER MOVIMIENTO

JOSE ZARATE
(1972)

MOLTO ALLEGRO (♩ = 104-110)

Los poderes recibidos por donación

Concierto para piano y orquesta [1-3]

Cuando su trayectoria parece haberle proporcionado un lugar significativo y una posición sólida en el panorama de los jóvenes valores de la composición española,¹⁴ José Zárate toma una importante decisión que representa un antes y un después en su carrera artística: abandona temporalmente el país para residir en la Academia de Bellas Artes de Roma como compositor pensionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España. Esta decisión resulta especialmente trascendente, pues el planteamiento conceptual y técnico de su línea de creación se ve favorecido por el contacto con artistas procedentes de otras disciplinas y ámbitos como la literatura y la pintura, enriqueciendo así su universo personal y contribuyendo a una prolongación de intereses más allá del hecho puramente sonoro. De este intercambio surge una de las amistades más fructíferas, la del poeta, grabador y ensayista Juan Carlos Mestre, que describe así sus primeros recuerdos en los días compartidos en la capital romana: “Conocí a José Zárate bajo las cúpulas de bronce bruñidas por el sol de un ya lejano otoño romano. De su cabaña de músico, entre el bosquecillo de lauros de una de las laderas del Gianicolo, donde por entonces tenía su estudio, brotaba al atardecer una analogía de formulaciones acústicas y sustancias mercuriales. Zárate trabajaba hasta la madrugada, cuando los pájaros que no han nacido para morir regresaban al jardín donde Keats, en un mismo acto de justicia, apagaba las estrellas y encendía las rosas. Acaso José Zárate aún no fuera tan joven como ahora, y su música, como el vecinal muérdago en las vísperas festivas del invierno, fuese solo un preámbulo de la futura razón de su definitiva residencia en lo únicamente para él vital, la realidad sonora como discurso configurante de su personalidad artística, y también de la casa espiritual de su ser”.¹⁵

En la Academia de Bellas Artes de España en Roma estrenará sus *Pequeños Nocturnos* para piano (1997), dedicados a Carmen Aguirre, quien, junto a Almudena Cano, son las dos maestras con las que discurrió su formación pianística en España. Estos nocturnos fueron incluidos en la programación del *Aula de (Re)Estrenos* de la Fundación Juan March, en cuyas notas escribía Hertha Gallego: “Los *Pequeños Nocturnos* juegan con lo posterior, en una extraña coordinada temporal, como si fueran una especie de postludio o epílogo. Fueron escritos, sin embargo, previamente. Técnicamente, la obra no es difícil, y así nos lo indica el mismo compositor, pero el reto estriba para el intérprete en decir o cantar estas cuatro piezas en las que la tonalidad es utilizada como un color más, y cuya textura es clara, transparente: cristalina. Zárate ha dedicado atención en su obra al

¹⁴ Es reconocido con el Premio “Frederic Mompou” por su obra *Cahier d’Amiens* que le concede Juventudes Musicales de Barcelona, nombrándole asimismo “Compositor Jove de l’Any” e incluyéndole en el circuito musical “Xarxa de Clàssica a Catalunya”, que con la colaboración de la Generalitat programa, edita y difunde su obra. Por estas mismas fechas obtiene, además, su plaza de Profesor Superior de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz.

¹⁵ Juan Carlos Mestre, “José Zárate: Los argumentos de la misericordia”, publicado en *El compositor habla* (2017): <http://www.elcompositorhabla.com/es/artistas>. Juan Carlos Mestre, que ha sido Premio Nacional de Poesía 2009, escribió asimismo el texto para el libro que acompaña la grabación del monográfico que Sony Classical dedicó a José Zárate, editado en agosto de 2017 con el título *The Future Heritage*. Grabación a cargo de la Orquesta de Extremadura dirigida por Álvaro Albiach. Las obras seleccionadas para este disco son *Alonso de Quijada, Viola Concerto* – en el que ha intervenido como solista Isabel Villanueva – y *Concierto breve para orquesta*.

tema del *Nocturno*, el de la noche serena y estrellada que a tantos poetas ha inspirado, con una cima en los famosos versos de Fray Luis.

Destaquemos en los breves e impresionistas *Pequeños Nocturnos* el segundo, “Andante moderato”, de delicado toque, atmósfera envolvente y ritmo pausado y ligero”.¹⁶ A sus palabras añade las del compositor, al reflexionar así sobre su propia música: “Para mí, el discurso expresivo musical se consigue apoyado y ayudado por el acto declamatorio que posee la música, al igual que en la poesía o en el teatro, viendo por ello a la figura del intérprete como declamador de un texto poético, previamente concebido por el compositor, que es capaz de transgredir sus propias formas o épocas, y transmitir un sentimiento personal desde la emotividad del canto sonoro”.¹⁷ Estos *Pequeños Nocturnos* han sido sin duda una de las páginas más celebradas, no solamente por la crítica especializada, sino por otros artistas y amigos del compositor como Salvador Salort: “Personalmente, la música de Zárate me recuerda a la pintura del alemán Gerhard Richter, un artista que ha conseguido hacer una obra de arte en el siglo XX copiando una Venus de Tiziano. Su depurada técnica, basada en los métodos de la pintura al óleo tradicional, y su estilo figurativo es una clara continuación de la pintura anterior a Picasso, pero resuelta con plena actualidad. Algo parecido le ocurre a Zárate con su obra *Pequeños Nocturnos* para piano, donde nos da la sensación de encontrar notas de Falla o Albéniz, imbuidas de un claro intimismo chopiniano”. Y se detiene, como en la cita de la crítica anterior, en el *Andante moderato*, “una maravilla de casticismo español, de ritmo pausado, sonoridad recortada e irresistible sensualidad. Una obra juvenil que refleja claramente las preferencias musicales del compositor”.¹⁸ Estas cuatro piezas – que habían sido compuestas durante la estancia profesional de Zárate en Badajoz – sostienen el carácter intimista propio del género en sus orígenes, si bien representan una delicada muestra de un modelo estilístico con rasgos propios.

¹⁶ Hertha Gallego, notas al programa de mano *del Aula de (Re)Estrenos (60)*. Fundación Juan March. Madrid, 31 de enero de 2007.

¹⁷ *Ibid*

¹⁸ Salvador Salort, “Notas a la música de José Zárate”. Archivo personal del compositor, citado con su autorización.

Pequeños Nocturnos

I

José Zárate
(n. 1972)

Estilista, Junio de 1957

Très calmé et rubato



Pequeños Nocturnos I [1-5]

II

Andante Moderato
canto molto legato



Pequeños Nocturnos II [1-6]

III

Molto Tranquillo e Pauzato

The image shows the first two staves of the musical score for 'Pequeños Nocturnos III [1-6]'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Molto Tranquillo e Pauzato'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'pp'.

Pequeños Nocturnos III [1-6]

IV

Un peu plus animé

The image shows the first two staves of the musical score for 'Pequeños Nocturnos IV [1-5]'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Un peu plus animé'. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some slurs and dynamic markings like 'p'.

Pequeños Nocturnos IV [1-5]

Junto a una importante obra vocal, concertística y sinfónica, en su producción musical sigue estando presente la escritura pianística. *Cántico para voz y piano*, estrenada con gran éxito por Pilar Jurado y Sebastián Mariné en 1999, fue compuesta en 1996, casi al mismo tiempo que compone *Dúo para violoncello y piano*. Los últimos años del siglo pasado están decididamente marcados por una intensa dedicación a la escritura con destino al piano en la que sobresale la que es una de las creaciones más complejas y ambiciosas de su catálogo pianístico, *Il bosco di Giarianno* (1997-2000). Integrado por siete cuadernos rotulados con títulos

simbólicos, cada uno de ellos conecta su escritura con la estancia del compositor en Roma, si bien debe advertirse que las fechas de composición de los mismos no son correlativas.

El “Primo cuaderno” (1997) lo constituyen once piezas dedicadas a sus amigos y compañeros de la Academia de España en Roma: (I) *La porta dei bambini di Capena*, (II) *Clemenza per Giarianno perche non sa leggere*, (III) *Fra Sisebuto boccagrande*, (IV) *Il piccolo prato del mare*, (V) *Il capriccio di Pagola*, (VI) *Giarianno c’è un pesce*, (VII) *Le lacrime di Giarianno*, (VIII) *La Dama del Aceite*, (IX) *La maschera della bella Lulu*, (X) *Canzone della terra del fuoco*, y (XI) *Lui vole vivere nell mondo della luna*.¹⁹ Como revela Salvador Salort, compañero de estudios en la capital italiana, este primer cuaderno “se abre con gran teatralidad, con el impulso que levanta el telón de un escenario en el que se va a desarrollar la acción; los once momentos musicales que lo integran varían desde la abstracción hasta las melodías más melancólicas de sabor claramente español, llenas de requiebros sonoros y de diálogos policromos de sentimientos musicales”.²⁰ La puerta de los niños de Capena simboliza perfectamente, pues, esa apertura hacia un mundo sonoro repleto de sugerencias.

¹⁹ El primer libro completo fue estrenado por José Zárate en la Academia de Bellas Artes de España en Roma el 10 de diciembre de 1997.

²⁰ Salvador Salort, “Notas a la música de José Zárate”, *op. cit.*



Il bosco di Giarianno I. 1. *La porta dei bambini di Capena* [1-5]

Porque, efectivamente, la relación de *Il bosco di Giarianno* con el espacio vital, con la atmósfera en la que fue concebida la obra, es directamente propor-

cional a la capacidad de recreación poética que José Zárate imprime sobre este espacio: “En mi opinión – dice Salort – este cuaderno refleja con claridad las experiencias vividas por Zárate en el jardín o bosque de la Academia – lugar en el que él tenía su estudio – y que de alguna manera le inspira el título de la obra. Si el *bosco* es el jardín al que me refería, *Giarianno* y *Fra Sisebuto boccagrande* son algunos de los personajes inventados que viven en aquel espacio, que acompañan al compositor en sus paseos solitarios y que, a su vez, hace convivir con algunos de sus compañeros de pensionado, como fue, por ejemplo, el pintor Pagola”.²¹ Las imágenes de este primer libro revelan asimismo una cierta ternura hacia esos personajes imaginarios, como los mencionados *Giarianno* y *Fra Sisebuto*, o reales, como *Pagola*. Este primer cuaderno, concebido durante el otoño de 1997, fue revisado por el compositor en el año 2010.

²¹ *Ibid*

2. Clemenza per Giarianno perché non sa leggere

Muy vivo (♩ = 100-108)



Il bosco di Giarianno I. 2. Clemenza per Giarianno perché non sa leggere [1-7]

3. Fra Sisebuto boccagrande

Stoaly (♩ = 46-50)



Il bosco di Giarianno I. 3. Fra Sisebuto boccagrande [1-6]



Il bosco di Giarianno I. 5. Il capriccio di Pagola [1-6]

Pese a la homogeneidad que adopta en su conjunto, cada una de las partes en las que se organiza este libro primero posee características propias que las distinguen, en ocasiones incluso en el contexto de la misma pieza, como sucede en *Il piccolo prato del mare*.



Il bosco di Giarianno I. 4. Il piccolo...[1-7]



Il piccolo prato del mare [29-37]

El segundo cuaderno es el único que consta de una sola pieza, compuesta durante el invierno de 1998, y está dotado de un lenguaje de carácter más intimista.²² Como el cuaderno anterior, fue revisado por el compositor en 2010.

²² También estrenado por José Zárate, el 18 de mayo del año 2000, durante el transcurso del Festival Internacional de Música de Toledo, en la Sinagoga del Tránsito de la capital toledana.



Il bosco di Giarianno II [1-5]

Catorce pequeñas piezas de piano infantil forman el tercero, rotulado en alguna ocasión como Álbum de poesías y compuesto en Italia durante la primavera de 1998. Fue estrenado por José Zárate el 18 de mayo del año 2000 en la Sinagoga del Tránsito de Toledo, durante el Festival Internacional de Música de esta ciudad.

²³ El libro tercero, compuesto, efectivamente, en la primavera de 1998, está dedicado a sus sobrinos: Paula, Claudia, Carlos y Emilio. Sin embargo, la pieza IX fue compuesta en la misma ciudad de Roma con cierta antelación, el 14 de diciembre de 1997, y está dedicada “Al amigo y poeta, al poeta y hermano”.

Il bosco di Giarianno

Third book for children

Joel Zárate
© 1979
Edita. prep. 1988
Rev. 2010

Amoré (♩ = 120-125)

I

Il bosco di Giarianno III. I [1-7]

El cuarto y quinto libros poseen una expresión que, más abstracta en los tres *scherzi* del quinto y conciliadora de elementos que van del minimalismo a lo oriental en el cuarto, revelan la devoción de Zárate por la melodía en cualquiera – casi – de sus posibilidades. Con una estructura en dos partes, el cuarto libro de *Il bosco di Giarianno*, compuesto en Madrid durante la primavera del año 2000 – y revisado como los demás en 2010 – está dedicado a la compositora Zulema de la Cruz.

Il bosco di Giarianno

Fourth book for piano solo

I

Joel Zárate
© 1979
Edita. prep. 1988
Rev. 2010

(♩ = 40)

Il bosco di Giarianno IV. I

En cuanto al quinto libro, compuesto en Italia durante la primavera de 1998 – ya se ha mencionado antes que su escritura no es correlativa – Zárate lo ha dedicado a sus amigos y colegas Emilio Calandín, Jesús Rueda y Salvador Salort. Comienza con esta indicación: “Dejar caer desde media altura un lapicero sobre las cuerdas centrales del piano”, un gesto sin duda simbólico que se repite al final de la primera pieza de las tres que integran el libro.



Il bosco di Giarianno V. I



Il bosco di Giarianno V. I. [final]

²⁴ Estrenado el 26 de septiembre de 1998 en los jardines de El Retiro por el propio compositor, la obra es fruto del encargo del Ministerio de Agricultura para la conmemoración y acto de entrega del “Premio al mejor aceite de oliva 1998”.

El sexto contiene tres piezas independientes entre sí – *Veduta*, *Soirée* y *Olivares* – expresivas y funcionales por distintas razones. *Soirée* está dedicada a su esposa Mónica Navas “recordando nuestra infancia”, mientras que el tercero es resultado de un encargo.²⁴ Las piezas I y II adoptan una gran libertad métrica y son de carácter breve, oponiéndose así a la tercera, que es mucho más extensa, y en ellas el parámetro rítmico está tratado con una precisión muy ajustada a su desarrollo.

Il bosco di Giarianno

Sixth book for piano solo

I. Veduta

*La veduta di Roma, la veduta del Teatrore,
La vista de Madrid, la vista de Lasopita.*

José Zárate

(b. 1972)
Madrid, summer 1998
(no. 2010)

a tempo

*Toda la música está interpretada de tempo, estilo,
significado de espíritu, etc., según el carácter del conjunto.*



Il bosco di Giarianno VI. I. Veduta

II. Soirée

Dedicada a mi hijo, Álvaro, 1998.

José Zárate

(b. 1972)
Madrid, 27 agosto 1998
(no. 2010)



Il bosco de Giarianno VI. II. Soirée

III. Olivares

Commissioned by Ministry of Agriculture of Spain.

José Zárate

(b. 1972)
Salix, September 1998
(no. 2010)

Allegro (♩ = 100-110)



Il bosco de Giarianno VI. III. Olivares [1-3]

El “Settimo” y último cuaderno, o libro, consta de una única pieza de gran virtuosismo dramático, como perfecto colofón a un conjunto en el que se aúnan técnicas e ideas de gran densidad que Zárate consigue traducir en propuestas de indudable transparencia sonora. Todo ello arropado por las brumas de un episodio vital decisivo para su consolidación como creador y artista: “Zárate, partiendo de la naturaleza, del bosque, crea su propio mundo interno, en el que se alternan las soledades de la vida de trabajo con las experiencias e inquietudes de la vida diaria en Roma y con su ansia de sentir. Es un cuaderno autobiográfico – afirma Salvador Salort –, el diario escrito durante tres meses, ante la novedad que supone el cambio de ciudad, el nacimiento de nuevas amistades y el deseo de transmitir a las personas que le circundan las inéditas experiencias que está viviendo y de las que ellos mismos son partícipes y protagonistas. No es extraño, por ello, que una vez compuesto este cuaderno nos reuniera a todos en su estudio para estrenarlo en la más generosa intimidad. La obra, de este modo, alcanzaba su sentido más completo: una historia escrita por su propio autor”.²⁵ Fue compuesto en Italia, durante la primavera de 1998 y revisado, como los anteriores, en el año 2010.

²⁵ Salvador Salort, “Notas a la música de Zárate”; *op. cit.*

Il bosco di Giarianno

Seventh book for piano solo



Il bosco di Giarianno VII [1-2]

En la escritura de José Zárate, y contrariamente a lo que podría suponerse – dada su condición de pianista – no prevalece el sentido interpretativo como elemento mediatizador de la obra: “Habla en Zárate el poeta músico y el anotador de los innumerables signos que pueblan la partitura del universo”.²⁶ Desde sus inicios como compositor ha pensado en términos de claridad de ideas y técnicas potencialmente asequibles desde un punto de vista conceptual, considerando

²⁶ Juan Carlos Mestre, “José Zárate: los argumentos de la misericordia”; *op. cit.*

la posibilidad de que exista un intérprete capaz de identificarse con el trasfondo ideológico de cada obra. Así sucede en *Nocturnos de Barataria* (2002), una creación encargada por el IX Festival Internacional de Música de Toledo, que fue asimismo obra obligada del XVI Concurso Nacional de Piano “Jacinto Guerrero” 2003,²⁷ el mismo año de su estreno por el pianista Daniel Pino, que tuvo lugar el 15 de mayo durante el transcurso del Festival Internacional que comisionó la obra.

Nocturnos de Barataria

primer nocturno

José Zárate
1972
Toluca, año de 2002

*Las alteraciones sólo aplican
a los notes que acompañan

♩ = 40 ó menos
con más rubato

Nocturnos de Barataria. Primer nocturno [1-6]

Su pensamiento se fundamenta en la preocupación por la necesidad de comunicación, algo que él mismo ha buscado como intérprete en las obras de otros autores: claridad y posibilidad de comunicar a través del lenguaje sonoro, independientemente de los elementos, técnicas y estéticas de los que haga uso cada compositor. Así se constata en *Pieza de fantasía* (2003) dedicada a Manuel Escalante.²⁸ “La composición de esta obra para piano – escribe Zárate – nace de la inquietud y necesidad de difundir la música de nuestro tiempo por parte del pianista Manuel Escalante, a quien está dedicada como ofrenda por nuestra amistad. Para ello escribo *Pieza de fantasía*, una obra que se adscribe a mi insistente inquietud en la búsqueda del hecho interpretativo como condición de la propia existencia musical”.²⁹ Ese hecho interpretativo al que alude el compositor experimenta transformaciones sustanciales a lo largo de su producción pianística, pues a través del mismo explora diferentes terrenos de esa vivencia en primera persona. Escrita de un solo trazo, con una gran libertad imaginativa, esta *Pieza* nuevamente presenta esos rasgos de brillantez, virtuosísticos, que Zárate confiere a todas las páginas escritas con destino al piano.

²⁷ La partitura del *Primer nocturno* está dedicada a Ludmil Angelov, Miguel Ángel Ruiz-Ayúcar y Ana Sancho; el *Segundo nocturno* al Departamento de Piano del Conservatorio de Toledo; el *Cuarto nocturno* a Maite (de Polimúsica); y el *Quinto nocturno* a Andrés Ruiz Tarazona. El *Tercer nocturno* no tiene dedicatoria consignada.

²⁸ Manuel Escalante fue asimismo el protagonista de su estreno, el 6 de octubre de 2004, en el Aula de Cámara “Esteban Sánchez” de Badajoz.

²⁹ José Zárate, notas de presentación a la partitura de *Pieza de fantasía*.

Pieza de Fantasía
for piano solo

José Zárate
(n. 1972)
Madrid, Inverno de 2003

Calma moderada (♩ = 65-70 aprox.)

*En silencio quieto
y de todo por respirar
y a todo aquello que por estar
en la misma altura
danza del mismo tiempo

Pieza de Fantasía [1-7]

³⁰ Compuestos por encargo del Ministerio de Cultura a través del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y dedicados a Javier Perianes. Estrenados en el Conservatorio Superior de Música de Granada por Javier García Cembellín el 15 de febrero de 2010. La partitura fue publicada en la revista *Quodlibet* de la Universidad de Alcalá de Henares, en su cuarto número (2006).

Su clara inclinación hacia el nocturno como forma le conduce a incidir una vez más en las posibilidades discursivas de este género, esencialmente pianístico, con *Cuatro nocturnos* (2006)³⁰ – en los que a la capacidad expresiva del intérprete se añade una potencial facultad poético-dramática – y *Dos nocturnos de Acilu* (2009),³¹ estos últimos con un significado muy especial, teniendo presente el destinatario a quien van dirigidos.

³¹ Duncan Gifford incluyó esta obra, encargada por el Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos, para el concierto-homenaje ofrecido al maestro en esta localidad madrileña el 24 de octubre de 2008.



Cuatro nocturnos. I

Agustín González Acilu ha sido para Zárate un maestro en el sentido más amplio y profundo del término. De él ha aprendido conceptos como el rigor compositivo y la austeridad como máxima y mejor expresión de los medios sonoros. Exigente con la formación de su discípulo desde que era casi un niño, Acilu ha contribuido a forjar a lo largo de los años esa personalidad propia que distingue la manera de hacer de José Zárate. Sus conversaciones con él han fomentado la actitud introspectiva que necesitaba añadir a las capacidades tan sobresalientes que señalaban sus obras desde la primera juventud.

No le resultó nada difícil a José Zárate responder al encargo de la Residencia de Estudiantes de Madrid cuando le solicitaron una obra que mostrase las relaciones entre el lenguaje propio y sus referentes en el ámbito más amplio de la composición internacional. Béla Bartók y Agustín González Acilu fueron los dos nombres que sirvieron para organizar un concierto con obras de ambos en el que, como colofón, se escuchó por primera vez *Cantus Solitudinis* (2008), una obra para coro de cámara de dieciséis voces, escrita sobre texto en latín del propio Zárate: “La intención del encargo es mostrar el homenaje y respeto por los lenguajes de los compositores mencionados para que, una vez asimilados, se pudiera producir una nueva obra personal e indiscutiblemente libre. Los presupuestos lingüísticos de Bartók y Acilu, muy dispares entre sí, quedan recogidos en *Cantus solitudinis* como parte de una interiorización histórica que le ha posibilitado encaminarse ha-

cia una obra cuyo discurso está íntimamente adscrito a su continua inquietud entre la relación del texto y su interpretación como declamación poético-musical”.³²

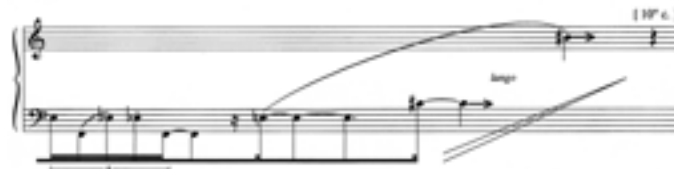
³² Notas al programa de mano del estreno absoluto de *Cantus solitudinis*, concierto en el que se programaron asimismo obras de González Acilu – *Pater Noster “a Luis Morondo in memoriam”* e *Hymn to Lesbians* – y de Béla Bartók – *Canciones populares de Siebenbürgen* y *Cuatro canciones populares húngaras* – como muestra representativa de los respectivos lenguajes compositivos.

Dos nocturnos de Acilu

for piano solo

I

José Zárate
ca. 1970
Madrid, 1999



Dos nocturnos de Acilu (I)



II



Dos nocturnos de Acilu (II)

Coincidiendo con la escritura de los *Cuatro nocturnos* a los que nos hemos referido antes, el compositor inicia la que, hasta ahora, es su última serie de com-

posiciones de estructura plural. Una docena de piezas integran *Cantos negros*, 12 *pieces for piano*, iniciados en 2006 y cuya última página concluye diez años más tarde.³³ A través de estos *Cantos*, en los que el autor dice ahondar muy especialmente en su concepción personal sobre las relaciones música-texto y su interpretación poético musical, se intenta “proponer al músico determinados conceptos expresivos poéticos con la exigencia de una detallada y concentrada disposición a cantar y ser cantado, a declamar y ser declamado, a sentir y ser sentido. Mi pretensión – añade Zárate – es que el intérprete declame, recite, viva y sienta mi música como algo suyo, como un texto cuyo interés esté a su disposición para estrechar sus inquietudes ante aquel que le escuche y, principalmente, ante él mismo, primer público al que se enfrenta una obra musical”.³⁴

³³ La primera de estas piezas, *Cantos negros n.º1*, fue estrenada por José Zárate en el Auditorio Nacional de Música en Madrid, el 15 de diciembre de 2006.

³⁴ José Zárate, notas de presentación a la partitura de *Cantos negros*. 12 *pieces for piano solo*. Archivo personal del compositor.



Sus *Trois petites berceuses pour une chambre étoilée*, dedicadas a María Herrero, están escritas el mismo año en que recibe el encargo de la obra con destino al Concurso Internacional “Premio Jaén”, fecha que viene a coincidir con su elección como compositor homenajeado en el 11º Concurso Internacional de Piano “Compositores de España”, un certamen celebrado desde el año 2000 en la locali-

dad madrileña de Las Rozas, que adopta el nombre del compositor elegido en cada una de sus ediciones.³⁵

³⁵ Todas las audiciones del Concurso Internacional tienen como sede el Auditorio “Joaquín Rodrigo” de Las Rozas; en este mismo emplazamiento José Zárate protagonizó el estreno de las *Trois petites berceuses* el 5 de noviembre de 2010.



Trois petites berceuses pour una chambre étoilée. Première berceuse

³⁶ Estrenada por los pianistas Zeynep Üçbasaran, Miguel Ortega-Chavaldas y Sergio Gallo, integrantes del trío “3 Piano Project”, durante una gira organizada en el año 2010. La obra ha sido interpretada por numerosas agrupaciones y grabada, entre otras, por Radio Ankara (Refik Ahmet Sevengil Studio, Turkish Radio TRT-3), Atlanta (Kopleff Recital Hall, Georgia State University), Columbia (School of Music Recital Hall, University of South Carolina).

³⁷ Hertha Gallego de Torres, “Entrevista a José Zárate”, en *Opus música*. Madrid, abril 2007. Texto completo accesible en <http://www.opusmusica.com/014/entrevista.html>.

En una línea similar, en cuanto a su planteamiento estético, se desarrolla *Petit nocturne noir* para tres pianos (2010), obra de tono intimista que plantea un juego sutil de colores y matices entre los tres pianos requeridos para su interpretación. No se trata de una partitura de gran dificultad técnica, salvo por la necesidad de imbricación de la tímbrica de los tres instrumentos, además de la sincronización de los tres pianistas para que los tres teclados suenen como si fuera uno solo. Compuesta en enero de 2010, está dedicada “a los niños de otros mundos”, de mundos de injusticia y pobreza, coincidiendo con la devastación causada por el terremoto que asoló Haití. La obra, que ha sido interpretada en varias ciudades de Estados Unidos y en diversas capitales europeas,³⁶ permite refrendar uno de los principios que Zárate establece como premisa en el planteamiento que preside toda su música: “El lenguaje queda en función de las necesidades expresivas que pretendo conseguir, asimilando todos los elementos musicales, tanto en la producción del sonido como en su potenciación auditiva: búsqueda del timbre como elemento diferenciador, contraste activo de dinámicas, proceso orgánico de la armonía, planteamiento psicológico de la agógica y del ritmo, utilización emocional de la disonancia”.³⁷



Petite nocturne noir

La *Petite pièce pour quatre mains* (2012) para piano a cuatro manos que el compositor escribe poco después se recrea en sonoridades individuales, especialmente evidentes hacia el final de la partitura, que forman parte de la habanera final de su obra titulada *Nanas y habanera* (2013) para piano solo.



Petite pièce pour quatre mains

Nanas y habanera (2013) es con seguridad una de sus páginas de mayor dulzura. Con un carácter onírico y apacible se combinan en ella los compases que acunan las dos primeras piezas, con el ritmo cadencioso de la danza cuyo sistema morfológico se extiende desde Cuba hasta el Río de la Plata.

Nanas y habanera
for piano solo

José Zárate
51.1973
Madrid, Spring 2013

Tranquilla e cadente

The first system of the musical score shows the beginning of the piece. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is marked 'Tranquilla e cadente' and includes a piano dynamic marking. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a simple accompaniment in the left hand.The second system continues the melodic line from the first system. It maintains the same tempo and mood, with the piano accompaniment providing a steady harmonic foundation.

Nanas y habanera. Nana 1

Lento, cantabile e romántico

The third system introduces a new section marked 'Lento, cantabile e romántico'. The tempo is slower, and the mood is more lyrical. The piano accompaniment is more active, with some chords and moving lines.The fourth system continues the 'Lento, cantabile e romántico' section. The melody is more expressive, with some slurs and dynamic markings.

Nanas y habanera. Nana 2

Molto cantabile e tranquillo

The fifth system begins a section marked 'Molto cantabile e tranquillo'. The tempo is very slow, and the mood is peaceful. The piano accompaniment is sparse and delicate.The sixth system continues the 'Molto cantabile e tranquillo' section. The melody is simple and beautiful, with a gentle piano accompaniment.

Nanas y habanera. Habanera

Aurgitana es el sonoro nombre que rotula la obra compuesta para la quincuagésimo tercera edición del concurso celebrada en el año 2011, escrita por encargo de la Excelentísima Diputación Provincial de Jaén y el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM). Sobre ella dice su autor en las notas de presentación a la partitura: “*Aurgitana* es el más antiguo y, para mí, el más hermoso de los gentilicios de Jaén. Fuerza y arrojo, sensibilidad, ritmo interior, voz tranquila pero inquieta. Una obra para piano que trata de transmitir la naturaleza y el espíritu de una tierra llena de gente trabajadora, fieles a sus principios, y entregadas a sus destinos”. La obra se inaugura con un primer tema de pulso métricamente riguroso. Las dos exposiciones del mismo se disponen intercalando entre ellas una breve transición, con una ligereza casi *glissando* hacia el registro grave, antes de regresar sobre la estructura inicial.

Aurgitana
for piano

José Zárate
1991
Madrid, Spring 2011

Molto agitato e rubato 4/4 tempo



Aurgitana. Primer tema

La segunda transición – puesto que no se trata técnicamente de un puente – presenta un nuevo tema de signo marcadamente melódico, extendiéndose hasta enlazar *a tempo* mediante un nuevo episodio que ofrece ahora un breve tema de carácter melódico, y absolutamente contrastante, esta vez de esencia claramente andaluza. Conviene reparar asimismo en la dificultad técnica que plantea el compositor combinando metros de 5:4 y 3:2, entre otros, de manera continuada y alterna con los elementos sonoros que preludian cada variación sobre el material expuesto.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a long, flowing melodic line that spans across the system and is marked with a slur; a middle staff with a complex rhythmic accompaniment; and a bass clef staff with a similar rhythmic accompaniment. The second system also consists of three staves, starting with a tempo marking 'a tempo'. The melodic line continues in the treble clef, and the rhythmic accompaniment is maintained in both the middle and bass clefs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Aurgitana

Regresa la exposición de la primera célula de este segundo tema, como ya se ha hecho con el primero, variando su desarrollo y retomándolo en un registro grave que añade solemnidad y peso discursivo a esta sección de la obra.

The image displays five systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and chordal textures. The first system shows a melodic line in the treble clef with a steady accompaniment in the bass clef. The second system continues this pattern with some melodic variation. The third system features a more active bass line. The fourth system shows a melodic line in the bass clef. The fifth system is highly complex with many chords and rapid passages in both staves. The overall style is characteristic of 20th-century classical music.

Aurgitana

La dialéctica inicial que se establece en la presentación de los dos primeros temas, caracterizando cada uno de ellos con signos de naturaleza encontrada, va diluyéndose a lo largo del desarrollo mediante una compleja mixtura de ambos valores.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system continues this theme with a large slur over the bass staff. The third system features a complex melodic line in the treble staff with a large slur and a dynamic marking of *ppp*. The fourth system is a dense, rhythmic accompaniment in the bass staff, marked with *f* and *rit.*, and includes a measure rest for 15 measures.

Aurgitana

En una compleja combinación del material sonoro, métrico e interválico anterior, José Zárate construye un nuevo tema de carácter profundamente lírico con cuya exposición se alcanza el momento más dramático, desde el punto de vista interpretativo, de toda la obra.



Aurgitana

Regresando al *tempo primo* se inicia una larga sección que va a conducir al final de la obra, desde la síntesis de diversas células iniciales hasta la incentivación de los valores métricos que endurecen el tránsito hacia la conclusión, tímbrica-mente austera y estructuralmente rotunda.

The image displays a musical score for a piece titled "Aurgitana". It consists of five systems of music, each with a piano (p) part on the left and a guitar (g) part on the right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked "ppm. sfz sfz". The second system has "ppm. sfz" above the piano part and "sfz sfz" above the guitar part. The third system is marked "sfz sfz". The fourth system is marked "A ppm. sfz sfz". The fifth system is marked "ppm. sfz" and "sfz sfz". The score concludes with a double bar line and the number "18" below it.

Aurgitana

La esencia de su obra puede muy bien resumirse en las palabras del artista y amigo Juan Carlos Mestre, que realiza un balance tan escueto como certero entre el ayer y hoy del compositor: “La música de Zárate, la plenitud de su decisión, es ahora la delicadeza y el clamor, la última palabra que la vida tiene sobre la vida. Eso es su música, un estado de creencia, otro proceder, una manera definitivamente insurgente de estar en la ilegal belleza del mundo”.³⁸

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre los días 26 de abril al 6 de mayo de 2011 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los sesenta y seis concursantes inscritos, procedentes de veinticuatro países, concurren cuarenta y seis participantes.

Presidido por la prestigiosa concertista Begoña Uriarte, el jurado estuvo integrado por los vocales Volker Banfield, Carlos Cebro, Heinz Medjimorec, Elza Kolodin, Rafael Quero y el compositor José Zárate, autor de la obra obligada en este 53º Concurso Internacional “Premio Jaén”, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Tatiana Dorokhova (Rusia), Marianna Prejvalskaya Tsincoburova (España) y Viviana Pia Lasaracina (Italia). El primer premio recayó en la pianista española Marianna Prejvalskaya Tsincoburova, otorgándose el segundo premio y Premio “Música Contemporánea” a la rusa Tatiana Dorokhova, el tercer premio a la italiana Viviana Pia Lasaracina y Premio “Rosa Sabater” a la pianista china Tian Lu.

³⁸ Juan Carlos Mestre, “José Zárate: los argumentos de la misericordia”, *op. cit.*



Tatiana Dorokhova con la Diputada de Cultura y Deportes, Yolanda Caballero

José Zárate
(Madrid, 1972)



AURGITANA

Obra obligada. Año 2011


Aurgitana

for piano

José Zárate

(b. 1972)

Madrid, Spring 2010

Molto agitato e rubato  120-126



ff très déchirez

3

8vb

© Copyright 2010 by José Zárate
C/ Valderribas, 14 - Madrid 28007 - Spain
All rights reserved for all countries in the world
SGAE - Madrid 2010

First system of a musical score for piano. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The treble staff has a dynamic marking of *8^{va}* and a fermata. The grand staff contains complex chordal textures with many accidentals. The separate bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata.

Second system of the musical score. It features the same three-staff layout. The treble staff has a dynamic marking of *8^{va}* and a fermata. The grand staff contains complex chordal textures with many accidentals. The separate bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata. A *fff* dynamic marking is present in the grand staff.

Third system of the musical score. It features the same three-staff layout. The treble staff has a dynamic marking of *8^{va}* and a fermata. The grand staff contains complex chordal textures with many accidentals. The separate bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features complex chordal textures with many accidentals. A dynamic marking of *f* is present. A slur labeled *8va* spans the top staff.

Second system of the musical score, continuing the complex chordal texture from the first system. It includes the same three-staff layout and dynamic markings.

Third system of the musical score. This system features a large, sweeping slur that encompasses the entire system. The music continues with complex textures and accidentals. Dynamic markings include *f* and *8va*.

Fourth system of the musical score. The top staff is a single treble clef staff with a tempo marking of *a tempo* and a metronome marking of ♩ = 120-126. It contains melodic lines with various rhythmic groupings, including triplets and 3:2 ratios. The bottom staff is a grand staff with a dynamic marking of *mp* and a *canta* marking. The system concludes with a *8va* marking.

System 1: Treble clef with a 5-measure arpeggiated figure and a 3-measure triplet. Bass clef with an 8va octave sign, a 3-measure triplet, and a 3:2 ratio. Dynamics include *mf*.

System 2: Treble clef with a 5:4 ratio. Bass clef with 3:2 and 3-measure triplet markings. Dynamics include *mf*.

System 3: Treble clef with a 3-measure triplet. Bass clef with 3:2 and 3-measure triplet markings, an 8va octave sign, and a 3-measure triplet. Dynamics include *mf*.

System 4: Treble clef with a *p* dynamic. Bass clef with 3:2 and 3-measure triplet markings, and an 8va octave sign. Dynamics include *p*.

System 5: Treble clef with 4-measure and 3-measure markings, and a 5-measure marking. Bass clef with 3-measure triplet markings. Dynamics include *mp* and *f*.

Musical score system 1. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, marked with a forte (*f*) dynamic. The lower staff (bass clef) contains a long, flowing melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. A fermata is placed over the end of the lower staff, with an 8-measure rest indicated below it.

Musical score system 2. The upper staff (treble clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff (bass clef) continues the melodic line from the previous system, marked with a piano (*p*) dynamic. A fermata is placed over the end of the lower staff, with an 8-measure rest indicated below it. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction "un poco rit." (a little ritardando).

Musical score system 3. The upper staff (treble clef) features a piano-piano (*pp*) dynamic. The lower staff (bass clef) continues the melodic line, marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic. A fermata is placed over the end of the lower staff, with an 8-measure rest indicated below it.

Musical score system 4. This system is primarily in the bass clef. It begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction "non rit." (no ritardando). The music consists of a series of chords and rhythmic patterns, including triplets and groups of three sixteenth notes. The system concludes with the instruction "[5^a c.]" (5th measure).

sempre a tempo 120-126

dim. non rit. [8" c.] *attacca ff*

ff

fff

fff

8^{va}

8^{va}

Musical score system 1, featuring a treble clef staff with a dashed line indicating an octave transposition (8^{va}) and a bass clef staff. The music consists of chords and arpeggiated figures.

ff *canta*

Musical score system 2, featuring a treble clef staff with triplets and a bass clef staff. The music includes arpeggiated figures and chords.

Musical score system 3, featuring a treble clef staff with triplets and a bass clef staff. The music includes arpeggiated figures and chords.

p *molto cresc.*

Musical score system 4, featuring a treble clef staff with triplets and a bass clef staff. The music includes arpeggiated figures and chords.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a *Stra* marking above a bracketed section. The bass clef part includes a *mf* dynamic marking and a *non pedale* instruction below. The system concludes with a *molto cresc.* instruction.

Musical score system 2, primarily in the bass clef. It features several sixteenth-note passages with fingering numbers 6 and 7 indicated above the notes.

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a *ff* dynamic marking and contains several triplet markings (3) and a quintuplet (5). The bass clef part includes a *pedale* marking at the beginning and a *rit.* marking towards the end.

Musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a *v* marking above a note and contains several quintuplet (5) and triplet (3) markings. The bass clef part includes several quintuplet (5) and sextuplet (6) markings.

5

mf subito

3

6

5

6

3

3

un poco rit.

mp

3

3

3

3

3

3

f

a tempo

p

8^{va} (m.d.)

3

3:2

mf canta

3

3:2

8^{va} (m.d.)

3

3:2

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a 5-note triplet, a 3-note triplet, and a 5-note triplet. The left hand provides a bass line with a 3-note triplet and a 3:2 ratio. An 8va marking is present in the lower register.

Second system of a piano score. The right hand has a complex melodic passage with a 5-note triplet, a 3-note triplet, and a 3-note triplet. The left hand continues with a 3:2 ratio. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a 3-note triplet. The left hand has a bass line with a 3-note triplet and a 3:2 ratio. A piano (*p*) dynamic marking is present.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a 5-note triplet. The left hand has a bass line with a 3-note triplet, a 3:2 ratio, and a 3-note triplet.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a 3-note triplet. The left hand has a bass line with a 3-note triplet, an 8va marking, and a 3:2 ratio. A piano (*p*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) marking are present.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with four-measure and three-measure phrases, marked with a *rubato* instruction. The left hand provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

Second system of the piano score. The right hand has a five-measure phrase followed by a three-measure phrase. The left hand continues with a steady accompaniment. A *mp subito* instruction is placed between the staves.

Third system of the piano score. The right hand begins with a *pp* dynamic and features a long, sweeping melodic line. The left hand has a *mf* dynamic. A *mf* dynamic is also indicated at the end of the system.

Fourth system of the piano score. The right hand has a *pp* dynamic and includes a six-measure phrase. The left hand has a *mf* dynamic and includes a three-measure phrase. A *non rit.* instruction is present. A *non pedale* instruction is located at the bottom right of the system.

Fifth system of the piano score. The right hand has a *mf* dynamic and includes a seven-measure phrase. The left hand has a *mf* dynamic and includes a seven-measure phrase. A *non cresc.* instruction is present. A *rit.* instruction is at the top right, and a *pedale* instruction is at the bottom right.

poco a poco a tempo

mp
legato

a tempo ♩ 120 126

mf

molto cresc.

mp subito molto cresc.

non pedale

First system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated patterns. The right hand has sixteenth-note runs with slurs and accents (^) above them. The left hand has chords and arpeggiated patterns with slurs and accents (^) below them. Fingering numbers 6, 7, and 6 are indicated.

Second system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated patterns. The right hand has chords with slurs and accents (^) above them. The left hand has arpeggiated patterns with slurs and accents (^) below them. Fingering numbers 3, 5, 6, and 6 are indicated. The dynamic marking *più f* is present in the right hand, and *pedale* is written below the left hand.

Third system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated patterns. The right hand has chords with slurs and accents (^) above them. The left hand has arpeggiated patterns with slurs and accents (^) below them. Fingering numbers 3, 5, 5, 6, and 6 are indicated. The dynamic marking *ff* is present in the right hand.

Fourth system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated patterns. The right hand has chords with slurs and accents (^) above them. The left hand has arpeggiated patterns with slurs and accents (^) below them. Fingering numbers 5, 3, 5, 5, 5, 3, 5, and 6 are indicated. The dynamic marking *mp* is present in the right hand.

musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a 5-measure phrase and a 3-measure phrase. The bass clef contains a 6-measure phrase, a 5-measure phrase, and another 6-measure phrase. The instruction *molto cresc.* is written above the bass clef.

musical score system 2, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a 3-measure phrase and a 5-measure phrase. The bass clef contains a 5-measure phrase, a 5-measure phrase, and a 6-measure phrase. The instruction *ff* is written above the treble clef.

musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a 3-measure phrase and a 3-measure phrase. The bass clef contains a 5-measure phrase and a 5-measure phrase. The instruction *un poco rit.* is written above the treble clef, and *a tempo* is written above the second 3-measure phrase.

musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a 5-measure phrase and a 3-measure phrase. The bass clef contains a 6-measure phrase, a 6-measure phrase, and a 5-measure phrase. The instruction *8^{va}* is written below the bass clef.

First system of musical notation. The right hand features a complex chordal texture with a five-measure slur and a triplet of eighth notes. The left hand has a six-measure slur. The dynamic marking *fff* is present.

Second system of musical notation. The right hand continues with a five-measure slur and a triplet. The left hand has a six-measure slur. The dynamic marking *fff* is present.

Third system of musical notation. The right hand has a slur marked *8va* above it. The left hand has a slur marked *8vb* below it. The dynamic marking *fff* is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a slur marked *rubato* above it. The left hand has a slur marked *fff* below it. The dynamic marking *fff* is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a three-measure slur. The left hand has a slur marked *a tempo* above it. The dynamic marking *fff* is present.

cresc. ed accel.

un poco rit.

f

non pedale

cresc. ed accel.

molto rit.

risoluto

pedale

sfz secco

(m.d.)

Juan de Dios García Aguilera

(Madrid, 1959)



Juan de Dios García Aguilera

(Madrid, 1959)

Déjate llevar hacia ese océano vivificante por grandes ríos, o por arroyos llenos de hechizos, como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones.
(Paul Klee)

“**E**n mi familia nunca hubo músicos. Al menos nadie lo recuerda. Mi primer instrumento fue una guitarra que me regaló mi abuelo materno cuando tenía seis años. Aprendí como pude, es decir de mala manera, peleando con cuatro acordes sobre las cuerdas que afinaba en un tono u otro, según se diera, con lo cual no sé si arreglé mi oído o lo estropeé para siempre. Así fue hasta que un día, ya rebasada la adolescencia, comprendí que necesitaba instrucción musical, intenté poner remedio acudiendo a las clases del conservatorio, y probé con otros instrumentos”.¹

Madrileño de nacimiento, su vida está ligada a Andalucía desde la infancia. De padre cordobés, nacido en Cañete de las Torres; madre, jiennense de Porcuna, lindando con la provincia de Córdoba. Una vez tomada la decisión que relata en el breve apunte biográfico citado más arriba, junto a Ramón Roldán Samián y Francisco González Pastor realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga y en el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. Posteriormente discípulo de Gabriel Brncic en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, posee una sólida formación en esta especialidad, que ha desarrollado en numerosas páginas de su catálogo.

En este ámbito es muy importante la labor que ha desempeñado al frente de la *Muestra de Música Electroacústica de Córdoba* – hoy ya desaparecida – y del *Festival de Música Contemporánea de Córdoba*, que desde el año 2004 celebra anualmente sus encuentros en esta capital andaluza. Catedrático de Composición en el

¹ <https://www.juandediosgarciaaguilera.com>.

Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba, ciudad en la que trabaja como compositor y docente, realiza una importante actividad académica – entre otras razones, porque dedica buena parte de sus enseñanzas al análisis del repertorio electroacústico – tarea que viene desarrollando ininterrumpidamente, desde el año 1989, en diversos centros de enseñanza. En Córdoba se produjo el encuentro con el músico cubano Leo Brower – coincidiendo con la etapa en la que el músico cubano estuvo al frente de la Orquesta de Córdoba (1992-2001) – que representó un antes y un después en su carrera compositiva y que animó su decisión de escribir música con destino a la orquesta. Entre sus numerosas actividades profesionales debe mencionarse también su trabajo al frente de la revista *Musicalia*, centrada en pensamiento musical y diversas disciplinas artísticas, y su labor de crítico musical en los diarios *Córdoba* y *El Día de Córdoba*.

Buena parte de sus creaciones sonoras son fruto de encargos realizados desde instituciones públicas y privadas como el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Fundación Autor, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC, ya desaparecido), Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación de Artes Plásticas “Rafael Botí”, Fundación SGAE, Centro Nacional de Difusión Musical, entre otras, y, claro está, de la Diputación Provincial de Jaén, en la 54ª edición del Concurso Internacional de Piano, Premio “Jaén”. Excelentes solistas, ensembles y orquestas han hecho sonar su música tanto en España como en Europa y América. Junto al saxofonista Jesús Núñez funda el dúo S3 (Spectral Sax Style) dedicado a la interpretación de música para saxo y electroacústica, de la que él se ocupa. Su trabajo al frente del ya mencionado *Festival de Música Contemporánea de Córdoba* – cuya convocatoria anual dirige el compositor – ha enriquecido el panorama de la difusión musical del arte sonoro contemporáneo en la ciudad andaluza.

García Aguilera ha colaborado, a lo largo de su carrera, con diferentes artistas plásticos, entre ellos Jacinto Lara, Juanjo Caro, Juan Zafra, Tete Álvarez, Felipe Gutiérrez o “ñ multimedia”. De hecho, la primera obra que figura en su catálogo, *Pastoral* (1987), es una creación electroacústica, de cinco minutos de duración, que sirvió para ambientar la exposición colectiva $2x2=1$ con obras del pintor Jacinto Lara y del escultor cordobés Juan Zafra Polo.² En una línea similar se desenvuelve su segunda obra, *Pasión y muerte de Juan Montoya*, *El Patas* (1988) en esta ocasión para ilustrar – nuevamente con una creación de música electroacústica – la exposición de esculturas de hierro y bronce, grabados y xilografías sobre una idea taurina concebida por el escultor Juan Zafra.³ La música de *Pasión y muerte* está

² Juan Zafra Polo (Fernán Núñez, 1951). El Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba fue la sede de esta exposición, inaugurada en mayo de 1987. La pieza se repetía en bucle durante el tiempo establecido para cada sesión de la exposición.

³ Exposición inaugurada el día 21 de enero de 1989 en el Museo Municipal Taurino de Córdoba. La obra fue grabada por el servicio técnico del ayuntamiento, pero no tuvo difusión posterior alguna.

compuesta y secuenciada íntegramente con un sintetizador M-1 y secuenciador SQD-8 de Korg.

Con destino a otra exposición, *Figura y entorno*, compone Juan de Dios García Aguilera dos nuevas páginas de música electroacústica, *El viaje y Sueño I* (1990), colaborando nuevamente con el escultor Juan Zafra y el pintor Jacinto Lara.⁴ Esta segunda pieza – *Sueño I* – tuvo una trascendencia inesperada para el compositor: Adolfo Núñez, director del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) la programó en el ciclo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que además la emitió a través de Radio Nacional de España.

Después de escribir su *Cuarteto de cuerda nº1* (1992),⁵ fruto de su actividad en el periodo en que estudiaba composición con Ramón Roldán Samián en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, realiza otra obra electroacústica, en esta ocasión en la sede del LIEM. *Evoló* (1993) es el título de esta música adaptada a un videomontaje realizado por el videoartista Tete Álvarez para la exposición *Ícaro*, con pinturas de Jacinto Lara en la Galería de Arte Viana de Córdoba;⁶ la obra se programó de nuevo en Radio Nacional de España. Esta relación con otras manifestaciones artísticas, que está muy presente desde sus inicios en la composición – “creo recordar que leí antes los escritos de Kandinsky que los de Schoenberg”, dice el compositor – se ha mantenido constante a lo largo de los años. De este modo, aunque transcurren unos años en los que no realizan nuevos proyectos en común, en 2002 retoman sus colaboraciones con una obra de la que García Aguilera se siente especialmente satisfecho: se trata de *Retrato de Jacinto Lara, pintor*, una entrevista grabada por el compositor que se superpone a las imágenes de la exposición organizada en la Galería Carmen del Campo bajo el título *Del vacío a la nada*. La obra se estrenó en mayo de 2002, el mismo día de la inauguración de la exposición, y posteriormente ha sido programada en varias universidades y museos.⁷

Migraciones (2004) es otra de las creaciones colectivas, en este caso entre García Aguilera y los pintores Juanjo Caro y Jacinto Lara. Un poco a la manera del histórico *Cop de poma* realizado en 1962 por Joan Miró, Mestres Quadreny, Joan Brossa, Antoni Tàpies y Moisés Villèlia, el resultado final de *Migraciones* fue la suma de las creaciones plásticas de los dos pintores más cinco pequeñas piezas – miniaturas – electroacústicas con sus respectivos sonogramas gráficos,

⁴ La obra se escuchó por primera vez en la inauguración de dicha exposición, organizada en el Centro de Formación e Iniciativa Juvenil de Córdoba en enero de 1990.

⁵ Estructurado en tres movimientos, este cuarteto fue revisado dos años después, en 1994. Su estreno tuvo lugar el 9 de mayo de 1997 y estuvo a cargo del Cuarteto de La Habana, en el transcurso de las I Jornadas de Música Contemporánea de Córdoba celebradas en el Palacio de Viana de esta capital.

⁶ Aunque la obra se escuchó por primera vez en abril de 1994 como parte integrada del videomontaje con Tete Álvarez, se interpretó como obra autónoma en el transcurso de las Jornadas de Informática y Electrónica Musical organizadas por el LIEM del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) el 30 de junio de 1994, en el Auditorio del Museo Nacional Centro Nacional de Arte Reina Sofía de (MNCARS) de Madrid.

⁷ En el año 2003 la obra fue revisada y remezclada como obra acusmática en los estudios madrileños del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM).

⁸ Posteriormente, en el año 2005, los contenidos de la carpeta *Migraciones* se expusieron en la Galería Arte-21, se editó un CD de serie limitada y se difundió su contenido a través de la plataforma de *ñ-multimedia* en www.ñ-migraciones.com.

⁹ Su primera interpretación corrió a cargo del violinista Manuel Guillén – para quien había sido escrita la obra, por encargo del 13 Círculo de Música Contemporánea de Málaga – el día 15 de enero de 2007. La obra ha sido grabada por Fundación Autor y EMEC en el volumen titulado *El violín del siglo XXI* (2007).

¹⁰ Paul Klee, *Tagebücher*. DuMont Buchverlag GmbH & Co. Köln, 1957. Existen varias traducciones de sus lecciones, recopiladas en torno al tema “Teoría de la forma pictórica”, que agrupa 3.900 páginas con anotaciones diversas para sus clases en la Bauhaus y luego en Dessau. Esta recopilación transcurrió a lo largo de diez años y finalmente recibió la denominación de *Teoría de la configuración pictórica*.

¹¹ Carta dirigida a Hausenstein, fechada en el Castillo de Berg am Irchet. Cantón de Zurich, Suiza, 23 de febrero de 1921.

todo ello contenido en una carpeta.⁸ *Al hombre solitario que arrastra un violín* (2006), una de sus páginas más interpretadas, se inspira en la instantánea del fotógrafo norteamericano Peter Moore titulada *Violín para ser arrastrado por la calle* (1961).⁹ Con Jacinto Lara colabora posteriormente con motivo de su exposición *Anotaciones al margen* (2012), para la que compone una pieza de electroacústica titulada *Anotaciones al margen, intervención del espacio acústico de una exposición*.

En otras ocasiones la relación entre la música de Juan de Dios García Aguilera y manifestaciones artísticas de signo diverso se ha producido a través del contacto individual con el pensamiento de artistas – escritores, pintores, cineastas – bien sea mediante la contemplación de su obra, de su lectura, de la reflexión a partir de los pensamientos de los que algunos de ellos han dejado constancia por escrito, como sucede con Paul Klee, cuyos escritos (las lecciones impartidas en la Bauhaus) han sido recopilados por Jiir Siller en *Das bildnerische Denken – Teoría de la forma y la figuración* – que han repercutido de manera trascendental en algunas páginas de García Aguilera, y casi se diría que en su propio pensamiento como músico, algo que – más allá de la referencia que nos ofrece el compositor – puede rastrearse en la lectura de los *Diarios* de Paul Klee, transcritos por su hijo Felix Klee en 1956,¹⁰ donde un joven Klee afirma “Cada vez me atemoriza más mi creciente amor por la música. No me entiendo. Suspiro: ¡música, música!” (Berna, 10 de noviembre de 1897), o “La música es para mí como una amante embrujada” (Munich, 1898).

A la vista de este ascendente que el propio compositor menciona en varios de sus escritos, y al leer la carta que Rainer Maria Rilke escribe a propósito de Klee, volvemos a pensar en la elección de esa fotografía *Al hombre solitario que arrastra un violín*, antes mencionada: “Durante esa época [1915] ya había adivinado que su dibujo muchas veces era transcripción de música. En esa época, incluso sin que se me hubiera dicho que tocaba el violín infatigablemente, había adivinado que su dibujo era muchas veces transcripción de música. Para mí este es el punto más desconcertante de su existencia de artista; pues si bien la música ofrece al trazo del lápiz una base de necesidades que valen tanto aquí como allá, sin embargo no puedo asistir sin una suerte de estremecimiento a esta connivencia de las artes a espaldas de la naturaleza”.¹¹ A esta inclinación evidente debe añadirse la intersección léxica señalada por el pintor, a propósito de la creación en el arte moderno, cuando, después de recorrer las diferentes etapas y estilos de la historia del arte, dice: “Nuestra obra ha recorrido ahora tantas dimensiones de una importancia tal, que resultaría indecente seguir llamándola construcción. En adelante desearíamos asignarle el musical vocablo de

composición”.¹² De manera que, sea organización de imágenes, sea disposición de sonidos, o de imágenes como sonidos, lo que Paul Klee denomina elementos específicos del arte gráfico funcionan como puntos y energías lineales, planas y espaciales exactamente igual que en la escritura musical o sonora, pues es evidente que en las composiciones electroacústicas de García Aguilera prevalece esta misma poética.

Respecto a la música para piano, hay que decir que sus primeras obras son fruto directo de encargos. *Elegía* (1994) es una pieza para piano a cuatro manos compuesta a petición del pianista Antonio López, para interpretarla junto a José García Moreno en el Festival Internacional de Música de El Hatillo, Venezuela.¹³ Con destino al *Libro de piano. Compositores andaluces*, escribe García Aguilera *Tres pequeñas piezas*, páginas de una gran delicadeza sonora y de las cuales la segunda, única que lleva un subtítulo, está rotulada como “Homenaje”. Las tres están seleccionadas entre diversas composiciones tempranas, escritas entre los años 1991 y 1995. La inclusión de esta obra temprana en la publicación auspiciada por la Consejería de Cultura andaluza¹⁴ tiene una importancia evidente: se trataba de dar a conocer obras de compositores andaluces que ofreciesen a los jóvenes intérpretes la posibilidad de aproximarse a una escritura pianística distinta a la que tradicionalmente habían venido interpretando a través de los estudios para piano de concepción tonal y técnica clásica. De la primera de estas piezas surgirá el germen temático de una obra casi inmediatamente posterior, *Octopus virtuoso* (1995). Las *Tres pequeñas piezas* fueron ofrecidas en primicia por el pianista Juan Carlos Garvayo.¹⁵



Tres pequeñas piezas 1 [1-10]

¹² Paul Klee, *Teoría del arte moderno*. Ediciones Caldén. Buenos Aires, pp. 47-84.

¹³ Centro Social y Cultural El Hatillo. El Hatillo (Venezuela), 3 de noviembre de 1994.

¹⁴ Centro de Documentación Musical de Andalucía. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1997. Estrenadas por Juan Carlos Garvayo el 3 de marzo de 1997, en la Sala de la Obra Socio-Cultural de Unicaja en su sede de Málaga.

¹⁵ Sala de la Obra Socio-Cultural de Unicaja de Málaga, 3 de marzo de 1997.

2. Homenaje

♩ = 96 Tranquilo

Musical score for 'Homenaje' in 3/4 time, marked 'Tranquilo' with a tempo of 96. It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the melodic and bass lines with some arpeggiated textures. The third system shows a more complex texture with overlapping melodic and bass lines.

Tres pequeñas piezas 2 [1-10]

3.

♩ = 120 Animado

Musical score for '3.' in 3/4 time, marked 'Animado' with a tempo of 120. It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the melodic and bass lines with some arpeggiated textures. The third system shows a more complex texture with overlapping melodic and bass lines.

Tres pequeñas piezas 3 [1-9]

Octopus virtuoso – L'École de la vélocité (1995) fue compuesta por encargo de la Asociación de Músicos Electroacústicos de España (AMEE), con motivo de la celebración del *IV Punto de Encuentro en Madrid*. Se trata de una obra para pianola

o piano controlado mediante MIDI con destino a su interpretación en el concierto automático-instalación colectiva sobre piano Disklavier Yamaha organizado por la Asociación de Músicos Electroacústicos de España (AMEE).¹⁶

La inclinación e interés de García Aguilera hacia la poesía, especialmente hacia la poesía andaluza, se manifiesta en los primeros años de esta década de los noventa en páginas como *Elegía VIII* (1995),¹⁷ un lied para soprano y piano inspirado en el poema VIII de *Elegías de Sandua* (1948), del poeta Ricardo Molina.

Ricardo Molina Tenor (Puente Genil, Córdoba, 1916 – Córdoba 1968) fue, como es sabido, cofundador – junto a Pablo García Baena – de la revista *Cántico*, editada por primera vez en octubre de 1947, y miembro del grupo del mismo nombre; un grupo en el que se integraban fundamentalmente poetas, pero también otros artistas, como los pintores Ginés Liébana y Miguel del Moral. Los miembros más sobresalientes fueron los poetas Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Juan Bernier y Mario López; con posterioridad colaboraron también Vicente Núñez y Pepe de Miguel.

La afinidad de García Aguilera con la poesía de Molina no parece casual, dado el profundo interés de este poeta por el cante flamenco, que le condujo a investigar en ámbitos diversos de este arte, llegando a firmar trabajos en este campo bajo el pseudónimo de Eugenio Solís: junto al cantaor Antonio Mairena promovió el Primer Concurso Nacional de Cante Jondo en Córdoba (1956); tiempo después vería la luz su obra *Misterios del arte flamenco* (1967).

La poesía ejerce un peso importante en las obras de García Aguilera en esta época. De 1997 es *Soneto a Córdoba* para tenor y piano, compuesto sobre un texto homónimo del poeta de La Carlota Juan Bernier,¹⁸ otro de los miembros integrantes del grupo *Cántico*. Bernier había participado asimismo en la fundación de la revista *Ardor*, en la que también escribía Ricardo Molina, y – como ya se ha dicho antes – fue cofundador en Córdoba de la revista que da nombre al grupo. Es interesante mencionar que en su círculo había una disposición manifiesta hacia la música, siempre presente en sus reuniones. El grupo *Ardor* se reunía en casa de Carlos Pérez de Rozas, y su tertulia era conocida como la “Academia de la gramola”, mientras que Julio Aumente tenía otra tertulia en su casa, conocida como “Academia de la pianola”. La obra que García Aguilera escribe, por encargo de Rafael Quero, es precisamente con destino a un concierto-homenaje a los poetas del grupo *Cántico*.¹⁹ Por las mismas fechas compone *Cinco canciones sobre poemas de Enrique Alcalá* (1997),²⁰ textos que tratan sobre el agua

¹⁶ *IV Punto de Encuentro. Sonorizante. Concierto automático-instalación colectiva sobre piano Disklavier Yamaha. Sala Iberia del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 29 de noviembre de 1995.*

¹⁷ *Elegía VIII* fue estrenada por Carmen Blanco (soprano) y Rafael Quero (piano), el 26 de mayo de 1995 en el Salón Tobías del Palacio de Viana, Córdoba.

¹⁸ Juan Bernier Luque (La Carlota, 1911 – Córdoba, 1989).

¹⁹ Concierto-homenaje al grupo *Cántico*. Juan Luque (tenor), Rafael Quero (piano). Salón de Tobías del Palacio de Viana. Córdoba, 1997.

²⁰ Enrique Alcalá Ortiz (Córdoba, 1942) es, además de poeta, cronista oficial de Priego de Córdoba. Existe una grabación editada en CD Fonoz- CDF-453 *Canción y poesía*. Carmen Serrano (soprano) y Antonio López (piano).

²¹ La obra fue estrenada por Susana Jannes (soprano) y Santiago Báez (piano), el 8 de abril de 2008, en el encuentro Cosmopoeía 2008 organizado en colaboración con la XXIII Semana Musical de Primavera celebrada en el Auditorio de Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba.

²² Juan de Dios García Aguilera, entrevista con Javier Riba realizada en abril de 2015, reproducida en <https://www.juandediosgarciaaguilera.com>.

²³ Auditorio de la Escuela de Arte Dramático y Danza de Córdoba, 11 de julio de 1997.

²⁴ Leo Brower, compositor fundamental en la etapa de formación orquestal de García Aguilera, dirigió esta obra en su estreno por la Orquesta de Córdoba el 24 de octubre de 1998 en el Gran Teatro de Córdoba.

²⁵ Realizada íntegramente en la sede del LIEM, y finalizada el 10 de noviembre de 1998.

²⁶ Esta obra fue estrenada por el tenor Juan Luque y el pianista Rafael Quero con motivo del concierto *Canciones para Federico García Lorca*, celebrado el 13 de octubre de 1998 en el Gran Teatro de Córdoba.

desde sus múltiples manifestaciones: 1) “Bébetel mar”, 2) “Puertas cerradas”, 3) “Mi necesidad es poca”, 4) “Detente quieta” y 5) “En la espuma de las olas”. Estas piezas para voz y piano están dedicadas a la soprano Carmen Serrano y al pianista Antonio López.²¹

Pero quizá la obra más interesante de este periodo sea *La dama Mulsa* (*Luna de Federico...*) para guitarra, compuesta en 1997 y primera entre varias páginas consecutivas que toman como punto de partida la lectura de los versos del poeta granadino. En su ideología pesan, evidentemente, los poemas de Federico García Lorca, y, sin embargo, éstos representan más una carga simbólica que textual. “Quiero aclarar – dice García Aguilera – que no suelo emplear programas de tipo descriptivo o textual en mis obras, pero sí, tal vez, simbólicos. Sólo estas relaciones se pueden encontrar entre esta composición y el libro de poemas de Lorca. Un determinado estímulo poético me sugiere siempre un ambiente sonoro en el que trabajar, un punto de partida y un medio. *La Dama Mulsa* tiene un subtítulo: *Luna de Federico...* . Esta obra está dedicada a mi esposa, María Teresa Bartolomé, de ahí su título principal, pero está inspirada en los versos de *Luna y panorama de los insectos (poema de amor)*”.²²

De los dos movimientos en los que está estructurada la obra, el primero de ellos lleva por título *Un aire de nostalgia* y se desarrolla a partir de los versos: “Si el aire sopla blandamente,/ mi corazón tiene la forma de una niña”. El segundo movimiento, *Noche de los sentidos*, arranca de otro verso: “Es necesario caminar ¡deprisa! Por las ondas, por las ramas...”. La obra fue estrenada por el guitarrista Carlos G. Cuéllar el mismo año de su composición, con motivo del Concierto-homenaje a Federico García Lorca organizado por el Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba.²³

Retrato de poeta (1998), una obra para orquesta estructurada en cuatro movimientos, vuelve a tener la voz de Lorca, como libre inspiración, en los versos de *Poeta en Nueva York*,²⁴ que nuevamente inspira la pieza electroacústica *Luna y panorama de los insectos* (1998),²⁵ y *Paisaje* para tenor y piano (1998) escrita a la luz del poema titulado *Paisaje con dos tumbas y perro asirio*; ambos poemas de Lorca se encuentran recogidos en el capítulo “Introducción a la muerte” de *Poeta en Nueva York*.²⁶ Andalucía, que está presente en la mayor parte, si no en toda, de su obra, adquiere una fuerza especial en *El viaje discreto* (1999), una obra de estructura tripartita – “Luna y panorama de los insectos”, “Reclamos”, “Último tren” – que el compositor define como memoria sonora de la infancia: “Sus tres

partes – dice el compositor – tienen que ver, la una, con las noches de verano en el caserío de mis abuelos en Baeza y el zumbido de grillos y cigarras en las cálidas noches estivales, noches en las que los chiquillos nos acostábamos tarde vencidos por el calor; la otra, con los recuerdos de caza y las escopetas y reclamos que los adultos guardaban en los armarios, que los pequeños, a ocultas, empleábamos cuando podíamos en nuestros juegos y descubrimientos; la última, con el sonido de los viajes que emprendíamos cada verano y cada Navidad desde Atocha hacia la estación Baeza-Linares, en unos trenes que desprendían carbonilla, con asientos de madera y revisores que pasaban pidiendo el billete”.²⁷ Compuesta por encargo del CDMC-LIEM, su finalidad era completar el ciclo iniciado con *Luna y panorama de los insectos*.

²⁷ <https://www.juandediosgarciaaguilera.com>.

Paisaje... (*)

Poema: Federico García Lorca
Música: Juan de Dios García Aguilera
(1998)

Lento e malincònico

Paisaje... [1-5]

El lenguaje pianístico sigue estando presente en páginas de cámara un poco posteriores, como el *Nocturno para clarinete y piano* (2002), que contienen la misma esencia de carácter introspectivo que se encuentra presente en las obras inmediatamente anteriores,²⁸ añadiendo un discreto margen de creatividad en la elección de sonidos confiada al pianista [15].

²⁸ La obra está compuesta para clarinete en si bemol y piano, y dedicada a Francisco González y Mónica Márquez, que protagonizaron su estreno el 7 de diciembre de 2002, en el transcurso del II Festival Internacional de Música de Cámara de Cerro Muriano (Córdoba).

Nocturno
para clarinete y piano

Juan de Dios
Llavia Aguilera
2001

Nocturno [1-14]

Nocturno [15-18]

También en páginas para voz y conjunto instrumental, como *La mirada virgen* (2003), cinco canciones sobre poemas de Ricardo Molina – “Llamada”, “Materia”, “Abril”, “Desnudo”, “Contemplación de la rosa” – que incluyen el piano entre sus efectivos: tenor, orquesta de cuerda, piano y percusión.²⁹

El piano solista está perfectamente representado en los *Seis estudios para piano*. Los dos primeros de ellos están dedicados a la práctica de las octavas y de las escalas respectivamente. El tercero lleva por título *Juego de ruleta* y el cuarto *Teclas blancas*.

²⁹ Estrenadas por el tenor Juan Luque y la Orquesta de Córdoba dirigida por Gloria Isabel Ramos, el 24 de octubre de 2003 en el Gran Teatro de Córdoba.

Estudio I Juan de Dios Guzmán Aguilera
Octavas

Allegro cívico

Estudio I. Octavas [1-12]

Estudio II Juan de Dios Guzmán Aguilera
Escalas

Allegro cívico

Estudio II. Escalas [1-11]

Estudio III Juan de Dios Guzmán Aguilera
Juego de ruleta

Vivace

Estudio III. Juego de ruleta [1-4]

Estudio IV Juan de Dios Guzmán Aguilera
Teclas blancas

Allegro

Estudio IV. Teclas blancas [1-12]

Estudio V Juan de Dios García Aguilera

Lento e con ispirazione

Estudio V [1-4]

Estudio VI Juan de Dios García Aguilera

Ostinato-Perpetuum mobile

Rapido possibile, senza tempo

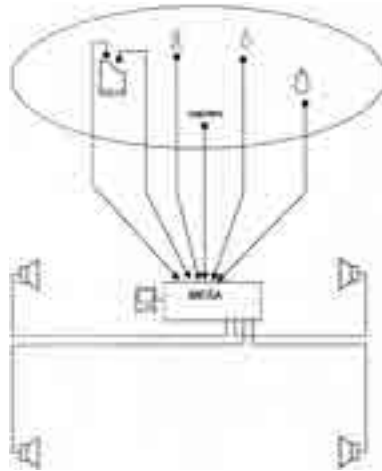
Estudio VI. Ostinato-Perpetuum mobile [1-4]

A partir del año 2007, fecha de composición de la pieza que lleva por título *Dos poemas de Aleixandre* – para soprano, oboe, violín, violoncello, piano y tratamiento electrónico – adopta técnicas de composición espectral. El esquema de la realización acústica queda explicitado en la partitura, lo mismo que los intervalos microtonales empleados. Conviene tener presente la manera en la que el compositor adopta el uso de la microtonalidad desde un punto de vista más conceptual que técnico. “El empleo de microtonos es habitual en el sistema espectral. Pero el uso de los microtonos debe ser entendido como consecuencia de las relaciones entre parciales armónicos del espectro, del resultado de la manipulación de estos y de otros fenómenos de carácter acústico. Para nada se puede suponer que se esté buscando una extensión del sistema cromático más allá de los doce semitonos, una especie de sistema hipercromático”.³⁰

³⁰ Juan de Dios García Aguilera, “La técnica de *Páramos*”; texto fechado el 13 de agosto de 2015.

Dos poemas de Aleixandre. Microtonos

Dos poemas de Aleixandre está compuesta para voz de soprano (soprano lírica) y cuarteto instrumental – oboe, violín, violoncello y piano – y tratamiento electrónico – con amplificación de todos los instrumentos y de la voz – en tiempo real.



Esquema de la realización electroacústica

Estos medios comprenden un reverberador de mesa – aplicado por igual a todos los instrumentos –, un modulador de anillo, un granulador y un segundo reverberador aplicados solamente al oboe, como se observa, por ejemplo, en [46-49].

Dos poemas de Aleixandre [46-49]

Los versos de “Adolescencia”: *Vinieras y te fueras dulcemente, / De otro camino / A otro camino. Verte / Y ya otra vez no verte....*

Dos poemas de Aleixandre

Juan de Dios García Aguilera
2007

I. Adolescencia

The image displays a musical score for the piece 'Adolescencia'. It is arranged for a chamber ensemble consisting of Flute, Violin, Violoncello, Clarinet, and Piano. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute, Violin, Violoncello, Clarinet, and Piano. The Flute part begins with a tempo marking of 'Allegro' and a dynamic of 'p'. The Violin part starts with a dynamic of 'pp'. The second system shows the Violin and Violoncello parts. A double bar line with a repeat sign is placed between the two systems. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Dos poemas de Aleixandre. I. Adolescencia [1-7]

En “El último amor”: *Amor mío, amor mío./ Y la palabra suena en el vacío.
Y se está solo./ Y acaba de irse aquella que nos quería. Acaba de salir./ Acabamos de
oír cerrarse la puerta./ Todavía nuestros brazos están tendidos. Y la voz se queja/ en la
garganta./ Amor mío... .*

2. El último amor

I

Oboe

Violin

Viola

Bassoon

Oboe

Violin

Viola

Piano

Dos poemas de Aleixandre II. El último amor [1-6]

El primer poema de Vicente Aleixandre es el que lleva por título “Adolescencia”, tomado de *Ámbito*. La infancia y buena parte de la juventud de Aleixandre (1898-1984) transcurrió en Málaga, donde se publica la primera edición de *Ámbito* (1928). Las sonoridades electrónicas creadas por Juan de Dios, empastadas con el tratamiento vocal e instrumental de esta pieza, contrastan con los versos del

³¹ Su estreno tuvo lugar el 10 de abril de 2008 por Laura Savatel (soprano), Pau Rodríguez (oboe), Domingo Escobar (violín), Azahara Escobar (violoncello), Santiago Báez (piano) y Juan de Dios García Aguilera (electrónica). Concierto de cámara *Tres poetas universales en la música contemporánea*. Cosmopoética 2008 en colaboración con la XXXIII Semana Musical de Primavera celebrada en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba.

poeta sevillano, plenos de resonancias de la poesía clásica española del siglo de oro. El segundo, “El último amor”, está incluido entre los poemas de madurez que componen *Historia del corazón* (1954).³¹ El tratamiento que se emplea en el piano es fundamental en momentos de intensidad declamatoria, una declamación casi silábica en alturas determinadas para la que el piano añade una discreta sonoridad.

Dos poemas de Aleixandre [14-20]

Cuando el piano adquiere una mayor significación melódica es precisamente en las secuencias en las que el texto es simplemente recitado, una sencillez de construcción y una facilidad de lectura que no esconden la dimensión más profunda de esta obra.

40 *solo aria* (2) *mf* *p* *rit.*

Ob. *mf* *p* *rit.*

Vln. *mf* *p* *rit.*

Vi. *mf* *p* *rit.*

Sop. Se está haciendo de noche. Pasa | así | la noche en tu mano. | Apláudete. Descansa. Te narraré dulcemente la |

Pno. *mf* *p* *rit.*

43 *rit.* *Duetto.*

Ob. *mf* *p* *rit.*

Vln. *mf* *p* *rit.*

Vi. *mf* *p* *rit.*

Sop. inseguridad, y lentamente se borra. Toleró respirar. | Duetto. |

Pno. *mf* *p* *rit.*

Dos poemas de Aleixandre [40-44]

³² Los instrumentos de percusión y otros elementos empleados son marimba, dos tambores de madera – agudo y grave – bombo, dos platos suspendidos, tam-tam, papel para arrugar y arco de contrabajo. La obra fue estrenada por Curioso Ensemble en la Sala Joaquín Rodrigo del Palau de la Música de Valencia, el 14 de diciembre de 2009.

Entre los años 2007 y 2008 García Aguilera compone *Contemplación de la rosa*, una obra para saxofón alto en *mi* bemol, violoncello, piano y percusión.³² En ella emplea una interválica microtonal, y recursos tales como sonoridades realizadas con papel – un recurso de uso relativamente extendido en obras experimentales de la primera mitad del siglo pasado, a partir de la célebre *Paper Piece* de Ben Patterson – ambas indicadas expresamente en las notas a la partitura.



Microtonos



Ruido producido arrugando papel con las manos

Contemplación de la rosa Joaquín Díaz García Aguilera
2007-08

Contemplación:
4º y 5º trío de cuerdas

A page of a musical score for 'Contemplación de la rosa'. It features five staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Violoncello (Viol. Cello), Percusión (Percussion), Piano (Piano), and Arco (Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pp*. There are also some handwritten annotations and a double bar line with repeat dots.

Contemplación de la rosa [1-4]

Su concierto para guitarra y orquesta *Páramos del Infierno de El Bosco* (2009) es una obra muy representativa en su catálogo. La partitura fue escrita a petición de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) y la Fundación Autor, a propuesta de la Orquesta de Córdoba.³³ La inspiración en el postigo derecho del tríptico *El jardín de las delicias* de El Bosco, no ofrece duda.³⁴ El interés que García Aguilera manifiesta por la pintura de El Bosco tiene que ver, como él mismo explica, con razones emocionales y plásticas: “Por un lado, el bestiario del cuadro, su escenografía, sus personajes y las situaciones mágicas que lo envuelven, cautivan mi atención. Me resulta inevitable seguir mirando en tanto que estoy en presencia de la pintura. Es un mundo muy atractivo.

Por otro, está su construcción casi sinfónica, en el sentido de que es un cuadro de largo recorrido en el que se suceden motivos variados, transiciones, episodios, escenas y otras situaciones de interés, armonizados o no, con superposición de diferentes planos o sobre el oscuro como fondo, a solo o en polifonía. Parece una estructura incluso concertística, conducida por una dialéctica de diálogo entre la presencia de Satanás y el resto de los personajes que ilustran la tabla. Estas dos cosas me han debido influir, motivando la escritura de *Páramos del Infierno de El Bosco*. “Páramos” alude al paisaje sobre el que se construye toda la escena del pintor, que es pardo y oscuro, quemado por el fuego, y también se refiere a un determinado estado del ánimo”.³⁵

³³ Su estreno tuvo lugar en el Auditorio Nacional de Madrid el 24 de febrero de 2010, y fue interpretada posteriormente, los días 27 y 28 de febrero del mismo año, en el Gran Teatro de Córdoba, por el guitarrista Javier Riba – a quien está dedicada la partitura – y la Orquesta de Córdoba bajo la dirección de Manuel Hernández Silva.

³⁴ *El jardín de las delicias*. Tríptico. Óleo sobre tabla. Tabla central [220x195]; cada una de las alas mide [220 x 97]. Museo del Prado. Madrid.

³⁵ Juan de Dios García Aguilera, anotaciones a la partitura de *Páramos del Infierno de El Bosco*. Archivo del compositor; texto reproducido en <https://www.juandediosgarciaaguilera.com>.

© Javier Edo

Páramos del Infierno de El Bosco

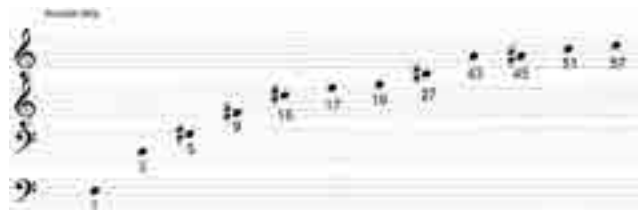
Composición para guitarra y arpa (1999)

Juan de Dios García Aguilera
(*1959)

The image displays a musical score for the piece "Páramos del Infierno de El Bosco" by Juan de Dios García Aguilera. The score is arranged for guitar and harp. At the top, it includes the composer's name, the title, and the instrumentation: "Composición para guitarra y arpa (1999)". The score is divided into two systems. The first system is for the guitar, starting with a "Lento" tempo marking and a 6/8 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some of which are circled. The second system is for the harp, also marked "Lento" and in 6/8 time. It contains a more sparse melodic line with some grace notes. The score is written on multiple staves, with the guitar part on the top staff and the harp part on the bottom staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Páramos del Infierno de El Bosco [1-9]

Además de estas consideraciones, García Aguilera ha escrito un texto en el que explica pormenorizadamente la técnica empleada para la composición de esta obra, partiendo de un acorde que ha denominado *alfa*: “El acorde que, sin ningún motivo especial y sólo por capricho, he denominado “alfa”, pese a que tiene su origen en el fenómeno empírico de la serie de los parciales armónicos, es un ente bastante especulativo y abstracto. Con él he intentado hallar un punto de encuentro, un compromiso, entre la serie armónica, es decir, el ámbito de lo espectral, y la serie de los doce tonos, ámbito de lo cromático o del dodecafonismo”.³⁶ Con la serie derivada de este acorde alfa – que puede presentar las cuatro formas habituales: original, retrógrada, inversión e inversión retrogradada – puede establecer un criterio o sistema unificador de la obra.



Configuración acorde Alfa

Asimismo, adopta en ella técnicas propias del sistema espectral, como ya hiciera en páginas anteriores, *Dos poemas de Alexandre, Mares de seda y brisa* y como hará en *Océanos mínimos*. De estas mismas fechas es una nueva creación electroacústica, *Suspiro* (2009), una “deconstrucción de los cantos oscuros del flamenco” – dice su autor – con destino a la instalación dedicada a este arte por Felipe Gutiérrez.³⁷

El mar y el océano están presentes en los títulos de muchas obras de Juan de Dios García Aguilera, como *Océanos mínimos*, para quince instrumentos de cuerda³⁸ o su pieza para saxo tenor y electroacústica *Hay en la memoria un río*, en la que la electroacústica vuelve a ser el impulso medular que mueve la música, a partir del texto de José Saramago “Retrato do poeta quando joven”, de *Os poemas possíveis* (1981):

*Há na memoria um rio onde navegam
os barcos da infancia, em arcadas
de ramos inquietos que despregam
sobre as águas as folhas recurvadas [...]*

³⁶ Juan de Dios García Aguilera, “La técnica de *Páramos*”; texto fechado el 13 de agosto de 2015.

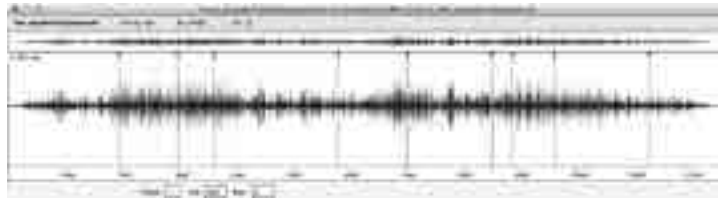
³⁷ Estrenada con motivo de *La noche blanca del flamenco en Córdoba*, celebrada entre los días 18 al 20 de junio del año 2009.

³⁸ Estrenada en Córdoba el 14 de marzo de 2010 en el transcurso de las XIII Jornadas de Música Contemporánea, y ofrecida de nuevo en concierto el 26 de abril de ese mismo año en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) por el violinista Manuel Guillén y la Camerata de Madrid dirigidos por José Luis Temes.

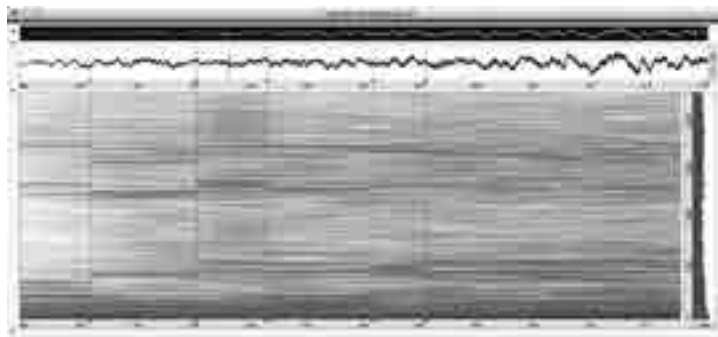
Se sitúa por tanto en un contexto que ofrece infinidad de imágenes sobre las que se bifurcan dos discursos sonoros superpuestos: el sonido del saxofón, que representa el río donde navegan los barcos de la infancia, y el de la electrónica, que se identifica con la memoria, el contorno y los límites, discurriendo ambos en estrecha relación. “En el proceso de composición de la obra – dice su autor – se han empleado técnicas de análisis espectral aplicadas a sonidos recogidos del saxofón y a sonidos de actividad acuática. De ese procedimiento se han derivado muchos de los materiales de la construcción sonora, en un intento de lograr una composición más orgánica”.³⁹ Emplea una secuencia de ruido de olas que denomina “agua04-fragmento.aif”, analizado con el programa Audiosculpt y a continuación traslada sus datos a OpenMusic que analiza dinámicas, duraciones, alturas y otros parámetros. Respecto a la electrónica en tiempo real, el compositor ha previsto dos tipos de funciones: modificación del sonido emitido por el saxofón y su proyección espacial, y reproducción de sonidos diseñados expresamente. Para llevar a término esta tarea diseña un *patch* de carácter modular con el programa MAxMPS.⁴⁰

³⁹ Juan de Dios García Aguilera, “La técnica del análisis espectral en el proceso de composición de *Hay en la memoria un río...*”. Escrito fechado el 20 de abril de 2012 (inédito).

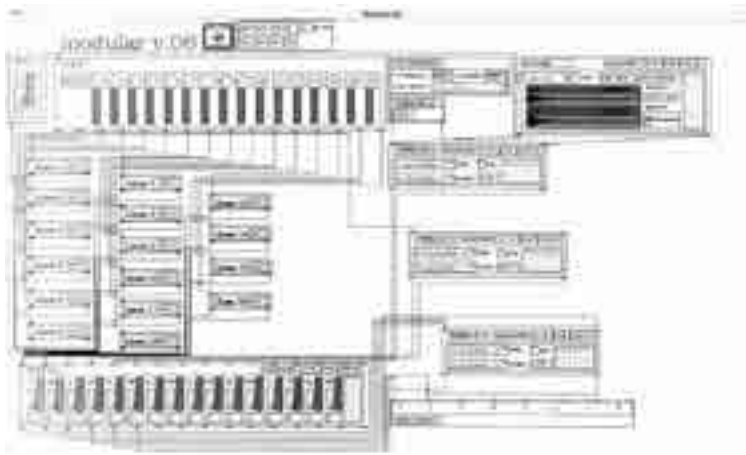
⁴⁰ Todos los aspectos técnicos de esta obra están explicados de manera precisa en el texto que el compositor escribió con destino a una comunicación titulada “Hay en la memoria un río”, presentada en Sevilla con motivo del Jomex’12. Puede consultarse el texto completo de su intervención en <https://www.juandediosgarciaaguilera.com>.



Sonido agua04-fragmento.aif



Sonograma y análisis con programa Audiosculpt



Realización patch modular con MaxMSP

Aplica para ello los medios que le facilita el laboratorio disponiéndolos en tres niveles: conceptual, instrumental y espacial, encaminados al análisis espectral de sonidos pregrabados en situaciones acuáticas – una estructura general derivada del sonido de un ruido de olas de unos doce minutos de duración, el denominado antes “agua04-fragmento.aif” – y de muestras realizadas por el saxofón ensayando diferentes emisiones.

Se coloca así en una posición conceptualista y casi esencialista, por cuanto emplea ese lenguaje sonoro como un aparato lógico que le conduce a una reflexión sobre los procesos de la memoria. “Cuando afirma que *toda nuestra vida es un invento* – dice Juan de Dios García Aguilera – el sociólogo alemán Harald Welzer, en cierto modo, viene a decirnos que el teatro de la vida comparte la naturaleza y el arte, y que somos el objeto de su proyección. Porque la creación musical no tiene que ver con la realidad sino con la imagen deformada y transformada que de ella nos ofrece la memoria: es pues un invento; y con la percepción, en tanto que la música se relaciona mucho más con la manera como nosotros conservamos las ilusiones relacionadas con la construcción sonora que con la construcción sonora misma. Así, en esta compleja experiencia entran a formar parte tanto la verdad de las cosas como los recuerdos idealizados de ella, y todo lo que la mente intercala entre la realidad y la imaginación”.⁴¹ Es este un planteamiento que recuerda el concepto de límites vastísimos que ofrece Klee al definir un arte a imagen de la creación, un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos. En el segundo concierto para guitarra y orquesta, *Rosa del Alcázar*, compuesta por encargo del IMAE para la trigésimo cuarta edición del Festival de la Guitarra de

⁴¹ Juan de Dios García Aguilera, “Entre la realidad y la imaginación”, notas de presentación a la grabación de *Hay un río en la memoria*.

⁴² Estrenada por el guitarrista Eugenio Tobalina y la Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de José Luis Temes, el 2 de julio de 2014.

Córdoba,⁴² se encuentra una prolongación de ese sentido de la percepción sonora desde una disposición anímica más que técnica.

En el año 2012, con motivo del setenta aniversario del compositor Tomás Marco (Madrid, 1942), Juan de Dios García compone en su homenaje *Pequeñas variaciones al nombre de Tomás Marco*. “Las variaciones sobre un nombre son todo un clásico en el mundo de la composición musical, y el setenta cumpleaños del maestro Tomás Marco, a quien tanto admiro, me pareció la ocasión perfecta para hacer esta obra. Se trata, como es bien conocido, de extraer la base de la melodía o el tema de las letras del nombre o de la leyenda propuestos, transcritas a notas y valores temporales, y a partir de ahí construir la pieza.

La pieza fue escrita para ser estrenada por el pianista Diego Fernández Magdaleno en un concierto homenaje en el que participaron asimismo Claudio Prieto, Josep Soler o García Álvarez, entre otros.

Con mis mejores deseos para el maestro Tomás Marco, por tantos años buenos dedicados a la música, en todos sus aspectos, y por los que aún quedan por llegar. Por su elegancia y su savoir faire, por su prestancia y su sabiduría, con todo el cariño”.

Las letras que componen el nombre del compositor madrileño se inscriben en el pentagrama ya en el inicio de la obra [2-5], un clima estático que propicia el sentido descriptivo de homenaje.

Pequeñas variaciones al nombre de Tomás Marco

Juan de Dios García Aguilera.
(*1959)

... en el 70 cumpleaños del maestro

1 Estático.
♩ = 42

T O M A S
A R C O

Pequeñas variaciones al nombre de Tomás Marco 1 [1-5]

La forma sirve aquí como función de funciones – esa forma en sentido vivo (Gestalt) que refería Paul Klee – que presenta funciones subyacentes. Esta argumentación, función de funciones, plantea la segunda variación, *Impulsos*, la tercera *Obsesión*, la cuarta *Enigma* y la quinta *En trayectoria inexorable*, que evidentemente se relacionan con episodios vitales.

2 Impulsos.
♩ = 120 poco rit. ♩ = 96 ♩ = 120 poco rit. ♩ = 96

6

pp pp p

mf mf pp

Detailed description: This is a piano score for the second variation, 'Impulsos'. It consists of six measures. The tempo starts at 120 bpm with a 'poco rit.' (slightly slower) marking, then changes to 96 bpm, and returns to 120 bpm with another 'poco rit.' marking, finally ending at 96 bpm. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamics include piano (p), piano-piano (pp), and mezzo-forte (mf).

Pequeñas variaciones al nombre de Tomás Marco 2 [6-11]

3 Obsesión.
♩ = 120

23

p p

Detailed description: This is a piano score for the third variation, 'Obsesión'. It consists of three measures. The tempo is constant at 120 bpm. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamics include piano (p).

Pequeñas variaciones al nombre de Tomás Marco 3 [23-25]

4 Enigma
♩ = 68

47

ppp pp

Detailed description: This is a piano score for the fourth variation, 'Enigma'. It consists of four measures. The tempo is constant at 68 bpm. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamics include pianissimo (ppp) and piano (pp).

Pequeñas variaciones al nombre de Tomás Marco 4 [47-48]



Pequeñas variaciones al nombre de Tomás Marco 5 [68-70]

El sexteto de cámara *Racconto in blu* (2013) fue compuesto por encargo del Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). En las notas a la partitura dice: “El término italiano *racconto* define una manera especial de narrar unos hechos, normalmente literarios o cinematográficos, por la cual se produce un súbito desplazamiento al pasado, y después se va progresando lentamente hacia el momento inicial del recuerdo y punto de partida de la historia. Este modo narrativo de comunicar se hace posible gracias, entre otras cosas, a la herramienta del lenguaje que son los tiempos verbales. En música no tenemos tiempos verbales, pero podemos suplir esta carencia apoyándonos en el factor de la memoria, que añade una dimensión temporal simbólica a los elementos sonoros: lo que se desconoce es el futuro, lo que se está conociendo es el presente, lo que se recuerda es el pasado.

En *Racconto in blu* abordo nuevamente el tema del color – recientemente lo hice en otra obra –, y aunque el color llega a producirme sensaciones muy intensas, me sugiere relaciones, superficies, texturas y determinados gestos musicales, no soy poseedor de ningún tipo de percepción sinestésica. Simplemente llego a identificar el color azul con el tono de *re* por octavación descendente desde la elevadísima frecuencia electromagnética que le es propia”. El sonido del piano se ofrece en un primer *cluster* con la palma de la mano sobre el arpa del instrumento, una sonoridad que empasta con los sonidos de la percusión y sobre los que discurren las cuatro líneas instrumentales restantes.⁴³

⁴³ La instrumentación consta de flauta-flauta alto en *sol*, clarinete en *si* bemol y clarinete bajo, percusión – bombo, glockenspiel, vibráfono, maracas, tres platos suspendidos 16”, 20” y 24” o 26” – piano, violín y violoncello.

Racconto in blu
(2013)
obra completa

Ensemble Kuraia / Ensemble Musica / Ensemble Cazzaniga

Don de Dios (Don Agustín) 2013/13

Racconto in blu [1-8]

La obra, concluida el 12 de julio de 2013, fue estrenada por Ensemble Kuraia dirigido por Andrea Cazzaniga, a quienes está dedicada la partitura. También en el año 2013 compone *Soledad del mar* para saxofón alto en mi bemol y piano, una página dedicada al Dúo SinCronía – formado por Jesús Núñez González y Noelia Sierra Domínguez –, así como “...a las personas que sufren soledad”, como explica en sus anotaciones: “*Soledades* célebres son las de Don Luis de Góngora y las de Don Antonio Machado. *Soledad del mar* está inspirada en un sueño que apunté en un cuaderno, en el que están presentes el mar y el agua entendidos como distancia, el océano, como una inmensidad en la que perderse, el espacio de los sueños, dando entrada a un orden irracional en el tiempo y en la estructura de los hechos y de las formas, la espera, el atardecer, la luz y el color de las cosas, y la soledad, sobre todo la soledad”.

Soledad del mar

(2013)

para saxofón alto en Mib y piano

Juan de Dios García Aguilera
(*1959)

Senza tempo

poco accel. riten.

Saxo Alto in Mib

sempre *ppp* (quasi impercettibile)

..... pochiss. cresc.

Lentamente

espress.

poco più animato

2

Sx. A.

p < *fp* > *p* *mf* *pp*

ritenz. = 1

Pno.

tailleceps pizz.

p

Soledad del mar [1-5]

Así dice el texto del sueño:

Avanza un nadador en el océano. El aire es cálido, el agua está en calma y todo tiene un mismo color plateado.

Consigue nadar hasta una pequeña isla. Es un arrecife formado cuatro rocas rodeadas de un manto de arena blanca, en el que se deshacen las olas... Mira a su alrededor pero no hay nada más. No hay árboles, no hay flores, no hay arroyos, no hay insectos ni hormigas, ni cangrejos. Solo vacío, sórdido, secreto.

Inmerso en un tenue resplandor, su torso se ve tan gris como las nubes que cubren el cielo, en el que no hay estrellas ni soles, y el tiempo se ha detenido y el sonido también... y allí, en su soledad y en la anémica quietud del mar, sin encontrar descanso ni valor y atenazado por la duda irresoluble del navegante, sin memoria, sin rumbo, sumido en una profunda y lánguida melancolía, el nadador espera.

El talante reflexivo de García Aguilera parece agudizarse en estas páginas más recientes. No es un elemento nuevo, puesto que aparece, y en ocasiones está latente sin revelarse con nitidez, en prácticamente toda su producción musical. Los escritos de Paul Klee son una de las lecturas que más hondo parecen calar – más allá de cualquier otra connotación, aunque sin descartarla – en el sentido constructivo de su música.

Cuando en 2015 escribe *Formas y figuras II* para violín, violoncello y piano, una obra que termina de componer el 8 de septiembre de 2015, pero de la que realiza una revisión, concluida el 13 de noviembre de 2016, se siente impulsado a redactar unas anotaciones bastante elocuentes en el sentido mencionado antes: “Yo quería poner orden al movimiento, decía Paul Klee en septiembre de 1914; el pintor músico. Sus lecciones en la Bauhaus, sus notas y ensayos, fueron recopilados y editados por Jiir Siller, y publicados en 1956 con el título de *Das bildnerische Denken*, que, aunque traducido al español viene a significar *pensar en lo pictórico*, es conocido como *Teoría de la forma y la figuración*. En conjunto, estos textos constituyen un maravilloso legado al arte en el que el creador desarrolla y extiende su concepto dinámico de las formas. Pero *Teoría de la forma y la figuración* es también un regalo para los ojos y la mente, un campo de imágenes exóticas en el mundo surrealista que el pintor diseñó; un mar de formas y figura increíbles imposibles de olvidar”.⁴⁴ Los dibujos de Klee sirven nuevamente de inspiración – puesto que ya habían sido una referencia en el trío *Formas y figuras I*, para flauta, viola y guitarra – para esta obra también con destino a un trío, ahora formado por violín, violoncello y piano.

Desde su misma estructura se encuentran los elementos que delatan el entronque conceptual con los dibujos de Klee: 1. “Escritura vegetal acuática” 2. “Flores en el campo de cereales” 3. “Diseño para el reino terrestre y aéreo de las plantas” y 4. “Flora cósmica”.

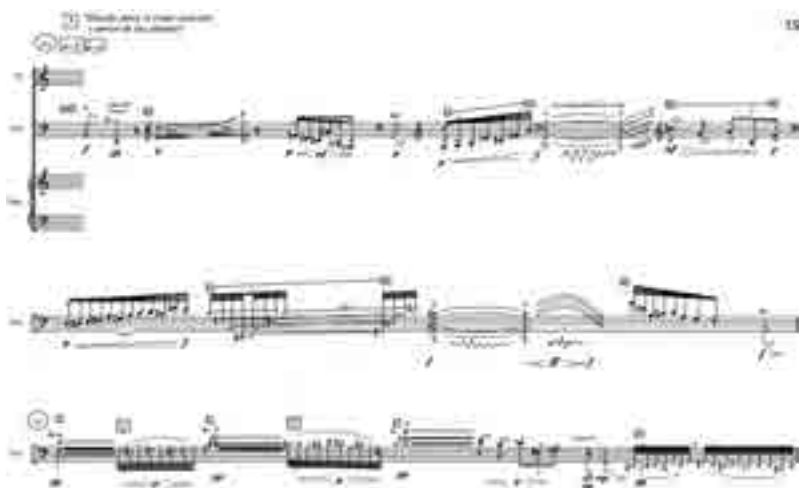
⁴⁴ Juan de Dios García Aguilera, notas de presentación a la partitura de *Formas y figuras II*. Puede consultarse la obra en <https://www.juandediosgarciaaguilera.com>.

Formas y figuras II
 para violín, violoncello y piano (2015)

Formas y figuras II. 1 Escritura vegetal acuática [1-12]

Resulta muy interesante cómo la propia grafía tiende al sentido más plástico – sin duda de manera impremeditada – cuando el piano adopta un lugar tímbrico de preminencia evidente. La obra fue estrenada por Luis Ibiricu (violín), Belén Fernández (violoncello) y Berta Fresco (piano), miembros del Ensemble Kuraia, el 16 de noviembre de 2015 (o sea, sin revisar; la versión anterior) en el auditorio “J. C. Arriaga” de Bilbao, con motivo del Festival Kuraia 2015.

Formas y figuras II. 2 Flores en el campo de cereales [67-73]



Formas y figuras II. 3 Diseño para el reino terrestre y aéreo de las plantas [114-115]



Formas y figuras II. 4 Flora cósmica [122-130]

Mares de seda y brisa, en su versión a), compuesta en el año 2007 con destino a marimba y ensemble,⁴⁵ es una de las primeras piezas en las que García Aguilera adopta técnicas de composición espectral a partir del acorde que denominó *alfa* – como ya se ha explicado a propósito de *Páramos del infierno*. *Mares de seda y brisa* (2017) es su versión c), está escrita para marimba y piano, y dedicada a la percussionista Carolina Alcaraz.

⁴⁵ Estrenada por Carolina Alcaraz (marimba) y el ensemble Córdoba Música Viva en Córdoba, el 28 de marzo de 2009, en el transcurso de las XII Jornadas de Música Contemporánea de Córdoba; Auditorio del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco”. La versión b) de esta obra – concertino para marimba solista y orquesta de cámara – fue estrenada el 29 de abril de 2010 por Carolina Alcaraz (marimba) y la Saint Paul Chamber Orchestra bajo la dirección de Mark Russel Smith; Marimba 2010 Festival. The Music Room (SPCO Canter), Minneapolis.

ne, como las plantas en el mundo natural, germinan y brotan, maduran y florecen, y se marchitan al fin dejando su herencia para otras nuevas generaciones. Es algo propio de la vida, producido por el inevitable paso del tiempo, que deja su marca en el declinar de los distintos elementos de la composición musical distribuidos a lo largo de la pieza”,⁴⁶ sabemos que en su mente están esas leyes de la naturaleza que se convirtieron en el eje vertebrador de las lecciones de pintura y del quehacer artístico de Paul Klee.

La obra, de unos ocho minutos de duración, está estructurada en diez secuencias – o *momentos*, como los denomina su autor – que se interpretan sin pausas intermedias y en las que, hasta el final, prevalece el sentido de *work in progress*. De manera que, como decía el propio Klee, lo esencial no es tanto la forma definitiva de las cosas sino el proceso que conduce a ellas. Se desarrolla la primera sección en un clima lento, más misterioso que sobrio, planteando el primer tema hasta completar su exposición [1-7].

⁴⁶ Juan de Dios García Aguilera, notas de presentación a la partitura de *Flores para Julia*. Diputación Provincial de Jaén, 2012. La fecha de finalización de la obra, según consta en el original, es el 1 de mayo de 2011. Está dedicada a su esposa, María Teresa Bartolomé.

Flores para Julia Juan de Dios García Aguilera
(*1959)

a Maite...

I

♩ = 48 **Lento, sobrio ma intenso**

sempre con ped.

5 poco rit.....

pochita

Flores para Julia I [1-7]

Extiende el desarrollo, fundamentado en sonoridades armónicas, sin un sentido melódico definido, hasta enlazar *a tempo* y repetir las estructuras [7-8],

que reproduce en eco [9] para concluir esta primera parte, a modo de introducción, en un matiz *ppp* muy sutil.

8 **a tempo**

11

Flores para Julia I [8-13]

La pausa prolongada que define el final de la primera sección actúa, a modo de *hoquetus*, como pórtico de la segunda, con la que marca una diferencia de carácter notable y que, como se indica, se desarrolla en un tempo verdaderamente rápido y vigoroso, recorriendo a modo de transición melódica de ida y vuelta, en movimientos ascendentes y descendentes, hasta desembocar en un punto de reposo que enlaza con un nuevo episodio de carácter contrapuntístico [31].

II

♩ = 25 **Allegro molto e vigoroso**

14 *legato*

Flores para Julia II [14-16]

Una combinación rítmica – tresillos de corchea-semicorchea – teje una trama contrapuntística que se extiende con intensidad creciente y decreciente, potenciando este sentido de pulso dinámico hasta culminar en una secuencia de reposo [42-43].

Flores para Julia II [31-36]

Flores para Julia II [40-43]

El *tempo* de la tercera sección devuelve al clima lento inicial – ahora *Meno mosso* – que está determinado por los sucesivos puntos de estabilidad armónica que separan las estructuras melódicas hasta [53].

Flores para Julia III [43-45]

Estas estructuras se repiten en eco hasta agotar su sonoridad, de manera muy tenue, para dar paso a una nueva sección.

53 *(come un rumore lontano)*

55 *(rit. de...)*

pp

Flores para Julia III [53-56]

La IV sección ejerce una función más bien de transición entre III y V, desarrollándose nuevamente en un clima lento, respetando así la alternancia métrica que parece imponerse desde el comienzo de la obra.

IV
58 $\text{♩} = 55$ **Lento (non troppo)**

rit. de...

p

Flores para Julia IV [58-61]

$\text{♩} = 51$ **V**
77 *(= $\text{♩} = \text{♩} =$)* *sempre legatissimo*

sempre p

pedal discreto

Flores para Julia V [77-78]

Hacia el final de esta quinta sección se plantea un nuevo tejido de morfología contrapuntística, reforzado por la reiteración de sonidos [85-88] que se diluyen en arpegiados [89-90] y preludian el *Allegro scherzando*.

Musical score for Flores para Julia V [85-87]. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system (measures 85-86) features a piano (p) dynamic. The second system (measures 87-88) features a piano (p) dynamic. The third system (measures 89-90) features a piano (p) dynamic. The score includes a 'pochitos' marking under the bass line in the third system.

Flores para Julia V [85-87]

Musical score for Flores para Julia V [88-90]. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system (measures 88-89) features a piano (p) dynamic. The second system (measures 90-91) features a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 92-93) features a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes a 'pochitos' marking under the bass line in the first system and a 'p 2da' marking under the bass line in the third system.

Flores para Julia V [88-90]

La sexta sección regresa al tempo rápido que se desarrolla nuevamente de manera muy ágil hasta [110] y finaliza en dos grupos de tresillos [111] sobre el sonido *fa* y enlazan con la sección VII, que comienza sobre el mismo sonido iniciando un tema de sutilidad extraordinaria [114].

Musical score for Flores para Julia VI [91-93]. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system (measures 91-92) features a mezzo-forte (mp) dynamic. The second system (measures 93-94) features a mezzo-forte (mp) dynamic. The third system (measures 95-96) features a mezzo-forte (mp) dynamic. The score includes a 'VI' section marker, a tempo marking of 'Allegro scherzando' with a quarter note equal to 85 (♩ = 85), and a 'poda discreta' marking under the bass line in the first system.

Flores para Julia VI [91-93]

Flores para Julia VI [110-111]

Flores para Julia VII [112-114]

Un nuevo contraste melódico-rítmico abre la sección VIII, que se plantea en ritmo impetuoso concatenando breves células melódicas hasta plantear una recapitulación mediante secuencias armónicas que sintetizan el material sonoro principal [139-142].

Flores para Julia VIII [121-122]



Flores para Julia VIII [139-142]

La sección IX sigue un criterio similar en su desarrollo, ligando episodios de mayor brevedad, con un carácter más contenido, más tranquilo (*come in III*), y un rápido desenlace sobre la sección X.

Flores para Julia IX [143-145]

Después del estreno, prácticamente no se publicaron críticas o análisis sobre la obra. De manera que a propósito de la misma solo constan las breves líneas ofrecidas por el propio compositor y que ya se han citado al inicio. Robert Cummings escribió un breve comentario sobre la grabación de *Flores para Julia* realizada por el pianista ganador del concurso – Yutong Sun – enfatizando el carácter fluido de la pieza y este sentido de lejana pérdida que parece desprenderse de la última sección: “Juan de Dios García Aguilera’s *Flowers for Julia* is a moody piece of substantial technical challenge that most listeners will find difficult at first hearing. Lasting over eight minutes, it is divided into ten short sections played without a pause. Sun performs the piece brilliantly, deftly wringing from the music all its quirky but naturally flowing character: flowers sprout, blossom, wither and then die, the process yielding both beauty and a sense of loss”.⁴⁷

⁴⁷ Robert Cummings, “Yutong Sun Piano Recital”, *Classical Net. The Internet’s Premier Classical Music Source*. <http://www.classical.net/music/recs/reviews/n/nxs-73178a.php>

152 **rall.** **a tempo**

$\text{♩} = 51$ X

p *pp* *ped.*

Flores para Julia IX-X [152-154]

El final de la obra ofrece una armonía muy dúctil, en un clima apacible que va del *pp* a *ppp* y cuya sonoridad va extinguiéndose, primero *lontano*, luego *lontanissimo*.

158

p *pp*

163 *lontano* *pp*

pp

lontanissimo *ppp*

ppp

Clavé, 1 de mayo de 2011

Flores para Julia X [158-166]

Flores para Julia traspasa, en su sentido último, los contornos de una concepción de características técnico-estéticas precisas, con un destino predeterminado, con una intencionalidad asimismo predefinida. Voluntad de perdurar más allá del tiempo concreto de su creación, lo que es la verdadera significación del arte en su sentido más riguroso, un arte que atraviesa las *cosas*, que va más allá tanto de lo real como de lo imaginario.

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre los días 12 al 20 de abril de 2012 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los cincuenta y dos concursantes inscritos, procedentes de dieciocho países, concurrieron treinta y dos participantes.

Presidido por la Catedrática de piano Ana Guijarro, el jurado en esta 54ª edición del Concurso Internacional “Premio Jaén” estuvo integrado por los vocales Peter Bithell, Ramón Coll, Rafael Quero, Boaz Sharon, Tamás Vesmás y Michiko Tsuda, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Michael Davidov (España-Israel), Yutong Sun (China) y Miyeon Lee (Corea del Sur). Obtuvo el primer premio el pianista chino Yutong Sun, otorgándose el segundo premio y Premio “Rosa Sabater” a Miyeon Lee, y el tercero y Premio “Música Contemporánea” a Michael Davidov.



Michael Davidov con la Diputada de Cultura y Deportes, Antonia Olivares.

Juan de Dios García Aguilera
(Madrid, 1959)



FLORES PARA JULIA

Obra obligada. Año 2012

Flores para Julia

Juan de Dios García Aguilera
(*1959)

a Maite...

I

♩ = 48

Lento, sobrio ma intenso

lontano

p *pp* *poco sf*

sempre con ped.

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It is written for piano in 3/4 time. The first measure is marked *p* and *lontano*. The second measure is marked *pp*. The third measure is marked *poco sf*. The fourth measure is marked *pp*. The piece begins with a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The tempo is indicated as 'Lento, sobrio ma intenso' with a quarter note equal to 48 beats per minute.

5

mp *p* *pp*

poco rit.-----

pochiss.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked *mp*. Measure 6 is marked *p*. Measure 7 is marked *pp*. Measure 8 is marked *pp*. The tempo is marked 'poco rit.' with a dashed line. A 'pochiss.' marking is present at the end of the system. The piece continues with a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand.

8 a tempo

(eco)

p *pp* *ppp*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. Measure 9 is marked *p*. Measure 10 is marked *pp*. Measure 11 is marked *ppp*. Measure 12 is marked *ppp*. The tempo is marked 'a tempo'. The piece continues with a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand.

II

pp *p* *pp* *ppp* l.v.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. Measure 13 is marked *pp*. Measure 14 is marked *p*. Measure 15 is marked *pp*. Measure 16 is marked *ppp* and 'l.v.'. The piece continues with a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand.

II

♩ = 85

Allegro molto e vigoroso

14 *legato*
sempre f

17

19

22

25

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro molto e vigoroso' with a quarter note equal to 85 beats per minute. The first system (measures 14-16) is marked 'legato' and 'sempre f'. It features a melodic line in the treble with triplets and a bass line with triplets. The second system (measures 17-18) continues the melodic line with a triplet and a seventh fingering. The third system (measures 19-21) features a complex melodic line with five-fingered runs in both hands. The fourth system (measures 22-24) continues the melodic line with five-fingered runs and a triplet. The fifth system (measures 25-27) concludes with a triplet in the bass and a melodic phrase in the treble.

28

mf

31

cresc.-----

34

poco dim.----- cresc.-----

37

40

f *sf* *sf*

III

♩ = 68

Meno mosso

(- ♩ = ♩ -)

43

Measures 43-45: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 43 starts with a piano introduction marked *sf*. Measure 44 features a piano accompaniment with a 7-fingered chord and a melody marked *f*. Measure 45 continues the melody with a 7-fingered chord and *sf* dynamics.

46

Measures 46-47: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 46 features a piano accompaniment with a 9-fingered chord and a melody marked *f*. Measure 47 continues the melody with a 7-fingered chord and *sf* dynamics.

48

Measures 48-49: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 48 features a piano accompaniment with a 9-fingered chord and a melody marked *f*. Measure 49 continues the melody with a 7-fingered chord and *mf* dynamics, marked *poco rit.*

49 a tempo

Measures 49-50: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time. Measure 49 features a piano accompaniment with 5-fingered chords and a melody marked *f*. Measure 50 continues the melody with 5-fingered chords and *f* dynamics.

51

Measures 51-52: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measure 51 features a piano accompaniment with 7-fingered chords and a melody marked *ff*. Measure 52 continues the melody with 5-fingered chords and *pp* dynamics.

53

(come un rumore soave)

Musical score for measures 53-54. The piece is in 3/4 time. Measure 53 features a bass line with a 7th fret barre and a treble line with a 7th fret barre. A *pochiss.* marking is placed under the bass line. Measure 54 shows a treble line with a 7th fret barre and a bass line with a 5th fret barre. The dynamic marking *pp* is at the end of the system.

55

(simile...)

Musical score for measures 55-56. The piece is in 3/4 time. Measure 55 features a bass line with a 9th fret barre and a treble line with a 7th fret barre. Measure 56 shows a treble line with a 7th fret barre and a bass line with a 5th fret barre. The dynamic marking *pp* is at the end of the system.

57

Musical score for measures 57-58. The piece is in 5/4 time. Measure 57 features a bass line with a 9th fret barre and a treble line with a 7th fret barre. Measure 58 shows a treble line with a 7th fret barre and a bass line with a 6th fret barre. The dynamic marking *pp* is at the end of the system.

IV

58 $\text{♩} = 68$ Lento (non troppo)

Musical score for measures 58-61. The piece is in 4/4 time. Measure 58 features a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. Measure 59 shows a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. Measure 60 features a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. Measure 61 shows a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. The dynamic marking *p* is at the beginning of the system.

62

Musical score for measures 62-65. The piece is in 4/4 time. Measure 62 features a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. Measure 63 shows a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. Measure 64 features a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. Measure 65 shows a bass line with a 5th fret barre and a treble line with a 5th fret barre. The dynamic marking *p* is at the beginning of the system. The dynamic marking *pp* is at the end of the system. The dynamic marking *poco sf* is at the end of the system.

66

p

9 7

69

mf

7 7 7

72

mp *p*

6 5 3

75

rall.----- poco accel.-----

pp

3 3 3

77

$\text{♩} = 51$ **V**
 (-♩=♩-)

sempre p *sempre legatissimo*

pedal discreto

79

Musical score for measures 79-80. Measure 79 is in 3/8 time with a key signature of one flat. Measure 80 is in 4/4 time. The piece features a complex harmonic structure with many accidentals.

81 *cresc.*

mp

Musical score for measures 81-82. Measure 81 is in 4/4 time. A crescendo hairpin is shown above the staff. The music is marked mezzo-piano (*mp*).

83 *dim.*

p

Musical score for measures 83-84. Measure 83 is in 4/4 time. A decrescendo hairpin is shown above the staff. The music is marked piano (*p*).

85

p

Musical score for measures 85-86. Measure 85 is in 4/4 time. The music is marked piano (*p*).

pochiss.

88

pochiss.

mf *mf* *mp*

p sc.

VI

$\text{♩} = 85$ Allegro scherzando

91

pp * *mp* pedal discreto

94

f

97

99

mp

This system contains measures 99 through 102. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The dynamics are marked mezzo-piano (*mp*).

102

f

This system contains measures 102 through 104. The piano accompaniment continues with triplet patterns. The dynamics are marked forte (*f*).

104

p

This system contains measures 104 through 107. The piano accompaniment continues with triplet patterns. The dynamics are marked piano (*p*).

107

p

This system contains measures 107 through 110. The piano accompaniment continues with triplet patterns. The dynamics are marked piano (*p*).

110

p

This system contains measures 110 through 113. The piano accompaniment continues with triplet patterns. The dynamics are marked piano (*p*).

♩ = 51 VII

II2 (-♯ = ♯ -)

p

pp sempre con ped.

II5

pp

p

II8

mp

mp

VIII

121

♩ = 85

Allegro vivace

Musical score for measures 121-122. The piece is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measure 121 begins with a treble clef and a whole note chord. The piano part starts with a half note chord in the bass clef, marked *mf*. Measure 122 contains a series of eighth notes in the treble clef, with triplets of eighth notes in both the treble and bass clefs. The time signature changes to 2/4 at the end of the measure.

Musical score for measures 123-124. Measure 123 continues with eighth notes and triplets in the treble clef, and triplets in the bass clef. The dynamic is *mf*. Measure 124 features a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic, with a triplet in the bass clef. The time signature changes to 2/4 at the end of the measure.

Musical score for measures 125-126. Measure 125 continues with eighth notes and triplets in the treble clef, and triplets in the bass clef. Measure 126 features a triplet in the treble clef and a triplet in the bass clef. The time signature changes to 4/4 at the end of the measure.

Musical score for measures 127-128. Measure 127 begins with a fortissimo (*f*) dynamic and features eighth notes and triplets in the treble clef, and triplets in the bass clef. Measure 128 contains a series of eighth notes in the treble clef, with a triplet in the bass clef. The time signature changes to 3/4 at the end of the measure.

12

129

132

135

139

IX

$\text{♩} = 68$ **Meno mosso (come in III)**

143

146

mp

148

p *pp*

150

5 3 3 3

152 **rall.**..... **a tempo**

$\text{♩} = 51$ X

p *pp* *sempre con ped.*

155

p *subito p* *pp*

158

p *pp*

163

lontano *lontanissimo*

pp *pp* *ppp*

ppp

Juan Manuel Ruiz

(Las Palmas de Gran Canaria, 1968)



Juan Manuel Ruiz

(Las Palmas de Gran Canaria, 1968)

Incluso consumado, el arte es travesía.
(Juan Manuel Ruiz)

De carácter reflexivo y considerables inquietudes intelectuales, Juan Manuel Ruiz es uno de los autores más polifacéticos de su generación. Su dedicación primordial es la composición, si bien ha desarrollado una notable trayectoria como docente, crítico musical y ensayista. Nacido en el Barrio de San José, en el seno de una familia de artistas plásticos,¹ la formación musical temprana de Juan Manuel Ruiz transcurre en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas, donde cursa guitarra con los profesores Efrén Casañas y Olimpiades García. Prosigue estudios de este instrumento en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, junto a Eugenio González Herranz, titulándose en la especialidad de guitarra clásica. En Madrid se forma asimismo como compositor, junto a Valentín Ruiz, y muy especialmente Agustín González Acilu, estudios que perfecciona en las *master-classes* impartidas por Leo Brower, Adolfo Núñez, Salvatore Sciarrino, Javier Darías y Brian Fernyhough.

Miembro de número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, las obras de Juan Manuel Ruiz se han estrenado en diferentes países a cargo de intérpretes como Frank Stadler Quartet de Salzburgo, Kammerensemble Modern der Deutschen Oper de Berlín, La Folía, Netherlands Symphony Orchestra, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de Las Palmas, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Joven Orquesta de Canarias y Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, así como bajo la batuta de los directores Gerd Albrecht, Leonard Slatkin, Maximiano Valdés y Víctor Pablo Pérez.

¹ Juan Manuel Ruiz es hijo de los pintores Valme García y Manolo Ruiz. Pueden consultarse datos complementarios de su biografía en <http://juan-manuelruizcompositor.blogspot.com>.

Recordando el camino emprendido a una edad temprana, dice Juan Manuel Ruiz: “Mi vida en la música es, a la vez, elección consciente y destino inevitable. La sentí desde niño, primero como oyente asiduo en el seno familiar y en mi ciudad natal, después como intérprete y, definitivamente, como compositor. Mi vocación siempre estuvo latente y se ha consolidado en el transcurso vital. Mis padres me rodearon de música, literatura, cine, artes plásticas y cuanto pudiera alimentarme espiritualmente. Hice pinitos en dibujo y pintura, pero no era mi camino. Estoy seguro de que todas las artes nacen de un anhelo originalmente único, pero la elección del lenguaje es el destino de cada artista. Para mí, la vocación es la vida, dos nociones inherentes. Hacer música es vivir. Ni concibo la vida sin música, ni puedo imaginar la elección de cualquier otra cosa”.² Si bien es cierto que emprende el camino de la composición una vez finalizados sus estudios superiores en Madrid, es de hecho en Las Palmas, bajo la orientación de Juan José Falcón Sanabria, junto a quien estudia la asignatura de Formas musicales, donde se va perfilando su inclinación hacia la faceta de creador: “Aunque mi carrera era entonces la guitarra, con métodos y repertorios clásicos, Falcón conocía mi medio familiar, mis inquietudes aún informadas, y no me permitía limitarme a la interpretación. Claramente, me incitó a hacerme compositor, tanto en el aula como en conversaciones con mis padres durante las visitas que le hacíamos en su casa de Gáldar y en cualquier ocasión. Veía un entorno cultural que podía ayudarme y fue el primero en darme el empujón, mucho antes de decidirme yo a dar el paso”.³ Si Valentín Ruiz influyó positivamente en su visión personal de la orquestación, será Agustín González Acilu quien más contribuya a la formación compositiva de Ruiz. Durante sus clases de armonía, se confirma la decisión: “Fue importantísimo por no obligarme, sino inducirme a buscar mi filosofía de la música. Siempre quería hacerme llegar más lejos en el descubrimiento de mi mundo sonoro. En el decantamiento de la manera personal predicaba el principio de que cada creador ha de ser, como mínimo, de su momento histórico, y tiene la obligación estética de proyectarse por encima de ese momento. Como esteta, experimentador y creador de sistemas organizativos del sonido, González Acilu ha sido el que más me influyó en los tanteos para precisar mi lenguaje”.⁴

² Declaraciones de Juan Manuel Ruiz recogidas en Guillermo García-Alcalde, “Juan Manuel Ruiz. Poética y pragmática”. Libro editado con motivo del 23 Festival de Música de Canarias. Las Palmas, 2007.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* nota 2.

Aún hay otros dos nombres importantes en el proceso de configuración del lenguaje compositivo de Juan Manuel Ruiz: en una dimensión dialéctica, es Tomás Marco el compositor con el que más y mejor encuentra ese punto de encuentro en el que el diálogo se convierte en paradigma del intercambio conceptual. En un sentido mucho más próximo, por edad y por afinidad estética, Zulema de la Cruz

es una figura clave para comprender la sabiduría con la que Ruiz sabe mirarse en espejos más espaciosos sin perder la esencia de sus propios argumentos y razones.

Su catálogo de obras se inaugura en el año 1995, con dos páginas de cámara: *Oriente* para dúo de violines e *Invencción n°1* para piano, esta última brevísima, de poco más de un minuto de duración.⁵ “Mis obras tempranas – dice el compositor – reflejan lo que recibí de mis maestros. Después, me desvinculé de la enseñanza académica para investigar por mí mismo”.⁶ Sin embargo, y pese a esta afirmación del propio compositor, estas páginas tempranas contienen ya una buena dosis de conceptos que trascienden la herencia a la que se refiere. *Oriente*, sin ir más lejos, encierra todo el material sonoro que más tarde se volcará en el lenguaje orquestal que despliega en *Balcánicas* (1999), con una técnica, sin duda, mucho más conseguida.

⁵ Ambas obras estrenadas en el Auditorio Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el 25 de mayo de 1995.

⁶ *Ibid.* nota 2.

Invencción para piano solo
n°1 Juan Manuel Ruiz

Allegro
♩ = 76

Piano

Piano

Piano

Piano

Invencción para piano n°1 [1-4]

Dos años más tarde compone su primera obra vocal, un *Ave María* para coro a cuatro voces mixtas y, al año siguiente, la que será su segunda obra pianística, una *Sonatina* (1998), a la que sigue el *Cuarteto de cuerda n.º1. Dies Irae* escrito en las mismas fechas.

Esta primera *Sonatina* responde a las exigencias propias de una obra de factura formal impecable. En sus tiempos I. *Enérgico*, II. *Misterioso* y III. *Allegretto furioso*, el compositor expone un material sonoro en el que predominan fundamentalmente los aspectos melódicos del primer y segundo tiempo, junto a las estructuras armónicas subrayadas por los aspectos rítmico-espaciales en el tercero. La experiencia volcada en esta disposición orgánica convierte la *Sonatina* en una base sobre la que apoyar su regreso a esta forma años más tarde.⁷

⁷ Estrenada por Francisco Martínez Ramos en el salón de actos del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Segundo concierto del ciclo PROMUSCAN, 27 de diciembre del año 2000.

Sonatina para piano
I

José Manuel Nieto
Madrid, 1998

Sonatina (I) [1-7]



Sonatina (II) [1-8]



Sonatina (III) [1-19]

Por lo que se refiere a su primer cuarteto de cuerda, *Dies Irae*, su funcionalidad a la hora de comprender el sentido evolutivo del lenguaje sonoro de Ruiz resulta fundamental: se trata de una obra-puente que une el discurso de la tradición academicista – fragmentos en modo dórico para elaborar la cantilena principal – con un lenguaje de controlada aleatoriedad.⁸

Las primeras incursiones en la música de cámara animan la composición de obras en las que se descubre una mayor madurez, como *Movimiento para cuarteto de cuerda* y *Siete diferencias para septeto de metales* – para dos trompetas en *do*, dos trompas en *fa*, dos trombones y una tuba⁹ – pero es sobre todo en *Balcánicas*, para orquesta sinfónica y compuesta como las dos anteriores en el año 1999, donde su lenguaje expresivo se revela definitivamente ante el gran público. La obra fue concebida como tributo a las víctimas de la guerra de los Balcanes.¹⁰

Durante el año 2001 ven la luz tres nuevas obras de distinto carácter y significado en el contexto de su producción musical: su primera creación con destino a la guitarra, *Rapsodia de Tinamar*,¹¹ que le servirá de ensayo a su concierto para gui-

⁸ Estrenado por el Cuarteto Contemporáneo de Las Palmas, salón de actos del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria en el ciclo organizado por PROMUSCAN el 29 de noviembre de 1999.

⁹ Estrenado por Sojara Brass Ensemble el 29 de diciembre de 2001 en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Es asimismo muy interesante su obra *Tenebrae* (2000) para trompeta en *do*, estrenada por Ismael Betancor el 28 de diciembre de 2002 en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, durante el transcurso del ciclo de conciertos organizado por PROMUSCAN.

¹⁰ Estructurada en tres movimientos – *Allegretto*, *Adagio* y *Agitato-Allegretto* – esta primera aproximación al tratamiento de una gran masa instrumental se escuchó por primera vez en Las Palmas de Gran Canaria, en el Auditorio Alfredo Krauss, el 27 de mayo del año 2006. Fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria bajo la dirección de Maximiano Valdés.

¹¹ Dedicada al guitarrista Gabriel Estarellas, protagonista de su estreno el 20 de febrero de 2002 en la Fundación Juan March de Madrid.

¹² La primera versión, destinada a cuatro violines primeros, cuatro violines segundos, tres violas, dos violoncellos y contrabajo, fue reconocida con la “Mención especial del jurado” en el Tercer concurso de composición “Isla de la Gomera” en el año 2001. La segunda versión amplía su plantilla a dieciséis violines primeros, dieciséis violines segundos, doce violas, diez violoncellos y ocho contrabajos.

¹³ La obra está estructurada en cinco secciones – *Sostenuto* – *Meno* – *Cadencia* – *Tempo primo* – *Coda* – que se interpretan sin interrupción. Fue compuesta por encargo del XIII Festival Internacional de Guitarra de Canarias y estrenada en el transcurso de esta decimotercera edición el 15 de marzo de 2003 en el Auditorio Alfredo Krauss, con la interpretación solista de Eduardo Fernández y la Orquesta Filarmonica de Gran Canaria dirigida por Juan José Ocón.

tarra y orquesta *Travesía sonora*; *Eón* para instrumentos de arco, en la que por vez primera experimenta con la espacialidad del sonido y de la que compone dos versiones diferentes,¹² y *Fantasia Fremore*. Aunque no es este el lugar para hablar de la obra orquestal de Juan Manuel Ruiz, parece oportuno subrayar la importancia de dos conceptos contenidos en sendas obras mencionadas líneas más arriba. *Rapsodia de Tinamar* contiene el núcleo fundamental desde el que Ruiz comienza a comprender que el sentido de la música trasciende la interpretación – conviene tener presente su formación como guitarrista – para explorar las posibilidades creativas de un lenguaje que, aún sin definirse, está ahí latente más allá del instrumento. La segunda, *Travesía sonora*, por el propio concepto en sí con el que hemos querido iniciar este capítulo, en una cita del propio Juan Manuel Ruiz: la creación artística como travesía.¹³

Continuando el sentido de creación libre y espontánea de la *Rapsodia de Tinamar*, surge una nueva página con destino al piano, *Fantasia Fremore*. Compuesta durante una estancia de Ruiz en Parma, la obra está dedicada al pianista Manuel Escalante, protagonista del estreno y grabación de esta obra.¹⁴ *Fantasia Fremore* (2001) es una creación de gran complejidad técnica, fundamentada en una variedad de conceptos y recursos sonoros encaminados a obtener el máximo rendimiento tímbrico del instrumento. Entre estas técnicas es interesante destacar la que se emplea ya al inicio de la obra combinando la riqueza de armónicos con una serie de *glissandi* directamente extraídos de las cuerdas desde el interior de la caja del instrumento, combinando dos técnicas de emisión distintas, lo que ofrece unas sonoridades sorprendentes.



Fantasia Fremore [1-5]

*)

Sostenuto
♩ = 60

Dentro del piano. Inside the piano.

Piano

Armónico 2.
m. d.

Como campanas lejanas.

p Sempre

Sost- Ped.

*) Gliss. con la uña del dedo.
Gliss. with a fingernail.

*) Lv. gliss.

mp < *ff*

Fantasia Fremore

Esta misma técnica se emplea de manera recurrente a lo largo de la composición, alternando los *glissandi* realizados con la uña o bien con la yema de los dedos [6-7]. En este último caso, enlazando con el *Tempo primo* que marca el cambio de intensidad *ff* [79-83].

Dentro del piano. Inside the piano.

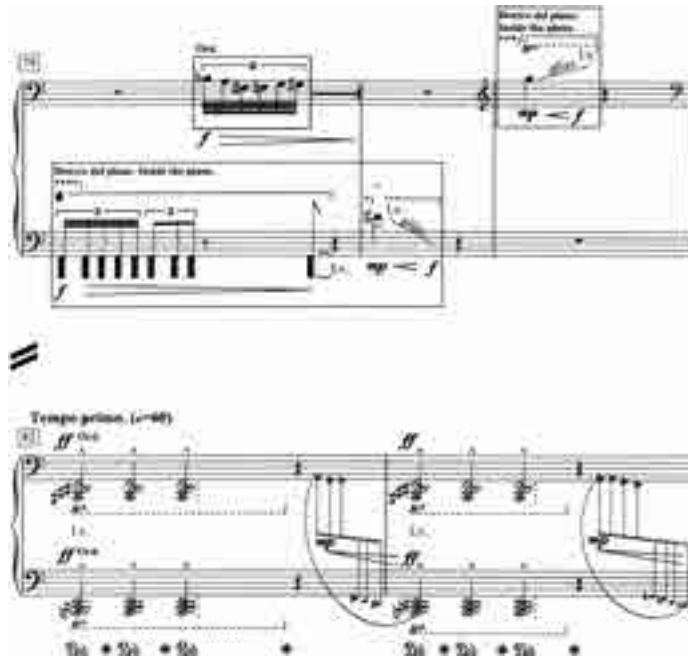
*) Lv. gliss.

mp < *ff*

Sost- Ped.

Fantasia Fremore [6-7]

¹⁴ *Fantasia Fremore* forma parte del proyecto discográfico patrocinado por el Museo Canario, con la colaboración de la Fundación Universitaria de Las Palmas, para la grabación de un disco con obras destinadas al piano escritas por compositores canarios, incluido en la colección *La creación musical en Canarias*. En el volumen dedicado a obras para piano de autores canarios –“La creación musical en Canarias nº32. Obras para piano de compositores de Gran Canaria (1976-2001)” – Manuel Escalante interpreta obras de Juan José Falcón, Daniel Roca, Xavier Gohbi, Laura Vega, Manuel Bonino, Carlos Cruz de Castro y Juan Manuel Ruiz. Tal como se anuncia en el texto que acompaña a esta grabación, se trata de un grupo de autores heterogéneo, de edades, sensibilidades, estéticas e inquietudes muy diferentes, si bien las obras seleccionadas para este disco comparten un carácter reflexivo y profundamente poético. Manuel Escalante interpretó esta obra en primera audición el 9 de abril de 2003, en el ciclo “Fantasías para piano” organizado por la Fundación Juan March de Madrid.



Fantasía Fremore [79-83]

La presión de teclas en silencio, combinada con los sonidos de pedal y trémolos del mismo, proporcionan un sistema de enriquecimiento de los parámetros armónico y rítmico.



Fantasía Fremore [71]

El efecto de los *clusters* con la palma de la mano sobre el arpa del instrumento generan estructuras armónicas, a modo de bloques sonoros compactos, que producen un efecto tímbrico de matices intensos [76]. Estos matices se intensifican con la combinación de ambas técnicas (los *glissandi* y los *clusters*) en compases sucesivos [74-78].

****)

Cluster con la palma de la mano sobre el arpejo del instrumento. Registro aproximado.
Cluster with the palm of the hand striking the strings. Approximate range

The image shows a musical score for a piano. It features a grand staff with three staves. The top staff is a treble clef, the middle is a middle C staff, and the bottom is a bass clef. There are four clusters of notes indicated by a box labeled '0' at the top left. The middle staff has a dynamic marking 'mp'. Below the staves, there are three clusters of notes indicated by a box labeled '1x'. The text below the score describes the technique: 'Cluster con la palma de la mano sobre el arpejo del instrumento. Registro aproximado.' and 'Cluster with the palm of the hand striking the strings. Approximate range'.

Fantasia Fremore [76]

Cluster con la palma de la mano sobre el arpejo del instrumento. Registro aproximado.
Cluster with the palm of the hand striking the strings. Approximate range

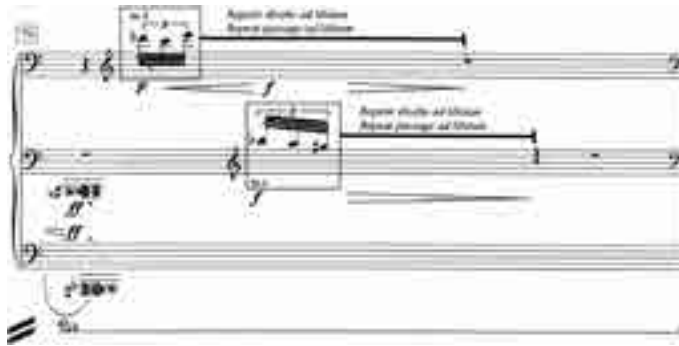
The image shows a musical score for a piano, consisting of three systems. Each system has a grand staff with three staves. The first system is marked with a double bar line and a fermata. The second system is marked with a double bar line and a fermata. The third system is marked with a double bar line and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The text below the score describes the technique: 'Cluster con la palma de la mano sobre el arpejo del instrumento. Registro aproximado.' and 'Cluster with the palm of the hand striking the strings. Approximate range'.

Fantasia Fremore [74-78]

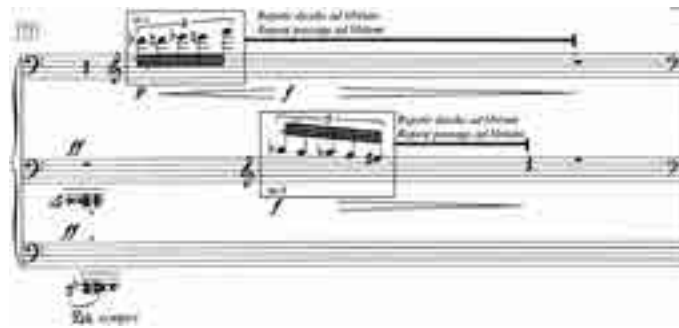
Otro de los recursos técnicos que confiere a la obra un mayor grado de libertad y un sentido de *quasi fantasía* son los pasajes concebidos a partir de estructuras de repetición *ad libitum*, contribuyendo en un sentido funcional doble: por un lado, para potenciar la creatividad expresiva del intérprete; por otro, disponiendo una riqueza de realizaciones que ofrecen en sus posibilidades polimórficas resultados finales de gran variedad.

Fantasia Fremeo [42-43]

Fantasia Fremeo [66-68]



Fantasía Fremore [70]



Fantasía Fremore [73]

El piano, que tiene una presencia constante en años sucesivos, rebasa los cometidos puntuales de las páginas de cámara en las que interviene. Así se percibe en *Olaz* (2002) para soprano y piano, compuesta sobre un poema de Ilia Galán,¹⁵ donde, si bien es cierto que se aprecia el beneficio de las técnicas ideadas por Juan Manuel Ruiz para páginas pianísticas anteriores, representa un paso más en la configuración de un lenguaje expresivo que ahora, por primera vez, se pone a prueba en combinación con la voz. La consecuencia no lejana de la experimentación con una técnica vocal, que ofrece un repertorio de posibilidades reflejo de la herencia más directa del expresionismo, se materializa en su monodrama para soprano y quince instrumentos *Exergo* (2005), con texto del también canario José Antonio Otero.¹⁶

La prolongación de aspiraciones, que está asimismo en *Tritón* (2004), para cuarteto de saxofones, piano y dos percusionistas,¹⁷ juega en sentido inverso a lo que podría suponer una suma de conceptos y técnicas del instrumento, pues aquí la eliminación de elementos ornamentales define un claro proceso de depuración. No se trata, como en ocasiones se ha malinterpretado a partir de las palabras

¹⁵ Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 2 de noviembre de 2002.

¹⁶ La obra fue realizada por encargo de Guillermo García-Alcalde. Su estreno tuvo lugar el 9 de noviembre de 2006 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Fueron sus intérpretes la soprano María José Sánchez y los solistas de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, bajo la dirección de Gregorio Gutiérrez.

¹⁷ Compuesta a petición de la Fundación Sax-Ensemble, agrupación que estrenó la partitura, bajo la dirección de José Luis Temes, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 25 de octubre de 2004. Poco después, el 9 de abril 2005, el Cuarteto de Saxofones Atlántico estrenaba en el Museo Canario de Las Palmas la obra que lleva por título *Venera* (2004), primer cuarteto compuesto por Ruiz con destino a esta formación clásica – soprano, contralto, tenor y bajo- de esta familia de instrumentos.

¹⁸ Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1972, p.42.

¹⁹ Sobre un poema de Diego Valverde Villena. Estrenada por la soprano Raquel Lojendio y el pianista Jorge Robaina.

²⁰ Dedicada al clarinetista Cristo Barrios, protagonista de su estreno junto a la pianista Evelyn Chang.

²¹ *Ibid.* nota 2. La obra, que está dedicada a los padres del compositor – Valme García y Manuel Ruiz – fue compuesta por encargo del XIII Festival de Música de Canarias. Su estreno tuvo lugar en el Auditorio Alfredo Krauss de Las Palmas de Gran Canaria el 31 de enero de 2007 por The Netherlands Symphony Orchestra dirigida por Gerd Albrecht.

de Adolf Loos en *Ornamento y delito*, de eliminar por decreto todo adjetivo, sino de ahondar en la esencia sonora y no hacerla depender del ornamento. Por ello, en el capítulo inaugural que Loos dedica en su conocido estudio a los problemas culturales, no duda en afirmar: “Buscar la belleza únicamente en la forma y no hacerla depender del ornamento es la meta a la que aspira toda la humanidad”.¹⁸ Esta es la máxima aspiración de Ruiz en el momento preciso de composición de esta obra, una operación que él define como “desnudar la arquitectura de la obra” y que, por otra parte, parece directamente inferida de las enseñanzas de su maestro González Acilu.

Esta actitud preside otras dos páginas de cámara posteriores en las que el tratamiento del piano evidencia un talante más esencialista que innovador: *Iconos* (2007) para soprano y piano,¹⁹ y *Bentayga* (2007) para clarinete en *si* bemol y piano.²⁰

Parece necesario mencionar también una obra de este mismo año 2007, *Nebula* para gran orquesta, donde la dimensión espacio-temporal de la expresión sonora pasa a ocupar un plano preferente, por encima del sentido de progresión geométrica que está presente en creaciones previas: “*Nebula* – dice su autor – es obra de atmósferas en orquestación de masas. El tejido y el timbre son trabajados bajo el control de lo constructivo-formal con el fin de engarzar estos aspectos en un discurso cohesionado y perceptible en la distribución de sus eventos interdependientes, dirigidos hacia una determinación final ajena al estatismo característico del trabajo textural”.²¹ La nueva perspectiva adoptada aquí no se circunscribe a la experimentación en esta página, y hay que tener presente que, entre los ascendentes capitales que Juan Manuel Ruiz reconoce en el curso de la historia de la música reciente, se encuentra *Atmosphères* de György Ligeti.

Llegados a este momento de su catálogo, resulta igualmente oportuno explicar, empleando las palabras del propio compositor, el origen y razón de los títulos elegidos para rotular aquellas obras suyas que, con excepción de las que cumplen un cometido fiel a la forma anunciada – sonatina, rapsodia, fantasía o cuarteto – encierran un sentido profundo desde la génesis de un material sonoro inicial que responde a un espíritu difícilmente asignable a un género: “Encontrar *a priori* un epígrafe adecuado al concepto específico de cada obra será fundamental a la hora de poner en marcha los mecanismos y la energía necesaria para afrontar su elaboración. Títulos como *Sideral*, *Maelström*, *Nebula*, *Orión*, *Púlsar* u *Ósmosis* no son meros enunciados descriptivos del acontecer sonoro y concepción propia

de cada uno de mis trabajos, sino claves sugerentes que simbolizan la fusión entre lo real y lo abstracto, entre la observación, la interiorización y la transformación en objeto artístico de la idea original”.²² A este planteamiento debe sumarse el sentido metafórico que adoptan los presupuestos de algunas de sus páginas más significativas, como la obra sinfónica *Nebula*, que “emerge como metáfora de la creación de una entidad acústica autónoma por continua condensación de todos los *eventos sónicos* que la determinan en su transcurrir temporal”.²³ La idea es ampliable a otras muchas páginas de Ruiz, como la ya citada *Venera*, cuyo título surge de la imagen acústica que produce en el compositor la travesía de la sonda espacial soviética Venera VII con destino a Venus, pero quizá sea en el discurso de *Nebula* donde mejor se comprende la manera en que Ruiz trata las grandes masas sonoras – esa nebulosa difusa – de materia acústicamente enrarecida para adoptar las formas y volúmenes más caprichosos.

Esa manera de abordar el discurso sonoro – sea en grandes masas o en núcleos breves – permite comprender que la metáfora en su lenguaje musical trasciende el embellecimiento retórico de su expresión para convertirse en una parte de su lenguaje cotidiano. De manera que, lejos de constituir un recurso de la imaginación poética, del lenguaje extraordinario, la mayor parte del lenguaje musical de Juan Manuel Ruiz está, como nuestro sistema conceptual normal, estructurado metafóricamente en el sentido que define Lakoff en su conocido estudio *Conceptual Metaphors in Everyday Language*: la mayoría de sus conceptos se entienden parcialmente en términos de otros conceptos.²⁴ Esta afirmación resulta especialmente evidente, como veremos más adelante, en el planteamiento compositivo de la obra-encargo para el Premio “Jaén”, *Almenara*.

La partitura para piano que lleva por título *Maelström* (2009), es una obra de especial significación en el catálogo de Juan Manuel Ruiz. Está inspirada en el relato de Edgar Allan Poe *Un descenso al Maelström*, que transcurre muy cerca de la costa de Noruega, en la gran provincia de Nordland, distrito de Lodofen.

La escena que contempla el protagonista del relato, desde lo alto del monte Helseggen, describe el enorme remolino del Maelström, también llamado Moskoe-ström, por la isla Moskoe, narrado por un personaje testigo de un suceso extraordinario: ser arrastrado hacia el interior del Maelström y contemplar las cosas más terribles y sorprendentes al ojo humano. La forma que adopta este relato dentro de otro relato, contiene varios elementos muy atractivos para Juan Manuel Ruiz, entre ellos su carácter fantástico, pero también las circunstancias de

²² Juan Manuel Ruiz, “La creación sonora como invención de singularidades espacio-temporales”, en Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui (coordinadores), *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación Cuadernos de Bellas Artes/18*. Universidad de La Laguna, Universidad de Málaga, Universidad de Sevilla, Universitas Friburgensis y Sociedad Latina de Comunicación Social. Tenerife, 2013, p.204. El texto completo (pp. 199-218) se encuentra disponible en acceso libre: www.revistalatina.org/067/cuadernos/CBA.html#18.

²³ *Ibid.* p. 214.

²⁴ Véase George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. Colección Teorema. Madrid, 1986. Seis de los capítulos de este libro proceden de una reimpresión del artículo original citado más arriba y publicado en *Journal of Philosophy*, LXXVII, 8, 1980.

²⁵ Edgar Allan Poe, *Cuentos*. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Alianza editorial. Madrid, 1987, p.144.

una historia extraña e inquietante, de un contexto geográfico poco común: “Kircher y otros imaginan que en el centro del canal del Maelström hay un abismo que penetra en el globo terrestre y que vuelve a salir en alguna región remota”.²⁵ Se añaden a ello las fuentes sugeridas por Julio Cortázar a propósito del origen de la historia narrada por Poe: un cuento aparecido en *Le Magasin Universel* (1836) que a su vez estaría inspirado en otro anterior, publicado en *Fraser’s Magazine* (1834) que habrían sugerido la elaboración de una teoría del fenómeno físico de ser absorbido y expulsado del remolino.

Dedicada su maestro, el compositor Agustín González Acilu, en *Maelström* se advierte una lúcida prolongación y ampliación de los recursos ya experimentados con éxito en la *Fantasia Fremore*.

Maelström

A Agustín González Acilu

Juan Manuel Ruiz
Los Palamos, a 11 de julio de 2009

♩ = 100 Enérgico

ff

meno

♩ = 92 Fluido

p *mf* *p* *mf*

Maelström [1-4]

Juan Manuel Ruiz sugiere tres técnicas – tal y como se explican al inicio de la partitura – que aportan una importante complejidad morfológica a la obra.

1.

1) Cluster de teclas negras (m.d.)
 Registro aproximado.
 Black-key cluster (m.d.)
 Approximate range.

2.

Dentro del piano.
 Inside the piano.

mf 2) Clusters con la palma de la mano sobre el arpa del instrumento.
 Registro aproximado. Cluster with the palm of the hand striking the strings. Approximate range.

3.

Dentro del piano. Inside the piano.

3) Gliss. con la uña del dedo
 Registro aproximado.
 Gliss. with a fingernail.
 Approximate range.

i

La combinación de estos tres recursos técnicos: *cluster* en teclas negras junto a los *clusters* con la palma de la mano sobre el arpa del instrumento en un registro aproximado, unidos al *glissando* con la uña del dedo directamente sobre las cuerdas, enriquecen el espectro creando un conglomerado sonoro abierto de gran luminosidad.

5] = 60

mf

1) Cluster de teclas negras (m.d.)
Registro aproximado.
Black-key cluster (m.d.)
Approximate range.

p

Dentro del piano. Inside the piano.
m.d.

2) Glis. con la uña del dedo.
Registro aproximado.
Glis. with a fingernail.
Approximate range.

P < mf

l.v.

Dentro del piano.
Inside the piano.

mf 2) Cluster con la palma de la mano sobre el arpa del instrumento.
Registro aproximado. Cluster with the palm of the hand striking the strings. Approximate range.

l.v.

Maelström [5-9]

Los diseños *ad libitum*, esas estructuras de repetición experimentadas con éxito en páginas anteriores, ofrecen al intérprete la oportunidad de aportar pequeñas células de creación propia, respetando el equilibrio entre estructura y forma [142]. A esas estructuras se añaden las secuencias en las que las selecciones aleatorias de sonidos vienen a completar el sentido recreativo de estos pasajes [145].

142

ff

3) m.d.

4) m.s.

Repetir diseño ad libitum (Notas en cualquier orden)
Repeat passage ad libitum (Pitches in any order)

4) Cluster de teclas Blancas (m.s.) Registro aproximado.
White-key cluster (m.s.) Approximate range.

sfz secco

(8)

Maelström [142]

145

3) m.d.

4) m.s.

5) Bajar gradualmente a la octava inferior tocando notas de altura aleatoria.
Go down gradually to the lower octave touching notes of arbitrary pitch.

Maelström [145]

Otras más complejas requieren el enmudecimiento de la cuerda en el arpa del instrumento, a manera de *pizzicato*, empleando la mano derecha, mientras la izquierda pulsa la nota correspondiente en el teclado.

6.



6) Apagado dentro del piano, en el cordal, como un pizz. y con la punta del dedo (m.d.) sobre la cuerda correspondiente, mientras la mano izquierda toca la nota en el teclado. Muffle the string like a pizz. with the fingertip (m.d.) inside the piano while the left hand plays the note on the keyboard.

La segunda década del siglo se inaugura con *Ósmosis* (2010) para cuarteto vocal – soprano, mezzo, tenor y bajo – piano y guitarra, una pieza escrita por encargo de la Fundación Canal Isabel II, dedicada al cuarteto vocal Cavatina y compuesta – al igual que *Iconos* – sobre un poema de Diego Valverde Villena. Sigue en orden cronológico otra de las partituras que ocupa una posición de privilegio en el conjunto del catálogo de obras para piano de Juan Manuel Ruiz: *Púlsar* (2011). Dedicada a la musicóloga canaria Rosario Álvarez, el tejido sonoro de esta obra remite a esa radiación intensa, a intervalos regulares y breves que emiten las *pulsating stars*, traducidos desde el inicio en grupos de tresillos de ligerísima oscilación interválica. Estos pulsos de radiación, que se repiten una y otra vez, conforman una textura compacta y contribuyen a la forma exterior mediante el proceso de agregación de partículas sonoras prevaleciendo el factor temporal regular, rítmico, sobre el sentido melódico.

Púlsar
A Rosario Álvarez

Juan Manuel Ruiz
Madrid, 2011



Púlsar [1-6]

La irrupción de un efecto combinado de *clusters* en teclas blancas y *clusters* en teclas negras actúan como líneas del campo magnético que se deriva del material anterior, respetando la precisión absoluta de las estructuras rítmicas y aportando nuevos núcleos sonoros de tonos indeterminados [35-36]. Inmediatamente se da paso a un diseño que permite romper el orden sugerido mediante la repetición *ad libitum* de una sección de siete sonidos [37] que nos devolverá a la textura compacta inicial.

The image shows a musical score for two staves, likely piano and a second piano or a different instrument. The notation is dense, featuring many vertical stems and horizontal lines, characteristic of a cluster or a complex rhythmic pattern. The score is divided into four measures, each containing a similar dense pattern of notes and rests.

Pulsar [35-36]

The image shows a musical score for a single staff. It begins with a complex rhythmic pattern and cluster of notes, which then transitions into a long, horizontal line of notes, suggesting a sustained or continuous sound. The notation is dense and complex, with many vertical stems and horizontal lines.

Pulsar [37-38]

Un año después de la composición de *Almenara* (2012), obra encargo de la diputación Provincial de Jaén para la 55ª edición del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” 2013, Juan Manuel Ruiz emprende la escritura de la página que lleva por título *SolerMax* (2013). Se trata de un homenaje al Padre Antonio Soler (1729-1783), con el que manifiesta su profunda admiración por el autor del *Fandango en re menor*.

SolerMax

Homenaje al Padre Antonio Soler

Juan Manuel Ruiz

Madrid, a 01 de Febrero de 2013

Enérgico
♩ = 104

ff molto arpeggio

Fluido
♩ = 126

p

mf

una corda

tre corda

SolerMax [1-15]

Ruiz parece emular el estilo de fraseo corto, con motivos precisamente definidos y tan afines a las danzas españolas del siglo XVIII que con tanta frecuencia se encuentran en la música para tecla del maestro de capilla catalán; juega, además, con los diseños melódicos que producen un llamativo efecto gráfico y confieren a la partitura un interés visual muy llamativo.

O Fluido
♩ = 108

145

mf *p* *subito*

2da *3ra* *4ta* *5ta* *6ta* *7ma* *8va*

3da *4da* *5da* *6da* *7da* *8va*

147

149

151

SolerMax [145-152]

153

mf

no cords

Musical score for measures 153-156. The piece is in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs over groups of notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The instruction "no cords" is written below the first measure.

157

Musical score for measures 157-160. The key signature changes to G minor. The right hand continues with slurred melodic phrases, and the left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

161

Musical score for measures 161-164. The key signature changes to E-flat major. The right hand continues with slurred melodic phrases, and the left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

165

Musical score for measures 165-168. The key signature changes to E-flat major. The right hand continues with slurred melodic phrases, and the left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

SolerMax [153-160]

²⁶ Diego Valverde Villena es asimismo el autor del texto de su cantata para coro y orquesta *Shibboleth* (2016), compuesta por encargo de la ORCAM.

²⁷ El estreno tuvo lugar el día 10 de marzo de 2015 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ruiz realizó una nueva versión para ensemble, estrenada el 22 de febrero de 2018 en la Sala Iturbi del Palau de la Música de Valencia, con motivo de la gala solidaria a favor de los refugiados sirios. Fueron sus intérpretes la soprano Belén Roig, el barítono Francisco García y el Ensemble Mediterrani dirigidos por Francisco Rioja.

²⁸ Juan Manuel Ruiz, “Reflexiones sobre *Palimpsesto*”. Texto inédito, cortesía del compositor; citado con su autorización.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Baude Cordier se supone que es el *nom de plume* de Baude Fresnel, también conocido como Baude de Rains (Rheims).

³¹ La grabación incluye obras de los canarios Dori Díaz Jerez, Laura Vega, Juan Manuel Ruiz y Gustavo Díaz-Jerez, y los rusos Lydia Cavina, Kuzma Bodrov y Alexandre Naoumenko. Los mismos intérpretes de la grabación protagonizaron su estreno el día 24 de febrero de 2018 en el Salón de Actos del Museo Canario en Las Palmas de Gran Canaria.

En el contexto del proyecto “Óperas de bolsillo 2015” surge *Palimpsesto*, una ópera de cámara con libreto de Diego Valverde de Villena, autor con el que Ruiz mantiene una asidua colaboración desde hace años.²⁶ Se trata de una iniciativa promovida por la Asociación para la Promoción de la Música en Canarias (PROMUSCAN) y la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE), con el patrocinio de la Fundación SGAE, el Auditorio de Tenerife, la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, ATADEM y la colaboración del Conservatorio Superior de Música de Canarias.²⁷ El compositor aborda en ella el tema indescifrable de las claves secretas del mundo: “En su trama argumental, el protagonista – compositor – quiere descubrir la cifra del mundo para poder crear su gran obra (como si de un alquimista se tratara). Para ello, investiga y vive rodeado de obras musicales, literarias, de otras artes y también de las matemáticas”.²⁸ Ya en el primero de sus dos cuadros – obertura y solo de barítono – Ruiz realiza un verdadero alarde de erudición histórica, manejando con acierto la técnica de la cita sonora, pues allí “se entrelazan contrapuntísticamente y de forma sutil el *incipit* de la *Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók, en movimiento retrógrado, con el *Belle, bonne, sage* de Baude Cordier. Los modos griegos, la *prima* y la *seconda pratica*, la *musica reservata*, la *ficta* y otros estilos y autores como Bartók y Messiaen, son citados en la intervención inicial del barítono. Las figuraciones y texturas de algunos fragmentos – como los que hacen referencia a Olivier Messiaen y Alejandro Magno, vinculados a los pájaros – tienen también su correspondencia sonora y gráfica en la partitura”.²⁹ La selección de citas musicales históricas no parece arbitraria en absoluto; entre ellas, la de la pieza a tres voces del Codex Chantilly, el *rondeau* escrito en forma de corazón por el compositor de Reims³⁰ que todo el mundo identifica por su caprichosa grafía, deja sentir su influencia en páginas de Ruiz como *SolerMax*.

Entre sus más recientes creaciones está la que lleva por título *Idus de marzo* (2017), para viola *d’amore* y piano. Reunida en una serie de obras escritas por compositores canarios y rusos con destino a esta formación tan inusual, junto a algunas otras para los citados efectivos sonoros y theremin, su difusión ha sido muy notable a partir de la grabación realizada por Sviatoslav Belonogov (viola *d’amore*) y Gustavo Díaz-Jerez (piano).³¹ La trayectoria profesional de Juan Manuel Ruiz ha sido recientemente reconocida por el 18º Concurso Internacional de Piano Compositores de España, dedicándole la edición celebrada entre el 4 y el 11 de noviembre de 2017 en el Auditorio Joaquín Rodrigo de Las Rozas de Madrid.

Almenara es el título elegido por Juan Manuel Ruiz para su obra con destino al Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” en su 55 edición. La etimología del término en lengua árabe nos remite a la palabra que viene a designar el faro o atalaya – *al-manâra* – o fuego – *nâr* – que se hacía en las torres vigía como señal de alerta. Para el compositor, esta elección regresa sobre la idea metafórica que está en el núcleo mismo de la obra *dedicada a la memoria de la histórica ciudad de Jaén*.

El comité organizador del Premio “Jaén” en esta edición planteó con gran acierto una iniciativa novedosa: mostrar al público el trabajo realizado por el compositor seleccionado en cada edición para escribir la obra obligada. De este modo, los asistentes disponen de una explicación pormenorizada sobre los términos estructurales de la misma, incluyendo incluso aquellos aspectos más técnicos y complejos que, como es lógico, con anterioridad a esta iniciativa solamente eran comprendidos en profundidad por los miembros del jurado y los intérpretes. La mesa redonda moderada por la compositora Zulema de la Cruz, miembro asimismo del Consejo Asesor del Concurso Internacional Premio “Jaén”, contó con las intervenciones del musicólogo Pedro Jiménez Cavallé, asimismo miembro de este Consejo y Secretario permanente del concurso, y del propio compositor.³²

Almenara toma como base el conocido tema *Que no me quedo sola*, incluido en el *Cancionero Popular de Jaén* con el número 160, compuesto de una cuarteta o copla de seguidilla – de versos pares pentasílabos con rima asonante y versos impares heptasílabos con rima libre – y otras dos estrofas en forma de romance endecha formada por versos heptasílabos.

*La del pañuelo blanco
en la cabeza,
ha despedido al novio
y ahora le pesa.*

*Que no me quedo sola,
que no, que no, que no;
me monto en tu caballo
y nos vamos los dos.*

*Que me voy a Jaén
a ver la cara de Dios.
Que no me quedo sola,
que no, que no, que no.*

³² La celebración de este acto tuvo lugar en la sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el 6 de abril de 2013.

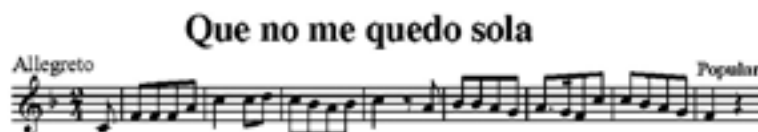
³³ Pedro Jiménez Cavallé, en notas preliminares a la edición de la partitura de *Almenara*. Diputación Provincial de Jaén, 2013. Tema popular recogido en María de los Dolores de Torres Rodríguez, *Cancionero Popular de Jaén*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 1972.

³⁴ Tesis doctoral realizada por María Isabel Galey Manjón, bajo la dirección de María Isabel Osuna Lucena. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, 2011. Se alude asimismo en este trabajo al posible origen del término *melenchón*. Pese a no encontrarse recogido en el *Diccionario de la Real Academia Española*, su etimología ha sido referenciada por dos académicos: “Joaquín Calvo Sotelo opinaba que este vocablo podría relacionarse con “melena” y el también académico Manuel Criado del Val decía que se identificaba con la miel. *Melenchón* puede considerarse como sinónimo de “corro”, es decir, círculo formado por jóvenes o mayores de ambos sexos cuya coreografía consiste en dar vueltas alrededor de una hoguera. Otra opinión es la que considera que *melenchón* procede del vocablo “melenos”, denominación que recibían en la antigüedad los campesinos de largos cabellos que habitaban las sierras de Jaén”, *op. cit.*, vol.1, p.54.

A propósito del tema popular de partida empleado en la composición de *Almenara*, dice Pedro Jiménez Cavallé: “El tema musical de esta obra obligada, que tan magistralmente ha elaborado el compositor Juan Manuel Ruiz, se ha extraído de un género muy particular, los “melenchones”, que son unas canciones de corro tradicionales, típicas de Jaén y su provincia, recogidas en el *Cancionero Popular de Jaén* por Lola Torres; éstas se cantaban alrededor de las lumbres en la noche de San Antón que tiene lugar el 16 de enero. Son melodías de fraseo cuadrado que se componen, por lo general, de copla y estribillo, aunque el ejemplo que nos ocupa es de formato más sencillo, de tipo estrófico”.³³ Además del comentario de Pedro Jiménez, en el *Cancionero* editado por Lola Torres se especifica que los melenchones – cuya etimología es diversa y no definitiva y que, efectivamente, se acompañan de baile – suelen constar de dos secciones básicas, copla y estribillo. La temática de los textos, que en ocasiones se improvisan sobre una sola melodía, es muy variada, si bien la mayor parte de ellos versan sobre el amor, como es el caso de “Que no me quedo sola” sobre el que Juan Manuel Ruiz construye su obra, además de contener referencias concretas a tradiciones de Jaén, como es la veneración de la reliquia del Santo Rostro a la que se rinde culto en la catedral de Jaén: “Que me voy a Jaén, a ver la cara de Dios”.

Los contenidos del *Cancionero* han sido asimismo tratados en el trabajo de tesis titulado *El Cancionero Popular de Jaén de Lola Torres. Estudio Musicológico*, donde en la ficha correspondiente a este melenchón se apunta que el tema es “desamor con una referencia geográfica y regionalista. Estructura de la estrofa literaria: cuarteta o copla de seguidilla y romance endecha. Ciclo de invierno”.³⁴ A esta descripción se añaden algunas características del baile que acompaña al canto – el baile del melenchón, es coreográficamente sobrio – y de la riqueza y variedad temática de sus textos.

El compositor ha dividido el tema principal – escrito en tono de *fa* mayor y compás binario de 2/4 – en cuatro secciones sobre las que trabaja a lo largo de toda la partitura, recurriendo a su exposición en todos los registros posibles del instrumento.



Tema popular del melenchón

Que no me quedo sola

División de las cuatro secciones principales del tema

Almenara está diseñada en un solo movimiento con dos bloques encañados y contrastantes sobre los que dice su autor: “El primero, *Enérgico*, es más estático que el segundo. Presenta diversos elementos temáticos yuxtapuestos, modales y cromáticos, creando una sonoridad variada en colores, registros y pedales del piano, que se transforman aumentando la tensión y desembocando en una cadencia acre. Tras ésta surge una coda que combina los temas anteriores con el melenchón “Que no me quedo sola” (el motivo popular) modificado”.³⁵

Almenara

A la memoria de la histórica ciudad de Jaén

Juan Manuel Ruiz
En Madrid, a 23 de marzo de 2013

Enérgico
♩=72

A Cantabile e Solenne
♩=56

Almenara [1-8] Inicio bloque 1- Temas A y B

³⁵ Juan Manuel Ruiz, notas de presentación a la edición de la partitura de *Almenara*. Diputación Provincial de Jaén, 2013.

El tema A del primer bloque al que alude el compositor se expone en los dos primeros compases [1-2], seguidos a continuación el tema B [7-14].

Almenara

A la memoria de la histórica ciudad de Jaén

Juan Manuel Ruiz
En Madrid, a 23 de marzo de 2012

Enérgico
♩ = 72

ff fff secco ff fff secco ff fff secco ff

Almenara [1-4]

A Cantabile e Solenne
♩ = 56

p lontano f subito m.d. p

Almenara [4-12]

Almenara [13-15]

Seguidamente se inicia un puente de transición [20] que conduce al *tempo enérgico* inicial [21-ss] y enlaza estas dos células de signo encontrado que aportan una diversidad estructural al discurso sonoro.

Almenara [19-25]

Una nueva variedad de *clusters* en teclas blancas y teclas negras en registros aproximados, ahora ejecutados con los antebrazos, refuerza el sentido percusivo que domina en la práctica totalidad del segundo bloque de la obra, acentuando los valores rítmicos y procurando un cierto margen de espontaneidad interpretativa.

G A tempo
♩ = 12

H Cantabile e Solenne
♩ = 56

p *f*

Chorus de todos blancos (m.a.) y negros (m.f.) con los interludios.
 Chorus of all whites (m.a.) and blacks (m.f.) with interludes.
 Appassionato tempo.

Almenara [48-52]

El tema popular que da origen a la obra, como material básico de punto de partida, vuelve a presentarse modificado en sus tres primeras secciones a) [53-ss], b) [55-ss] y c) [62-ss], de manera que permite al compositor ofrecer en sus formas elementales un contenido sonoro que va progresando en complejidad a medida que avanza la obra.

mp *f* *p*

Cantabile

As far as possible

Almenara [53-54]

Almenara [55-57]

Almenara [60-63]

En tempo *Meno mosso e pesante* se dispone la última sección del tema popular [68] que enlaza de inmediato con una nueva variante de la sección a) de este mismo tema [69]. La sensación de una posibilidad de variación casi infinita encuentra reposo en los bloques sonoros de gran intensidad [72-73] que proporcionan un carácter de solemnidad la conclusión de este bloque primero, anunciando un cambio que vendrá a remover los cimientos rítmicos en la estructura siguiente.

I **Meno mosso e pesante** 1 c. _____

68 $\text{♩} = 50$

p *mp* *mf*

70 *f* *ritaca*

1 c.

Almenara [68-73]

El segundo bloque, *Allegro con fuoco*, es una evocación de un zapateado que materializa la variación rítmica anunciada. Modificando el tradicional 6/8 al compás 9/16, lo más característico de este episodio, en el que el tema popular vuelve a presentarse en sus diferentes secciones, son los ataques súbitos que determinan el movimiento vivo, marcado y constante del zapateado.

J **Allegro con fuoco** ♩ = 112 ca.

74 $\text{♩} = 112 \text{ ca.}$

sfz *marcato* *f* *ritaca*

Almenara [74-75]

The image shows two systems of a piano score. The first system starts at measure 92. The right hand begins with a series of chords, marked *ff subito*. At measure 94, there is a key signature change to B-flat major, indicated by a 'K' in a box. The right hand continues with a dense cluster of chords, marked *sfz f subito*. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *sfz* and *sfz sempre*. The second system continues from measure 94. The right hand features a dense cluster of chords, marked *f sempre*. The left hand continues with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *sfz* and *f*. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *ff subito*, *sfz*, *sfz sempre*, and *f sempre*.

Almenara [92-94]

El tema popular vuelve a presentarse en su sección a) en forma de entrada canónica, mediante una contracción rítmica y una progresiva densificación en *clusters* con intervállica de 2ª menor.

The image shows a single system of a piano score starting at measure 98. The right hand plays a melodic line with eighth notes, marked *f*. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *sfz* and *f sempre*. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, and *f sempre*.

Almenara [98]

Un procedimiento que vuelve a repetirse, si bien, en esta segunda ocasión, la entrada canónica de la sección a) del tema popular plantea la contracción rítmica y densificación progresiva en acordes.

Almenara [135-136]

Las combinaciones de *clusters* en teclas negras con la palma de la mano derecha y *clusters* de blancas con la palma de la mano izquierda en los registros indicados respetando el ritmo seleccionando alturas indeterminadas, seguido de una estructura de repetición *ad libitum*, recupera esta técnica experimentada con éxito en dos obras anteriores como la *Fantasia Fremore* y *Maelström*.

Clusters de teclas negras (rojo) y teclas blancas (rojo) con la palma de las manos en el registro señalado y respetando el ritmo.
 Clusters of black (red) and white (red) keys (black) with the palm of the hands in the indicated range and observing the rhythm.
 Independientemente del ritmo.

Almenara [126-127]

128

mf

rit.

*Repetir dicho ad libitum/Repeat dicho ad libitum
(Notas en cualquier orden/j Notes in any order)*

129

Almenara [128-129]

169

f

rit.

rit.

Almenara [169-170]

El regreso a la exposición del tema B recupera el tempo *Grandioso* que prepara la vuelta al tema popular [174], de manera que, como explicaba el escritor y musicólogo Michel Paul Chabanon – gran amigo de Rousseau – la función de conectar unas estructuras con otras, como en una tela de araña que va y vuelve, hace ver a cada sentido en particular lo que los otros pueden aportarle.

The image shows a musical score for the piece 'Almenara' [171-173]. It features five staves: two for the vocal line (soprano and tenor) and three for the piano accompaniment (right hand, left hand, and a lower bass line). The tempo is marked 'Grandioso' with a metronome marking of 256. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). There are also some handwritten annotations in the vocal line, including 'de adieu' and 'ad'. The piece concludes with a final cadence.

Almenara [171-173]

El final combina de manera sintética todos los elementos temáticos expuestos a lo largo de la obra, manteniendo el ritmo percusivo que confiere una fuerza constante a la composición.

The image shows a musical score for the piece 'Almenara' [189-195]. It features two staves: the upper staff for the vocal line and the lower staff for the piano accompaniment. The tempo is marked 'A tempo' with a metronome marking of 54. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). There are also some handwritten annotations in the vocal line, including 'de adieu' and 'ad'. The piece concludes with a final cadence.

The image shows a musical score for the piece 'Almenara' [189-195]. It features two staves: the upper staff for the vocal line and the lower staff for the piano accompaniment. The tempo is marked 'A tempo' with a metronome marking of 54. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). There are also some handwritten annotations in the vocal line, including 'de adieu' and 'ad'. The piece concludes with a final cadence.

Almenara [189-195]

Cuando se le ha preguntado por la esencia de la música de su tierra natal, muchas veces ha expresado Juan Manuel Ruiz la dificultad que representa ofrecer una definición de “lo canario”. Llevado por el deseo de mantenerse al margen de todo tipo de implicación personal o vivencial en la poética de su propia obra, se ha dejado conducir – quizá de forma inconsciente – hacia conceptos universales que le han guiado en una travesía en la que él mismo se reconoce extasiado. Cuando Ruiz habla del universo oceánico de Óscar Domínguez, y cómo se ha dejado imbuir tantas veces de la magia que destila la obra pictórica del canario más vanguardista de la historia del siglo pasado, lo hace asumiendo que ese firmamento es un ente cósmico surgido de fuerzas naturales. Esa misma actitud demuestra al ponerse frente a las almenas de la muralla jienense que han dado título a su obra, faro simbólico de luz que ilumina la historia del Premio “Jaén”.

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre los días 4 al 12 de abril de 2013 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los sesenta y siete concursantes inscritos, procedentes de veintiún países, concurrieron treinta y nueve participantes.

Presidido por la Catedrática del piano Ana Guijarro, el jurado en esta 55ª edición del Concurso Internacional “Premio Jaén” estuvo integrado por los vocales Rafael Quero, Tamás Vesmás, Yukie Nagai, Pilar Bilbao, Matti Raekallio y Marian Rybicki, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Marco Raúl Madrigal Soto (Cuba), Nicolás Namoradze (Georgia-Hungría) y Evgeny Starodubtsev (Rusia). El primer premio fue en esta edición declarado desierto por mayoría. Se concedió el segundo premio el pianista cubano Marcos Raúl Madrigal Soto y el tercero a Nicolás Namoradze. La pianista española Cristina Lucio Villegas obtuvo el Premio “Rosa Sabater” y el ruso Evgeny Starodubtsev el Premio “Música Contemporánea”.



Evgeny Starodubtsev.

Juan Manuel Ruiz
(Las Palmas de Gran Canaria, 1968)



ALMENARA

Obra obligada. Año 2013

Almenara

A la memoria de la histórica ciudad de Jaén

Juan Manuel Ruiz
En Madrid, a 23 de marzo de 2012

Enérgico

♩=72

ff fff secco ff fff secco ff fff secco ff

Ped. * Ped. *

A Cantabile e Solenne

♩=56

4

fff

p lontano

f subito m.d

m.s. p

As fast as possible

Ped. * (7) Ped. * 1 c. 3 c.

9

mf mp

p lontano

f subito m.d

m.s. p

As fast as possible

Ped. * 1 c. 3 c.

1) Bajar las teclas en silencio / Depress the keys silently.

B Più mosso
♩=64

13

mf *mp* *mp*

Ped. * Ped. * Ped. *

16

mf *accel.*

Ped. * Ped. * Ped. *

19

fff secco *ff*

Ped. *

C Enérgico
♩=72

21

fff secco *ff* *fff secco* *ff* *fff secco* *ff* *fff secco*

Ped. * Ped. * Ped. *

D Cantabile e Solenne

♩=56

26

mp lontano

ff subito
m.d

p

mf > *mp*

mp lontano

Ped.

1 c. * 3 c.

30

mp lontano

ff subito
m.d

p

mf

mp lontano

Ped.

1 c. * 3 c.

E Più mosso

♩=64

33

mf > *mp* > *mp*

Ped.

1 c. * 3 c. * 3 c. *

35 **accel.**

f *sfz secco* *fff*

Ped. * Ped. * Ped. *

F **Enérgico** $\text{♩} = 72$

36 **Tenuto** **accel.** **A tempo** **Tenuto** **accel.** **A tempo**

sfz secco *fff* *sfz secco* *fff*

m.d. *m.s.* *ff staccato* *m.s.* *ff staccato* *m.s.*

Ped. * Ped. * Ped. *

38 **Tenuto** **accel.** **A tempo** **Tenuto** **accel.** **A tempo**

sfz secco *fff* *sfz secco* *fff*

m.d. *m.s.* *ff staccato* *m.s.* *ff staccato* *m.s.*

sfz secco *fff* *sfz secco* *fff* Ped. *

40

sfz secco

leggiere

p subito

leggiere

mp subito

sfz

sfz

fff

fff

42

f subito

ff

sfz

sfz

8va

6 **accel.**
(8)

molto accel.

(8)

G **A tempo**
♩ = 72

H **Cantabile e Solenne**
♩ = 56

2) Clusters de teclas blancas (m.s) y negras (m.d) con los antebrazos.
Registro aproximado / Black (m.d) and white (m.s) keys forearm clusters.
Approximate range.

1 c.

53

Cantabile
m.d.
mp *f* *p*
As fast as possible
13 c.

55

p *mf* *f* *mp*
(Cantabile)
m.d.
8^{vb}
13 c.

60

mp *mf* *f* *p*
(Cantabile)
m.d.
As fast as possible
13 c.

64 *(Cantabile)*

p *mp* *f* *p sempre*

Ped. *8va* *1 c.*

I **Meno mosso e pesante**
♩ = 50

p *mp* *mf*

Ped. *8va*

70 *Attaca*

f *fff*

Ped. *3 c.*

J **Allegro con fuoco**
♩ = 112 ca.

sfz *staccato* *f subito* *sfz* *f subito*

Ped. *

76

sfz *f subito* *sfz* *f subito* *sfz* *f subito*

78

sfz *f subito* *f subito* *sfz* *sfz* *sfz*

Ped.

80

sfz *staccato* *f subito*

*

82

sfz *f subito* *sfz* *f subito* *sfz* *f subito*

89

f subito

sfz

sfz

sfz

sfz

* Ped.

* Ped.

90

f subito

f subito

sfz

sfz

sfz

* Ped.

* Ped.

* Ped.

92

ff subito

sfz

sfz f subito

sfz sempre

* Ped.

*

94

f sempre

sfz

sfz

f

Ped.

95

p subito

sfz

ped.

96

ff

97

f sempre

98

(f)

sfz

f sempre

ped.

106

sfz *sfz* *sfz*
f subito *f subito* *f subito*

109

f subito *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*
staccato *sfz* *f subito*

* Ped. *

112

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*
f subito *f subito* *f subito* *f subito*

114

f subito *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*
* Ped. *

115

sfz

staccato

sfz f subito

sfz f subito

sfz f subito

*

117

sfz

f subito

sfz

sfz

sfz

sfz

Ped.

118

f subito

sfz

sfz

sfz

Ped.

Ped.

119

f subito

sfz

sfz

sfz

sfz

Ped.

Ped.

120 *f subito* *sfz* *sfz* *f subito* *sfz* *Ped.*

122 *ff subito* *sfz f subito* *sfz sempre* *M* *Ped.*

124 *f sempre* *sfz* *sfz* *f* *Ped.*

125 *p subito* *sfz* *Ped.*

Detailed description of the musical score: The score consists of four systems of piano music. The first system (measures 120-121) is in 9/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f subito* and *sfz*. The second system (measures 122-123) starts with a key signature change to one flat and a time signature change to 4/4. It features a dense texture of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A dynamic marking of *ff subito* is present, followed by *sfz f subito* and *sfz sempre*. A box labeled 'M' is placed above the right hand staff. The third system (measures 124-125) continues the 4/4 time signature and features a dense texture of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamic markings include *f sempre*, *sfz*, and *f*. The fourth system (measures 125-126) features a dense texture of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamic markings include *p subito* and *sfz*. Pedal markings (*Ped.*) are present at the end of several systems.

3)
m.d

126

ff

m.s

Simile

3) Clusters de teclas negras (m.d) y teclas blancas (m.s) con la palma de las manos en el registro señalado y respetando el ritmo.
Tonos indeterminados. / Black (m.d) and white (m.s) keys clusters with the palm of the hands in the indicated range and observing the rhythm.
Indeterminate pitches.

127

128

m.d

m.s

ffz

Repetir diseño ad libitum/Repeat design ad libitum
(Notas en cualquier orden/pitches in any order)

129

N

130 *pp*

pp sempre

131 *mp* *p*

132 *mf* *mp*

133 *f* *mf*

134 *ff*

135 *f* *ff* *secco* *f* *staccato* *f* *staccato*

136 8^{va}

137 *p* *subito* *sfz* *poco rit.*

2ed

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of music, each with a treble and bass staff. Measure 134 features a forte fortissimo (*ff*) dynamic with a slur over the treble staff and a complex bass line. Measure 135 shows a variety of dynamics including *f*, *ff*, *secco*, and *f staccato*, with a fermata in the bass staff. Measure 136 includes an 8^{va} (octave) marking and features a dense texture of chords. Measure 137 begins with a piano (*p*) dynamic, a *subito* instruction, and a sforzando (*sfz*) accent, followed by a *poco rit.* (slightly ritardando) section. A second ending bracket labeled '2ed' spans the final measures of the system.

O A tempo

138 *pp*

pp sempre e subito

139 *mp* *p*

140 *mf* *mp*

141 *f* *mf*

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for measures 138 through 141. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various articulations such as accents, slurs, and phrasing slurs. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note patterns, often with slurs and accents. Dynamics are indicated by *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The instruction 'sempre e subito' is placed below the first system. Measure numbers 138, 139, 140, and 141 are placed at the beginning of their respective systems.

142 *ff*

143 *f staccato*

ff secco *f staccato*

144

8^{va} ↓

145 *Molto Tenuto*

p subito

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

16

16

Red.

P A tempo

147

sfz *staccato*

sfz *f subito*

149

sfz *f subito*

sfz *f subito* *sfz* *f subito*

151

sfz *f subito*

f subito

sfz *sfz* *sfz*

Ped.

153

sfz *staccato*

sfz *f subito*

The musical score consists of four systems of piano music. Each system is in 9/16 time. The first system (measures 147-148) begins with a piano (P) dynamic and 'A tempo' marking. The right hand plays a series of chords, with the first measure marked 'sfz' and 'staccato'. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'sfz' and 'f subito'. The second system (measures 149-150) continues the pattern, with the right hand chords marked 'sfz' and 'f subito'. The third system (measures 151-152) features a more complex right-hand part with a slur over measures 151 and 152, marked 'f subito'. The left hand continues with 'sfz' and 'f subito'. A 'Ped.' marking is present at the end of measure 151. The fourth system (measures 153-154) returns to the initial pattern, with the right hand chords marked 'sfz' and 'staccato', and the left hand marked 'sfz' and 'f subito'. The score ends with an asterisk (*) below the final measure.

155

sfz *f subito* *sfz* *f subito* *sfz* *f subito* *sfz* *f subito*

157

f subito *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

And.

158

sfz *staccato* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *f subito* *f subito* *f subito* *f subito*

*

160

sfz *f subito* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

And.

161

f subito

sfz

sfz

sfz

* Ped.

* Ped.

Detailed description: This system covers measures 161 and 162 in bass clef. The time signature is 9/16. Measure 161 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Measure 162 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Pedal points are marked with asterisks and 'Ped.' at the beginning and end of the system.

162

f subito

sfz

sfz

sfz

sfz

* Ped.

* Ped.

Detailed description: This system covers measures 162 and 163 in treble clef. The time signature is 12/16. Measure 162 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Measure 163 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Pedal points are marked with asterisks and 'Ped.' at the beginning and end of the system.

163

f subito

sfz

sfz

sfz

* Ped.

* Ped.

Detailed description: This system covers measures 163 and 164 in treble clef. The time signature is 9/16. Measure 163 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Measure 164 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Pedal points are marked with asterisks and 'Ped.' at the beginning and end of the system.

164

f subito

* Ped.

Detailed description: This system covers measures 164 and 165 in treble clef. The time signature is 12/16. Measure 164 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Measure 165 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *f subito*. The bass line has a dynamic marking of *sfz* with an accent (^) over the first note. Pedal points are marked with asterisks and 'Ped.' at the beginning and end of the system.

165 *ff subito* *sfz f subito* *sfz sempre* *Q* *Ped.*

167 *f sempre* *sfz* *sfz* *sfz f* *Ped.*

168 *p subito* *sfz* *Ped.*

169 *f* *m.d* *m.s* *Simile*

Detailed description: This page contains four systems of piano music. The first system (measures 165-166) features a treble clef with a 9/16 time signature and a bass clef with a 16/16 time signature. It includes dynamic markings such as *ff subito*, *sfz f subito*, and *sfz sempre*, along with a *Q* (Crescendo) hairpin and a *Ped.* (Pedal) marking. The second system (measures 167-168) continues the piece with a *f sempre* marking and *sfz* accents. The third system (measure 168) shows a *p subito* marking. The fourth system (measure 169) features a *f* marking, *m.d* (mezzo-dolce) and *m.s* (mezzo-sostenuto) markings, and a *Simile* instruction. The notation includes various chords, arpeggios, and rhythmic patterns.

170 rall.

Musical score for measures 170-176. The piece is in 2/4 time. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. A 'rall.' (ritardando) marking is placed above the staff, with a dashed line indicating its duration.

R Grandioso =56

171

Musical score for measures 171-173. The piece is in 2/4 time. Measure 171 starts with a forte (*ff*) dynamic. In measure 172, there is a dynamic shift to *sfz subito* (sforzando subito) in the right hand, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. Measure 173 continues with a forte (*f*) dynamic. The score includes various articulations like accents and slurs.

174

Musical score for measures 174-180. The piece is in 2/4 time. Measure 174 starts with a forte (*ff*) dynamic. In measure 175, there is a dynamic shift to *mf subito* (mezzo-forte subito) in the right hand, with a forte (*f*) dynamic in the left hand. Measure 176 continues with a forte (*ff*) dynamic. Measure 177 features triplet markings in both hands. Measure 178 continues with a forte (*ff*) dynamic. Measure 179 features a dynamic shift to *ff sempre* (fortissimo sempre) in the right hand, with a forte (*f*) dynamic in the left hand. Measure 180 continues with a forte (*ff*) dynamic. The score includes various articulations like accents and slurs.

176

177

mf subito

ff sempre

179

sfz subito
m.d

m.s

f

ff

mf

181 *ff sempre*

183 *mf subito* *ff* *S* 8^{va}

185 *p subito* *accel.* 8^{va}

187 (8)

The musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 181-182) is marked *ff sempre* and features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. The second system (measures 183-184) includes a section marked *mf subito* with triplets and a section marked *ff* with an 8^{va} (octave) marking. The third system (measures 185-186) is marked *p subito* and includes an *accel.* (accelerando) marking and another 8^{va} marking. The fourth system (measures 187-188) is marked (8) and continues the complex texture with triplets. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are used throughout to indicate pedaling instructions.

Musical score for measures 189-191. Measure 189 is marked with a circled 8 and contains a triplet of eighth notes in both hands. Measures 190 and 191 feature a fortissimo (*ff*) dynamic and are marked with circled 8s. The bass line in measures 190 and 191 includes a circled 7 and a circled 8.

Musical score for measures 192-194. Measure 192 is marked with a circled 8. Measure 193 is marked with a circled 8 and a circled 7. Measure 194 is marked with a circled 8 and a circled 7. The score includes a fortissimo (*fff*) dynamic and a *perdendosi* (decrescendo) marking. A circled 4 is also present in measure 194. A circled 7 and a circled 8 are marked below the bass line in measure 194.

4) Bajar las teclas en silencio /Depress the keys silently.

Alejandro Román
(Madrid, 1971)



Alejandro Román

(Madrid, 1971)

N'écoutez les conseils de personne, sinon le bruit du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde.
(Claude Debussy)

Alejandro Román, uno de los nombres más interesantes del panorama compositivo actual, plantea a través de sus obras una manera distinta de acercarse a la creación musical desde la posición que propone con absoluta naturalidad el necesario diálogo con el arte de todos los tiempos. También sus partituras se convierten en espacios de contemplación del devenir sonoro que recorre la historia con una solvencia totalmente desprovista de afectación. Atiende a la tradición igual que permanece pendiente de los fenómenos técnicos y estéticos de signo innovador. Se mueve en el lenguaje sonoro más delicado y sutilmente expresivo de una pieza para piano con la misma soltura con la que emprende la construcción de una música cuyo fuste soporta el peso de una gran producción cinematográfica.

Su formación inicial como compositor se desarrolla en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la orientación de Valentín Ruiz, Antón García Abril y Zulema de la Cruz. También han sido significativas las numerosas líneas de especialización iniciadas junto a Giancarlo Simonacci, Jean Claude Risset, Carmelo Bernaola, Leonardo Balada, Adolfo Núñez y Emiliano del Cerro, y su participación en encuentros internacionales junto a Krzysztof Penderecki, Philip Glass y los españoles Joan Guisoan y Cristóbal Halffter. Las orientaciones de Tony Heimer, Ricard Miralles y Jorge Villaescusa se dejan sentir en el dominio del lenguaje jazzístico que puede advertirse en numerosas obras de este compositor que, de manera singular, ha sobresalido además en el contexto siempre difícil y sumamente competitivo de la música cinematográfica. Su música para una veintena de cortos y cinco largometrajes es buena prueba de ello.¹ Doctor *cum laude*

¹ Una relación e información actualizadas, así como enlaces a sus principales realizaciones para este medio puede consultarse en <http://www.alexandroroman.com>.

² Alejandro Román, *El lenguaje musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros. Madrid (2008); “Enseñanza de la música cinematográfica”, en *Música y educación* n° 78. Madrid, 2009; “Función y significado musivisual del *Adagietto* de la 5ª *Sinfonía* de Mahler en *Muerte en Venecia*”, en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n° 22. RCSMM. Madrid, 2015. Alejandro Román (editor) y VVAA, *C.I.N.E.M.A., Composición e Investigación en la música audiovisual*. Visión Libros. Madrid, 2014.

³ Alejandro Román, “Estética de la música cinematográfica, aspectos diferenciadores”, en VVAA *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, 2009; “Análisis musivisual: una propuesta metodológica para el estudio de la música en *Los otros*, de Alejandro Amenábar”, en VVAA *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. ArCiBel Editores. Sevilla, 2012.

⁴ *Análisis musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Tesis dirigida por el Dr. Simón Marchán Fiz. Facultad de Humanidades de la UNED. Madrid, 2014.

⁵ Alejandro Román, *Análisis musivisual, guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Visión Libros. Madrid, 2017.

⁶ Editorial Mousiké. Madrid, 2008. Segunda edición en Editorial Lulú. Madrid, 2016.

⁷ Editorial Mousiké. Madrid, 2008.

en Filosofía por la UNED sus reflexiones han quedado reflejadas en libros e interesantes artículos,² aportaciones a congresos internacionales sobre la imagen, el sonido y las visiones multidisciplinares que incluyen las más recientes propuestas en este ámbito,³ que además inauguran una nueva línea de trabajo y han sido objeto de investigación en su propia tesis doctoral,⁴ publicada asimismo en formato de libro.⁵

Alejandro López Román – nombre completo del compositor – es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el Departamento de Composición y Teoría de la música, donde asimismo ha puesto en marcha el Aula de Composición e Investigación en Medios Audiovisuales (CINEMA-RCSMM). Es miembro de número en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y colaborador docente en la Universidad Alfonso X el Sabio. Ha obtenido el Premio Nacional de Música “Cultura Viva 2015” por sus aportaciones como compositor, investigador y pedagogo, además de numerosas distinciones a su trayectoria profesional. A esta tarea ininterrumpida en la composición se añade su actividad como teórico de la música. Su libro *Indeterminación y minimalismo, pop y vanguardias. Estetización en la música de la segunda mitad del siglo XX*⁶ aborda los precedentes de este proceso como fenómeno en la sociedad actual, desde las vanguardias europeas hasta los movimientos norteamericanos de la segunda mitad del siglo pasado; desde el minimalismo de Philip Glass y La Monte Young hasta sus consecuencias y prolongación en las obras de Carles Santos y Llorenç Barber.

En una línea igualmente teórica, pero de signo más empírico, se desarrolla *Manuel de Falla y la filosofía española*,⁷ otra de sus publicaciones que en este caso incluye dos ensayos o, por decirlo más exactamente, consiste en dos ensayos en los que Román se propone aproximar la figura de Manuel de Falla a las personalidades de José Ortega y Gasset y José Gaos. En el primero de estos dos casos señalando las confluencias conceptuales entre las *Meditaciones del Quijote* y el *Retablo de Maese Pedro*. En el segundo, abordando el historicismo radical de José Gaos y la proximidad biográfica confesional, vocacional y creativa con el perfil del compositor gaditano. Estas inquietudes que se deslizan de la teoría musical a la estética y filosofía, atraviesan asimismo el campo de la literatura, al elegir para la que hasta ahora es su única ópera – *El criado de Don Juan* – a un autor como Jacinto Benavente. Este escritor sutil y descarnado, “crítico implacable que conoce los resortes interiores del teatro como pocos y a quien todos los trucos, martingalas

y tranquillos escénicos le son familiares”,⁸ combina una elegancia literaria natural con la mordacidad de la crítica y sátira de las costumbres, y se muestra especialmente agudo, como señala Melchor Fernández Almagro, en la exploración psicológica.⁹ Sin embargo, y a la vista de la producción musical de Alejandro Román, uno de los rasgos que mejor encaja con el espíritu de Jacinto Benavente es la precisión en la exposición de sus ideas esenciales, que en ocasiones requieren la necesaria brevedad porque, “la vida social moderna – explica el escritor – es incompatible con los espectáculos diarios de larga duración; las personas más desocupadas, las que viven sólo para la diversión y la fiesta, tienen muchas diversiones a que atender para dedicar el tiempo a una sola”,¹⁰ de manera que lo más interesante de una obra cabe – debe haber – en un solo acto.

Muy interesante resulta asimismo su propuesta de un teatro breve – género chico – que sirva de enlace con la dramaturgia del Siglo de Oro, que nuevamente está en un planteamiento paralelo al tratamiento que Alejandro Román propone al abordar las músicas fluxus, pop y punk junto a las vanguardias. Cree Benavente, “contra la opinión pesimista de muchos y en honor a la cultura de gran parte del público, que un género chico artístico que alternara el drama y la comedia en un acto con diálogos o entremeses, en donde se representara lo mismo un drama de Maeterlinck que un poema de Musset o una farsa de Courteline, en donde los autores dramáticos, y tanto como ellos poetas y novelistas, los que sin ser *hombres de teatro* ni conocer los recursos que pueden hacer obras de arte y presentar otras diversas y de nuevas tendencias, que dieran mayor amplitud a los gustos del público, hoy muy limitados de horizontes, lograría pleno favor del público y sería muy provechoso para empresas y autores”.¹¹ Claro está que *El criado de Don Juan* se incorporó a la segunda edición de su *Teatro fantástico* de 1905,¹² pero también es cierto que Benavente se adelanta a su tiempo anticipando tendencias posteriores. Su afinidad con la escena francesa, sus viajes a París, facilitan la toma de contacto con formas parateatrales, especialmente la pantomima que, en el contexto de la poética de sugestión del simbolismo francés, se impone como un género sorprendentemente moderno.¹³ Para Alejandro Román, este universo francés, el arte, la literatura y la música del país galo, va a representar un mundo de referencias sonoras que, lejos de manifestarse como ideas veladas, se consiguen con deliberación en algunas de sus partituras: Debussy y Satie se convierten en Claude y Erik.

⁸ Andrés González Blanco, *Los dramaturgos españoles contemporáneos*. Editorial Cervantes. Valencia, 1917.

⁹ Melchor Fernández Almagro, “Benavente y algunos aspectos de su teatro”, en *Clavileño* VII, nº 38, 1956, pp. 1-17.

¹⁰ Jacinto Benavente, *Obras completas* VI. Editorial Aguilar. Madrid, 1942 (2ª edición), p. 619.

¹¹ *Ibid.* p. 621.

¹² La primera edición, de 1892, contenía cuatro obras breves: *Amor de artista*, *Los favoritos*, *El encanto de una hora* y *Cuento de primavera*. En la edición de 1905 se incorporaron cinco piezas dramáticas: *Comedia italiana*, *El criado de Don Juan*, *La senda del amor*, *La blancura de Pierrot* y *Modernismo*, eliminándose *Los favoritos*.

¹³ Véase el estudio de Emilio Peral Vega, “El teatro breve de Jacinto Benavente”, en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* nº 24, pp.17-38. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2004.

Una primera incursión en la composición pianística, casi como un ejercicio compositivo, le lleva a escribir *Dos piezas infantiles para piano* para piano solo: una *Sonata* seguida de una sencilla *Marcha*.

Dos Piezas Infantiles para Piano

Sonata

Andante 2 = 100 Alejandro L. Román

Sonata [1-8]

Marcha

Introducción Alejandro L. Román

Marcha [1-7]

¹⁴ Alejandro Román protagonizó el estreno de esta obra en el Centro Cultural Galileo de Madrid, el 11 de marzo del año 2000. El orden completo de las piezas que integran las *Miniaturas* es: I. *Preludio*, II. *Sima*, III. *Amanecer*, IV. *Variación*, V. *El chotis*, VI. *Cannibal Blues*, VII. *Tul*, VIII. *La noria*, IX. *El gnomo*, X. *Rumor*, XI. *Mariposa*. Existen tres obras anteriores a *Miniaturas* – *Danza espectral* para violín, flauta, clarinete, trombón y piano (1990), y dos piezas de electroacústica, *Oniroplastia Eco* y *Picnic* – que están hoy fuera de catálogo.

Su catálogo se inaugura, en sentido estricto, en el año 1997 y, dada su condición de pianista, no sorprende que comience precisamente con varias obras destinadas al piano, la primera de ellas titulada *Miniaturas* op.1 (1997) y estrenada por el propio autor.¹⁴ Esta colección de once piezas breves para piano se inspira en las delicadas – a veces mordaces – sonoridades de Erik Satie, un compositor por el que

Alejandro Román siente una especial predilección. Las *Miniaturas*, que toman como referencia *Sports et Divertissements* del compositor de Honfleur, se inician con un *Preludio* (I) “Lento y melancólico” que más adelante se transforma en una *Variación* (IV).

MINIATURAS
OP. 1
I. PRELUDIO

Lento y Melancólico $\text{♩} = 60$ ALEJANDRO ROMÁN

Miniaturas. Preludio [1-18]

“Cada pieza representa – como explica el propio compositor – un elemento o cosa diferente, como un agujero o grieta (*Sima*), la alborada (*Amanecer*), el baile madrileño (*Chotis*), un blues salvaje (*Cannibal Blues*), un tejido muy ligero (*Tul*), una *Noria*, un pequeño personaje de cuento (*Gnomo*), el murmullo de un río (*Rumor*) o el vuelo de un insecto (*Mariposa*)”.¹⁵

¹⁵ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Miniaturas* op. 1.

VI. CANNÍBAL BLUES

1 Salvaje $\text{♩} = 80$

ff pesante *ff*

Miniaturas. Cannibal Blues [1-15]

De mayor alcance y magnitud son los *Tres preludios nocturnos* op. 2 – *Ori-llas del Manzanares*, *Nocturno de luz* y *Zarabanda* – un proyecto desarrollado entre 1997 y 2004. Se trata de una obra de larga gestación iniciada antes incluso de comenzar los estudios de composición, mientras Alejandro Román cursaba la asignatura de Contrapunto y fuga, y concebida desde la óptica de un joven pianista que aún se mueve con cautela: “Tenía muchas dudas e iba muy despacio. Fui retocando mucho, y poco a poco. Concluí la última pieza en 2004. En realidad, no es que el periodo de composición durara tanto, sino que tardé mucho en darle la

forma definitiva a los *Tres preludios*".¹⁶ Se trata de una obra en la que Alejandro Román revela su admiración hacia Claude Debussy, hacia los *Preludios* del compositor francés que trata de homenajear en un lenguaje y estética propios. El primero de estos nuevos preludios, *Orillas del Manzanares*, se inspira en el óleo del mismo nombre pintado por Aureliano de Beruete en 1878. La música de Román "evoca los colores y el curso breve y divagante del río madrileño. El óleo, en el que Madrid puede verse al fondo con algunos de sus edificios más emblemáticos, entre ellos San Francisco el Grande, se conserva en el Museo del Prado".¹⁷

a Ana Bogani

I. ORILLAS DEL MANZANARES

Muy Calmo ♩ = 70 - 72 ALEJANDRO ROMÁN

Tres preludios nocturnos. I. Orillas del Manzanares [1-13]

¹⁶ Correspondencia personal con Alejandro Román. Citada con autorización de su autor. El estreno de los *Tres preludios nocturnos* tuvo lugar en el transcurso del Festival COMA 2013, celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Auditorio Manuel de Falla, 21 de octubre de 2013, a cargo de Borislava Taneva. Los *Tres preludios* están dedicados a sus tres profesores de piano: Ana Bogani, Agustina Palavicini y Miguel Zanetti, respectivamente.

¹⁷ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Miniaturas* op. 1.

El segundo preludio, *Nocturno de luz*, fue escrito para desempeñar el papel de tema principal en la película *Luz de inocencia*, del director Isidro Carbajal. Nuevamente se trata de poner de manifiesto la admiración por Claude Debussy “reflejada en las sonoridades debussyanas como homenaje a su *Claro de luna*”.¹⁸

¹⁸ *Ibid.*

II. LUZ DE LUNA

Lento y expresivo $\text{♩} = 69$ ALEJANDRO ROMÁN

The musical score for "Luz de Luna" is presented in five systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic marking. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand. The third system continues the melodic line with a fermata over the final measure. The fourth system shows a change in the bass line with a triplet of eighth notes. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

Tres preludios nocturnos. II. Luz de luna [1-21]

El tercero y último de estos preludios adopta el título y forma de *Zarabanda*, una de las danzas instrumentales barrocas más populares, habitualmente integrada en la *suite*. Escrito en compás libre, “aquí la música evoca la frescura y la elegancia, como también los momentos mágicos de baile flamenco”.¹⁹ La gestación de cada uno de estos tres preludios se realizó de manera individual, adoptando la forma de tríptico con posterioridad a la finalización del último de ellos. En este proceso largo, lento y muy riguroso, se revela ya la personalidad de un Román dispuesto a entregar el tiempo y esfuerzo necesarios a cada obra, así como una voluntad firme de manejar con rigor las formas del pasado histórico.

¹⁹ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Tres preludios nocturnos* op. 2.

III. ZARABANDA

ALEJANDRO ROMÁN

The musical score for 'III. Zarabanda' is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking 'Maestoso' and a tempo indication of '♩ = 90'. The dynamics are marked 'p'. The second system is marked 'Più mosso' and includes dynamic markings 'f', 'p accel. e cresc.', and 'mf'. The third system is marked 'rit.' and 'Tempo primo' with a dynamic of 'p'. The fourth system is the final system of the piece.

Tres preludios nocturnos. III. Zarabanda

²⁰ Estrenadas en el Auditorio Joaquín Rodrigo, en Las Rozas (Madrid), el 5 de noviembre de 2016 por Leonel Morales-Herrero.

²¹ Renaud Machart, *Poulenc*. Éditions du Seuil. París, 1995.

²² *Ibid.* Estas *Tres Gymnopédias Satiéricas* están dedicadas, respectivamente, a Susana Marugán, Eva Gancedo y Ramón Paús.

En esas mismas fechas inicia la composición de *Tres Gymnopédias Satiéricas* op. 3²⁰ y *Orestes* op. 4, esta última destinada a un piano preparado. Se ha mencionado antes la evidente admiración que Alejandro Román siente hacia la figura de Erik Satie, tanto por su personalidad como por sus músicas *blanches et pures*, como señala Renaud Machart²¹ cuando habla de sus relaciones y ascendente sobre la estética postimpresionista de los compositores del grupo Les Six, y en particular en Francisc Poulenc. De manera que estas *Gymnopédias* “Satiéricas” – tres, igual que las escritas por Satie – están concebidas en el deseo de evocar aquellos sonidos, más claramente en la primera de ellas, y de forma mucho más personal en la segunda y tercera. El resultado sonoro de las tres piezas ofrece, sin duda, esa *clarté et simplicité alla Satie*.²²

TRES GYMNOPEDIAS SATIÉRICAS
Op 3
GYMNOPEDIA Nº 1

Lento y Misterioso ALEJANDRO ROMÁN



Gymnopédie n°1 [1-20]

Andante

Allegretto Spontaneo

Gymnopedie n°2 [1-16]














Andante

Allegretto Spontaneo

Gymnopedie n°3 [1-16]

Por lo que se refiere a *Orestes* op. 4 (1997), intrépido protagonista en los textos clásicos de Esquilo, Sófocles o Eurípides, se trata de una de las contadas obras que Alejandro Román escribe con destino al piano preparado, una preparación en la que emplea tres tipos de materiales – tornillos de cuatro medidas diferentes, maderas y cuero – para conseguir las sonoridades precisas que su idea tímbrica requiere mediante la modificación del sonido del instrumento.

"Orestes"
Tabla de preparación del piano

| NOTA | MATERIAL (entre cuerdas 1-2) | MATERIAL (entre cuerdas 2-3) | MATERIAL (entre cuerdas 1-3) |
|---|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
|  | Tornillo largo, grueso | _____ | _____ |
|  | _____ | _____ | Cuero |
|  | _____ | _____ | Cuero |
|  | _____ | _____ | Cuero |
|  | _____ | _____ | Cuero |
|  | _____ | _____ | Cuero |
|  | Tornillo mediano, grueso | _____ | _____ |
|  | Tornillo largo | _____ | _____ |
|  | Tornillo largo | _____ | _____ |
|  | Tornillo mediano, grueso | _____ | _____ |
|  | Tornillo largo | _____ | _____ |
|  | Tornillo mediano | Madera | _____ |
|  | _____ | Madera | _____ |

Orestes. Tabla de materiales

Orestes, Op. 4
para Piano Preparado

Alejandro Rotstein

Orestes [1-28]

Varias de las obras escritas durante el año siguiente han sido desplazadas fuera del catálogo; de hecho permanecen en el mismo solamente el villancico para coro mixto *Aquí te traigo María* op. 5 y *Tres piezas infantiles* para trío de violoncellos, y violoncello y piano op. 6.²³ Inicia poco después una línea de creación que guía sus intereses hacia el trabajo de instrumentación de obras propias y de algunas páginas históricas, como lo revela la orquestación de *La fille aux cheveux de lin* y *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, realizadas sobre los originales

²³ Las dos primeras de estas piezas, *Alhambra* y *Tres negritos*, están escritas para tres violoncellos; la tercera, *Rocka-Cola Jurásica* está destinada a un dúo de violoncello y piano. Han quedado fuera de su catálogo, asimismo, dos obras para canto y piano: *A pie van mis suspiros*, sobre textos de Antonio Gala, y la canción popular *Dicen que no me quieres*, con texto popular.

de Claude Debussy en 1998 y 1999 respectivamente, así como la orquestación de *Sonatine* de Maurice Ravel (2000), si bien estas tres páginas han quedado fuera de catálogo en la actualidad, por corresponder a una época iniciática en la que Alejandro Román comenzaba a dar sus primeros pasos en la composición junto al compositor Valentín Ruiz. La presencia del piano queda reflejada en las *Tres piezas infantiles* para violoncello y piano op. 6 de las que realiza varias versiones.

2

"Alhambra"

Moderato ♩ = 60 - 65

Alejandro Román

The image shows a musical score for the piece "Alhambra" by Alejandro Román. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 2-3) is marked *pp* and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 4-5) continues the melody and bass line. The third system (measures 6-8) is marked *p* and shows a more complex texture with chords in the right hand and a steady bass line. The fourth system (measures 9-13) includes a first and second ending for the right hand, with the first ending leading back to the beginning of the piece. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Alhambra [1-13]

De 1999 es su *Sonatina* op. 7, con la que una vez más trabaja y experimenta sus dotes para la orquestación, realizando sobre ella una versión para orquesta

de flautas²⁴ y *Bacantes* para flauta y clave (o piano).²⁵ Esta temprana *Sonatina* tiene una estructura tripartita – *Enérgico*, *Nocturno*, *Saltarello* – que, pese a su carácter juvenil “encierra una hondura mucho mayor, algo que se hace evidente en el segundo tiempo. Primer y tercer movimientos rodean el *Nocturno*, más reflexivo, mientras, por carácter y temática estos son rítmicos y danzantes. El primero, *Enérgico*, presenta cierto sabor jazzístico y el tercero, *Saltarello*, añadiendo aromas impresionistas, está construido bajo una forma de rondó que cierra la *Sonatina* con brillantez”.²⁶

SONATINA I. ENÉRGICO

ALEJANDRO ROMÁN

Sonatina I [1-14]

²⁴ Esta *Sonatina* está hoy también fuera de catálogo, como las orquestaciones precedentes, por considerarla su autor como un trabajo de aprendizaje técnico. No obstante, la obra fue estrenada por Jimmy Lim en el Centro Cultural Galileo de Madrid el 11 de marzo del año 2001.

²⁵ Estrenada en su versión de flauta y piano en el Centro Cultural Galileo de Madrid el 11 de marzo del año 2000 por Eduardo Costa (flauta) y Marc Antoni Mas (piano).

²⁶ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Sonatina* op. 7.

II. NOCTURNO

Rebato $\text{♩} = 50$

pp

A Tempo

p

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

The image shows a musical score for a piece titled "II. NOCTURNO". The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system is marked "Rebato" with a tempo of $\text{♩} = 50$ and a dynamic of *pp*. The second system is marked "A Tempo" with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes at measure 24.

Sonatina II [1-24]

III. SALTARELO

Sonatina III [1-19]

Dos nuevas obras para grupo de cámara, *Sonata* op. 9a para clarinete, violoncello y arpa y *Homenaje a Bartók* para violín, oboe, violoncello y piano op. 10²⁷ anteceden a la breve pieza para piano – de tan solo cuatro minutos de duración – titulada *Entre arrecifes* op. 11²⁸ que pretende ser una alegoría de las dificultades en el devenir de la existencia, como manifiesta el propio compositor al comparar

²⁷ Existe una versión para violín, clarinete (en lugar de oboe), violoncello y piano, estrenada en el Auditorio Conde Duque de Madrid el 4 de diciembre de 2008, durante el Festival COMA de ese año, por el Sonor Ensemble: Kremena Gantcheva (violín), Eduardo Raimundo (clarinete), José María Mañero (violoncello), Federico Jusid (piano).

²⁸ Su estreno, en la Sala Manuel de Falla de la Sociedad General de Autores y Editores en Madrid tuvo lugar el 25 de mayo de 2010, y estuvo a cargo de Rodolfo Ponce. La versión de esta misma obra en forma de cuarteto lleva el número op.11b en su catálogo y fue estrenada el 14 de marzo de 2015 en el madrileño Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) por Ana Campo y Alejandra Ureña (violines), David Fernández (viola) y Diego Ramírez (violoncello).

estas bellas formaciones marinas con los escollos que es preciso ir salvando a lo largo de la vida: “...La vida entre arrecifes...”.

ENTRE ARRECIFES OP. 11A

Andante $\text{♩} = 95 - 100$ ALEJANDRO ROMÁN

Entre arrecifes [1-12]

²⁹ Estrenados en el Teatro Real de Madrid el 22 de noviembre de 2004 por Pilar Jurado (voz) y Elena de Santos (piano).

³⁰ Desarrollada en un único acto, dos cuadros y cuatro escenas, sobre un texto del *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente.

³¹ Su estreno tuvo lugar en el Teatro Rudolfinum de la capital checa a cargo de la Orquesta Filarmónica Ciudad de Praga bajo la dirección de Leos Svárovsky.

En 2001 Román compone su primer cuarteto de cuerda, *Cuarteto de cuerda* op. 12, la obra orquestal *Tambourin (Variaciones para orquesta sobre un tema de Rameau)* op. 13, *Tres sonetos de amor* op. 14 para canto y piano, sobre textos de Claudio Ferrari,²⁹ y la página para electroacústica que lleva por título *La persistencia de la memoria* op. 15. Inmediatamente realiza su primera incursión en el género escénico, escribiendo su primera ópera de cámara *El criado de Don Juan* op. 17 (2002),³⁰ a la que precede un *Estudio para orquesta* op. 16 – que no ha sido estrenado – y seguida de otras cuatro completamente diferentes entre sí: *Tríptico para guitarra* op. 18, *Black Cage* op. 19 para piano preparado, electroacústica y vídeo, *Vid-erunt Om-nes!!!* op. 20 para electroacústica y *Abriliana* op. 21a para orquesta,³¹ cuyo motivo inicial toma un tema de Antón García Abril, pues está concebida como homenaje a quien fuera su profesor de composición.

La actividad pedagógica, sin ser una dedicación primordial, sí representa una parcela muy importante en la producción de Alejandro Román a partir de *Doce+una invenciones para piano* (1996-2005). Su obra didáctica del primer periodo incluye asimismo las ya mencionadas *Tres piezas infantiles* op. 6 (1998), *Seis pequeños cuartetos* (2002) y *Clavicosmos* op. 22, colección de veinte piezas didácticas para clave que siguen la estructura del bartokiano *Microkosmos*, así como la *Suite antigua* op. 23 (2003) en tres movimientos, con destino a una pequeña orquesta infantil que se despliega de manera fantástica en *En el castillo (Folía)*, *La princesa en la torre (Nana)* y *El caballero y el dragón (Air)*.

2

Suite Antigua
I. En el Castillo (Folía)

Mazurka ♩ = 120 Alejandro Román

The image shows a page of musical notation for the piece 'Suite Antigua, I. En el Castillo (Folía)'. The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system is marked 'Mazurka' and '♩ = 120'. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture with many chords and moving lines in both hands. The second system continues the texture. The third system shows a change in texture with more sustained chords and a melodic line in the right hand. The fourth system continues this texture. The fifth system returns to a more complex, rhythmic texture. The sixth system concludes the piece with a final chord and a fermata.

Suite antigua. I. En el castillo (Folía) [1-48]

³² Alejandro Román ha realizado numerosas orquestaciones a partir de obras de compositores pianistas, páginas a las que él mismo no concede más importancia de la que, a su juicio, representan este tipo de re-creaciones. Sirva como ejemplo *Misa nupcial de los pianistas* (2001), compuesta a partir de obras de Maurice Ravel, Robert Schumann y Arno Babajanian y estrenada en la Iglesia de Santa María de la Asunción en Ocaña (Toledo) el 20 de febrero de 2001. Su plantilla original, para soprano, violín, violoncello y órgano fue arreglada para coro mixto por el compositor en 2013.

³³ Partitura clasificada como fuera de catálogo.

³⁴ Compuestos para flauta, piano, tuba, contrabajo y percusión. El segundo de ellos, *La princesa del guisante*, se trata de una música integrada como parte de la composición colectiva realizada por Cruz López de Rego, Daniel Casado, Jesús Nava, Sebastián Mariné y Alejandro Román. La cuarta pieza, de las cinco que integran el conjunto y cuya autoría corresponde a Alejandro Román, está hoy fuera de su catálogo. La obra fue estrenada en el Auditorio conde Duque de Madrid el 18 de diciembre de 2005, durante el transcurso del Festival COMA de ese año. El cuento musical para recitador, flauta, tuba, contrabajo, percusión y piano se estrenó unos días antes, el 11 de diciembre de 2005, en el mismo festival madrileño.

Ese mismo año realiza sendas orquestaciones de sus *Bacantes*, una de ellas para orquesta grande y la otra con destino a un pequeño conjunto instrumental. La suite para orquesta de *Bacantes* está aún hoy sin concluir, y la versión de conjunto instrumental es prácticamente la misma obra que con posterioridad titulará *Ménades* op. 28; por estas razones ambos títulos han sido desplazados al epígrafe “Fuera de catálogo”, sin ser eliminados.³² A la vista de su producción musical completa es evidente que existen periodos en los que su actividad compositiva se modera; así, *Monólogo de Sancho Panza* op. 24 es la única obra que compone en 2004, a excepción del *Nocturno de Luz* para piano.³³ Esta circunstancia tiene relación directa con la escritura de obras de largo desarrollo – o complejas en su propia elaboración – y en la diversificación de sus actividades más allá de la composición: la investigación, la redacción de los textos ya mencionados y las obligaciones docentes.

Siguen en su producción cinco obras realizadas en el año 2005: las *Piezas extrañas* op. 25 para guitarra, *Argos* op. 26 para quinteto de saxos, dos percusionistas y piano, dos cuentos musicales para idénticos efectivos instrumentales – *El intrépido soldadito de plomo* op. 27 y *La princesa del guisante* –³⁴ y *Ménades* op. 28 para conjunto instrumental. Los primeros años del nuevo siglo constituyen un periodo dominado fundamentalmente por la composición de música de cámara: la re-escritura de su *Sonata* op. 9a del año 2000, ahora para flauta, violoncello y arpa, *Ludus Ludovico* op. 30 para flauta, arpa y cuarteto de cuerda, *Dos princesas* op. 31 para violín y arpa, *Treno por Gea* op. 32 para violín, clarinete, cello y piano³⁵, todas ellas compuestas en 2006, al igual que la única excepción en este género, una obra titulada *Don Quixote en New York* op. 29 para big-band.

El arpa sigue estando muy presente entre sus preferencias instrumentales durante este periodo, como se revela en varias obras compuestas en 2007: la nueva versión de sus *Bacantes* op. 8a, ahora destinada a flauta y arpa y registrada en su catálogo como *Bacantes* op. 8b, así como la página que lleva por título *Tirsos* op. 33 para la misma formación de flauta y arpa, a la que sigue una interesante página para cuarteto de fagotes titulada *Seguiriya* op. 34.³⁶ En todas las obras compuestas durante 2008 el arpa se mantiene casi omnipresente en su música: *Sonata* op. 9c para flauta, viola y arpa,³⁷ *Kithara* op. 35a para arpa sola, *Kithara y Syrinx* op. 35b para flauta y arpa, la colección de doce piezas titulada *Catálogo de elfos y hadas* op. 36a para arpa sola, y la casación para flauta, violoncello y arpa *Levedad del amor* op. 37a.

Kithara y *Syrinx* presenta un curioso proceso de composición, que parte del deseo de armonizar para piano la obra original para flauta escrita por Claude Debussy titulada *Syrinx*, tal como explica el compositor: “En 2008, María Rosa Calvo-Manzano me propone escribir una obra para arpa sola. Yo tenía un proyecto de juventud que consistía en armonizar para piano la obra para flauta de Debussy *Syrinx*. Y me puse con ello. La idea era, en este caso, realizar una parte de acompañamiento para arpa de esta obra debussyana pero que no fuera meramente eso, sino una obra en sí misma para arpa, escrita bajo el molde que me proporcionaba *Syrinx*. El resultado fue todo un éxito, a pesar de las dificultades iniciales. Se ha interpretado varias veces en sus tres posibilidades: *Syrinx*, de Debussy, para flauta, a continuación *Kithara*, y para terminar las dos obras juntas simultáneamente, *Kithara* y *Syrinx*. Para el oyente es un proceso interesante, porque escucha dos obras distintas secuencialmente que se juntan al final, con todo lo que conlleva”.³⁸

Las composiciones instrumentales continúan predominando en este periodo, como se observa en las tres obras compuestas en 2009 – *Balcania* op. 38 para quinteto de flautas, percusión y contrabajo, *Iberia, doce perlas de la aeronáutica española* op. 39, para flauta, bandurria, guitarra, violín y violoncello,³⁹ y *Eterna juventud* op. 40a y op. 40b, para dos flautas y órgano (o arpa) –⁴⁰ así como en la revisión de su *Abriliana* compuesta siete años antes. Lo mismo podría decirse de las quince piezas de iniciación al violín tituladas *Violituras para Lydia* op. 41, *Acuarelas de Irlanda* op. 42 para orquesta, la orquestación de *Triana* para guitarra y orquesta, sobre el original compuesto por Isaac Albéniz y su concierto para esta misma formación titulado *Montenegro Airs* op. 43, todas ellas de 2010. *Triana* y *Montenegro Airs* se deben al encargo realizado por la discográfica Deutsche Gramophon para la edición del disco del guitarrista Miros Karadaglic. “En principio – dice Alejandro Román – se trataba de orquestar, para orquesta de cuerda, percusión y guitarra solista, *Triana*. Pero enseguida Milos me pidió componer una obra sobre temas folklóricos de Montenegro para la misma formación”,⁴¹ de manera que este es el origen de la obra.

En la segunda década del nuevo siglo, y en la línea de las *Violituras para Lydia* op. 41, se desarrollan las quince piezas de iniciación a la flauta, *Flaurituras para Emma* op. 44 de 2011, con destino a flauta sola, así como las posteriores *Clarinaturas para Jaime* op. 66, dedicadas respectivamente a sus tres hijos. Es necesario citar los dos tríos compuestos al inicio de esta segunda década: *Trois tableaux*

³⁵ Su estreno tuvo lugar en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid el 18 de diciembre de 2006 durante la celebración del Festival COMA 2006, a cargo de Ema Alexeeva (violín), Nerea Meyer (clarinete), Álvaro Hueratas (violoncello), Francisco José Segovia (piano).

³⁶ De este mismo año son *Dos estudios extraños* op.25b para guitarra y la pieza breve –unos dos minutos de duración– para electroacústica titulada *Sin cobertura*. En los dos casos se trata de obras incluidas en *Piezas extrañas* op. 25, si bien fueron separadas del conjunto con motivo de su concurrencia al Premio Ángel Iglesias de Badajoz en 2007.

³⁷ La *Sonata* op. 9a (2000) está compuesta para clarinete, violoncello y arpa, y la *Sonata* op. 9b (2006) para flauta, violoncello y arpa. La *Sonata* op. 9c, compuesta por encargo de María Rosa Calvo-Manzano con destino a un trío integrado por flauta, viola y arpa, responde a la misma instrumentación empleada por Claude Debussy en su *Sonata* (1915) – *Pastorale, Interlude, Finale* –, sin duda una de las páginas más sobresalientes del compositor de Saint-Germain-en-Laye.

³⁸ Correspondencia personal con Alejandro Román. Citada con autorización del compositor.

³⁹ Se trata de una obra muy curiosa que, en tono de humor, rinde homenaje a la *Iberia* de Isaac Albéniz en el centenario de su fallecimiento. De hecho lleva el subtítulo *Caricatura musical en homenaje a Albéniz* y sus doce piezas tituladas 1. *Facturación*. 2. *El aero-puerto*. 3. *El airbus en Sevilla*. 4. *Ronda* (revisita). 5. *Al mar me iría*. 6. *Tri-ala* (antiguo avión). 7. *El alba en el cielo*. 8. *El eolo*. 9. *Duty Free*. 10. *Me halaga, señora*. 11. ¡Gire! 12. ¡Es España! Hacen referencia respectivamente a *Evocación*, *El puerto*, *El Corpus en Sevilla*, *Rondeña*, *Almería*, *Triana*, *El Albaicín*, *El polo*, *Lavapiés*, *Málaga*, *Jerez* y *Eritaña*. Se estrenó en el Festival Internacional de Música de Tres Cantos, Madrid, el 2 de octubre de 2010, y su interpretación estuvo a cargo del ECO Ensemble.

⁴⁰ En 2013 realiza una nueva versión, *Eterna juventud* op. 40c para clarinete, arpa y órgano.

⁴¹ Grabación realizada por la English Chamber Orchestra; de próxima edición en disco.

⁴² En su catálogo están numeradas dos versiones del op. 45. La op. 45a que citamos en el texto está destinada a un trío de violín, violoncello y piano. La op. 45b es una versión para violín, contrabajo y piano.

français (*Trío sonata*) op. 9d y *Zootropías* op. 45 para violín, violoncello y piano,⁴² todas ellas compuestas en 2011. En *Júbilo, dulce sueño* op. 46 (2012) regresa a la formación ya tan habitual de flauta y arpa y, sin embargo, la inspiración de esta obra no guarda relación con las demás obras que la anteceden y siguen, sino que el trabajo elaborado por Alejandro Román parte de un material conceptual y técnico absolutamente exclusivo en su catálogo, como más adelante se verá. Llega en estas fechas el encargo de la obra con destino al Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”, una creación para la que elige el título de *Gaiena. Diez paisajes jienenses*, de la que luego nos ocuparemos.

Concluida esta obra y tras realizar una nueva versión de *Eterna juventud* y *Pulso vital* op.49 para fagot, Alejandro Román emprende la composición de *Dans la brousse* op. 48^a para arpa, y una versión para flauta y arpa que titula *Dance de la chèvre dans la brousse* op. 48b. Esta idea tan curiosa surge a partir de la propuesta de Susana Cermeño, en su día intérprete de *Kithara* y *Syrinx* en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. De las distintas sugerencias que le hace Cermeño, el compositor elige *Dance de la chèvre* para flauta sola de Arthur Honegger, a partir de cuya estructura nace *Dans la brousse* op. 48^a para arpa y la superposición de ambas en *Dance de la chèvre dans la brousse* op. 48b.

El piano estará presente en diversas composiciones de cámara escritas durante los dos años siguientes 2014: *Epoje* op. 50a para violoncello y piano, *Epoje* op. 50b para fagot y piano, *Diégesis* op. 52 para violín, violoncello y piano⁴³ y *Be Bop, Be!* op. 53 para saxo alto y piano a cuatro manos; de las mismas fechas es la suite orquestal realizada a partir de los materiales con destino al largometraje *El perfecto desconocido* op. 51. De 2015 son *Nocturno* op. 54 para mezzosoprano, viola y piano,⁴⁴ y la *Toccata* para piano solo *Ewig* op. 58.⁴⁵

Ewig es una de las obras más interesantes y significativas en el catálogo de Román, por dos razones totalmente distintas pero unidas en el resultado final. Los primeros compases de *Ewig* se remontan al año 2011, una fecha en la que, fruto de un periodo de intenso trabajo, el compositor se replantea el sentido del transcurso del tiempo en relación a su propia vida y, por extensión, a su propia obra. Este año se conmemoraba asimismo el fallecimiento de Gustav Mahler (1860-1911), lo que le lleva a profundizar en la obra del compositor de Kalisch, y en la dialéctica entre pasado y porvenir, siempre presente en su planteamiento. Entre los numerosos homenajes y conmemoraciones organizados con motivo de esta efeméride, Román participa como invitado en varias actividades de rango académico que le conducen

a persistir en esta trascendencia de la creación mahleriana que hasta el momento no se había planteado: invitado por la Universidad Pública de Navarra pronuncia en Pamplona la conferencia “Mahler y el cine”. Participa en el VI *Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”* organizado por la Universidad de Salamanca y, un año más tarde, reincide en el tema con motivo del ciclo de conferencias organizado por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La diversificación de actividades entre las que reparte su tiempo no le impide ir trazando las líneas principales del que será su libro *Análisis musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*,⁴⁶ un texto publicado en 2017 que es en parte fruto de su tesis doctoral, que ya se titulaba de manera parecida: *Análisis musivisual. Una aproximación al estudio de la música cinematográfica* y a la que ya nos hemos referido con anterioridad. En el capítulo cuarto, correspondiente a la parte práctica de su estudio, se incluye un análisis musivisual de secuencias cinematográficas donde se analizan *Muerte en Venecia* de L. Visconti (1971) y *Antes que anochezca* de J. Schnabel (2000), ambas con música de Mahler, dos capítulos de notable trascendencia, puesto que de sus conclusiones surgen las reflexiones expresadas al inicio de la partitura titulada *Ewig*: “En estas circunstancias se fue gestando en mí la idea de realizar una *toccata* para piano – proyecto ya pensado hacía unos años – que planteara nuevamente, desde mi perspectiva, el tema mahleriano de la inexorabilidad del paso del tiempo... . “Ewig”, que en alemán significa “para siempre”, es la última palabra que aparece en *La canción de la tierra*, en un motivo descendente de segunda mayor con el significado de una dulce despedida, cantada por la contralto. La *toccata* se basa en este intervalo y en la contraposición del cromatismo representado por el de segunda menor, en una lucha ya planteada desde el inicio de la pieza, y que da lugar a secciones donde hay más o menos predominancia de uno de los intervalos. El carácter indicado, “Furioso, bárbaro” hace alusión al *Allegro Bárbaro* de Bartok, cuyo tema es citado en la *toccata*. Entre sección y sección el tema de *Ewig* aparece como la calma entre momentos de tempestad sonora, hasta llegar al punto climático en que surge la dulce sonoridad del final de *La canción de la tierra*, que es interrumpida nuevamente por la fulgurante aparición de la *toccata* que lleva al oyente hasta el final, donde intervienen nuevamente los dos intervalos que pugnan por vencer, siempre enmarcados por el de tritono, el cual no es más que un moderador entre ambos”.⁴⁷

Respecto al concepto acuñado como *análisis musivisual*, es en su propuesta metodológica para el estudio de la música de la película *Los otros* dirigida por Alejandro Amenábar donde, al referirse a las relaciones semánticas producto de la in-

⁴³ El Trío Arbós fue protagonista del estreno de esta obra en el transcurso del Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos, Auditorio de Tres Cantos del Centro Cultural Adolfo Suárez el 25 de octubre de 2014.

⁴⁴ Concebido a partir de textos de Ilia Galán, fue estrenado en el Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria el 29 de octubre de 2015 por Marta Knörr (mezzosoprano), Maider Díaz de Greñu (viola) y Aurelio Viribay (piano).

⁴⁵ Estrenada en la Embajada de España en Berlín el 2 de junio de 2016 por Javier Herguera, pianista y amigo del compositor, a quien está dedicada la partitura.

⁴⁶ *Op. cit.*, realizado con ayuda de la Sociedad General de Autores y Editores y la Fundación SGAE.

⁴⁷ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Ewig*.

teracción música-imagen, una suerte de *suma semiótica* de elementos, apunta hacia la expresión “musivisual” como forma de expresar, enunciar el sistema que engloba todos esos elementos y relaciones: “Dado que se trata de un proceso de comunicación de un mensaje elaborado mediante un código complejo – expone el compositor –, el resultado no es sino fruto de una codificación a través de un sistema semiótico que nosotros hemos denominado *lenguaje musivisual*”,⁴⁸ aunque la definición más exacta de este concepto – que bien podríamos denominar descripción, puesto que se refiere a un proceso – se encuentra en su libro *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, donde expone cómo éste es “un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no solo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento”.⁴⁹ A su definición añade las especificidades que presenta la música cinematográfica, relacionando hasta una treintena de funciones asociadas a su cometido.

⁴⁸ Alejandro Román, “Análisis musivisual: una propuesta metodológica para el estudio de la música en *Los otros*”, de Alejandro Amenábar”; *op. cit.*, p. 166.

⁴⁹ Alejandro Román, *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, *op. cit.*, p. 84.



Ewig [1-13]

OidaRadio2. Invención y fuga para piano op. 59, una pieza dedicada a los profesionales de Radio Clásica en su 50 aniversario, y escrita asimismo para piano solo, tiene un nexo evidente con la anterior composición. El año 1911 marca la primera edición de la *Harmonienlehre* de Arnold Schoenberg, dedicada – como es bien sabido – a la memoria de Gustav Mahler. Curiosamente, Alejandro Román empleará una invención dodecafónica a dos voces que le servirá para construir un preludio y una fuga cuyos trazos están meticulosamente estudiados. La idea se le ocurre pensando en la denominación anterior de Radio Clásica – conocida como Radio 2 – y la escritura retrogradada de la palabra “radio”, “oida(r)”, que aparecen juntas en el título de la obra y que, a modo de palíndromo le permitiría jugar con sus letras. Además, aquella invención dodecafónica de su juventud le serviría como preludio, al tiempo que le proporcionaría el material interválico de la fuga: “A partir de la serie original de doce sonidos comencé a asignar notas a letras y a generar en total cuatro palíndromos sonoros a partir de ellas, siempre siguiendo el orden de la serie dodecafónica. Con ello tenía ya el material precompositivo óptimo para comenzar a escribir la fuga”.⁵⁰

⁵⁰ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *OidaRadio2*.

OIDA RADIO 2, Op. 59

I. Coro (Quinta)

II. Fuga OIDA RADIO

III. OIDA RADIO

IV. OIDA RADIO

OIDA RADIO

OIDA RADIO

f a c e f a c e f a c e f a c e

f a c e f a c e f a c e f a c e

Estudio de la fuga de BWV 855 (a Bach)
del Clave C de J.S. Bach

Comenzado el 23 de Noviembre de 2015

OidaRadio2. Manuscrito con la serie (Invención) y Fuga

Encontramos un nuevo juego ingenioso al elegir un compás de 5/4, en alusión al número de letras de la palabra “radio” y una invención y fuga a tan solo dos voces en alusión al Segundo Programa de RNE, Radio 2. Pero aún hay otro gesto más perspicaz, si cabe: “La fuga contiene la estructura general de una fuga escolástica, con su exposición, episodios, bloques temáticos, pedal y reexposición en estrechos, así como una coda final. Dado que se trata de música actual, sólo faltaba una cosa: establecer un puente histórico con las músicas clásicas programadas en la emisora, por lo que revisé todos los preludios y fugas de *El clave bien temperado* de J. S. Bach, encontrando que la única fuga a dos voces de todas las escritas para esta colección por Bach era la número 10 del primer libro, la BWV 855. Así, escribí toda la parte final empleando el armazón rítmico de la fuga de palíndromos, pero sustituyendo cada nota por cada una de las de la fuga bachiana, hasta alcanzar nuevamente el tema de fuga inicial palindrónica, que sirve de coda y remata empleando nuevamente las notas de la Fuga nº 10”.⁵¹

⁵¹ *Ibid.*

OIDA RADIO 2 OP. 59

I. INVENCION A 2

Moderato $\text{♩} = 65 - 70$ ALIJANDRO ROMÁN

OidaRadio2. Invención [1-12]

Dos nuevas versiones para piano de obras anteriores ven la luz por esas mismas fechas: *Abriliana* op. 21b⁵² y *Catálogo de elfos y hadas* op. 36b. Este *Catálogo de elfos y hadas* está dedicado a los hijos de Alejandro Román: Jaime, Lydia y Emma. La obra está escrita en forma de suite dividida en dos cuadernos, cada uno de los cuales se inicia con un preludio. El primero de ellos, que está compuesto el 16 de abril de 2008 y lleva por título *Galadriel* – la princesa de finos cabellos de oro – tiene un marcado sentido rítmico, mientras que el preludio con el que da inicio el segundo cuaderno, *Silky*, plantea un melodismo postimpresionista que resulta de gran libertad expresiva. Con este *Catálogo*, el compositor pretende hacer “un homenaje a los cuentos de hadas y otros seres fantásticos que habitan los bosques desde tiempos inmemoriales. En gran cantidad de tradiciones folklóricas de diversos países se encuentran alusiones a esos pequeños seres escurridizos, traviesos y simpáticos que pueblan inhóspitos parajes naturales, pero también, en el caso de los más domésticos, las casas de los habitantes de los pueblos”.⁵³ Sin embargo, la obra no está destinada exclusivamente a la infancia, sino a cualquiera que se sienta atraído por el mundo de ilusiones e imaginación en el que habitan los personajes, algunos de ellos muy conocidos – Oberon, Tytania, Puck – a través de la tradición literaria de diferentes países.⁵⁴ Cada una de las piezas de los dos cuadernos que constituyen el *Catálogo* va acompañada de un texto susceptible de recitación como complemento del recorrido del piano.



Cuaderno de elfos. Galadriel [1-9]



Cuaderno de hadas. Silky [1-11]

⁵² Esta versión pianística fue estrenada en el Museo del Romanticismo de Madrid el 21 de enero de 2016 por la pianista norteamericana Eunmi Ko, a quien está dedicada la partitura.

⁵³ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Catálogo de elfos y hadas*.

⁵⁴ *Cuaderno de elfos* está compuesto por seis piezas: 1. *Galadriel* (preludio), 2. *Leprechaun* (blues), 3. *Ganconer* (pieza atonal), 4. *Oberon* (canción), 5. *Tytania* (balada) y 6. *Puck* (giga). El *Cuaderno de hadas* consta de otras tantas páginas: 7. *Silky* (preludio), 8. *Portunes* (folía), 9. *Náyade* (salve), 10. *Anjana* (nana), 11. *Melihah* (zambra libre) y 12. *Madremonte* (bullerengue).

En cuanto a *Abriliana*, op. 21b, su autor la plantea como una reducción de la obra para gran orquesta compuesta ya en 2002 y ampliada en 2009: “El tema principal de *Abriliana* me fue dado por mi maestro de composición en aquella época, el gran compositor español Antón García Abril. Sobre aquel tema melódico compuse este trabajo con estructura de “obertura orquestal”, que dediqué al maestro. La orquesta presenta efectos muy coloristas y un estado de ánimo optimista, con un carácter evocador de la primavera, en especial del mes de abril, y por momentos recoge sonoridades “pastoriles”. El *Concerto para orquesta* de Béla Bartók fue en 2009 el punto de referencia para la revisión de la escritura de *Abriliana*. En esta ocasión, la versión pianística conserva la fuerza y colores de la obra original, aunque el piano le da un nuevo aire y sentido, tratando de mantener la idea “raveliana” de escribir una obra que funcionase tanto en la orquesta como en el teclado, como en el caso de *La valse*”.⁵⁵ En su versión pianística, *Abriliana* comienza con un Andante solemne lleno de emotividad.

⁵⁵ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Abriliana*.



Abriliana op. 21b [1-8]

Poco después compone tres obras para violín solo, *Changes* op. 56, *Lamento por las víctimas del 11-M* op. 57 y *Pulso vital* op. 49b, que es una nueva versión de la obra escrita en 2013 y la obra para para flauta, guitarra, clave y violoncello *Marsias desafiante* op. 55, todas ellas realizadas durante el año 2015. El piano dominará una vez más entre las partituras escritas en 2016: las dos obras para canto y piano tituladas *Tríptico del águila* op. 62 y *Canciones sacras* op. 63 – ambas sobre textos de Ilia Galán – tres páginas para piano solo tituladas *Bocetos flamencos* op. 12b, *Piezas tétricas* op. 64 y *Tiento de batalla* op. 65, sin dejar de lado dos creaciones sumamente originales desarrolladas en esos mismos días: su obra para conjunto instrumental *Picasso al cubo* op. 60⁵⁶ y la que, por ahora, es su única zarzuela: *Matar a Cervantes* op. 61. Las dos primeras piezas de *Bocetos flamencos* son un “Fandango” y una “Saeta” respectivamente, mientras que el tercero es un “Bolero” de gran sentido melódico, finalizando con una “Seguiriya” de marcada fuerza rítmica.

⁵⁶ Destinada a un grupo compuesto por flauta, bandurria, guitarra, violín, violoncello, electroacústica y elementos de vídeo. Es decir, la misma formación que *Iberia, doce perlas de la aeronáutica española*, excepto la electroacústica y el vídeo, pues ambas obras responden a sendos encargos del guitarrista René Mora con destino a su grupo Ensemble ECO para el 2º Ciclo de Música Contemporánea Iberoamericana en Madrid. Su estreno tuvo lugar en el Museo Picasso de Buitrago de Lozoya (Madrid).

BOCETOS FLAMENCOS, OP. 12B
I. FANDANGO

I. Fandango [1-19]

II. SAETA

II. Saeta [1-19]

III. BOLERO

III. Bolero [1-19]

IV. SEGUIRIYA

IV. Seguriya [1-16]

En las mismas fechas que Alejandro Román es elegido como compositor invitado en el 17º Concurso Internacional de Piano “Compositores de España”, celebrado en la madrileña localidad de Las Rozas, emprende la composición de las *Piezas tétricas* op. 64 mencionadas antes. Se trata de tres páginas verdaderamente sorprendentes en la novedad de su planteamiento, descritas por el compositor como “música de carácter extraño y desapacible”. Su estructura tripartita desgrana tres motivos diferentes, el tercero de los cuales, *Quédate conmigo*, responde al título de la película dirigida por Zoe Berriatúa y protagonizada por Macarena Gómez, Pablo Turégano y Ona Casamiquela. Las tres partes de la obra pianística – I. I’m dead; II. That has been very cruel; III. Stay with me – están escritas respectivamente bajo las indicaciones de “Tétrico - Extraño - Con algo de luz tras la tiniebla”, caracterizando de manera rotunda los momentos en los que se insertan en el discurso visual de Berriatúa. Puede escucharse la música en la grabación <https://vimeo.com/66587820>.

PIEZAS TÉTRICAS, OP. 64

I. I'M DEAD

Piezas tétricas I. I'm dead [1-21]

III. STAY WITH ME

Piezas tétricas III. Stay with me [1-25]

Dando un verdadero salto hacia una de las etapas más brillantes en la historia de la música española surge el *Tiento de batalla. Estudio para los diez dedos "in moto perpetuo"* op. 65, donde el compositor revisa pormenorizadamente la obra de Juan Cabanilles, máximo exponente de la música española para órgano en los siglos XVII y XVIII. Aunque el resorte que motiva la composición de este *Tiento* viene motivada por la petición de la pianista coreana Eunmi Ko, para conmemorar el centenario del nacimiento del compositor surcoreano Isang Yun,⁵⁷ la iniciativa ya estaba en la mente de Alejandro Román desde mucho tiempo atrás. “En la obra – dice Román – empleé la melodía inicial del *Tiento de batalla 5º tono punto bajo* de Juan Cabanilles (1644-1712), que hago aparecer en la parte central de la pieza, a partir del compás 76. Un *tiento* es una pieza para teclado con un cierto carácter virtuosístico propia de la música española de los siglos XVI y XVII que trata de explotar las posibilidades del instrumento, pudiendo considerarse como antecesora del estudio, por lo que concebí la obra como un estudio para los diez dedos basado en arpeggios de acordes que se repiten y van cambiando poco a poco dentro de un estilo un tanto minimalista y con sonoridades de rock en *moto perpetuo*. Como tri-

⁵⁷ La pianista coreana Eunmi Ko, residente en Estados Unidos, organizó en el año 2017 este “Tribute to Isang Yun (1917-1995) - Isang Yun Centennial Project”.

buto al compositor surcoreano, en el compás 86 el arpeggio contiene las seis notas iniciales del motivo inicial de la *Sinfonía n.º 3* de Isang Yun tratadas por reducción en semicorcheas. La pieza está impregnada de sonoridades pentatónicas, escalas muy empleadas en la música tradicional coreana. En definitiva se trata de una pieza brillante de carácter virtuosístico para el estudio de la igualdad de los cinco dedos de cada mano. La obra está dedicada “a la memoria de Ysang Yun”.⁵⁸

⁵⁸ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Tiento de batalla*. Estudio para los diez dedos “in moto perpetuo” op. 65.



Tiento de batalla [1-16]

Las últimas obras de su catálogo son preferentemente páginas de cámara, como una nueva versión, ahora para piano a cuatro manos, de *Bocetos flamencos* (op. 12b), *Clarineturas para Jaime* op. 66 – que siguen en la línea de las *Violituras* y *Flaurituras* – una *Suite china* op. 67 para orquesta y coro infantil, *Collar de haikus* op. 68 para piano solo y *Riba Jazz* op. 69 para saxo alto y arpa. La *Suite china* op.

67 tiene su origen en un encargo para coro y orquesta que, en febrero de 2017, realiza al compositor la Escuela de Música Municipal de Pozuelo de Alarcón, con destino a su estreno en el Teatro Mira de esa localidad madrileña, en el marco de un espectáculo destinado a niños y jóvenes intérpretes. Este espectáculo musical, titulado *Malditas escalas*, se desarrollaba en el contexto de un viaje en avión realizado por dos niños a través de distintos países del mundo, entre ellos China, país que debía *ambientar* musicalmente Alejandro Román en su obra. Para realizar su trabajo, el compositor seleccionó tres melodías populares de aquel país, añadiéndoles una cuarta de inspiración propia y ya compuesta en su álbum de violín, melodía que no es otra que “Un dragón chino” procedente de *Violituras para Lydia*. Existe una *Suite china*. *Suite de piezas para jóvenes pianistas op.67b* para piano solo y compuesta a petición del pianista Alfonso Maribona, a quien está dedicada esta obra, así como a la profesora de la Escuela de Música de Pozuelo Nuria Canelo, que hizo llegar esta obra a sus propios alumnos para su interpretación. La *Suite* está integrada por cuatro piezas: *Zhao Peng You*, *Pequeña luna*, *Danza de la serpiente de oro* y *Un dragón chino*.

— Alfonso Maribona —
SUITE CHINA, OP. 67B
 I. ZHAO PENG YOU

Moderato ♩ = 75 (♩)

Suite china I. Zhao Peng you [1-20]

III. DANZA DE LA SERPIENTE DE ORO

Moderato ♩ = 85 (♩)

Suite china III. Danza de la serpiente de oro [73-92]

⁵⁹ Ficha completa en FilmAffinity <https://www.filmaffinity.com/es/film712521.html>. Puede consultarse asimismo en <http://www.labutaca.net/peliculas/el-perfecto-desconocido/>. Véase también ficha en IMDB www.imdb.com/title/tt1763217.

Merece un capítulo específico – que aquí es imposible desarrollar – su música cinematográfica, un género en el que no tiene comparación con ningún otro compositor de su generación. Con destino a largometrajes ha compuesto la música de *El perfecto desconocido* (2011),⁵⁹ dirigida por Toni Bestard y *El cruce* (2004), *Electroshock* (2005) e *Intrusos* (2007), estas tres últimas películas dirigidas por Juan Carlos Claver. Para medimetrajes y cortometrajes tiene una producción verdaderamente relevante, que se inicia con *Versos y tabúes* (1993) y *Macho Wells* (1998) ambos dirigidos por Carlos Manrique; *Die Grünne Dattel* (1999), *Sólo por un tango* (2000), *Gatos* (2001) y *Equipajes* (2006), las cuatro dirigidas por Toni Bestard y Adán Martín; *Luz de inocencia* (2000) de Isidro Carbajal; *Anagnórisis* (2001) y *El túnel* (2004) de Daniel Román; *El viaje* (2002) y *Niño vudú* (2004) de Toni Bestard; los cortometrajes de animación *El perro ambicioso* (2005) y *Luces* de Miguel Yusty; *La pelota vasca en Madrid* (2006) de Jorge Barrau, *Vámonos de aquí* (2008) de Nydia García Vacas; el cortometraje *Dito, el niño despertador* (2008) de Miguel Yusty; *Duelo* (2010) de Víctor Pedreira y el cortometraje *Quédate conmigo* (2010) dirigido por Zoe Berriatúa.

Entre sus arreglos y orquestaciones destacan *Suite de “Alta tensión”* (*The Living Days*) (2002) dirigida por John Glen, *Suite de “La Buena estrella”* (2004) de Ricardo Franco, *Suite de “Los otros”* (2004) de Alejandro Amenábar, *Malas temporadas* (2005) de Manuel Martín Cuenca, *Un buen hombre* (2009) y *Lobos de arga* (2011) de Juan Martínez Moreno, *Mayon, the Volcano Princess* (2010) de Isaac Kerlow, *Todo es silencio* (2012) de José Luis Cuerda y *El cuerpo* (2012) de Oriol Paulo. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que son muchas las músicas cinematográficas que Alejandro Román no incluye en su catálogo; las que figuran en el mismo son, fundamentalmente, aquellas que el compositor considera con entidad suficiente. Es necesario, finalmente, una referencia a sus obras en el ámbito de la creación electroacústica: la música electroacústica, sola, con piano, o englobada en conjuntos diversos, es una manifestación más en su estilo compositivo cuyo uso responde, sobre todo, a razones de eficacia sonora, por lo que es habitual su presencia en cualquier género de composiciones, aunque especialmente en creaciones del ámbito electrónico, rock, pop y jazz. De una de las mistificaciones más interesantes surge su obra electroacústica *Danzafonía* que fue premiada en el año 2014 en la convocatoria anual del European Video Dance Heritage; a partir de su música se realizó la coreografía de videodanza *Adoquines* dirigida por Manuel Garzón.⁶⁰

⁶⁰ Ficha completa en IMDB <http://www.imdb.com/title/tt4119070/combined>.

La obra compuesta con destino a la 56ª edición del Concurso Internacional lleva por título *Gaiena, diez paisajes jiennenses* op. 47. Alejandro Román investiga en la etimología del nombre de la ciudad, que ha suscitado interés en varios de los compositores que han escrito obras con destino al concurso: Valentín Ruiz – *Variaciones Auringia* (1996) – Xavier Montsalvatge – *Alborada en Aurinx* (2001) – y José Zárate – *Aurgitana* (2011) – ahondando en las variadas teorías sobre la procedencia del término que da nombre a esta “Villa Gaiena”, o “Villa de Gayo” – Gaien, Gaiena – hipótesis que sugiere ahora Román, enriqueciendo el espectro de posibilidades.

El tema musical parte del villancico popular *Alegría, alegría* procedente de Beas de Segura. Este villancico, como apunta Jiménez Cavallé, nos remite a un tipo de obras con temas recurrentes, como el Niño y el portal de Belén que, “aunque tienen unas fechas muy concretas y un tanto restrictivas dentro del año festivo, eran muy bien aprovechadas y cantadas innumerables veces dentro de ese estrecho margen de tiempo”.⁶¹ Es cierto que la popularidad de estos villancicos propicia su expansión por geografías diversas en la península, especialmente por tratarse de una de las manifestaciones más sencillas de la lírica popular castellana, pero también que sus variantes son muy numerosas.

Alegría, alegría

Villancico de Beas de Segura

Alegría, alegría [melodía original]

En el *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres *Alegría, alegría* está recogido con el número 285,⁶² y consta de una primera copla de cuatro versos octosílabos de rima asonante en los pares y rima libre en los impares y una segunda, variante de la copla con dos primeros versos decasílabos y dos segundos octosílabos.

⁶¹ Pedro Jiménez Cavallé, comentario al tema de la obra en la edición de la partitura. Diputación Provincial de Jaén, 2013. En estas notas se señala asimismo que el villancico de referencia está recogido por la profesora Lola Torres (María de los Dolores Torres Rodríguez de Gálvez) en *Cancionero popular de Jaén*. Estudios Giennenses. Jaén, 1972.

⁶² Existe otro villancico de idéntico título – *Alegría, alegría* – pero de contenido musical diferente, identificado en el *Cancionero Popular de Jaén* con el número 299.

Esta noche nace el niño
y no tengo qué llevarle.
Le llevo mi corazón,
que le sirva de pañales

Alegría, alegría, alegría,
alegría, alegría y placer,
que esta noche nace el niño
en el portal de Belén.

285) ALEGRÍA, ALEGRÍA

Es - ta no - che na - ce/el Ni - ño y no
ten - go que lle - var - le. le lle - vo mi co - ra - zón
que le sir - va de pa - ña - les. Ale - gría, alegría [1-16]
Ale - gría, alegría [17-32]
que esta noche nace el niño
en el portal de Belén.

Como fuentes de inspiración, además de esta referencia al tema popular, el compositor señala su proximidad emocional con esa geografía, ligada a sus propios orígenes. Sus abuelos maternos eran jienenses: su abuelo, Manuel Román, era natural de Linares, además de músico profesional como fagotista en la Banda de Música de Linares; su abuela, Josefa Palomares, había nacido en Úbeda. La

dedicación a la música continuó cuando se trasladaron a Madrid, poco antes de la guerra, donde su abuelo prosiguió su trayectoria musical en la Banda Municipal de Madrid. “Fue para mí sencillo conectar con el espíritu que buscaba al escribir esta música – explica el compositor – al encontrar una cierta cercanía emocional con Jaén, ya que mis orígenes se encuentran en esta tierra”.⁶³ Dedicada a las tierras y gentes de Jaén, la obra plantea un recorrido por la geografía jienense, deteniéndose en el estudio de los rasgos de identidad de cada uno de sus territorios, captando así la esencia que define a cada uno de ellos. Así, (I) Martos es la cuna del olivar; (II) Alcalá la Real el reflejo del espíritu más puro del Sur; (III) Jáen, la capital y villa de Gayo; (IV) Cazorla, con su parque natural de piedra, cal y sus jardines; (V) Villacarrillo, la más grande en aceite y olivas; (VI) Úbeda, un imponente legado del Renacimiento; (VII) Baeza, universidad del antiguo reino de Jaén; (VIII) Linares con sus minas y cantes; (IX) La Carolina, sus aceituneras y cantes autóctonos; (X) Andújar, capital de la montería, con sus cerámicas tradicionales; y finaliza con (XI) Villa Gaiena, como recapitulación y síntesis de todos sus valores. Los primeros materiales de la obra están fechados el 5 de diciembre de 2012, cerrándose la versión definitiva el 27 de febrero de 2013, y todas su secciones, exceptuando los números II, III, V, X y XI, adoptan como base el tema popular propuesto.

Gaiena es una obra tan interesante como verdaderamente compleja desde su concepción. La grafía meticulosa del compositor, su rigor en la escritura, muestran con precisión las sucesivas modificaciones que han quedado reflejadas en los borradores. Esas páginas aún no definitivas resultan interesantísimas, por cuanto constatan los cambios que va experimentando el tejido sonoro a lo largo de todo el proceso de creación, al tiempo que se nutren de una variedad de imágenes sonoras – como referencia lejana – y plásticas que completan el planteamiento global que propone Alejandro Román. Los materiales precompositivos – facilitados por el propio autor – parten de un diseño general del plan armónico perfectamente estructurado a partir de escalas hexátonas y heptáfonas que sirven como base para un trabajo posterior, especialmente difícil en la articulación de las diez secciones en las que se engrana el corpus sonoro total, que ha de exponerse sin pausa entre las mismas pero subrayando el carácter absolutamente singular de cada una de ellas. Y, como para cada una de ellas ha buscado el compositor aquellos rasgos que mejor definen la idiosincrasia de las geografías sobre las que discurre su música, aquí las hemos estudiado a partir de los símbolos que contienen sus respectivos escudos o blasones, donde se reflejan algunas de las mejores virtudes del pueblo jienense.

⁶³ Alejandro Román, notas de presentación a la partitura de *Gaiena, diez paisajes jienenses*. Diputación Provincial de Jaén, 2014.

La obra comienza con *Martos. Cuna del olivar*, en la que a partir de una escala heptáfona de *sol*, el compositor desarrolla un material sonoro que expresa toda la belleza de la Ciudad de la Peña, cuyo casco histórico está declarado bien de interés cultural. Las sonoridades que se exponen al inicio [1] requieren una interpretación estética muy definida – “recordando a Erik” – pues alcanzan resolución en [3] para regresar al clima inicial al término de esta parte. Ya hemos visto con anterioridad que la admiración de Alejandro Román por Satie está asimismo presente en algunas otras páginas de su catálogo. En este caso la evocación encaja muy bien con el espíritu de Martos, a la que los íberos denominaron Tucci y a la que posteriormente Plinio se refirió como Augusta Gemella Tuccitana.⁶⁴

⁶⁴ Eduardo José Jacinto García, en su estudio “La toponimia de Jaén en las fuentes árabes medievales: aproximación lingüística”, explica el devenir etimológico en la denominación de Martos, cuyo escudo – cuartelado en cuatro – contiene una cruz de Calatrava en campo de oro, el castillo almenado sobre la peña por el que Martos es conocida también como “Ciudad de la peña”, un acetre con hisopo en oro y dragón rampante en sinople. Como timbre tiene una corona real abierta. En *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, 2006.



Escudo de Martos

I. MARTOS. CUNA DEL OLIVAR

ALEJANDRO ROMÁN
(*1971)

A Liberamente contemplativo $\text{♩} = 60$ aprox.

p recordando a Erik / remembering Erik *mp*

mp *mf*

Risoluto $\text{♩} = 90$

pp *fff* *deciso*

2 corde 3 corde

Gaiena. I. Martos. Cuna del olivar [1-3]

En ella se encuentra ya presente el principio estructural preciso con el que se plantea la obra en su conjunto, partiendo de una forma interna diseñada con antelación una vez definidos los materiales precompositivos que se van a emplear para su construcción, así como la escala heptáfona de *sol* de la que selecciona el tejido sonoro.

Forma "abdec"

abc
 a'd b'e c'
 a''f d'g b''h e' i c''
 a'''j f' k d'''l g''mb'''n h'o e''p r' q c'''

ESCALA HEPTÁFONA SOL

Alcalá la Real. El Sur, es la segunda pieza, que se desarrolla, efectivamente, “en la bruma” – como se indica en [5] o en la niebla que parece rodear de manera sutil a *Al-Qal'a*, “la fortaleza” en la que aún se alzan en pie once de las quince atalayas que resguardaban a la ciudad en torno a la principal, la fortaleza de la Mota.⁶⁵ Se combinan aquí la ligereza melódica, desarrollada a partir de la repetición de células y grupos métricos iguales, con los acordes arpegiados que sugieren y acentúan el sentido brumoso de esta segunda composición, que es muy breve.

⁶⁵ En el escudo de Alcalá la Real está en primer término la llave de oro central y una bordura con ocho piezas que alternan leones rampantes coronados en oro con castillos almenados asimismo en oro y timbre de corona real cerrada.



Escudo de Alcalá la Real

II. ALCALÁ LA REAL, EL SUR

B Vivo e allegro $\text{♩} = 135 - 140$

p en la bruma / in the mist

Gaiena II. Alcalá la Real. El Sur [5-17]

⁶⁶ En el centro del escudo de la ciudad de Jaén – cuartelado en rojo – se encuentra en un óvalo el Santo Rostro. Recuérdese el melenchón citado con anterioridad *Que no me quedo sola, que no*, donde se alude directamente a esta imagen. El escudo se completa con una orla que alterna leones rampantes coronados en oro y castillos almenados, de tres almenas, igualmente en oro. El timbre es una corona real cerrada con florones de hojas de acanto en oro, piedras preciosas y perlas.

La tercera de estas páginas, *Jaén. Villa de Gayo*, es una pieza de contrastes enérgicos en la que se respira la fuerza de Gaién.⁶⁶ La indicación “recordando a Béla” [18] – en alusión a Béla Bartók – apunta hacia un trazado similar a los grupos interválicos simétricos empleados habitualmente por el compositor húngaro, así como a la naturalidad con la que se hace uso de sonidos provenientes del folklore y de las músicas tradicionales, que es precisamente el proceso seguido en la escritura de *Gaiena*.

III. JAÉN, LA VILLA DE GAYO

C *Leggero ma energico* $\text{♩} = 116 - 120$

f *recordando a Béla!*
remembering Béla



Escudo de la ciudad de Jaén

Gaiena III. Jaén. La Villa de Gayo [18-33]

Para Cazorla elige Alejandro Román sus fuentes de riqueza y belleza naturales. En *Cazorla. Piedra, cal y jardines andaluces* se contiene la esencia de Saltus Tugiensis – como era conocida la ciudad en época romana, cuando sus sierras se llamaron Mons Argentarius por su abundancia en plata y sal. Su nombre – nos dice Eduardo José Jacinto –⁶⁷ viene del diminutivo de Cástulo. Los árabes la llamarían Qasturra y después de la Reconquista fue denominada Caçorla. Alejandro Román ha reparado en la historia y evolución de las etimologías de toponímicos, como lo demuestra una primera versión, guardada entre sus materiales precompositivos, en la que denomina a la obra de manera provisional “Preludio – Toccata Cástulo-Ibiut”. La música es aquí de nuevo muy ligera; “de nuevo en la bruma”, se indica [54] seguido de “Recordando a Claude” – en referencia a Claude Debussy –, un clima misterioso que devuelve la imagen sonora al escenario sonoro anterior.

⁶⁷ En el escudo de Cazorla aparece el castillo de oro, coronado por una estrella de plata de seis puntas, y a cuyos lados se alzan dos báculos asimismo de oro. Su timbre es de corona real cerrada. Respecto a la etimología de su nombre, véase Eduardo José Jacinto García, *La toponimia de Jaén en las fuentes árabes medievales*; op.cit.



Escudo de Cazorla

IV. CAZORLA. PIEDRA, CAL Y JARDINES ANDALUCES

D Misterioso $\text{♩} = 65 - 70$

 The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for the left hand. The music is in 3/4 time and marked 'Misterioso' with a tempo of 65-70. The score includes dynamic markings such as 'ppp' and 'mf', and performance instructions like 'de nuevo en la bruma / in the mist again' and 'recordando a Claude / remembering Claude'. There are also markings for '2 corde' and '3'. The second system continues the musical notation.

Gaiena IV. Cazorla. Piedra, cal y jardines andaluces [53-55]

La quinta pieza está dedicada a *Villacarrillo. Aceite y olivas*. Villacarrillo se encuentra en la región suroccidental de Las Villas. Su primera denominación fue Torre de Mingo Priego, luego modificado aludiendo a Alonso Carrillo de Acuña, Arzobispo de Toledo, quien le otorgó el título de villa en 1449. En su origen era la fortaleza que defendía a Iznatoraf (Torafe), en árabe *hins at-turāb*, que significa castillo del camino o de la calzada.⁶⁸ Para esta pieza, que establece una suerte de puente liviano de transición hacia la siguiente, elige Román la riqueza mayor de las tierras a las que alude: los olivares y su aceite. Claude Debussy – aunque no expresamente mencionado en la partitura – se hace sentir en la calima que envuelve los compases iniciales.

⁶⁸ Este castillo almenado en oro se encuentra en su escudo, coronado por una llave de plata puesta en faja apuntando hacia la diestra. Su timbre es de corona cerrada y muestra las armas de Alonso Carrillo de Acuña.

V. VILLACARRILLO, ACEITE Y OLIVAS

E *Meno mosso* ♩ = 50 - 65



Escudo de Villacarrillo



Gaiena V. Villacarrillo. *Aceite y olivas* [66-67]

Sobre una escala heptáfona de *sol* está construida la sexta pieza, dedicada a Úbeda, para la que Alejandro Román recupera la esencia renacentista que caracteriza a esta “Ciudad de los Cerros”, declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 2003. Úbeda remonta sus orígenes a la torre defensiva conocida como Torre de Ibiut, que fue evolucionando en su etimología – Bahud, Betul, Idubea, Ubadzza – hasta castellanizar en Vbeda.⁶⁹ *Úbeda. Legado del Renacimiento* sigue unida al clima de ascendente debussysta que se respira en la pieza anterior, asentado ahora sobre la base de una rítmica constante a lo largo de toda su extensión que intensifica la cohesión interna.

⁶⁹ Abderramán II la bautiza como Ubbada o Ubbadat Al-Arab (Úbeda de los Árabes). Su escudo muestra en el centro la corona real abierta sobre fondo rojo, rodeada de doce leones rampantes en bordura de plata. Los doce leones hacen referencia a los doce caballeros ubetenses que defendieron las murallas de la ciudad durante el sitio en el siglo XIV.



Escudo de Úbeda

VI. UBEDA. LEGADO DEL RENACIMIENTO

 The image shows a musical score for a piece titled "VI. UBEDA. LEGADO DEL RENACIMIENTO". The score is written for piano and consists of two systems. The first system starts at measure 70 and the second at measure 71. Both systems feature a treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor) and a common time signature. The music is characterized by a constant rhythmic pattern in the right hand, with a melodic line that ascends and then descends. The left hand provides a steady accompaniment. The score is marked with a forte dynamic (f) and includes a fermata over the final notes of each system.

Gaiena VI. Úbeda. Legado del Renacimiento [70-71]

La séptima pieza está dedicada a *Baeza. Antiqua universitas*. Denominada por los árabes *Bayyassa*, Baeza, además de haber sido declarada como Úbeda Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 2003, es la sede de la universidad⁷⁰ fundada por Rodrigo López, de la que fue su Rector el Beato Juan de Ávila, y que es hoy sede de la Universidad Internacional de Andalucía. Cuna de Ramos de Pareja, según testimonia el propio teórico en *De musica practica*, para evocar a Baeza hace uso Alejandro Román de un desarrollo esencialmente melódico a partir de una escala hexátona transportada.

⁷⁰ En el escudo de Baeza está el castillo almenado en oro, con sendas llaves de plata en ambas hojas de su puerta. Está coronado, o surmontado, por un aspa – o souter – en oro que a su vez corona una cruz patriarcal de plata. Su timbre es una corona real cerrada, con piedras preciosas, florones y adornos en perlas.



Escudo de Baeza

VII. BAEZA. ANTIQUA UNIVERSITAS

 The image displays a musical score for a piece titled "VII. BAEZA. ANTIQUA UNIVERSITAS". The score is written for piano and consists of four systems of music, numbered 80, 81, 82, and 83. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "mp" (mezzo-piano). A large bracket spans across the first two systems, and another bracket is visible in the third system. The piece begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Gaiena VII, Baeza. Antiqua Universitas [80-83]

Le sigue *Linares. Tarantos y mineras*. Linares – cuya etimología podría aludir a un antiguo altar a la luna, *Luna arae* –⁷¹ nos traslada ahora a un entorno musical que recrea el universo sonoro del gran músico de jazz y creador del bebop, pianista e incomparable improvisador Thelonious Monk (Carolina del Norte 1917- Nueva Jersey 1982). Se indica expresamente [88] “recordando a Thelonius” como homenaje en una pieza construida a partir de un blues de doce compases en los que la música se enriquece con sonoridades cromáticas provenientes de otras escalas.

⁷¹ En el centro de su escudo está el castillo de tres torres almenadas sobre tres ondas de azul y plata, coronado por una campana de plata cimada por cruz latina. En la bordura de plata, el lema “Nunc Coepi Haec Mutatio Dexteræ Excelsi” (Ahora comienza mi mutación a la derecha del excelso). El losange está sobre una cruz de oro en forma de aspa y su timbre es de corona de marqués abierta.

VIII. LINARES, TARANTOS Y MINERAS

H Blues ♩ = 55 - 60

mp recordando a Thelonius / remembering Thelonius

The image shows a musical score for a blues piece in 12 measures. It is written for piano in a 4/4 time signature with a tempo of 55-60 beats per minute. The score is divided into three systems of four measures each. The first system starts at measure 58. The music features a melodic line in the right hand with many triplets and a bass line in the left hand. The piece is marked 'mp' and includes the instruction 'recordando a Thelonius / remembering Thelonius'. The key signature has one flat (B-flat).



Escudo de Linares

Gaiena VIII. Linares. Tarantos y mineras [88-99]

⁷² Su escudo es uno de los más ricos en elementos. De contorno rectangular cuartelado, muestra profusión de armas. En sentido de las agujas de reloj: cuatro palos de gules en campo de oro, que son las armas de Aragón; cuatro bastones de gules, flancos de plata con Águilas, que son las armas de Sicilia; campo de gules con faja de plata que son las armas de Austria; campo de azul con flores de lis de oro y bordura de plata que son las armas de la Borgoña moderna; campo de oro con seis flores de lis de azul que son las armas del ducado de Parma; campo de oro con cinco roeles o bolas de gules, coronado por tres flores de lis de oro que son las armas del ducado de Toscana; bandado de oro y azul con la bordura de gules que son las armas de la Borgoña antigua; en campo de sable un león rampante de oro coronado también en oro que son las armas de Brabante; en campo de oro un león de sable armado que son las armas de Flandes; en campo de plata un águila de gules coronada, picada y membranada de oro que son las armas del Tirol. Sobre todo ello, el escudete cuartelado contiene: un castillo de oro que son las armas de Castilla; campo de plata con león que son las armas de León; una granada rajada de gules con dos hojas de sinople que son las armas

(continúa en página siguiente)



Escudo de La Carolina

La Carolina, situada en la comarca de Sierra Morena, toma su nombre del rey Carlos III.⁷² A ella se dedica la novena pieza de *Gaiena: La Carolina. Aceituneras y cantes flamencos*. Vuelven aquí los compases jazzísticos – “Recordando a Tete” [100] – que empastan con las sonoridades que rememoran los cantes de Jaén.

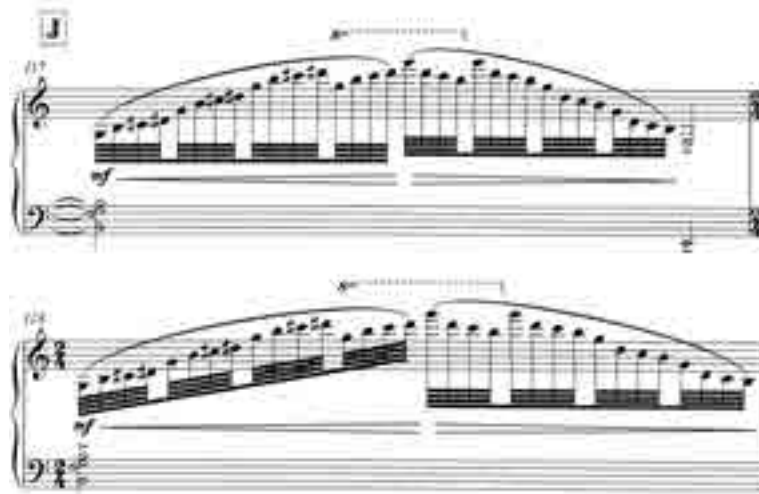
IX. LA CAROLINA. ACEITUNERAS Y CANTES FLAMENCOS



Gaiena IX. La Carolina. Aceituneras y cantes flamencos [100-102]

Andújar. Montería y cerámica evoca la antigua Isturgi, que fue luego Andújar,⁷³ durante el emirato de Mohamed I (853). Abundan en sus tierras pizarras, areniscas y cuarcitas que proporcionan un color característico a su paisaje. La ingravidez de las sonoridades desarrolladas en el inicio de esta sección remiten a una experiencia del sistema armónico que media en la transición de dos siglos. Este conocimiento impone el carácter universal que Alejandro Román plantea en términos de un lenguaje que se manifiesta, no como algo generado, sino como un acto de generación.

X. ANDÚJAR. MONTERÍA Y CERÁMICA



Escudo de Andújar

Gaiena X. Andújar. Montería y cerámica [117-118]

La obra concluye regresando a dos conceptos que pesan en la obra desde sus inicios: la imagen de Jaén en su geografía entera y las sonoridades que se expanden como homenaje sobre la *Villa Gaiena*. Tomando como referencia una nueva alusión a Bartók – “recordando a Béla otra vez” – se realiza una reexposición que introduce distintas variantes sobre el material anterior y prepara una coda final acorde con las características necesarias en una partitura concebida para demostrar las mejores capacidades técnicas y estéticas.

XI. JAÉN. VILLA GAIENA

K *Leggero non tanto ed energico* ♩ = 116 - 120



Gaiena XI. Jaén. Villa Gaiena [127-134]



Gaiena XI. Villa Gaiena. Coda final [165-172]

Gaiena, diez paisajes jiennenses fue estrenada en el Teatro Infanta Leonor de Jaén el 2 de mayo de 2014 por Jing Fang Tan, y grabada por el sello discográfico Naxos con motivo del recital para piano ofrecido por Akihiro Sakiya.

⁷² (continuación)

de Granada; oval de azul con tres flores de lis en azur que son las armas de Borbón-Anjou. Timbre de corona real cerrada y cimada por cruz de oro. Envuelve por debajo el collar del toisón de oro y el collar de la Orden de Carlos III, que termina en una Gran Cruz de la Orden. Se trata del escudo de Carlos III, bajo cuyo reinado se crearon las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena en 1767.

⁷³ Su escudo es cuartelado; en cuartel superior izquierdo muestra castillo de oro de tres torres almenadas; en el derecho un águila en sable con dos llaves de oro bajo las garras y en el inferior, en campo de azur, un puente con tres arcos de plata sobre ondas de azur y plata en las que nada un esturión plateado. La bordura es de plata con leones rampantes de gules coronados de oro. Timbre de la corona real de España.

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre 24 de abril al 2 de mayo de 2014 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los sesenta y tres concursantes inscritos, procedentes de diecinueve países, concurren cuarenta y seis participantes.

Presidido por la Catedrática de piano Ana Guijarro, el jurado en esta 56ª edición del Concurso Internacional “Premio Jaén” estuvo integrado por los vocales Albert Attenelle, Mariana Gurkova, Rafael Quero, Jean Paul Sevilla, Vinia Tsopele y Keng Zhou, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas João Miguel Xavier (Portugal), Juan Carlos Fernández Nieto (España) y Akihiro Sakiya (Japón). Obtuvo el primer premio y Premio “Rosa Sabater” el pianista japonés Akihiro Sakiya, otorgándose el segundo premio al pianista español Juan Carlos Fernández Nieto, el tercero a João Miguel Xavier y Premio “Música Contemporánea” a Jin Fang Tan. *Gaiena, diez paisajes jienenses*, se escuchó por primera vez el día 2 de mayo de 2014 en el auditorio del Nuevo Teatro “Infanta Leonor” de Jaén.



Jingfan Tan.

Alejandro Román
(Madrid, 1971)



GAIENA,
DIEZ PAISAJES JIENNENSES

Obra obligada. Año 2014

A LAS TIERRAS Y GENTES DE JAÉN

GAIENA

(DIEZ PAISAJES JIENENSES)

I. MARTOS, CUNA DEL OLIVAR

Alejandro Román
(*1971)

A **Liberamente contemplativo** ♩ = 60 aprox.

p recordando a Erik / remembering Erik *mp*

mp *mf*

Risoluto ♩ = 90

pp *fff* *deciso*

2 corde 3 corde

ff *pp* muy delicado / very delicate *ff*

Ped. Ped. Ped. Ped.

* Bajar las teclas en silencio / Depress the keys silently

II. ALCALÁ LA REAL, EL SUR

B **Vivo e allegro** ♩ = 135 - 140

p *en la bruma / in the mist*

5

7

9 *Ped.*

11 *Ped.*

14

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Vivo e allegro' with a metronome marking of ♩ = 135 - 140. The first system (measures 5-6) features a piano (*p*) dynamic and the instruction 'en la bruma / in the mist'. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a sustained chord. The second system (measures 7-8) continues the eighth-note pattern in the right hand and has a 'Ped.' (pedal) marking. The third system (measures 9-10) also continues the eighth-note pattern and includes a 'Ped.' marking. The fourth system (measures 11-13) changes to 3/4 time and features a triplet in the right hand. The fifth system (measures 14-15) returns to 4/4 time and includes a triplet in the right hand. There are asterisks at the end of measures 6, 8, 10, and 13. The score ends with a double bar line and repeat dots.

III. JAÉN, LA VILLA DE GAYO

C **Leggero ma energico** ♩ = 116 - 120

18

f *recordando a Bela/
remembering Bela*

22

26

30

34 8^{va}

ff

38 8^{va}

p subito

8^{vb}

42

f

46

8^{vb}

8^{va}-----] 7

49 *ff* 5 5 5 *fff*

8^{va}-----] 7

IV. CAZORLA, PIEDRA, CAL Y JARDINES ANDALUCES

D Misterioso ♩ = 65 - 70

sfz

53 *sfz* 10 10 10 10 *ppp* de nuevo en la bruma / in the mist again
recordando a Claude / remembering Claude *mf*

sfz 2 corde →

55 10 10 10 10 3

56

10 10 10 10

3

57

3

10 10 10 10

58

10 10 10 10

3

59

8va

10 10 10 10

f

60

10 10 10 10

f

3

61

10 10 10 10

3

62

Musical score for measure 62. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The treble clef staff contains a triplet of three notes. The grand staff features a continuous eighth-note pattern in the right hand, with the number '10' written below each of the four measures. The bass clef staff contains a series of chords, with the number '10' written below the first measure.

63

Musical score for measure 63. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The treble clef staff contains a triplet of three notes. The grand staff features a continuous eighth-note pattern in the right hand, with the number '10' written below each of the four measures. The bass clef staff contains a series of chords, with the number '10' written below the first measure.

64

Musical score for measure 64. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The treble clef staff contains a triplet of three notes. The grand staff features a continuous eighth-note pattern in the right hand, with the number '10' written below each of the four measures. The bass clef staff contains a series of chords, with the number '10' written below the first measure.

65 *8va*

10 10 10 10

V. VILLACARRILLO, ACEITE Y OLIVAS

E *Meno mosso* ♩ = 50 - 65

(8) ----- 7

66 *mp*

67

68

Musical score for measures 68-69, bass clef system. The music features a series of ascending eighth-note chords in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

69

Musical score for measures 69-70, treble clef system. The music continues with ascending eighth-note chords in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

VI. UBEDA, LEGADO DEL RENACIMIENTO

F

70

Musical score for measure 70, treble clef system. The music features a long, sweeping melodic line in the right hand, marked with a forte (*mf*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. A piano (*mp*) instruction is present in the left hand. A pedaling instruction (*Ped.*) is also shown.

71

Musical score for measure 71, treble clef system. The music continues with a long, sweeping melodic line in the right hand, marked with a forte (*mf*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. A piano (*mp*) instruction is present in the left hand. A pedaling instruction (*Ped.*) is also shown.

72

8^{va}

ff sin pedal / no pedal

73

8^{va}

74

8^{va}

75

8^{va}

Musical score for measures 76-79. The score is written for piano and consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

- Measure 76:** The right hand features a complex, ascending melodic line with many beamed notes and accidentals. The left hand has a rhythmic bass line with chords and rests.
- Measure 77:** Similar to measure 76, the right hand continues its ascending melodic line. The left hand has a rhythmic bass line with chords and rests.
- Measure 78:** The right hand continues its ascending melodic line. The left hand has a rhythmic bass line with chords and rests. A dynamic marking *pp* is indicated above the staff.
- Measure 79:** The right hand continues its ascending melodic line. The left hand has a rhythmic bass line with chords and rests.

VII. BAEZA, ANTIQUA UNIVERSITAS

G

80 *p* *mp* *And.* *8^{va}*

81 *mp* *And.* *8^{va}*

82 *pp* *3*

83

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 80-81) features a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *p* and a *8^{va}* (octave) marking above the staff. The bass clef has a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *And.*. The second system (measures 81-82) continues the melodic line with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *And.*. The third system (measures 82-83) shows a change in dynamics to *pp* and includes a triplet of eighth notes in the bass clef. The fourth system (measures 83) continues the melodic line. The piece is in G major, indicated by the 'G' in a box at the beginning.

84

Musical score for measures 84-85. The piece is in B-flat major (one flat) and 3/4 time. Measure 84 features a complex rhythmic pattern in the right hand with sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 85 continues the right-hand melody with a long slur and a triplet of eighth notes in the bass line.

85

Musical score for measure 85. The right hand continues the melodic line from the previous measure with a long slur. The bass line is empty.

86

Musical score for measure 86. The right hand has a whole rest. The bass line features a continuous sixteenth-note pattern with a slur.

rall.

87

Musical score for measure 87. The piece is in 3/4 time. The right hand has a whole rest. The bass line features a sixteenth-note pattern with a slur. The measure ends with a triplet of eighth notes in the right hand. The time signature changes to 4/4 at the end of the measure.

VIII. LINARES, TARANTOS Y MINERAS

H Blues ♩ = 55 - 60

88

mp recordando a Thelonius / remembering Thelonius

92

96

mf

IX. LA CAROLINA, ACEITUNERAS Y CANTES FLAMENCOS

I Un poco più mosso ♩ = 65 - 70

100

mf recordando a Tete / remembering Tete

103

Musical score for measures 103-105. The piece is in 3/4 time. Measure 103 features a complex treble clef line with a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The bass clef line has a half note chord. Measure 104 continues the treble line with a triplet and a slur. Measure 105 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note chord in the bass.

106

Musical score for measures 106-108. Measure 106 has a treble line with a slur and a triplet of eighth notes, and a bass line with a half note chord. Measure 107 continues the treble line with a slur and a triplet, and the bass line with a half note chord. Measure 108 has a treble line with a slur and a triplet, and a bass line with a half note chord.

109

Musical score for measures 109-111. Measure 109 has a treble line with a slur and a triplet, and a bass line with a half note chord. Measure 110 has a treble line with a slur and a triplet, and a bass line with a half note chord. Measure 111 has a treble line with a slur and a triplet, and a bass line with a half note chord. An 8va marking is present above the treble line in measure 111.

112

Musical score for measures 112-114. Measure 112 has a treble line with a slur and a triplet, and a bass line with a half note chord. Measure 113 has a treble line with a slur and a triplet, and a bass line with a half note chord. Measure 114 has a treble line with a slur and a triplet, and a bass line with a half note chord. An 8va marking is present above the treble line in measure 114.

Musical score for measures 115-116. The piece is in 3/4 time. Measure 115 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 116 shows a continuation of the melodic line in the treble and a sustained chord in the bass.

X. ANDÚJAR, MONTERÍA Y CERÁMICA

Musical score for measures 117-118. A box labeled 'J' is positioned above measure 117. The piece is in 2/4 time. Measure 117 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 118 shows a continuation of the melodic line in the treble and a sustained chord in the bass. A dynamic marking of *mf* is present. A first ending bracket labeled '8va' spans measures 117 and 118.

Musical score for measures 119-120. The piece is in 2/4 time. Measure 119 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 120 shows a continuation of the melodic line in the treble and a sustained chord in the bass. A dynamic marking of *mf* is present. A first ending bracket labeled '8va' spans measures 119 and 120.

Musical score for measures 121-122. The piece is in 2/4 time. Measure 121 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 122 shows a continuation of the melodic line in the treble and a sustained chord in the bass. A dynamic marking of *pp* is present.

120

mp

Musical score for measures 120-121. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features a series of arpeggiated chords in the right hand, each spanning an octave and marked with a slur. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *mp* is present.

121

Musical score for measures 121-122. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with arpeggiated chords in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. The dynamic marking *mp* is present.

122

mp

Musical score for measures 122-123. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with arpeggiated chords in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. The dynamic marking *mp* is present.

123

ppp *ff* *fff*

Musical score for measures 123-124. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features a series of chords in the right hand, some marked with a slur and a '3' (triplets). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic markings *ppp*, *ff*, and *fff* are present. The system ends with a double bar line and repeat signs.

XI. JAÉN, VILLA GAIENA

K **Leggero non tanto ed energico** ♩ = 116 - 120

127

f *recordando a Bela otra vez / remembering Bela again*

131

135

139

8^{va}

143

ff

147

f

151

p

155

f

5

159

8^{va}

ff

5 5

5 5

5 5

8^{va}

162

(8)

fff

5 5

5 5

5 5

165

8^{va}

167

8^{va}

Musical score for piano, measures 168-170. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 168 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#). The music consists of chords and eighth notes. Measure 169 has a key signature change to one flat (Bb) in the treble clef. Measure 170 has a key signature change to two flats (Bb, Eb) in the treble clef. The piece ends with a double bar line.

Pozuelo de Alarcón, 27 de Febrero de 2013

Juan Cruz-Guevara

(Macael, Almería, 1972)



Juan Cruz-Guevara

(Macael, Almería, 1972)

Arte mea capta est: arte tenenda mea est.
(Ovidio, *Ars amandi*)

La formación inicial del almeriense Juan Cruz-Guevara transcurre en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde obtiene las titulaciones en las especialidades de Composición, Trombón y Piano. Posteriormente perfecciona sus estudios en la prestigiosa institución alemana Robert Schumann Hochschule, en Düsseldorf. Luis de Pablo, Manuel Seco de Arpe y Javier Darías son algunos de los compositores junto a los que completa sus estudios, con este último en el Aula de Composición Manuel de Falla.

Cruz-Guevara desarrolla una importante labor docente como profesor en el Conservatorio Superior de Música de Granada, sin descuidar su actividad compositiva que, a lo largo de toda su trayectoria, ha visto reconocida su valía con algunos de los premios más importantes, varios de ellos obtenidos cuando aún era un joven creador: Premio de la Sociedad General de Autores (SGAE) para Jóvenes Compositores en las ediciones de 1998, 1999, 2001 y 2006, Primer Premio del Festival Internacional de Orquestas de Murcia, Premio del II Concurso de las Letras y las Artes del Instituto de Estudios Almerienses, Primer Premio del III Concorso Internazionale di Composizione Musicale “Parco San Rossore” 2011, Premio de Composición Joaquín Rodrigo 2009, Premio New Note de Croacia y, entre otros y en dos ocasiones (2010 y 2013), galardonado con el Premio “Cristóbal Halffter” de composición para órgano. Sus obras orquestales han sido programadas por la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de Radio Televisión Española, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Filarmónica de Málaga, Orquesta de la comunidad de Madrid, Orquesta de Radio Televisión Española,

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Joven de Andalucía, Orquesta Ciudad de Almería y Orquesta Sinfónica de Murcia.

¹ El estreno de esta temprana *Sonata* tiene lugar el 1 de abril de 1995 durante el transcurso del XIV Festival Internacional de Jóvenes Orquestas de Murcia. Centro de Congresos de Murcia.

En el conjunto de la producción musical de Juan Cruz-Guevara el piano ocupa un lugar importante. Su catálogo de obras con destino al instrumento se inaugura con *Sonata* compuesta entre los meses de enero a marzo de 1995; su estreno es prácticamente inmediato, a cargo de la pianista Larisa Totdova.¹ Mientras tanto, su actividad compositiva mantiene un ritmo imparable, y por las mismas fechas ven la luz sus *Tres piezas para tuba* (1995) y *Dos piezas para saxofón alto* (1995).

Sonata
para Piano

Juan Cruz Guevara

Juan Cruz Guevara, Madrid - Noviembre 1995

Sonata [1-16]

Alquimila es su segunda obra para piano solo, compuesta entre los meses de enero y marzo de 1996. El material sonoro sobre el que trabaja en ella incentiva un desarrollo posterior del mismo, proyectándolo en una versión, con el mismo título, destinada a un trío de saxofón alto, marimba y vibráfono.² El piano está también presente en otra obra escrita en marzo de este mismo año 1996, *La muerte también pasea* para soprano y piano,³ así como en su *Lamentación de la muerte* (1998) un quinteto para soprano, clarinete, marimba, piano y contrabajo.⁴ Los reconocimientos a su obra continúan en estas fechas, en las que obtiene el II Premio SGAE “Jóvenes Compositores” por la que es su primera creación para *ensemble* con solista, *Concierto para saxofón alto y conjunto*.⁵

² La versión para piano solo fue estrenada por Pedro Valero Abril el 29 de septiembre de 1996, en el Teatro Municipal de Macael (Almería).

³ Estrenada el 17 de abril de 1997 por el Dúo Artigas-Almazán, en el transcurso del XIV Festival de Jóvenes Orquestas de Murcia celebrado en el Centro de Congresos de Murcia.

⁴ El Quinteto Contemporáneo de Murcia fue protagonista de su estreno, el 30 de abril de 1998, durante el XVII Festival Internacional de Jóvenes Orquestas de Murcia, celebrado en el Centro de Congresos de la capital murciana.

⁵ Dedicado al compositor y amigo Manuel Seco de Arpe, este *Concierto* se estrenó en el Auditorio Nacional de Música en Madrid, el 18 de diciembre de 1998, a cargo del Grupo Final bajo la dirección de José Vicente Egea, actuando como intérprete solista Vicente Toldos.

La Muerte También Pasea

Texto: Antonio José Sánchez Gómez
Música: José Cruz Guerrero

Allegro

Soprano

Piano

Soprano

Piano

Soprano

Piano

La muerte también pasea [1-20]

⁶ La primera audición de este concierto la protagonizan la orquesta del Festival Internacional dirigida por Igor Dronov, actuando como solista de marimba Claudio Cascales.

En ese mismo año obtiene un nuevo reconocimiento a su trabajo al recibir el Primer Premio del Festival Internacional de Jóvenes Orquestas de Murcia por *Concierto para marimba y orquesta de cuerda*.⁶ Por encargo de Mayo Musical compone en 1997 la obra que lleva por título *Hégira*, para grupo instrumental, en el que la presencia del piano nuevamente empasta con el resto de instrumentación sin que se le conceda un papel especialmente significativo, como sucede asimismo en las *Canciones de Lorca* compuestas un año más tarde.

HEGIRA

JUAN CRUZ GUEVARA

Mayo Musical Ediciones, Madrid (España) 1997

Hégira [1-6]

la lamentación de la muerte

Letra: F. García Lorca
Música Juan Cruz Guevar

Adagio (inher)

Clarinet Sib *ppp*

Soprano

Marimba *ppp*

Piano

Contrabajo *ppp* (molto espressivo)

Pizz. Aco

Clarinet *ppp*

Sop. *ppp* so - bre el cie - lo se - gra

Alto *pppp*

Pes. *ppp*

Cba. Pizz. Aco

Canciones de Lorca. Lamentación de la muerte [1-6]

⁷ Pedro Valero estrena esta obra en el concierto celebrado el 24 de junio del año 2000 en el Auditorio de Torrevieja (Alicante).

El piano como instrumento solista aparece nuevamente en su catálogo en mayo del año 2000. Compone entonces *Tres preludios para piano*, una obra encargada por el pianista Pedro Valero, protagonista de su estreno.⁷

Preludios

I

Juan Cruz-Guevara

Tres preludios para piano. Preludio I [1-21]

⁸ El estreno estuvo a cargo del Dúo Valero-Ruiz (Pedro Valero, piano; Miguel Ángel Ruiz, clarinete), el 26 de mayo de 2001.

De la intensidad con la que Cruz-Guevara se entrega a la composición da cuenta la escritura de dos nuevas partituras, distanciadas escasamente por un mes: en mayo del año 2000 escribe el dúo titulado *Diamela*, para clarinete y piano, estrenado con gran éxito en el Festival di Spoleto (Italia)⁸, compuesta casi al tiem-

po que otra *Bagatela para clarinete y piano* (2000); y en el mes de junio una *Bagatela para saxofón alto y piano*, respondiendo a un encargo del Conservatorio de Música de Cuevas del Almanzora (Almería). Completan dicho encargo *Toccata para guitarra* y una sencilla *Marcha* para piano solo.

Bagatela para Clarinete y Piano

Juan Cruz Guevara

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows the clarinet part with a circled '1' and a piano accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the piece with a circled '6'. The third system (measures 9-12) concludes with a circled '12'. Dynamics include *f*, *mf*, and *pp*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Juan Cruz Guevara, Madrid (Almería), Mayo del 2000.

Bagatela para clarinete y piano [1-17]

Diamela

JUAN CRUZ-GUEVARA

Allegretto ♩ = 96

Musical score for Clarinet (Clarinete) and Piano (Piano) in the Allegretto section. The Clarinet part features a melodic line with triplets and slurs, starting with a forte (*f*) dynamic. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines, also starting with a forte (*f*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*) later in the section.

* Las aberturas afectan a todas las notas del mismo nombre y altura que están dentro del mismo compás

Musical score for Clarinet (Clarinete) and Piano (Piano) in the Adagio section. The tempo changes to Adagio with a metronome marking of ♩ = 56. The Clarinet part includes a section marked "Molto rit." and "Adagio" with a dynamic of *pp* and the instruction "molto cantabile". The Piano part continues with a dynamic of *f* and then *mp*, also marked "molto cantabile".

Continuation of the musical score for Clarinet (Clarinete) and Piano (Piano) in the Adagio section. The Clarinet part features a melodic line with a slur and a dynamic of *pp*. The Piano part continues with a dynamic of *pp*.

Diamela [1-11]

Marcha para Piano

Juan Cruz Guevara

(*) Cluster de la teclas blancas comprendidas comprendidas entre ambas

quasi ad libitum **ppp**

Piano

(*) Cluster de la teclas negras comprendidas comprendidas entre ambas

ppp

Adagio ♩ = 52

Piano

Moderato ♩ = 66

Piano

Piano

Marcha [1-24]

⁹ Estrenada el 28 de octubre de 2004 durante el transcurso del II Festival Unicaja y las músicas de los siglos XX y XXI.

Un año después regresa sobre la misma forma con otra *Bagatela* (2001) para saxofón alto y piano⁹ y comienza a trabajar el tratamiento de la voz en sus *Tres canciones* (2001) para soprano o tenor y piano, sobre textos de Antonio Jesús Sánchez Gómez, una obra que aparece rotulada en la partitura como *Tres flores*.



Tres flores [1-18]

Entre los meses de octubre de 2003 y enero de 2004 se dedica a la composición del cuarteto que lleva por título *Alerce*, destinado a una plantilla de clarinete, violín, violoncello y piano.¹⁰ Claudio Cascales, intérprete de diversas obras de Cruz-Guevara define *Alerce* como “una obra perceptiva, donde el compositor quiere transmitir un realismo sonoro de gran transparencia y sutileza, basado en la intuición, logrando con ello una obra de gran clima emocional sin adular la sonoridad de los instrumentos del conjunto. Su audición nos muestra una sensibilidad y expresividad de gran inspiración que nos invita a una reflexión de la

¹⁰ Estrenado el 20 de mayo de 2005 en el marco de TAIMA, Jornadas de Música Contemporánea. Teatro Central de Sevilla.

que podemos extraer conclusiones. Conclusiones sonoras que hacen que salga a la superficie un mundo de sonidos etéreos, moldeados de forma que ponen en movimiento una variedad. Estos sonidos se escuchan aislados o se entremezclan, dando un resultado sonoro evanescente, pero con una fuerza invisible capaz de mover las más íntimas sensaciones del oyente”.¹¹

¹¹ Véase Claudio Cascales en <http://www.juancruzguevara.com>. La grabación de esta obra se realizó en directo el 14 de febrero de 2007 en el Auditorio Manuel de Falla de Granada.

Alerce Juan Cruz Guevara (1970)

Larghetto 2/4

1

2

Alerce [1-6]

En este mismo año emprende la composición de *Gaia*, proyecto que contiene un planteamiento de signo científico-biológico en el que, por primera vez, Cruz Guevara expresa su inquietud por la ciencia; la ciencia como una forma de compromiso con otras cuestiones más profundas de la existencia. Es una teoría muy próxima a la que Lee Smolin plantea y defiende en su estudio a propósito de las cuestiones fundamentales de la física actual, al asegurar que no todos los científicos son buscadores, pues la mayoría no lo son: “Ahora bien, en el seno de cada disciplina científica hay personas dirigidas por la pasión de querer saber en qué consiste la verdad más

esencial de su disciplina. Si son matemáticos, quieren saber qué son los números o qué tipo de verdad describen las matemáticas. Si son biólogos, quieren saber qué constituye la vida y cómo comenzó. Si son físicos, quieren saber acerca del espacio y el tiempo y qué es lo que dio nacimiento al mundo”.¹² De este modo, y tomando como elemento sonoro único para su reflexión el sonido del saxo alto, el compositor sostiene una teoría que plantea cómo “toda la biosfera del planeta Tierra, hasta el último ser viviente que lo habita, podría ser considerada como un único organismo a escala planetaria, en el que todas sus partes están casi tan relacionadas y son tan independientes como las células de nuestro cuerpo”.¹³ Planteadas así las cosas, los tres movimientos en los que se despliega la obra tratan de reflejar un estado diferente del planeta, embrionario en “Inerte”, envuelto en un entorno de sonidos destimbrados en “Naturaleza muerta” y en acuciante situación de maltrato ecológico en “Revelación”, empleando para ello un sistema sonoro codificado muy similar al morse.

¹² Lee Smolin, *Las dudas de la física en el siglo XXI*. Editorial Crítica. Barcelona, 207, p. 9.

¹³ *Ibid* nota 11. La obra fue revisada en el año 2009.



Gaia I. Inerte [1-14]

Durante el año 2005 Juan Cruz-Guevara se dedica a la composición de varias páginas de cámara, algunas de ellas respondiendo a peticiones de instituciones o entidades musicales. Por encargo del Centro para la Difusión de la Música

Contemporánea (CDMC) compone la obra para *ensemble* – en el que se incluye un piano – *Gánosis*, con destino al Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.¹⁴ Por encargo de Juventudes Musicales de Madrid escribe la obra para conjunto instrumental – dos violines, viola, violoncello y piano – titulada *Sinopia* (2005),¹⁵ regresando a la escritura pianística en el mes de septiembre de ese mismo año con una nueva página titulada *Dorado*.

Dorado es una pieza para piano, de unos siete minutos de duración, concebida en términos generales con un *tempo* libre. Planteada en un clima de ensoñación sonora “su estructura se mantiene en suspenso gracias a la armonía por cuartas trabajadas en una especie de sistema que evoca una imagen de vida, libertad y amor que se transforma en un paisaje sonoro de múltiples resultados. El instrumento solo se convierte en la voz de un poeta musical cuyo discurso es limpio y preciso, con identidad propia, sincero, siempre tamizado por la mano del compositor, quien dirige el proceso con su presencia continua, supeditando en todo momento el contexto técnico a la función expresiva”.¹⁶ *Dorado*, que gozó de un gran éxito en su estreno por el pianista Albert Nieto,¹⁷ ofrece unas sonoridades que resultan sumamente sutiles, envolviendo el plano melódico, casi minimalista, en una expresión no exenta de fragilidad que constituye un verdadero ejercicio de estilo.



Dorado

¹⁴ El Grupo TAiMA, Juanjo Rubio (percusión), bajo la dirección de José Luis Estellés, fueron protagonistas de su estreno el 29 de septiembre de 2005 en el Teatro Arniches de Alicante, con motivo de la celebración del mencionado Festival Internacional de Música Contemporánea.

¹⁵ Su estreno tuvo lugar el 4 de mayo de 2005, por el Grupo Dhamar, en el Auditorio Nacional de Música en Madrid.

¹⁶ *Ibid.* nota 11.

¹⁷ Concierto celebrado en la sede de la Fundación Juan March en Madrid, el 29 de octubre de ese mismo año 2005.



Dorado

En octubre de 2005 escribe el trío *Transparencias laberínticas*, para clarinete, violoncello y piano, una obra muy interesante en la que hace un uso puntual de la microinterválica.¹⁸

¹⁸ Estrenada el 13 de noviembre de 2005 por el Grupo Dhamar en el transcurso del III Festival Unicaja y las músicas de los siglos XX y XXI.

Transparencias Laberínticas

JUAN CRUZ-GUEVARA

 Musical score for 'Transparencias Laberínticas' for Clarinet, Violoncello, and Piano. The score is written on three systems of staves. The Clarinet part is on the top staff, the Violoncello part is on the middle staff, and the Piano part is on the bottom staff. The music is characterized by dense, micro-intervallic textures and dynamic markings such as *pppp* and *ppp*. The score includes performance instructions in Spanish and English, such as "Suavemente con presencia de aire / Sound with air" and "Dinámica en el talle".

Transparencias laberínticas [1-2]

Un año más tarde concibe otras dos páginas de cámara. La primera de ellas, *Samadhi* (2006) está escrita para un *ensemble* que nuevamente incluye el

piano y que es reconocida con el 2º Premio SGAE - Fundación Autor “Carmelo Bernaola”.¹⁹ La segunda es *Camaieü* (2006) para violoncello y piano.²⁰

Camaieü I
Dedicada a Encarni Sánchez Blesa y Belén Sánchez Blesa

Juan Cruz-Guevara

Camaieü [1-8]

En esta página para piano Cruz-Guevara hace uso de recursos técnicos que sirven para explorar la combinación de sonoridades convencionales con los sonidos más secos de la madera, incorporando elementos sonoros que enriquecen el sentido rítmico de la obra.

Camaieü [67-70]

¹⁹ Dedicada al compositor y amigo José María Sánchez Verdú, fue estrenada el 11 de diciembre de 2006 por el Sonor Ensemble bajo la dirección de Luis Aguirre, en un concierto celebrado en el Auditorio 400 del Centro Nacional Museo de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid.

²⁰ Dedicada a Encarni y Belén Sánchez Blesa, su estreno tuvo lugar el 3 de noviembre de 2006 a cargo del Grupo Dhamar, durante el IV Festival Unicaja y las Músicas de los Siglos XX y XXI.

²¹ El estreno tuvo lugar el 14 de febrero de 2007, a cargo del Grupo Dhamar, en el Auditorio Manuel de Falla de Granada.

²² *Ibid.* nota 11.

Por encargo del Centro Cultural Manuel de Falla compone *Daraxa*, un trío para violín, violoncello y piano que le ocupa los meses de diciembre de 2006 y enero de 2007.²¹ Encontramos en esta obra “un mundo que proyecta un entramado basado en diferentes texturas, evocando una imagen sonora de gran riqueza y solidez. En efecto, el ambiente sugerente y versátil que se desprende de su audición, dentro de un notable dominio técnico que denota ya una madurez compositiva, encuentra nuevos caminos gracias a un conocimiento profundo de las posibilidades estructurales y tímbricas del conjunto. Conocimiento profundo que no implica crear complicaciones innecesarias, sino que aprovecha para alcanzar un equilibrio sonoro estable y sin fisuras, que es una de las virtudes primordiales del compositor macaelense”.²²

Juan Cruz-Guevara
(2007)

Daraxa [1-3]

²³ Puede consultarse información completa en <http://juancruzguevara.com>. Esta obra está dedicada a su esposa, María Magdalena Gea Serrano.

También por encargo, en esta ocasión realizado por la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf, donde el compositor macaelense había realizado estudios de especialización, escribe *Laberinto aritmético* (2007) destinado a un *ensemble* del que forma parte el piano.²³

Laberinto Aritmético
Arithmetisches Labyrinth

Wolfgang Peter, Maria Magdalena Jochheim

Juan Cristóbal

The musical score is divided into two systems, each with five staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "Siente el tedio de la realidad / anhela a otros Andamigos". The score is characterized by complex rhythmic structures, with time signatures $\frac{11}{16}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{6}{16}$ appearing at various points. The notation includes numerous beamed notes, rests, and dynamic markings, creating a dense and intricate musical texture.

Laberinto aritmético [1-4]

La metodología que Juan Cruz-Guevara emplea en el diseño previo de cada una de sus obras implica un proceso rigurosamente cuidado, especialmente visible en obras como *Exempeda*, donde el tratamiento del acordeón como solista tiene un enfoque orquestal. “Desde una sencilla nota prolongada hasta bloques sonoros, la composición va transcurriendo en un ambiente en el que destaca la continua transformación de un breve motivo melódico (inciso interválico) hasta alcanzar el clímax, para luego, en el ocaso de la pieza, volver a su punto de origen, en una continua fluctuación interna. Todo ello a través de un caleidoscopio multitímbrico, liberando el sonido del instrumento de su habitual campo de acción sonora, para darle una pluralidad de gran alcance, que lleva al acordeón hasta sus límites de expresión”.²⁴

²⁴ *Ibid.* nota 11. La obra fue estrenada el 3 de noviembre de 2008 en el Centro José Guerrero de Granada.

Exempeda

Juan Cruz-Guevara
(1972-)

Musical score for Acordeón (Accordion) in *Exempeda*, measures 3 to 14. The score is written in treble and bass clefs. Above the staff, a bracket indicates measures 3^{ca.} to 14^{ca.}. The music begins with a long note marked *ppp*. A dynamic shift to *ppp* occurs around measure 8. A crescendo leads to a *pp* dynamic at measure 12. The piece ends with a *ppp* dynamic at measure 14.

Musical score for Ac. (Accordion) in *Exempeda*, measures 9 to 14. The score is written in treble and bass clefs. Above the staff, a bracket indicates measures 9^{ca.} to 14^{ca.}. The music begins with a long note marked *ppp*. A dynamic shift to *pp < mp* occurs around measure 10. A crescendo leads to a *ppp* dynamic at measure 14. The piece ends with a *ppp* dynamic at measure 14.

Durante los dos años siguientes ven la luz dos nuevas obras de cámara que responden a sendos encargos realizados por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). *Polaridad* (2009) es el título de la primera de estas dos obras, un trío para violín, violoncello y piano.²⁵

²⁵ Estrenado el 30 de noviembre de 2009, su interpretación estuvo a cargo del Trío Dhamar.

al Trío Arbós

Polaridad

JUAN CRUZ-GUEVARA

♩ = 41

Piano

4

(*) notas más aguda posible en la cuerda señalada
IV c. molto preciso
col legno

Rit.

VI.

pppp

p

(*) notas más aguda posible en la cuerda señalada
IV c. molto preciso
col legno

VC.

pppp

p

Pno.

pppp

pp

Polaridad [1-6]

La segunda de estas obras es otro trío, titulado *Luce Gettata* (2010) para violín, violonchelo y piano. El inicio de esta página de cámara revela un juego de matices expresivos de gran intensidad interpretativa, basado en “las diversas fuentes de la luz de las que emanan los sonidos. En la primera sección la claridad de la luz sonora proviene de diversas fuentes, que transforman el espacio para centrarlo geométricamente”.²⁶

²⁶ *Ibid.* nota 11.

Luce Gettata
JUAN CRUZ-GUEVARA

♩ = 60

Violín

Violonchelo

vi.

vc.

Pno

Tapar la cuerda para evitar resonancia

Luce Gettata [1-6]

El marcado interés por la luz como fenómeno, que se prolongará años después en su obra *Luz cósmica*, se mantiene aquí fuera de la visión científica. Cruz-Guevara atraviesa la fina línea que separa arte y ciencia para recrearse en el carácter sutil que transfiere a una estructura de pasajes articulados a partir del

sonido de los instrumentos de arco, considerados como entes independientes, frente a los que el lenguaje del piano prácticamente enmudece.

Musical score for Luce Gettata [72-75]. It features three staves: Violin I (Vi), Violin II (Vii), and Piano (Pno). The Violin parts are marked with 'est legno' and 'V.V.V.' and include dynamic markings like 'f' and 'sfz'. The Piano part includes a performance instruction: '(*) Resucitar todos la nota sin producir sonido'. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Luce Gettata [72-75]

También incorpora el compositor los timbres metálicos que vienen a sumarse progresivamente en un clima pianísimo, que requiere una extremada sensibilidad interpretativa, como la que proporcionó en su estreno de *Luce Gettata* el Trío Arbós, en un concierto celebrado el 30 de septiembre de 2010.

Musical score for Luce Gettata [150-152]. It features three staves: Violin I (Vi), Violin II (Vii), and Piano (Pno). The Violin parts are marked with 'Rit.' and include dynamic markings like 'ppp' and 'f'. The Piano part includes performance instructions: 'Saca Pied.' and 'Poner pedales auxiliares en las cuerdas inferiores'. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Luce Gettata [150-152]

Las obras escritas por Juan Cruz-Guevara durante la segunda década de este siglo evidencia la presencia constante del piano entre los instrumentos seleccionados para sus páginas instrumentales y la reafirmación en un criterio alejado de todo protagonismo en su participación. Entre los meses de enero y marzo de 2010 compone *Tricomatricidad*, un trío para flauta, clarinete y piano con el que

²⁷ Estrenada el 26 de julio de 2012 durante la XXXII Semana Internacional de Música de Cámara de Montserrat (Valencia).

²⁸ Estrenada el 29 de mayo de 2010 en el Teatro Monumental de Madrid por el Sax-Ensemble.

²⁹ Su estreno estuvo a cargo del organista Ignacio Ribas Talens, el 24 de septiembre de 2011.

Juan Cruz-Guevara vuelve a ver reconocida su obra, galardonada con el Primer Premio del XI Concurso de Composición “Salvador Seguí” celebrado en la ciudad valenciana de Montserrat²⁷. En ese mismo año escribe *Transverberaciones* para un conjunto que, nuevamente, incluye el piano,²⁸ y merece asimismo prestar atención a su experiencia en obras de tecla, que se extiende y revierte en sus páginas con destino al órgano. Así sucede en la pieza para este instrumento titulada *Neshamàh* (2010), que fue premiada en la XXXI edición del Concurso Internacional de obras para órgano “Cristóbal Halffter” y estrenada en la ponferradina Basílica de la Encina.²⁹ También es notable la tendencia de Cruz-Guevara a interesarse por todos aquellos proyectos artísticos que supongan una necesidad de reflexión sobre los procesos conceptuales que preceden al acto creador. Esta voluntad le lleva a colaborar junto al artista plástico Jaime García, trabajando en una partitura con destino a su interesante exposición *La tensión de la forma*, una muestra integrada a su vez por dos obras, “El friso del conflicto” y “Armonía imposible”. La composición que Cruz Guevara realiza con destino a esta exposición es una obra para violoncello solo titulada *Progresión Apolínea* (2012), que diseña a partir de materiales gráficos definidos previamente por el artista.

Obra inspirada en la exposición *Armonía Imposible* del Artista Jaime García

dedicada a mi amigo
Jaime García

Progresión Apolínea

JUAN CRUZ-GUEVARA

SENZA TEMPO

Progresión Apolínea

En la extensa lista de reconocimientos que cosechan sus obras, hay que mencionar el que recibe su partitura para órgano *Laberinto sonoro* (2013), que obtuvo el Premio de Composición para Órgano “Cristóbal Halffter”³⁰ y, casi a renglón seguido, la obra para sexteto *The Crystal and the Butterflies*, compuesta entre los meses de enero a junio de 2013, que fue seleccionada por la Universidad de Stony Brook (Nueva York).³¹ Parece intencionada esta actitud que el compositor adopta frente al piano, a la que antes aludíamos, confiriéndole en tantas de sus páginas de cámara el papel de un instrumento más, integrándolo sin especial protagonismo pero con una función o misión irremplazable en el mecanismo que estructura las líneas narrativas con las que se teje su discurso.

PREPARACIÓN: FONDOS E, F y Z, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z, AA, AB, AC, AD, AE, AF, AG, AH, AI, AJ, AK, AL, AM, AN, AO, AP, AQ, AR, AS, AT, AU, AV, AW, AX, AY, AZ, BA, BB, BC, BD, BE, BF, BG, BH, BI, BJ, BK, BL, BM, BN, BO, BP, BQ, BR, BS, BT, BU, BV, BW, BX, BY, BZ, CA, CB, CC, CD, CE, CF, CG, CH, CI, CJ, CK, CL, CM, CN, CO, CP, CQ, CR, CS, CT, CU, CV, CW, CX, CY, CZ, DA, DB, DC, DD, DE, DF, DG, DH, DI, DJ, DK, DL, DM, DN, DO, DP, DQ, DR, DS, DT, DU, DV, DW, DX, DY, DZ, EA, EB, EC, ED, EE, EF, EG, EH, EI, EJ, EK, EL, EM, EN, EO, EP, EQ, ER, ES, ET, EU, EV, EW, EX, EY, EZ, FA, FB, FC, FD, FE, FF, FG, FH, FI, FJ, FK, FL, FM, FN, FO, FP, FQ, FR, FS, FT, FU, FV, FW, FX, FY, FZ, GA, GB, GC, GD, GE, GF, GG, GH, GI, GJ, GK, GL, GM, GN, GO, GP, GQ, GR, GS, GT, GU, GV, GW, GX, GY, GZ, HA, HB, HC, HD, HE, HF, HG, HH, HI, HJ, HK, HL, HM, HN, HO, HP, HQ, HR, HS, HT, HU, HV, HW, HX, HY, HZ, IA, IB, IC, ID, IE, IF, IG, IH, II, IJ, IK, IL, IM, IN, IO, IP, IQ, IR, IS, IT, IU, IV, IW, IX, IY, IZ, JA, JB, JC, JD, JE, JF, JG, JH, JI, JJ, JK, JL, JM, JN, JO, JP, JQ, JR, JS, JT, JU, JV, JW, JX, JY, JZ, KA, KB, KC, KD, KE, KF, KG, KH, KI, KJ, KK, KL, KM, KN, KO, KP, KQ, KR, KS, KT, KU, KV, KW, KX, KY, KZ, LA, LB, LC, LD, LE, LF, LG, LH, LI, LJ, LK, LL, LM, LN, LO, LP, LQ, LR, LS, LT, LU, LV, LW, LX, LY, LZ, MA, MB, MC, MD, ME, MF, MG, MH, MI, MJ, MK, ML, MM, MN, MO, MP, MQ, MR, MS, MT, MU, MV, MW, MX, MY, MZ, NA, NB, NC, ND, NE, NF, NG, NH, NI, NJ, NK, NL, NM, NN, NO, NP, NQ, NR, NS, NT, NU, NV, NW, NX, NY, NZ, OA, OB, OC, OD, OE, OF, OG, OH, OI, OJ, OK, OL, OM, ON, OO, OP, OQ, OR, OS, OT, OU, OV, OW, OX, OY, OZ, PA, PB, PC, PD, PE, PF, PG, PH, PI, PJ, PK, PL, PM, PN, PO, PP, PQ, PR, PS, PT, PU, PV, PW, PX, PY, PZ, QA, QB, QC, QD, QE, QF, QG, QH, QI, QJ, QK, QL, QM, QN, QO, QP, QQ, QR, QS, QT, QU, QV, QW, QX, QY, QZ, RA, RB, RC, RD, RE, RF, RG, RH, RI, RJ, RK, RL, RM, RN, RO, RP, RQ, RR, RS, RT, RU, RV, RW, RX, RY, RZ, SA, SB, SC, SD, SE, SF, SG, SH, SI, SJ, SK, SL, SM, SN, SO, SP, SQ, SR, SS, ST, SU, SV, SW, SX, SY, SZ, TA, TB, TC, TD, TE, TF, TG, TH, TI, TJ, TK, TL, TM, TN, TO, TP, TQ, TR, TS, TT, TU, TV, TW, TX, TY, TZ, UA, UB, UC, UD, UE, UF, UG, UH, UI, UJ, UK, UL, UM, UN, UO, UP, UQ, UR, US, UT, UY, UZ, VA, VB, VC, VD, VE, VF, VG, VH, VI, VJ, VK, VL, VM, VN, VO, VP, VQ, VR, VS, VT, VU, VV, VW, VX, VY, VZ, WA, WB, WC, WD, WE, WF, WG, WH, WI, WJ, WK, WL, WM, WN, WO, WP, WQ, WR, WS, WT, WU, WV, WW, WX, WY, WZ, XA, XB, XC, XD, XE, XF, XG, XH, XI, XJ, XK, XL, XM, XN, XO, XP, XQ, XR, XS, XT, XU, XV, XW, XX, XY, XZ, YA, YB, YC, YD, YE, YF, YG, YH, YI, YJ, YK, YL, YM, YN, YO, YP, YQ, YR, YS, YT, YU, YV, YW, YX, YY, YZ, ZA, ZB, ZC, ZD, ZE, ZF, ZG, ZH, ZI, ZJ, ZK, ZL, ZM, ZN, ZO, ZP, ZQ, ZR, ZS, ZT, ZU, ZV, ZW, ZX, ZY, ZZ.

Laberinto Sonoro

para ÓRGANO
JUAN CRUZ-GUEVARA

Laberinto Sonoro [1-6]

³⁰ La Catedral de Astorga fue un marco perfecto para la primera audición de esta obra, en interpretación de Bruno Vhalek, el 11 de octubre de 2014.

³¹ Destinada a un grupo instrumental integrado por flauta, piano, violín, viola, violoncello y percusión, la obra fue estrenada en el Symphony Space de Broadway, Nueva York.

The Crystal and the Butterflies

I

La Transparencia / The Transparency

Musical score for 'The Transparency' (I). The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute, Clarinet, Violin I, and Violin II. The second system includes staves for Oboe, Bassoon, and Cello/Double Bass. The tempo marking 'I SENZA TEMPO' is centered between the two systems. The score is marked with 'I' at the beginning and 'II' at the end of the section.

The Crystal and the Butterflies I. The Transparency

II

El Cristal
The Crystal

Musical score for 'The Crystal' (II). The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute, Clarinet, Violin I, and Violin II. The second system includes staves for Oboe, Bassoon, and Cello/Double Bass. The tempo marking 'LENTO' is centered between the two systems. The score is marked with 'I' at the beginning and 'II' at the end of the section.

The Crystal and the Butterflies II. The Crystal

III
El Retorno
The Backwater

The image shows a page of a musical score for a piece titled 'III El Retorno The Backwater'. It features five staves. The top two staves are empty. The third staff contains a vocal line with lyrics. The bottom two staves contain a piano accompaniment. The tempo is marked 'LENTO' (Lento). There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

The Crystal and the Butterflies III. The Backwater

Respondiendo a un encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en “Homenaje al Centenario del estreno de las Canciones de Falla”, compone la obra para soprano y piano titulada *Despierta* (2014), que obtuvo un gran éxito en la interpretación, el 30 de junio de ese mismo año, por la soprano Ainhoa Arteta y el pianista Rubén Fernández en el Palacio Carlos V de Granada.

Otra Encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada

Despierta
Nana

JUAN CRUZ GUEVARA

The image shows a page of a musical score for a piece titled 'Despierta Nana' by Juan Cruz Guevara. It features four staves. The top staff is for Soprano. The second staff is for Piano. The third staff is empty. The bottom staff is for Piano. The tempo is marked 'Lento'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Despierta [1-8]

³² Dedicado al Taller Sonoro, fue estrenado en los Teatros del Canal en Madrid el 12 de octubre de 2014.

Luz cósmica (2014) es un trío para flauta, clarinete y piano,³² compuesto por encargo del Ensemble Taller Sonoro. En esta obra el tratamiento del piano sirve en algunos momentos para subrayar, con un sonido reiterativo, la técnica empleada en las maderas; este gesto no resta protagonismo al piano, que se convierte en marco perfecto para el desarrollo de los motivos en la flauta y el clarinete.

obra dedicada a Taller Sonoro **Luz Cósmica**
XIAN CRUZ-GUEVARA

MODERATO

[1] (When frequency is dominated by an interval of a fifth)
(Cuando el tono, operando en la quinta)

[2] (Third interaction entre los dos roles de rítmica constante y flex) / (Third interaction between the two roles of constant and flex)

3.

Luz cósmica [1-5]

ALLEGRO $\text{♩} = 200$

6 *[Tempo di tempo, in la altera affabile y en corral]*
[Tempo slow in the dominant treble and bass]

[Tempo con presenza de voz]
[Tempo with presence of voice]

[Tempo di tempo, in la altera affabile y en corral]
[Tempo slow in the dominant treble and bass]

Luz cósmica [6-9]

La agilidad del desarrollo del material sonoro en este trío viene potenciada, sin duda, por los continuos cambios de *tempo* y una combinación de células métricas que confieren diversidad al discurso, incluso cuando el *tempo* se deja, en momentos concretos, al libre criterio del intérprete con un margen de aleatoriedad solamente controlado por una indicación genérica.

14 MODERATO

Luz cósmica [14-15]

ALLEGRETTO

Musa II. G. senza tempo

Luz cósmica [39-42]

SENZA TEMPO
Senza tempo fino, accelerando
In più tempo presto anche nel suo tempo (ritardando)

Luz cósmica [149-151]

Juan Cruz-Guevara tiene en su producción alguna pieza tan curiosa como *Vetáfono*, concebida para un instrumento de percusión creado por el propio compositor. La obra fue interpretada en primicia por el percusionista Claudio Cascales – que ya había estrenado sus obras *Niké* (1997) y *Nawa* (2001) – el 19 de noviembre de 2004 en el Centro Tecnológico Andaluz de la Piedra. Como afirma Cascales, *Niké* es a la vez un instrumento – que emplea cuatro materiales: mármol, hierro, madera y plástico –, una obra y un concepto. Como obra “parte de un universo que el compositor ya no dejará, que lo marcará y lo hará entrar en su

mundo sonoro”. Como concepto compositivo se basa en “una sucesión de frases rítmicas salpicadas tanto de silencios como de golpes salvajes que se retroalimentan dando lugar a una obra fuertemente cohesionada y a la vez minuciosa, con un valor único”.³³ En ambas páginas se percibe un giro en el planteamiento conceptual que Cruz-Guevara traslada a su música y que se manifiesta más claramente en *Res-novae*.

³³ *Ibid.* nota 11. Junto a Claudio Cascales inventa el instrumento de percusión que da nombre a *Niké* (Victoria), obra escrita entre los meses de mayo y diciembre de 1996 y estrenada por este mismo intérprete el 17 de abril de 1997 en el marco del Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia.

A Claudio Cascales
Niké
Juan Cruz-Guevara

Allegro ♩ = 122

① *diviso* (ritmo en todos los cambios)

LITÓFONO
FERMATÓFONO
OLJA
PLASCUN

⑦

⑬

mp *mf*

mp *mf*

Niké [1-18]

Nawa

Juan Cruz Guevara

The image displays the musical score for the piece 'Nawa' by Juan Cruz Guevara. The score is written for three instruments: Marimba, Flute, and Piano. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 98. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 5, 9, and 13) at the beginning. The first system is for the Marimba, with dynamics *f* and *mf*. The second and third systems are for the Flute and Piano, with dynamics *ff* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

³⁴ Conjunto instrumental integrado por flauta, clarinete, saxofón, percusión, piano, violín y violoncello. Su estreno tuvo lugar el 17 de octubre de 2015 en el Centro Galego de Arte por el grupo Sonido Extremo bajo la dirección de Jordi Frances.

Gracias a un encargo del Centro Nacional de difusión Musical emprende la composición de *Res-Novae* (2015) para grupo instrumental, que nuevamente incluye el piano,³⁴ y en la que se percibe el cambio de rumbo en la línea discursiva de Cruz-Guevara que, como decía Ósip Mandelstam en su *Coloquio sobre Dante*, no se deja medir con la vara de la narratividad. En esta senda discurre *Omnia Tellus*,

que se estrenaba el 10 de agosto de 2017 en Saint-Gervais (Jonzac), durante el transcurso del festival francés de Eurorchestries, en Nueva Aquitania; una obra inspirada en la naturaleza, que toma como título un verso de *Las metamorfosis* de Ovidio: “Per se dabat omnia Tellus”. Las incursiones de Juan Cruz-Guevara en el género escénico también dejan sentir el poso de esta nueva vertiente de carácter principalmente introspectivo. Dos son hasta la fecha los títulos escritos: *La mujer de la sombrilla* (2011) y la obra para soprano y dos percussionistas titulada *La puta de Babilonia* (2015).³⁵ La primera de ellas, *La mujer de la sombrilla*, es una ópera de cámara dispuesta formalmente en tres actos, que emplea como texto la obra homónima de Francisco Joaquín Cortés. Se subraya allí la imbricación de los elementos sonoros, visuales y gestuales, así como el diseño multimedia que envuelve el conjunto de su montaje.³⁶

En cuanto al género orquestal, y aunque no sea posible detenerse aquí con la necesaria extensión, en su catálogo destacan títulos como el concierto para percusión y orquesta sinfónica *Maktub* (2002),³⁷ *Tres piezas para orquesta*, *Taracea*, *Música para unos juegos y Elohim* – compuestas las cuatro en 2005 –, *Yasna* (2008), *Senderos de la memoria* y *Teponaztli* – ambas escritas en 2009 –, las seis canciones para soprano y orquesta que llevan por título *Illusio* y la obra escrita por encargo de la Orquesta Nacional de España *Ahimsa*, compuestas ambas en 2015.³⁸

Ahimsa en la que hace uso de una discreta microintérválica empleando cuartos de tono, presenta algunas novedades muy interesantes desde el punto de vista conceptual. Ya al inicio, los oboístas pronuncian la palabra “paz” en hindi, “es el camino”, todo ello indicado como *parlato libero* – “cada músico susurrará de manera pausada, pero independiente del resto de los músicos, a la vez que toca”, dice el autor – de manera que los discursos instrumental y vocal se entremezclan, superponiéndose los de los diferentes intérpretes con criterio propio y espontáneo. Emplea asimismo el texto de la conocida canción *Imagine* de John Lennon, seleccionando palabras o frases que pronuncian en determinados momentos los intérpretes, con lo que el resultado ofrece una lámina muy próxima a las músicas de meditación.

³⁵ *La mujer de la sombrilla* fue escrita por encargo de la Fundación Cajamar, y su estreno tuvo lugar el 4 de diciembre de 2011 en el Teatro Apolo de Almería. En cuanto a *La puta de Babilonia*, se debió a un encargo del Grupo Neopercusión, que protagonizó su estreno el 29 de septiembre de 2015 en el Teatro Galileo de Madrid.

³⁶ Interpretada por Mariví Blasco (soprano), Tete Cobo (narrador), Belén Romero y Alfonso Lorenzo (figurantes), Ensemble Taller Sonoro, Esteban Algora, José Vallejo (director de escena y escenógrafo), bajo la dirección musical del propio Juan Cruz-Guevara y Taller Sonoro.

³⁷ Con este concierto gana el III Premio del Concurso “Eduardo Ocón” de la Diputación Provincial de Málaga.

³⁸ *Ahimsa* fue estrenada en el Auditorio Nacional de Música en Madrid el 23 de abril de 2015.

Ahimsa

JUAN CRUZ-GUEVARA

The image displays a page from a musical score for the piece 'Ahimsa' by Juan Cruz-Guevara. The score is organized into several systems of staves. At the top, there are two staves for Flute (FLAUTO), with dynamic markings of *pppp* and *ppp*. Below these are three staves for Oboe (OBOE), also with *pppp* and *ppp* markings. The percussion section (PERCUSSIONE) is indicated by a single staff with a *ppp* marking. The string section (Violines I, Violines II, Violas, and Violonchelos) is shown at the bottom, with *pppp* markings. The score is divided into two main sections, I and II, with a 'SENZA TEMPO' (Ad Libitum) section in between. Section I is marked '20' ca.' and Section II is marked '30' ca.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some performance instructions in Spanish, such as '(*) Precisión en la ejecución de la palabra AH en final' and '(*) Precisión en la ejecución de la palabra AH en final'.

Ahimsa

En una estructura cuidadosamente organizada presenta la combinación de sonoridades que subrayan aspectos puramente fonéticos de las palabras, y las derivadas de las sonoridades de palmas.



La búsqueda e indagación sobre los aspectos puramente tímbricos del sonido y su deseo de homenajear a dos maestros del cajón flamenco, el peruano Carlos Caitro Soto y el percusionista brasileño Rubém Dantas, le lleva a concebir la página que rotula como *Caitrodantiana* – uniendo en el título los nombres de ambos – con destino al cajón flamenco como solista y una orquesta o banda sinfónica.³⁹ Más recientemente, Cruz-Guevara ha compuesto la música para *El libro de los deseos*, una experiencia educativa destinada a los niños,⁴⁰ y un interesante *Cancionero cervantino* (2017).⁴¹ Asimismo ha trabajado junto al brasileño Alberto Cavalcanti en su película *Nada más que las horas* (2018) proyectada con la música en directo creada por el compositor especialmente para el Festival Granada Paradiso.⁴²

Para la 57 edición del Concurso Internacional, el compositor andaluz Juan Cruz de Guevara compone *Soñando María Magdalena*, un encargo de la Diputación de Jaén y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). El tema sobre el que construye su composición se asienta sobre la popular “carrasquilla”, de la que Lola Torres incluye un único ejemplo en su *Cancionero Popular de Jaén*, como recoge Galey Manjón en su estudio: “Recupera un único ejemplo, la canción nº348 (“la carrasquilla”) originaria de la capital giennense. Pese a que ella lo califica como “baile infantil de Jaén”, su difusión es mucho más amplia; de hecho podemos encontrar variantes del mismo en casi todo el noroeste peninsular, siendo muchos los cancioneros que lo recogen”.⁴³

³⁹ La partitura fue un encargo de Pepe Abellán, que actuó como solista en su estreno el 17 de octubre de 2016, junto a la Nova Banda Sinfónica d’Alcoi dirigida por Joan Domenech, en el Teatro Calderón de Alcoi.

⁴⁰ José María Gómez Valer, David Eloy Rodríguez Ramajo, Lorena Lara Huertas (redactora), Patricio Hidalgo Morán (ilustrador), Juan Cruz-Guevara (música), *El libro de los deseos*. Libros de la Herida, edición digital, 2017.

⁴¹ Obra para soprano, tenor, barítono y orquesta sinfónica. Estrenada en el Festival Ciudad de Úbeda por Laura Sabatel (soprano), Ángel Luis Molina (tenor), Luis Santana (barítono) y la Orquesta de Granada dirigida por Gabriel Delgado. Teatro Ideal Cinema de Úbeda, 28 de mayo de 2017.

⁴² Festival Granada Paradiso. Teatro Isabel la Católica, 14 de octubre de 2018. Interpretada en directo por el pianista Antonio Jesús Cruz Martínez. Véase <https://www.europapress.es/andalucia/noticia-festival-granada-paradiso-inaugura-programa-oficial-domingo-teatro-isabel-catolica-20181013172432.html>.

⁴³ María Isabel Galey Manjón, *El Cancionero Popular de Jaén de Lola Torres*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, 2011, p. 69.

En las notas preliminares a la edición de la partitura, cuya composición inicia en el mes de noviembre de 2013, dándola por terminada en febrero de 2014, dice su autor: “*Soñando María Magdalena* está construida en diferentes variaciones sobre un tema popular de Jaén, “La carrasquilla”, el cual he utilizado de un modo muy personal para intentar buscar diferentes maneras de ver y transformar un solo tema. La primera pieza alterna momentos de gran fuerza y amplitud, con otros donde el carácter melódico tiene prioridad, en una confrontación irregular”.⁴⁴ Parte, por tanto, del tema musical cuyo texto va indicando los movimientos y actos que deben realizar las parejas de baile: “Lo que hace tan especial a este baile de corro de niñas es la letra de la canción, que indica todos los gestos y movimientos que hay que realizar, siguiendo unas pautas: arrodillarse, darse la vuelta, abrazarse, levantarse las faldas, besarse. La mímica de “la carrasquilla” puede resultar tan divertida que los jóvenes y adultos también la bailan en todo tipo de contextos, seguramente para recordar su niñez”,⁴⁵ porque, además y a diferencia de otros bailes, este género no presenta ningún tipo de connotación ritual. Desde el punto de vista rítmico interesa considerar la métrica y acentuación del texto, puesto que es la base fundamental del desarrollo musical de la pieza original, escrita en la tonalidad de *fa* mayor. El texto de *La carrasquilla* está escrito enteramente en versos decasílabos; tres estrofas de las cuales la primera es una versión libre de la copla, con rima libre en versos impares y rima consonante en los versos pares. La segunda estrofa, de seis versos, está integrada por tres pareados de rima asonante el primero y el segundo y consonante el tercero. La tercera estrofa está integrada por dos pareados, el primero de rima asonante y el segundo de rima consonante.

⁴⁴ Juan Cruz-Guevara, notas de presentación a la edición de la partitura de *Soñando María Magdalena*. Edición de la Diputación Provincial de Jaén, 2014.

⁴⁵ María de los Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez. *Cancionero Popular de Jaén*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 1972.

*Este baile de la carrasquilla
es un baile muy disimulado,
que en hincando la rodilla en tierra
todo el mundo se queda parado.*

*A la vuelta, a la vuelta a Madrid,
que este baile no se baila así,
que se baile de asas, de asas;
Mariquilla, meneas esas sayas,
Mariquilla, meneas esos pies
que las niñas se dan puntapiés.*

*En mi pueblo no se estila eso,
que se estilan abrazos y besos,
en mi pueblo se vuelve a estilar
media vuelta y volver a empezar.*

Sobre estas estructuras métricas Juan Cruz-Guevara construye unos patrones rítmicos que tratan de responder a la variedad del texto, otorgándoles a su vez una nueva variedad derivada del criterio que el propio compositor traslada a las distintas secciones en las que dispone su obra.



Tema popular La carrasquilla [1-17]

Las palabras de Pedro Jiménez Cavallé a propósito del comentario extraño del cancionero editado por Lola Torres – que Cavallé cita expresamente⁴⁶ – define a la perfección la naturaleza de una música de la que Cruz-Guevara mantiene su esencia original: “Se trata de una canción bailada agrupada en un apartado, donde aparecen varios fandangos y jotillas de la provincia, con la denominación de “Canciones con baile”. Es, según la autora, un baile más bien infantil, antiquísimo en Jaén y se realiza como un “melenchón”, en corro, ejecutando todos los movimientos que el texto de la canción va señalando en cada momento: se arrojan, se vuelven de espaldas, se cogen las faldas, moviéndolas, así como los pies, se abrazan y besan, procurando llevar bien el ritmo al bailar con los movimientos mencionados”.⁴⁷ Efectivamente, como hemos señalado antes, se trata de un texto descriptivo de cada movimiento que debe acompañar la música, por lo que el tratamiento en la versión original es de naturaleza sencilla: “Musicalmente – escribe Jiménez Cavallé – se trata de una sencilla canción estrófica con una sola melodía que en su primera mitad camina tonalmente de la tónica a la dominante y en su segunda procede a la inversa. Si el ámbito tonal no llega a la octava, como corresponde a una canción infantil, el fraseo es totalmente cuadrado, como en cierto modo obliga el baile”.⁴⁸ Desde el punto de vista rítmico, la variación y combina-

⁴⁶ María de los Dolores Torres Rodríguez de Gálvez, *Cancionero Popular de Jaén*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 1972.

⁴⁷ Pedro Jiménez Cavallé, notas de introducción a la edición de la partitura *Soñando María Magdalena*. Edición de la Diputación Provincial de Jaén, 2014.

⁴⁸ *Ibid.*

ción de compases ternarios de subdivisión binaria y binarios de subdivisión ternaria es continua desde el *Andante* inicial. En cuanto al tratamiento del material sonoro de la música inicial, Juan Cruz-Guevara contrapone los compases en los que predominan las armonías rotundas, frente a aquellos [2-ss.] en los que deja prevalencia al sentido melódico, dividiendo el material sonoro en cinco grandes secciones de duración desigual.

Obra Encargo de la Excelentísima Diputación Provincial de Jaén

Soñando María Magdalena

57 Concurso internacional de piano "Jaén"

JUAN CRUZ-GUEVARA

I

ANDANTE $\text{♩} = 60 \approx 63 \text{ ca.}$
con forza e delicato

A TEMPO

Soñando María Magdalena I [1-5]

Los cambios rítmicos pasan a un segundo plano con el intercalado de secuencias acelerando y retardando, que obligan a una modificación continuada del discurso, el cual se impone melódicamente en los pasajes *molto espressivo* y *cantabile*.

UN POCO PIÙ $\text{♩} = 60 \sim 70 \text{ ca.}$

15

18

p *mp* *cantabile* *mp* *p*

Soñando María Magdalena I [15-20]

UN POCO PIÙ $\text{♩} = 60 \sim 70 \text{ ca.}$

31

34

pp *mp melódico, espíndido* *p*

Soñando María Magdalena I [31-36]

⁴⁹ *Ibid.* Notas de presentación a la edición de la partitura de *Soñando María Magdalena*. Diputación Provincial de Jaén, 2014.

Contrasta asimismo el carácter de la segunda pieza, que el compositor califica como “la más lírica y expresiva, donde la transformación y el tránsito por diferentes mundos, del tema escogido, hacen que parezca diluirse en lo más etéreo del sonido”.⁴⁹ Mediante la focalización dual en los sonidos *la* y *fa* Cruz-Guevara persigue una condensación de elementos sonoros mediante agrupaciones de signo aleatorio que distribuye en tres amplias secciones.

II

The image displays two staves of musical notation for a piano piece. The top staff is marked 'LENTO' with a tempo of 52-56 bpm and 'molto espressivo'. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various articulations and dynamics, including *mp* and *pp*. The bottom staff provides harmonic support with chords and bass lines, also marked with dynamics like *pp* and *mp*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout.

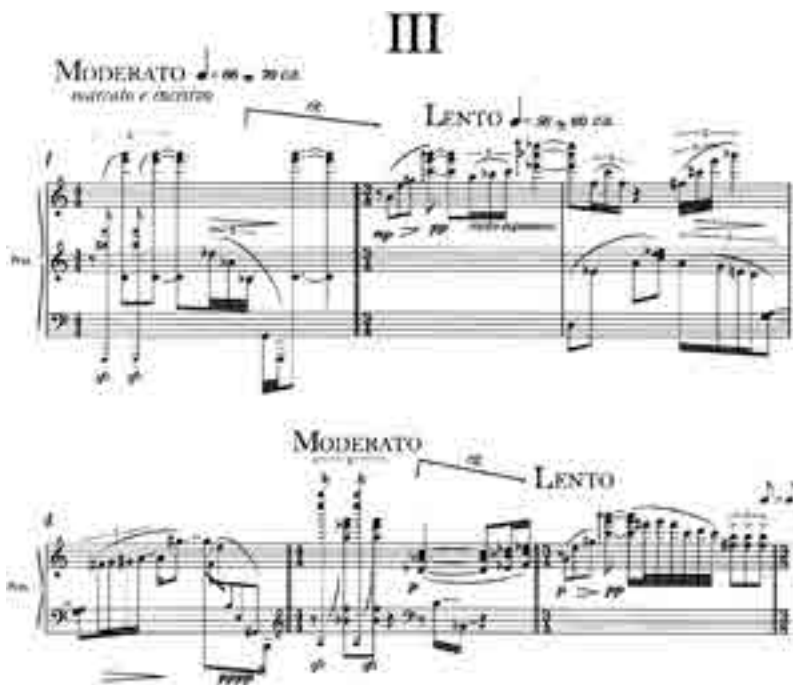
Soñando María Magdalena II [1-6]



Soñando María Magdalena II [10-15]

En la tercera pieza donde se “ alterna el carácter de la fuerza de la tierra con la tristeza que muchas veces la propia tierra nos impone”,⁵⁰ el compositor realiza una combinación estratégica de los procedimientos anteriores poniendo de relieve los aspectos más puramente virtuosísticos de la obra en su conjunto.

⁵⁰ *Ibid.*



Soñando María Magdalena III [1-6]

En esta tercera parte se intensifica el aspecto interpretativo con estructuras que conceden una mayor libertad expresiva al pianista, como se observa en el siguiente ejemplo donde se reitera hasta seis veces el mismo diseño una la indicación *Senza tempo, libero, le più rapido possibile*.

Soñando María Magdalena III [19-22]

La cuarta y última pieza evoca con mayor fidelidad el tema original propuesto, con un sentido nuevamente melódico, que se fractura mediante las sonoridades casi abruptas de los *clusters* finales. La cadencia final quiere ser decididamente expresiva y de gran lucimiento interpretativo.

Soñando María Magdalena IV [1-6]



Soñando María Magdalena IV [59-64]

La música de Juan Cruz-Guevara, incluso la que tiene como fin cumplir con un encargo, carece de funcionalidad. La *utilitas* que Vitrubio demandaba para la arquitectura, para la obra bien construida, no determina el conjunto del proyecto sonoro. Como los grandes pintores, como los arquitectos más notables, Cruz-Guevara pinta de blanco sus lienzos, sus muros y ventanas, para representar la luz, para materializarla. Señala el académico Campo Baeza en *La suspensión del tiempo. Diario de un arquitecto*, que el blanco se encuentra en las luces divinas del Partenón, en el Bernini de Sant'Andrea, en el mejor Mies van der Rohe o en las más impresionantes creaciones de Wright, Melnikov y Utzon, porque “el color blanco es símbolo de lo perenne, lo universal en el espacio y lo eterno en el tiempo. ¿No es el blanco como la música callada frente al fragor de la superficialidad?”⁵¹ En esta línea se desenvuelven las últimas creaciones de Cruz-Guevara, sostenidas en si mismas, o quizá sobre una *luce gettata*.

⁵¹ Alberto Campo Baeza, *La suspensión del tiempo. Diario de un arquitecto*. Los libros de la catarata. Madrid, 2017, p. 50.

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró del 9 al 17 de abril de 2015 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los sesenta y seis concursantes inscritos, procedentes de veintidós países, concurrieron cuarenta y cuatro participantes.

Presidido por la Catedrática de Piano Ana Guijarro, el jurado en esta 57ª edición del Concurso Internacional “Premio Jaén” estuvo integrado por los vocales Josu de Solaun, Andrzej Pikul, Rafael Quero, Jean Paul Sevilla, Boaz Sharon y Michiko Tsuda, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Alexey Sychev (Rusia), Da Sul Jung (Corea) y Anastasia Rizikov (Canadá). Obtuvo el primer premio, Premio “Música Contemporánea” y Premio “Rosa Sabater” la pianista canadiense Anastasia Rizikov, otorgándose el segundo premio al pianista ruso Alexey Sychev, y el tercero a Da Sul Yung.



2015 - Anastasia Rizikov junto al presidente de la Diputación de Jaén, Francisco Reyes.

Juan Cruz-Guevara
(Macael, Almería, 1972)



SOÑANDO
MARÍA MAGDALENA

Obra obligada. Año 2015

Obra Encargo de la Excelentísima Diputación Provincial de Jaén
Soñando María Magdalena
57 Concurso internacional de piano "Jaén"

JUAN CRUZ-GUEVARA

I

ANDANTE ♩ = 60 ~ 63 ca.
con forza e delicato

sffz *sffz* *rit.* *libero* *l.v.*

PIANO

A TEMPO

3

pp *mp* *p* *pp* *ppp*

[simile en todos los cambios]
[simile in all the changes]

Pno.

A TEMPO

6

ppp *rit.* *sffz* *sffz* *p < mp > p* *pp* *mp* *pp* *mp* *sffz* *sffz*

Pno.

9 *rit.* *molto delicato* *arreatado* *accell.* **A TEMPO**

Pno. *ppp* *mp* *mf*

12 *mf* *molto espressivo*

15 *rit.* *cantabile* **UN POCO PIÙ** ♩ = 66 ≈ 70 ca.

p *pp* *mp*

18 *mp* *cantabile* *mp* *p*

PRIMO TEMPO

21

Piano score for measures 21-23. Measure 21 features a treble clef with a 3/2 time signature and a bass clef with a 3/2 time signature. Measure 22 changes to a 3/4 time signature. Measure 23 changes to a 4/4 time signature. Dynamics include *pppp* at the start of measure 22, and *sfz* markings throughout. There are triplets in measures 21 and 22, and accents in measure 23.

24

Piano score for measures 24-25. Measure 24 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Measure 25 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Dynamics include *p* at the start of measure 25 and *ppp* at the end of measure 25. There are triplets in measure 24 and a slur over measure 25.

26

Piano score for measures 26-28. Measure 26 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Measure 27 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Measure 28 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Dynamics include *sfz poco*, *sfz*, *ff*, and *f*. There are triplets in measures 26 and 27, and a quintuplet in measure 28.

libero

29

A TEMPO $\bullet = 60 \approx 63$ ca.

Piano score for measures 29-31. Measure 29 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Measure 30 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Measure 31 has a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef with a 3/4 time signature. Dynamics include *sfz* and *cluster*. There are accents in measures 29 and 30, and a slur over measure 29.

31

Pno.

UN POCO PIÙ $\text{♩} = 66 \approx 70 \text{ ca.}$

mp melódico, espléndido

pp

34

Pno.

p

37

Pno.

pp

pppp

II

LENTO ♩ = 52 ≈ 56 ca.

molto espressivo

p *mp* *sfz poco*

molto drammatico

pp *mp* *p* *mp* *mf*

secco *cantabile*

Pno.

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 1-3) begins with a tempo marking of 'Lento' and a metronome marking of 52-56 ca. The first measure is marked 'molto espressivo' and 'p'. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a similar triplet in the left hand. The second measure has a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The third measure has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The second system (measures 4-6) starts with 'molto drammatico' and 'pp'. It features a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The fourth measure has a sextuplet in the right hand and a triplet in the left hand. The fifth measure has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The sixth measure has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The third system (measures 7-9) starts with a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The seventh measure has a sextuplet in the right hand and a triplet in the left hand. The eighth measure has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The ninth measure has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The score concludes with a 'secco' marking and a 'cantabile' marking.

10

Pno.

p \curvearrowright *mp* *mf*

13

Pno.

pp

16

Pno.

sfz *sfz*

SENZA TEMPO

16" ca.

18

Pno.

p *secco* *cantabile* *ppp*

III

MODERATO $\bullet = 66 \sim 70$ ca.
marcato e incisivo

rit.

LENTO $\bullet = 56 \sim 60$ ca.

1

Pno.

mp *pp* *molto espressivo*

sfz *sfz*

MODERATO

rit.

LENTO

4

Pno.

pppp *sfz* *sfz*

p *p* *pp*

accell.

A TEMPO

7

Pno.

fff *fff* *p* *pp*

secco *secco*

10

Pno.

mp *f* *ff* *mp*

sfz *sfz*

secco

LENTO

13

Pno.

pp *mf* *p > pp*

sfz *sfz*

secco

16

Pno.

sfz *sfz* *ff*

secco

accell. →

19

Pno.

sfz *sfz*

secco

accell. →

SENZA TEMPO, libero
le più rapido possibile

[repetir 6 veces
el compás anterior]
[Repeat 6 times
the previous measure]
x6

SENZA TEMPO, ma ALLEGRO

23

Pno.

mf *f*

Sub.

25

Pno.

molto rit.

molto espressivo

mp *pp* *mp*

MODERATO

rit.

Sub.

29

Pno.

ALLEGRO

mp

molto rit.

l.v. *mp*

A TEMPO

33

Pno.

libero, ma molto preciso

accel.

pppp

IV

$\bullet = 108 \approx 120$ ca. *legato misterioso*

1

Pno.

pppp \triangleleft *pp* \triangleright *pppp* \longleftarrow *ppp*

secco [simile]

4

Pno.

sfz *pppp* *sfz* *pp*

Moderato $\bullet = 72 \approx 78$ ca. *Allegro* $\bullet = 108 \sim 120$

7

Pno.

mp *ppp*

10

Pno.

accel. *secco* *ppppp*

♩ = 120

24 *legato misterioso*

Piano score for measures 24-31. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingering (5, 5, 5, 4-3, 4-3). The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *pppp*, *pp*, and *ppp*.

accell.

ALLEGRETTO ♩ = 80 ~ 88

27

Piano score for measures 27-31. The right hand has a more rhythmic texture with slurs and fingering (6-4, 6-4, 5-3, 5-3). The left hand continues with accompaniment. Dynamics include *ppppp* and *ff*.

29

Piano score for measures 29-31. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *sfz*. The left hand has a steady accompaniment with a dynamic marking of *pp*.

accell.

A TEMPO ♩ = 80 ~ 88 ca.

32

Piano score for measures 32-35. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *ff*. The left hand has a steady accompaniment.

35 *rit.* ♩ = 72 ≈ 78 ca.

Pno. *sfz* *mp* *mf* *ppp*

38 ♩ = 80 ≈ 88 ca.

Pno. *sfz* *ppp*

41 *rit.* A TEMPO

Pno. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *secco* (*1)

(*1) [Cluster, altura aproximada / Cluster, approximate high]

44 *p* *pp* *ppp*

47 $\bullet = 72 \approx 78$ ca.

Pno.

mp *pp*

50 $\bullet = 80 \approx 88$ *accel.* *secco* **A TEMPO**

Pno.

sfz *f* *p*

53 $\bullet = 72 \approx 78$ $\bullet = 80 \approx 88$

Pno.

mp *ppp*

56 **ALLEGRO** $\bullet = 88 \approx 100$

Pno.

ppppp *sfz*

Musical score for the first system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings are placed below the staves: *p* (piano) at the beginning, followed by *mf* (mezzo-forte) in two places, and *f* (forte) at the end. A crescendo hairpin is shown under the first *mf* and *f* markings. A fermata is placed over a note in the upper staff towards the end of the system.

Musical score for the second system, consisting of two staves. A large hairpin labeled *molto rit.* (molto ritardando) spans across the system, indicating a significant slowing down. The upper staff features a series of notes with accents (^) above them. The lower staff contains a series of notes with accents (^) above them, leading to a dense cluster of notes marked with (*1). The dynamic marking *fff* (fortissimo) is placed below the cluster. A double bar line is present before the cluster.

(*1) [Cluster: altura aproximada / Cluster

Manuel Seco de Arpe

(Madrid, 1958)



Manuel Seco de Arpe

(Madrid, 1958)

*Aquí tengo una voz enardecida,
aquí tengo una vida combatida y airada,
aquí tengo un rumor,
aquí tengo una vida.*
(Miguel Hernández)

Nacido en una familia de artistas,¹ Manuel Seco de Arpe posee una sólida formación que le ha permitido desarrollar su doble dedicación a la docencia – como catedrático de Composición desde 1987 – y, muy especialmente, a la creación. Discípulo de Carmelo Alonso Bernaola y Antón García Abril en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, completó estudios de Musicología con Miguel Querol en Granada y con Samuel Rubio y Antonio Gallego en El Escorial. Realizó cursos de composición en la Academia Nacional Santa Cecilia de Roma, junto a Franco Donatoni, como pensionado de la Real Academia Española de Bellas Artes de Roma y posteriormente en la Accademia Musical Chigiana de Siena (1981). Es precisamente su estancia en Italia la que le permitió el contacto directo con el magisterio de Franco Donatoni, así como el desarrollo de un importante trabajo de gestión al frente del Festival Pontino di Musica, al lado de los también compositores Goffredo Petrassi y Mario Bortolotto.

A los numerosos premios y distinciones otorgados, tanto a su obra vocal como instrumental, deben sumarse los encargos recibidos desde el Consejo de Europa, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante organizado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), Festival de Otoño de Madrid, Festival Internacional de Música de Santander o agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Murcia. Respecto a su actividad docente, en las disciplinas de Armonía, Solfeo, Historia de la Música, Conjunto Coral y Formas Musicales y Composición, tras su paso por los conservatorios de Santander, Cuenca y Murcia,

¹ Hijo de los pintores Rafael Seco y Concepción de Arpe. Su padre, Rafael Seco Humbrías (Madrid 1925-2010) desarrolló una importante carrera como pintor, escultor, grabador y diseñador. La primera exposición monográfica de su obra tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1950). Las salas del Museo Casa de la Moneda de Madrid fueron escenario de la muestra “Sentimientos”, una exposición con más de un centenar obras que Rafael Seco realizó expresamente para la Real Casa de la Moneda, así como una selección de obras de técnica diversa.

ha sido hasta fechas recientes Catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. En el año 1993 fundó “Concertus Novus” un grupo dedicado a la interpretación de música contemporánea; ha sido asimismo presidente fundador de la Orquesta Sinfónica de Murcia, fundador y director de los Ciclos de Música Española de Murcia, presidente de la Asociación Cultural Ermita de San Cristóbal, y director del Museo de Pintura Rafael Seco.

² Antonio Díaz Bautista, “Música para el jubileo”, en ABABOL. Semanario de Literatura, Artes y Ciencias. Texto completo disponible en <http://ababol.laverdad.es>.

³ Estrenadas en 1989 en el Conservatorio Superior de Música de Murcia por M^a Dulce Conejero y Balbina Serna en una versión realizada expresamente con motivo de aquella primera audición. Con el título de *Canciones del Sur* (1997) Seco de Arpe realizó dos nuevas versiones de la op. 1: la op.1 b) para orquesta de cuerda, estrenada el 1 de julio de 1998 en la Sala delle Terme Regina en la ciudad italiana de Montecatini, a cargo de la orquesta Società Terme di Montecatini y Alina Moretti, bajo la dirección de Gustavo Sánchez López; la op. 1 c) lleva el mismo título de *Canciones del Sur* y tiene a su vez dos versiones posibles: flauta y voz y flauta y arpa, esta última estrenada por María Rosa Calvo Manzano y Vicente Martínez en el mes de enero de 2007 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁴ Su estreno estuvo a cargo de la Coral de San Ignacio de San Sebastián dirigida por J. A. Sáinz.

Más de ciento cincuenta títulos, entre los que sobresalen sus conciertos para solista y orquesta – conciertos para piano y orquesta, violín y orquesta, para cuatro pianos y orquesta, para dos guitarra y orquesta – han sido reconocidos con prestigiosos galardones. También sus páginas para coro y orquesta, como *Lamentaciones de Quevedo*, escrita por encargo de la Comunidad de Madrid, o en el género camerístico, como *Concerto da Camera* que obedece a un encargo de la ORCA de Zaragoza.

Diversas obras de carácter religioso definen en su producción musical un género prácticamente desaparecido en los catálogos de los compositores contemporáneos; merecen destacarse la cantata *Cántico de Daniel*, compuesta por encargo de la Semana de Música de Cuenca, *Fanfarria para la Virgen de la Arrixaca* o *Misa Plenaria Iubilare Deo* para coro y orquesta, que constituyó un éxito completo en su estreno en la catedral de Murcia, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Murcia y la Coral Crevillentina, dirigidos por José Miguel Rodilla, y calificada por la crítica como “de un elegante clasicismo moderno, en la que sin abandonar la textura sonora más tradicional en el tratamiento de los coros, el acompañamiento instrumental logra despojar el discurso de aditamentos superfluos, dejando bien al descubierto el sentimiento religioso, esa vibración estremecida de los sonidos en la búsqueda de lo trascendente”.² Sobre este género volverá años después con obras de importante significación.

Su catálogo de obras se inicia con unas *Canciones para contralto (o mezzosoprano) y piano* op. 1, compuestas entre los años 1977 y 1978: “Palomar del arrullo” y “El amor ascendía”, sobre textos de Miguel Hernández, y “Madrugada”, “Café cantante”, “La Lola”, “Campana”, “Las seis cuerdas”, “Memento” y “Pueblo” con poemas de Federico García Lorca.³ Por las mismas fechas escribe la primera obra que le otorga un reconocimiento importante, *Nana de la cebolla* op. 2 (1978), una partitura para coro mixto a cuatro voces, sobre el texto homónimo de Miguel Hernández, que sería premiada en el I Concurso de Polifonía de Cuenca y estrenada en esta misma ciudad,⁴ en 1981, por la Coral San Ignacio de San Sebastián

bajo la dirección de J. A. Sáinz. La música coral sigue ocupando un lugar fundamental en años sucesivos; para coro a cuatro voces mixtas compone otras tres piezas *Déjame que me vaya* op. 3 (1979), nuevamente con texto de Miguel Hernández, *Tres canciones asturianas* op. 4 (1979) sobre textos populares y *Ensalada humoris causa* op. 5 (1980).⁵

NANA DE LA CEBOLLA Op. 2

(ACCENT DEL CONCURSO DE OBRAS DE POLIFONÍA, CUENCA 1981)

MANUEL SECO DE ARPE (1978)
MIGUEL HERNÁNDEZ

Soprano
La ce - bo - lla es es - car - cha ce - rra - da y po -

Contralto
La ce - bo - lla es es - car - cha ce - rra - da y po -

Tenor
La ce - bo - lla es es - car - cha ce - - - da y po -

Bass
La ce - bo - lla es es - car - cha ce - - - da y po -

Nana de la cebolla op. 2 [1-5]

Después del éxito en el VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, que ese año tenía como sede Madrid, con su *Concierto a cuatro* op. 8 (1980) para cuatro percusionistas, obra encargada por el Grupo de Percusión de Madrid que protagonizó su estreno bajo la dirección de José Luis Temes en octubre de ese año, Seco de Arpe compone dos obras en las que el piano tiene una presencia muy significativa: *Suite para flauta y piano* op. 9 (1980) y *Lluvia* op. 10 (1980) para soprano y piano.⁶ El tratamiento de la voz de soprano y el piano queda desarrollado en varias obras posteriores de diferente signo, aunque unidas por el interés en profundizar en estas dos fuentes sonoras cuya fórmula experimenta en *Coplas a lo divino* op. 14 sobre texto de San Juan de la Cruz (1981),⁷ *La cáscara* op. 28 (1984) y *Desde un pliegue del tiempo* op. 29 (1984) ambas sobre textos de Juan Ruiz de Torres, *Aria Febus Mundo Oriens* op. 60 para soprano o tenor y pia

⁵ Todas estas obras están de alguna manera vinculadas a la actividad concertística coral de la Región de Murcia. *Déjame que me vaya* fue estrenada en Lorca por la Coral Bartolomé Pérez Casas bajo la dirección de Antonio Manzanera; la Coral Kodaly de Molina del Segura (Murcia) estrenó, bajo la dirección de José Bermejo, *Ensalada humoris causa* con motivo del Encuentro Nacional de Polifonía para Coros Jóvenes celebrado en Salamanca en 1988.

⁶ La *Suite para flauta y piano*, estructurada en forma cuatupartita - Introducción - Tema - Quasi perpetuo - Glosado y Diferencia -, fue revisada en 1987 con motivo de su estreno en la sede del Círculo de Bellas Artes de Madrid en el mes de junio de ese año. *Lluvia*, que emplea un texto de Javier Jorge Perlado, fue estrenada en el Ateneo de Madrid por Beatriz Meleiro y Fernando Turina.

⁷ Existe también una versión coral de esta obra, transcrita para coro a cuatro voces mixtas con el título *Tras de un amoroso lance* op.33 (1984). Esta versión fue estrenada en Caravaca de la Cruz, en diciembre de 1991, por el Coro Arnold Schoenberg bajo la dirección de Juan Mario Moreno, con motivo del 450 aniversario del nacimiento de San Juan de la Cruz.

⁸ Esta obra puede ser interpretada asimismo por voz de tenor y piano.

⁹ Existe una versión coral con el mismo título, transcrita para cuatro voces mixtas: *Nana de la ballena* op.68 (1991).

¹⁰ Estrenada en el Conservatorio Superior de Música de Murcia el 22 de noviembre de 1992 por M^a Dulce Conejero y Balbina Serna.

¹¹ Editorial Piles. Valencia, 1993.

¹² Obra que resultó finalista en el Concurso de Composición para Piano “Manuel Valcárcel” de Santander en su edición de 1984. Su estreno en los salones de Ópera Tres de Madrid en octubre de 1990 estuvo a cargo del pianista Antonio Narejos.

¹³ Compuesto por encargo del Festival Pontino de Música, estrenado en Italia en el transcurso del festival celebrado ese mismo año.

¹⁴ Compuesta para el Festival Europalia 85 celebrado en Bélgica y estrenada en el transcurso de este festival por el Conjunto Instrumental de Madrid dirgido por José María Franco Gil. Esta obra recibió para su realización una ayuda a la creación de la casa Hazen.

¹⁵ Estrenada por Ana María Vega en enero de 1987, en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

no (1989) con un texto anónimo francés del siglo XIV⁸, *Nana de la ballena* op. 66 (1990)⁹ y *A Pablo Neruda* op. 70 con un texto de Amparo Abenza Guirado (1991).¹⁰ De ellas, *Coplas a lo divino*, *Aria Febus Mundo Oriens*, *Nana de la ballena* y *A Pablo Neruda* han sido editadas como *Cuatro canciones para voz y piano*.¹¹ Lo cierto es que el piano tiene una presencia constante a lo largo de toda la producción musical de Manuel Seco de Arpe, una escritura en la que se mueve con acomodo, tanto en su tratamiento solista – como sucede en la obra *Gestos I* op. 21 (1982)¹² – como en sus páginas de cámara que incluyen el piano entre sus efectivos, como el *Trío n.º 2* op. 18 (1982) para clarinete, piano y violoncello,¹³ y en *Haebas* op. 36 (1985).¹⁴ Ese mismo año, por encargo del Festival de Otoño de Madrid realiza la transcripción de la *Sonata K. 545 de Domenico Scarlatti* op. 37 (1985), estrenada en octubre de ese año en el Museo del Prado por el Grupo Círculo, a cuyo frente estuvo José Luis Temes, en la que Seco de Arpe realiza un camino inverso: del lenguaje de procedencia, del que respeta las armonías originales contraponiendo las melodías primitivas, a una secuenciación asimétrica de los elementos que en la obra de Scarlatti estaban dispuestos de forma simétrica.

Durante el año siguiente Manuel Seco de Arpe desarrolla una intensa labor compositiva: *Air* op. 39 para grupo de cámara, *Doraniana* op. 43 para piano,¹⁵ *Hoquetus ad mortem festinemus* op. 41 para grupo instrumental,¹⁶ *Suivant* op. 45 para orquesta, en cuya plantilla se incluye el piano, como también en *Variaciones “Little Star”* op. 46 para violín, oboe y piano.¹⁷ *Suivant* fue además seleccionada en el Primer Panorama de Jóvenes Compositores organizado por la Orquesta Nacional de España y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.¹⁸

Destaca muy especialmente, en este mismo año 1986, su dedicación a la música coral, que obtiene además importantes reconocimientos: *Dos sonetos de Garcilaso de la Vega* op. 40 – sobre los textos de “En tanto que de rosa y azucena” y “Echado está por tierra el fundamento” –, *Tenebrae* op. 42, galardonada con el Primer Premio del Concurso de Composición de Obras de Polifonía Clásica celebrado en Cuenca ese mismo año,¹⁹ y *La luna* op. 44 sobre un texto de Dora Nicolás Gómez,²⁰ todas ellas escritas para coro a cuatro voces mixtas.

TENEBRAE op. 42 Manuel Seco de Arpe (1986)

2.º Premia del Concurso de Composición de Polifonía, Salamanca 1986

Tenebrae op. 42 [1-17]

Tras el éxito de su *Concierto de la senda nº 1* op. 47 (1987), cuya plantilla incluye nuevamente el piano,²¹ Seco de Arpe compone *Diferencias sobre “Pues no me queréis hablar”* op. 50 (1987), que es su primera obra para órgano.²²

**DIFERENCIAS SOBRE
“PUES NO ME QUEREIS HABLAR”
TEMA**

Manuel Seco de Arpe

Diferencias sobre “Pues no me queréis hablar” op. 50 [1-22]

¹⁶ La agrupación “Nueva Música de Murcia” protagonizó su estreno en el mes de enero de 1986.

¹⁷ Estrenada por el Trío Barroco de Murcia en el Aula de Cultura de Caja Murcia en el mes de noviembre de 1987.

¹⁸ El Teatro Real de Madrid fue el escenario de su estreno, en el mes de mayo de 1987, a cargo de la ONE bajo la dirección de José Luis Temes.

¹⁹ La primera audición tuvo lugar un año después, en el transcurso del Festival Coral de Tolosa 1987, a cargo de la Coral Kodaly de Molina de Segura dirigida por José Bermejo.

²⁰ Estrenada por el Orfeón Fernández Caballero bajo la dirección de J. L. López García.

²¹ Estructurado en tres movimientos – Lento-Allegro comodo, andante, Allegro – fue estrenado por el Grupo Enigma bajo la dirección de Juan José Olives en el Auditorio de Zaragoza en diciembre de 1997.

²² Su estreno tuvo lugar en Oviedo, a cargo del organista Javier Artigas Pina.

ORATIO. OP 133

A María Victoria Sala

(Obra encargo de la
Asociación Promúsica
Amadeo L. Sala)

MANUEL SECO DE ARPE. 2010

♩ = 50 *ma. flexible*

Musical score for Oratio op. 133 [1-3]. The score is for Soprano and Organ. The Soprano part is a single line with a treble clef and a 4/4 time signature, containing three measures of whole rests. The Organ part consists of two staves (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The organ part begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The right hand plays a series of half notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The organ part spans three measures.

Oratio op. 133 [1-3]

Es necesario mencionar también el *Prelude for Organ* op. 143, que Seco de Arpe compone por encargo directo del organista Francisco Amaya con destino al Annual Festival for Organ celebrado en la Abadía de Westminster de Londres en el año 2012.

PRELUDE FOR ORGAN op 143

♩ = 60
FLAUTADO

Work commissioned from Francisco Amaya to Annual
Festival for Organ Music. Abbey Westminster, London 2012

Manuel Seco de Arpe

Musical score for Prelude for Organ op. 143 [1-4]. The score is for Organ. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system is marked *FLAUTADO* and features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system is marked *NASARDO* and features a more complex texture with multiple voices in both hands. The organ part spans four measures.

Prelude for Organ op. 143 [1-4]

²⁶ Albert Nieto protagonizó el estreno de este *Estudio* en la Fundación Juan March de Madrid.

²⁷ Su estreno estuvo a cargo del grupo Carme de Milán, dirigido por Luis Izquierdo, en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el 7 de febrero de 1990.

²⁸ Obra encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, este *Trío* estructurado en Lento – Allegretto – Adagio – Allegro moderato – fue estrenado por el Trío Mompou el 21 de enero de 1990 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

²⁹ Estructurada en Entrada – Siciliana – Aria – Chacona – Minué – Gavota – Coral – Minué II – Vals – Sonata – Giga, la obra fue estrenada por Antonio Narejos en octubre de 1990 en los salones de Ópera Tres de Madrid.

Durante los años finales de la década de los ochenta del siglo pasado se mantiene la presencia del piano en su catálogo. Como instrumento solista, en *Estudio en Rondó para la mano izquierda* op. 54 (1988),²⁶ y como integrante de obras para grupos de cámara en *Hard Edge* op. 59 (1989)²⁷ y en el *Trío sonata* op. 56 (1989).²⁸

TRIOSONATA Op. 56

(Violín, cello y piano)

Obra en cargo del CDMC

MANUEL SECO DE ARBE. 1988



Tríosonata op. 56 [1-6]

Se cierra esta década con una obra para piano solista, *Contornos de púrpura y escarlata* op. 58 (1989)²⁹ que el compositor subtítulo “Colección de un número indefinido de piezas para piano” y cuya edición en Ópera Tres fue galardonada con el Premio para Editoras de Obras Musicales del Ministerio de Cultura en 1990.

En el lenguaje pianístico de Manuel Seco de Arpe podría señalarse una suerte de *etapa intermedia* – como el propio compositor la ha definido – en la que ven la luz dos partituras fundamentales en su producción pianística: la *Sonata española* op. 69 (1991) y el *Concierto para piano y orquesta* op. 72 (1992), ambas interpretadas en su primera audición por el pianista Antonio Narejos.³⁰ Una cierta concepción del estilo y del lenguaje – desde una estética de corte casi decimonónico – desarrollada con un vocabulario técnico sólidamente construido que no impide descubrir la profunda novedad expresiva que nos ofrece esta obra.

³⁰ Dedicada a Antonio Narejos, protagonista de su estreno en el transcurso del I Ciclo de Música Española celebrado en el Auditorio de la CAM. Murcia, 1993.

SONATA ESPAÑOLA

A Antonio Narejos MANUEL SECO DE ARPE 1991

Moderato ma calmo

The image shows the first five measures of the Sonata española op. 69. It is written for piano in 3/4 time. The tempo is 'Moderato ma calmo'. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*). Performance instructions include 'molto legato e quasi rubato' and 'poco rit'. The piece concludes with a 'poco rit' marking and a fermata.

Piano

Piano

Sonata española op. 69 [1-5]

Dicha construcción se asienta sobre una estructura en la que se han intercalado cuatro recitativos que actúan como centros neurálgicos cargados de energía sonora. Una especie de sistema prospectivo orientado a establecer ciertas previsiones en forma de resultados principalmente melódicos que, mediante este entreverado, dan vida al discurso sonoro en su forma tradicional.

The image shows measure 31 of the Sonata española op. 69. It is a recitative section. The tempo is 'Moderato ma calmo'. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*). Performance instructions include 'RECITATIVO (meno forte)' and 'ripetere ad libitum ed accel.'. The piece concludes with a fermata.

Piano

Sonata española op. 69 [31]

RECITATIVO
p dolcemente

Sonata española op. 69 [63-64]

Lentamente e con un rimore in lontananza
ppp
RECITATIVO
poco più forte

Sonata española op. 69 [109-110]

RECITATIVO
p

Sonata española op. 69 [192-193]

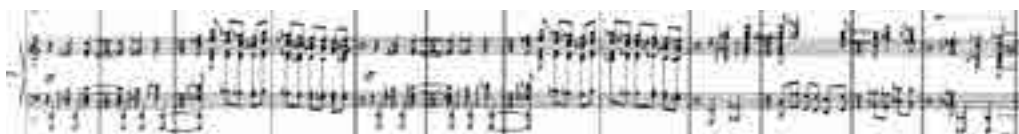
La inclusión intercalada de estos episodios seguramente ha obligado al compositor a una reestructuración de todo el sistema compositivo, especialmente en sus aspectos formales. Sin embargo, la coherencia interna del material melódico-armónico confirma la solidez estructural sin renunciar a esa perspectiva casi romántica, reflejada incluso en el final en *pppp* de extrema sutileza.

meno forte e rubato
Rit
LIBERO
pppp

Sonata española op. 69 [198-201]

Cuando Seco de Arpe aborda el lenguaje pianístico en su diálogo con la orquesta, se manifiesta un equilibrio en el tratamiento ponderado entre el solista y la masa instrumental. No obstante, su *Concierto para piano y orquesta* op. 72 (1992) es una de sus creaciones más complejas desde el punto de vista técnico. Estrenada por la Orquesta Sinfónica de Murcia, con el solista Antonio Narejos al piano³¹ en el Auditorio Nacional de Murcia, la obra se desarrolla a partir de un clima inicial *Maestoso - Allegro scherzando*.

³¹ El concierto de estreno tuvo lugar el 20 de mayo del año 2000.



Concierto para piano y orquesta op. 72 [14-25]

Tres *cadenzas* definen estructuralmente otras tantas secciones de carácter distinto, a veces incluso encontrado. Primeramente la *cadenza* que precede al Andantino [112-ss], seguida de otra cuyo tono mucho más solemne se inicia en [269], mientras que la tercera, *Dolce cadenza. Dolce eterea* [282], confiere al instrumento un tratamiento sutil y delicado, en contraposición con las dos anteriores.



Concierto para piano y orquesta op. 72 [95-101]



Concierto para piano y orquesta op. 72 [265-269]



Concierto para piano y orquesta p.72 [282-285]

La preparación de un final brillante en clima *Presto* [535] se desencadena con rapidez y da sentido a la reconstrucción formal que el compositor ha trasladado al género del concierto partiendo de estructuras tradicionales sobre las que ha dispuesto materiales sonoros completamente nuevos.



Concierto para piano y orquesta op. 72 [531-539]

³² Estrenada por Manuel de Juan y Miguel Ángel Rodríguez en el Conservatorio Superior de Música de Murcia en 1993.

³³ Compuesta por encargo de Francis Martín. Estrenada el 11 de enero de 2009 por Mario Diz y Adriana Lorenzo. La Coruña, MACUF.

En la década siguiente, después de una *Sonata para violín y piano* op.74 (1992),³² Seco de Arpe inicia una serie de composiciones cuyo planteamiento de referencia, al menos en el plano conceptual, se traslada al mundo de las artes plásticas. Compone así varias obras inspiradas en pinturas de Rafael Úbeda: *Diálogos* op. 75 (1992) para viola y piano, *Berceuse-Giocchi* op. 77 (1993) y *Seis personajes en busca de Rafael Úbeda* op. 88 (1995)³³ para dúo de violín y violoncello. *Diálogos*

es una partitura para viola y piano inspirada en la obra de este artista gallego. Rafael Úbeda Piñeiro (Pontevedra, 1932), formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, manifestó su interés por la música en muchas ocasiones, entre ellas este interés quedó reflejado en el tema elegido para su propia tesis doctoral, *La sonorización pictórica desde una primera intuición*. Académico de número de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, son numerosas las colaboraciones con músicos que han tomado sus pinturas como fuente de inspiración y, en más de una ocasión, han escrito en los catálogos de sus exposiciones.³⁴



Diálogos op. 75 [1-9]

Berceuse-Giocchi op. 77 (1993) para violín y piano, obedece a un encargo del propio Rafael Úbeda, a quien dedica el texto “Carta a mi amigo Rafael”, con motivo de su 75 aniversario, en el que explica su manera personal de establecer analogías entre sus maneras creativas: “Yo, como compositor, dibujo en el papel, y ese dibujo posteriormente realiza una pirueta en el aire y se redibuja en el espacio dirigiéndose al oyente. Después, éste lo procesa en su interior. Tú dibujas en el papel del que emanan sonidos silenciosos, ¡qué sería de la música sin silencio!, la quinta de Beethoven no la podríamos escuchar sin asfixiarnos por falta de respiración. Te imagino delante del cuadro, éste convertido en improvisado atril-partitura, tocando el violín pero convirtiendo en improvisación toda una suerte de formas equilibradas, nada improvisadas, líneas y combinaciones coloristas pensadas y reflexionadas con precisión, tiempo y esfuerzo. De la misma manera, yo podría realizar la síntesis plástica de una partitura (lo hice una vez) y convertir igualmente toda una suerte de procesos casi matemáticos en una improvisación dibujada que para un tercero pudiera significar una nadería.

³⁴ Manuel Seco de Arpe ha colaborado en numerosas publicaciones dedicadas a Rafael Úbeda. En *Rafael Úbeda, obra 1981/1991*, catálogo de la exposición celebrada en la Casa de Galicia en Madrid, en diciembre de 1992 (editado por la Xunta de Galicia. Pontevedra, 1992), Manuel Seco de Arpe y Rogelio Groba escriben la “Introducción” y Francisco de Pablos el texto titulado “Pintura sonora, cromatismo melódico”. En el libro *Rafael Úbeda, sus raíces sonoras* (Nova Galicia Edicións, 2011) escriben los compositores Tomás Marco, Rogelio Groba o el propio Manuel Seco de Arpe. También en otra de las publicaciones dedicadas a este artista, *Rafael Úbeda: desde sus orígenes* (Catálogo de la exposición *Desde sus orígenes. Pintura de Rafael Úbeda en Pontevedra y Santiago de Compostela en 2010 y 2011*, en edición del autor), Manuel Seco de Arpe contribuye con el texto titulado “Pórtico”. Diversas publicaciones presentan títulos con alusiones musicales directas: *Rafael Úbeda. Los colores de la música* (editado por Concello de Ferrol, Cultura. Ferrol, 2001); *Rafael Úbeda y sus músicas* (Edición de la Diputación de Pontevedra, 2010) contiene textos de Alfredo Conde, Uxío Novoneira, Francisco Pablos, José Luis García del Busto, Tomás Marco, Rogelio Groba y Manuel Seco de Arpe, entre otros; *Los arpegios tímbricos de Rafael Úbeda*, catálogo de la exposición realizada en el Palacio Municipal de La Coruña del 19 de abril al 3 de junio de 2012 (Edición de Concello de A Coruña), incluye diversos textos de Miguel Ángel Fernández y Fernández.

Pero el trabajo que realizamos no es nada improvisado. Por esta razón, al traducir una de tus obras a sonidos necesito una vez más analizar y entender la forma de tu pintura. Pongamos algunos ejemplos. Tu pintura no es totalmente figurativa, pero la deformación y fragmentación de los perfiles se me antoja un estilo cercano a la melodía de timbres. Una melodía no es necesariamente un tema, éste resulta de la vertebración formal de aquella por voluntad del compositor. Melodía es sucesión horizontal de sonidos, que llevados por distintos instrumentos o fuentes sonoras crean un flujo continuado de cambios tímbricos, como si de una nueva dimensión se tratase. Webern lo hace con Bach y yo realicé una versión algo radical, al enfrentar las melodías de una sonata de Scarlatti a una fragmentación asimétrica de los elementos simétricos originales del napolitano, respetando obviamente la armonía, creando una especie de hervido en el que los ingredientes naturales producen un resultado artificioso pero rico. Esto me parece que haces tú con ese cuadro que cuelga en mi estudio titulado *La Marioneta* (pintado en *do*) y del que realicé una obra titulada *Berceuse-giocchi*, en donde deformaba una melodía de origen gallego”.³⁵

³⁵ Manuel Seco de Arpe, “Carta a mi amigo Rafael”; texto original cortesía del compositor. La obra fue estrenada por Manuel de Juan y Miguel Ángel Rodríguez en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.



Berceuse-Giocchi op. 77 [1-11]

³⁶ La partitura fue compuesta respondiendo a un encargo de la XXXV Semana de Música Religiosa de Cuenca en su edición de 1996. Fue estrenada el 2 de abril de 1998 en la Iglesia de San Pablo por la Orquesta de Cadaqués, el Coro de la Comunidad de Madrid y el tenor Joan Cabero, actuando como director Ignacio Yepes.

La conjunción de intereses estéticos y técnicos lleva a una mistificación extraordinaria en la concepción de obras compuestas a finales de los años noventa. Así, *Metamorfosis de “Quando os miro mi Dios”* op. 79 (1993) un dúo para trompa y piano escrito a petición de Miguel Torres Castellanos, va seguido de una obra monumental como *Cántico de Daniel* op. 85 (1994-1995) para orquesta sinfónica, que incluye piano, tenor solista y coro a cuatro voces mixtas, ³⁶ otro dúo titulado *Esculturas románticas* op. 86 (1995) para cello y piano, y escrito por encargo de Ke-

vin Jones y Graham Jackson, ambos protagonistas de su estreno; *Almas y jardines* op. 87 (1995) con destino al Festival Internacional de Música contemporánea de Alicante;³⁷ *Río puro* op. 92 (1996) para voz aguda y piano, sobre texto de M^a del Carmen Fiastre Alcaraz y *Canciones lorquianas* op. 97 (1997): *Anda jaleo. Los cuatro muleros, Nana de Sevilla, Café de Chinitas, Sevillanas del siglo XVIII* y *Tierra seca*, para voz de mezzosoprano y orquesta sinfónica que incluye piano. Esta última obra, realizada por encargo de la Orquesta Sinfónica de Murcia para ser interpretada por Rocío Jurado, fue estrenada con un grandísimo éxito en el Teatro Real de Madrid el 2 de abril de 1998, por la Orquesta Sinfónica de Murcia y Rocío Jurado. La magnífica recepción de la música de Seco de Arpe, en la voz de Rocía Jurado, condujo a un nuevo encargo de esta misma orquesta, y con destino a la misma intérprete. Manuel Seco de Arpe escribió una nueva versión de la canción *Tierra seca* op. 98 en esta ocasión para voz (cantaora) y orquesta de cuerda.

Como prolongación de la dedicación a las obras de género vocal que el compositor desarrolla en estos años se encuentran *Burgalesa* op. 99 (1998) para piano, sobre un tema popular burgalés, *Introito* op. 102 (1998) para voz aguda y piano – una pieza escrita para la presentación pública de la Asociación de Compositores Madrileños – sin abandonar la escritura instrumental con presencia del piano en páginas como *Hymnus Carmelitano* op. 106 (1999)³⁸ o la *Sonata para clarinete y piano* op. 107 (1999). Su obra cumbre en el lenguaje pianístico, y con la que inaugura su catálogo la nueva década será *Concierto para cuatro pianos y orquesta* op. 114 (2000-2003).

³⁷ Estructurada en tres secciones – Ricercare – Shakesperiana – Alma – la obra, para conjunto instrumental integrado por flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violoncello, contrabajo, piano y percusión, fue estrenada en el transcurso del Festival de Alicante por Concertus Novus bajo la dirección de José Miguel Rodilla. La obra está escrita sobre un guion de Margarita Borja.

³⁸ Compuesta por encargo de la Quincena Musical Donostiarra para una plantilla de dos violines, clarinete (o viola), violoncello, piano y un percusionista, con destino a su estreno en el transcurso de dicha Quincena, celebrada en el mes de agosto del año 2000.

BURGALESA op 99

ALLEGRETTO MANUEL SECO DE ARPE. 1998

Burgalesa op. 99 [1-12]

Destacan en la composición con destino al piano en estos años *El álbum de Maricarmen Fiastre* op. 115 (2002, una serie de piezas “sobre la postmodernidad”, de carácter pedagógico, destinadas a estudiantes de los últimos cursos de piano. También la obra para orquesta sinfónica, escrita sobre textos del propio Seco de Arpe alusivos al atentado cometido en Madrid el día 11 de marzo de 2004, *Threni de marzo* op. 119 (2004) incluye piano, así como un narrador opcional. Les siguen nuevas páginas en las que el instrumento continua teniendo una presencia notable: *Concerto da camera* op. 120 (2005),³⁹ *Quintettino* op. 123 (2005-2006)⁴⁰ para clarinete, saxo alto, piano, violín y violoncello. Encargo del Grupo Cosmos, protagonista de su estreno en 2009 en León.

Entre los años 2006 y 2007 compone varios trípticos y tríos. En el ámbito de la música vocal, presentan especial relevancia dos trípticos: el *Tríptico amoroso* op. 126, obra para sexteto de voces blancas⁴¹ y el tríptico para soprano, tenor y piano titulado *Gran chacona para Rocinante* op. 128.⁴²

³⁹ Para grupo de cámara (2.2.2.2.- 2.1.1.0., percusionista, piano, arpa y contrabajo). Obra encargada por el Grupo Enigma y estrenada el 10 de mayo de 2005 en el Auditorio de Zaragoza bajo la dirección de Juan José Olives.

⁴⁰ Compuesta para clarinete, saxo alto, piano, violín y violoncello, por encargo del Grupo Cosmos, protagonista de su estreno en 2009 en la ciudad de León.

⁴¹ Sobre textos de su esposa María del Carmen Fiastre Alcaraz –“Si amor me dieras” y “Río puro”- y “Celebrando el amor” del *Cantar de los cantares*. La obra fue compuesta por encargo de Javier Busto.

⁴² Tríptico sobre poemas de León Felipe escrito a petición del tenor Joaquín Pixán.



Tríptico amoroso op. 126 [1-11]

Completan este grupo de obras el *Trio D'Argento* op. 127 (2007) para piano, violín y violoncello⁴³ y el *Piano-Tríptico* op. 130 (2007) para piano solo.

PIANO-TRÍPTICO Op. 130

Manuel Seco de Arpe 2007

Piano-Tríptico op. 130 [1-6]

⁴³ Obra escrita para conmemorar el 25 aniversario del Trío Mom-pou, estrenada por esta agrupación, en el mes de octubre de 2007, en el Auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La dedicación al piano que Manuel Seco de Arpe sostiene en el tiempo encuentra una de sus mejores expresiones en los *Estudios quasi románticos* op. 131 (2009). Se trata de un conjunto de cinco estudios: *El virtuoso*; *L'arpeggio*; *Studio from Cabiria I*; *Studio from Cabiria II*; *Song from Cabiria* op. 136a *Song from Cabiria* (2010) para oboe y orquesta de cuerda y op. 136b *Song from Cabiria* (2012) para guitarra. Casi de manera simultánea a estos estudios compone una *Sinfonía Cabiria* op. 132 (2008-2009) para solistas vocales y orquesta, compuesta por encargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid y Teatro de la Zarzuela.

ESTUDIOS QUASI ROMÁNTICOS OP 131

EL VIRTUOSO

MANUEL SECO DE ARPE 2009

VELOCE

L'arpeggio op. 131 [1-4]

ESTUDIOS QUASI ROMÁNTICOS OP 131

L'ARPEGGIO

Tempo e poco
♩. 120

MANUEL SECO DE ARPE (2004)

Musical score for 'L'ARPEGGIO' by Manuel Seco de Arpe. It consists of two systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece with a forte dynamic. The second system continues the arpeggiated texture.

El virtuoso op. 131 [1-6]

ESTUDIOS QUASI ROMÁNTICOS OP 131

STUDIO FROM CABIRIA

Moderato (80 cps)

MANUEL SECO DE ARPE 2004

Musical score for 'STUDIO FROM CABIRIA' by Manuel Seco de Arpe. It consists of two systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece with a moderate tempo and a forte dynamic. The second system continues the piece with a more complex melodic line.

Studio from Cabiria op. 131 [1-4]

ESTUDIOS QUASI ROMÁNTICOS. OP 131

STUDIO FROM CABIRIA II

Allargo - 60

MANUEL SECO DE ARPE 2010

Musical score for 'STUDIO FROM CABIRIA II' by Manuel Seco de Arpe. It consists of three systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece with an allargo tempo and a forte dynamic. The second and third systems continue the piece with a complex, arpeggiated texture.

Studio from Cabiria II op. 131 [1-6]

A estos *Estudios* les siguen diversas páginas con destino al piano como instrumento solista: *My Heart is in Heaven* op. 137 (2010) para piano – aunque por error tipográfico aparece rotulada en la partitura como op.139 – es otra de las piezas para piano solo de carácter esencialmente intimista.

MY HEART'S IN HEAVEN op 139

MANUEL SECO DE ARPE

Lento (*finitissimo e legato secondo pedali*)

Piano

My Heart is in Heaven op. 137 [1-29]

Water Drop op. 139 (2011), asimismo para piano solo, está compuesta de manera casi simultánea al *Concertino for Piano, Harp, Glockenspiel and Strings* op. 138 (2010-2011), donde nuevamente encontramos un piano melódico que describe contornos tenues, evocadores de un clima de ensañación.

WATER DROP op 139

Manuel Seco de Arpe 2011

(♩ = 60) ma fessibile ed apressivo
p dolce e molto tenuto quasi moto

Piano

Water Drop op. 139 [1-31]

Por encargo de Manuel Tevar, que también le había solicitado tiempo atrás el dúo para flauta y piano *Fantasia sul mezzo* op. 129 (2007), aborda una nueva obra para piano a cuatro manos, *Hand and Hand* op. 142 (2011). Previamente, en 2009, había escrito dos preludios para piano, el primero de los cuales lleva por título *La Rubia* catalogado con el op. 144, pese a ser anterior a la pieza para cuatro manos. El segundo de estos preludios lleva por título *Balada de terciopelo* op. 145.

LA RUBIA op 144

MANUEL SECO DE ARPEL

Letamento e castabile

Piano

Piano

Piano

Piano

Piano

cresc. e accel.

Trio

pp

p

La Rubia op. 144 [1-20]

Balada de terciopelo op 145

Manuel Seco de Arpe 2009

Lento

Piano

p

p

17

17

Balada de terciopelo op. 145 [1-20]

En los últimos años la actividad compositiva de Seco de Arpe se ha concentrado sobre todo en páginas de cámara como *Sexteto* op. 150 (2014) para flauta, clarinete, piano, violín, viola y violoncello y *Sinfonietta* para orquesta de cuerda, y especialmente en creaciones vocales que preceden a la composición de la obra encargada por la Diputación Provincial de Jaén con destino al Concurso Internacional de Piano. Entre ellas, *Tres cánticos* op. 152 (2014) para voz aguda y piano⁴⁴ escritos por encargo del tenor Joan Cabero y obras para coros infantiles fechadas en 2015 como *Dos cánticos sacros* op. 153 o *Rayos y truenos* op. 154, donde nuevamente emplea textos de María del Carmen Fiastre.

⁴⁴ Emplean textos de María del Carmen Fiastre Alcaraz: I. Brindis. II. Ver. III. Libertad.

Anamorfosis op. 152 (2015) es el título de la obra compuesta con destino al 58º Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” 2016. La canción *Morenita, ven aquí*, recogida en el *Cancionero Popular de Jaén* con el número 186, presenta la forma de estribillo – una cuarteta de versos octosílabos con rimas cruzadas 2º y 4º – y copla – igualmente de cuatro versos octosílabos rimando los pares y libres los impares – finalizando con la repetición literal del estribillo.

*Morenita, ven aquí;
morenita, ven acá;
morenita, ven aquí,
te lo digo de verdad.*

*Todos los Juanes son tontos,
y el que no es tonto es chalao;
yo tenía un novio Juan,
por tonto lo he despachao.*

*Morenita, ven aquí;
morenita, ven acá;
morenita, ven aquí,
te lo digo de verdad.*

La canción original sobre la que trabaja Manuel Seco de Arpe es una sencilla estructura de ritmo binario cuyo tono describe el compositor como “desenfadado”. De ella emplea para *Anamorfosis* las células melódicas y rítmicas originales con las que inicia el desarrollo de su composición.

186) MORENITA, VEN AQUÍ

Musical score for 'Morenita, ven aquí' in 3/4 time, key of D major. The score consists of four staves of music with lyrics in Spanish. The lyrics are: Mo-re - ni - ta, ven a - quí... mo-re - ni - ta, ven a - quí... mo-re - ni - ta, ven a - quí... te lo di - go de ver - dad... To-dos los "Jua - nes" son ton - tos, y el que no es ton - to es "cha - la - o"; yo te - ní - a un no - vio Juan, por ton - to lo he "des - pa - cha - o".

Morenita, ven aquí [1-16]

ANAMORFOSIS op 152

Obra otorgada Concurso Internacional de Piano Princesa Julia 2016

MANUEL SECO DE ARPE 1914/15

Musical score for 'Anamorfosis op.152' in 3/4 time, key of D major. The score is for piano and consists of two systems of staves. The tempo is marked 'Allegro (M.M. = 220)' and the dynamics range from 'pp' to 'ppp'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Anamorfosis op.152 [1-12]

Respetando la tonalidad de *re* mayor de la pieza de referencia, así como la estructura de valores métricos originales en el inicio de su obra, Seco de Arpe va introduciendo modificaciones sucesivas sobre esta combinación primera, adap-

tándolas en *tempo* y dinámica para conseguir una diversidad prácticamente permanente sin prescindir de la cohesión interna que proporciona la presencia de la estructura de partida.



Anamorfofis op.152 [41-44]

En relación al *tempo*, Seco de Arpe indica desde el comienzo que la obra debe mantener constantemente un ritmo más bien flexible, adaptándose la ejecución en cada caso a las cualidades interpretativas del pianista que mejor convengan, siendo consciente de que “aportar ingenio e inventiva en la interpretación es algo siempre muy a valorar en un concurso”.⁴⁵



Anamorfofis op.152 [55-61]

Insiste el compositor a propósito de esta indicación en relación al *tempo*, sobre la que descansa a su juicio uno de los factores primordiales que rebasa los límites estrictamente técnicos: “La música no solo es técnica; debe poseer un porcentaje igual a aquel de emoción y expresividad que hace que la música escrita se convierta en un ser biótico capaz de despertar en nuestro interior reacciones químicas descifradas posteriormente por el cerebro. En este sentido “tutto il pezzo...”

⁴⁵ Manuel Seco de Arpe, anotaciones a la presentación de la partitura de *Anamorfofis*. Edición de la Diputación Provincial de Jaén, 2015.

⁴⁶ *Ibid.*

flessibile” adquiere un grado de necesidad importante para que el intérprete nos muestre no solo sus habilidades sino su inteligencia”.⁴⁶ Como complemento a esta consideración general, añade Seco de Arpe la indicación de intensificar el aspecto expresivo en episodios que desarrollan la estructura rítmica original, a partir de la cual se engendra un tema melódico nuevo que debe mantener equilibrio con el discurso precedente precisamente a través del *tempo*.

Musical score for Anamorfosis op.152 [78-79]. The score is for piano and features a tempo marking of "Sostenuto, flessibile ed espress (♩)". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and slurs, while the lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the lower staff.

Anamorfosis op.152 [78-79]

Musical score for Anamorfosis op.152 [175-184]. The score is for piano and features a tempo marking of "Lentamente ed espress (sempre molto legato)". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and slurs, while the lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the lower staff.

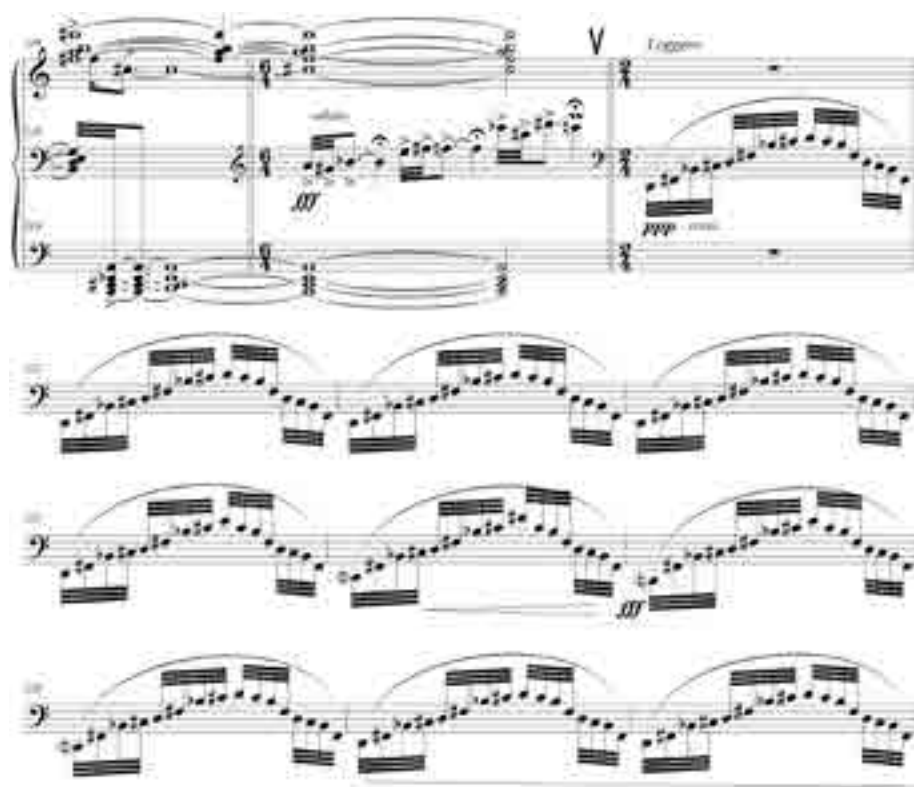
Anamorfosis op.152 [175-184]

El carácter de la pieza original se modifica significativamente en la sección [194-208] donde alcanza la máxima expresividad melódica, sosteniendo como recordatorio los sonidos de la tonalidad inicial.



Anamorfosis op.152 [193-194]

La última sección de *Anamorfosis* se desarrolla a partir de un extenso pasaje [221-230] complejo por la necesaria agilidad con la que deben recorrerse los registros grave y central, combinada con una precisa variación dinámica que se extiende entre [226-230] como preludio a la conclusión de la obra.



Anamorfosis op.152 [219-230]



Anamorfosis op.152 [231-234]

El proceso de construcción de una obra como *Anamorfosis* a partir del sencillo material musical que sirve de motivo para su desarrollo es una tarea complicada. Transformar una muestra del *Cancionero Popular de Jaén* en una obra a la altura de un concurso internacional como es el Premio “Jaén” requiere un gran oficio y una naturaleza que facilite el diálogo con la tradición desde la seguridad de unos principios compositivos propios. Lo que Seco de Arpe señala en sus consideraciones iniciales como variación y transformación de un tema dado es más bien un proceso de indagación sobre esas células iniciales planteándose preguntas y proponiendo respuestas a la posibilidad de extensión y conversión de las mismas en una obra de carácter brillante que cumple su cometido de manera impecable.

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre los días 31 de marzo al 8 de abril de 2016 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los setenta y cuatro concursantes inscritos, procedentes de veintidós países, concurrieron cuarenta y cinco participantes.

Presidido por Albert Attenelle, el jurado en esta 58ª edición del Concurso Internacional “Premio Jaén” estuvo integrado por los vocales Bao Huiqiao, Julián Martín, Rafael Quero, Pilar Bilbao, Ralf Nattkemper y Tamás Vesmás, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Soo Jin cha (Corea), Alexander Panfilov (Rusia) y Denis Zhdanov (Ucrania). Obtuvo el primer premio y Premio “Rosa Sabater” el pianista ruso Alexander Panfilov, otorgándose el segundo premio a Soo Jin Cha, y el tercero y Premio “Música Contemporánea” a Denis Zhdanov.



2016 - Denis Zhdanov junto al Presidente del Jurado, Albert Attenelle.

Manuel Seco de Arpe
(Madrid, 1958)



ANAMORFOSIS, OP. 152

Obra obligada. Año 2016

A la Diputación de Jaén
ANAMORFOSIS op 152

Obra obligada Concurso Internacional
de Piano Premio Jaén 2016

MANUEL SECO DE ARPE 2014/15

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
Tutto il pezzo sempre molto flessibile

ogni fermata meno lunga

pp *mp* *pp* *mp* *mp* *f* *ff* *mf cresc.*

lungo

* Cluster tra suoni indicati. Bianche e nere

Measures 34-36. The score is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Measures 37-39. Measure 37 begins with a dynamic marking of *f*. Measures 38-39 are marked *poco rit.* and *poco sostenuto e dolcemente*. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* appears in measure 39.

Measures 40-42. Measure 40 is marked *f*. Measure 41 is marked *1° Tempo*. Measure 42 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a dynamic marking of *f*. The time signature changes from 4/4 to 3/4.

Measures 43-44. Measure 43 has a dynamic marking of *f*. The right hand plays a series of chords with sixteenth-note patterns, while the left hand plays a simple bass line. The time signature changes from 3/4 to 4/4.

Measures 45-47. Measure 45 has a dynamic marking of *f*. Measure 46 is marked *8va* with a dashed line above the staff. The right hand plays chords with sixteenth-note patterns, and the left hand plays a bass line. The time signature changes from 4/4 to 3/4.

47 *loco*
accel.

49 *loco*

51 *(8va) a tempo* *loco*

55 *POCO MENO E CANTABILE*
p

Musical score for measures 62-67. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measures 68-71. The right hand continues the melodic development with slurs and grace notes. The left hand maintains a steady accompaniment.

Musical score for measures 72-75. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment includes some chordal textures.

Musical score for measures 76-81. The tempo marking *rall fino a.....* is present above the staff. The dynamic marking *pp* is placed below the staff. The music becomes more sparse and slower.

Musical score for measures 78-81. The tempo marking *Sostenuto, flessibile ed espress (♩)* is written above the staff. The dynamic marking *p* is placed below the staff. The music features a more expressive and flexible feel.

6

Musical score for measures 78-81. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 78 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex chordal textures and melodic lines. Measure 80 is marked with a '60' above the staff. Measure 81 is marked with a '60' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

Un poco pesante

Musical score for measures 82-85. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 82 is marked with a '60' above the staff and a dynamic marking of *f*. The tempo/mood is indicated as 'Un poco pesante'. Measure 83 is marked with a '60' above the staff and a dynamic marking of *mf*. Measure 84 is marked with a '60' above the staff. Measure 85 is marked with a '60' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

(8^{va})

Musical score for measures 86-89. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 86 is marked with a '60' above the staff and a dynamic marking of *f*. The tempo/mood is indicated as '(8^{va})'. Measure 87 is marked with a '60' above the staff. Measure 88 is marked with a '60' above the staff. Measure 89 is marked with a '60' above the staff. The piece concludes with a double bar line.

86 *accel. fino a.....* 7

88 *loco* *Più leggero*
mf
p

90

92

94 *accel.* *a tempo*

115 *marcato* *accel.*

115 *ff*

119 *a tempo (sempre flessibile)*

119 *mf*

123 *f* *rit.*

123 *f* *rit.*

127 *a tempo* *mf cantabile* *p*

127 *a tempo* *mf cantabile* *p*

130

130

132

134

136

poco rit.

138

un poco tenuto

ff

Poco più animato

8va

legato

8^{va} loco

142 *8^{va}*

loco

145

8^{va}

148

loco

151

loco

154 *8^{va}*

loco

157 *molto marcato e sonoro*

157

loco

160

160

8^{ub} loco 8^{ub}

163

3 6 3

163

subito *p*

loco 8^{ub}

165

3 6 3

165

loco 8^{ub}

167

3 6 3

167

loco 8^{ub}

169

8^{ub} loco 8^{ua}

169

f loco

172

172

poco rit.

Detailed description: This page contains a piano score for measures 160 through 172. The score is written in bass clef for measures 160-168 and switches to a grand staff (treble and bass clefs) for measures 169-172. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 160 features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measures 163, 165, and 167 contain triplet and sextuplet figures in the right hand. Measure 169 includes a dynamic change to *f* and a change in the right hand to a more complex chordal texture. Measure 172 concludes with a *poco rit.* marking and a final chordal texture.

Lentamente ed espress

(sempre molto legato)

175

p

180

185

190

rit. *a tempo* *ff* *v*

193

Lento, molto sentito, legato (♩) *v* *8vb*

195

195

loco

This system contains measures 195 and 196. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 195 features a melodic line in the treble and a complex, rhythmic accompaniment in the bass. Measure 196 continues the melodic line and the accompaniment. The word "loco" is written below the bass staff in measure 196.

197

197

This system contains measures 197 and 198. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 197 features a melodic line in the treble and a complex, rhythmic accompaniment in the bass. Measure 198 continues the melodic line and the accompaniment.

199

poco accel

199

This system contains measures 199 and 200. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 199 features a melodic line in the treble and a complex, rhythmic accompaniment in the bass. Measure 200 continues the melodic line and the accompaniment. The instruction "poco accel" is written above the treble staff in measure 199.

Più leggero

201

poco a poco cresc

201

This system contains measures 201 and 202. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 201 features a melodic line in the treble and a complex, rhythmic accompaniment in the bass. Measure 202 continues the melodic line and the accompaniment. The instruction "Più leggero" is written above the treble staff in measure 201, and "poco a poco cresc" is written above the bass staff in measure 201.

203

203

This system contains measures 203 and 204. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 203 features a melodic line in the treble and a complex, rhythmic accompaniment in the bass. Measure 204 continues the melodic line and the accompaniment.

205

205

This system contains measures 205 and 206. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 205 features a melodic line in the treble and a complex, rhythmic accompaniment in the bass. Measure 206 continues the melodic line and the accompaniment.

Musical score for measures 207-208. The piece is in 5/4 time. Measure 207 features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Measure 208 continues the chordal texture in the right hand and has a more active bass line.

Con fuoco

Musical score for measures 209-210. Measure 209 starts with a forte (*ff*) dynamic and features a driving bass line. Measure 210 continues the intensity with a more complex bass line and accents in the right hand.

sostenuto

Musical score for measures 210-211. Measure 210 is marked *pp* (pianissimo) and features a melodic line in the right hand and a bass line with an *loco* marking. Measure 211 continues the melodic development in the right hand.

poco a poco animando

Musical score for measures 213-214. Measure 213 is marked *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line in the right hand and a bass line with an *loco* marking. Measure 214 continues the melodic development in the right hand.

Musical score for measures 215-216. Measure 215 features a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 216 is marked *ff* (fortissimo) and features a more active bass line.

217

Musical score for measures 217-218, piano part. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. Measure 217 features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 218 continues the melodic and rhythmic patterns.

218

Musical score for measures 218-219, piano part. Measure 218 shows a continuation of the melodic and rhythmic patterns. Measure 219 introduces a new melodic line in the treble clef and a more complex rhythmic accompaniment in the bass clef.

219

Musical score for measures 219-222, piano part. Measure 219 features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 220 includes the instruction *rubato* and *fff*. Measure 221 includes the instruction *Leggero*. Measure 222 includes the instruction *ppp cresc.*

222

Musical score for measures 222-225, piano part. Measures 222-225 feature a rhythmic accompaniment in the bass clef, characterized by a series of eighth notes and sixteenth notes.

225

Musical score for measures 225-228, piano part. Measures 225-228 feature a rhythmic accompaniment in the bass clef, characterized by a series of eighth notes and sixteenth notes. The instruction *fff* is present at the end of measure 228.

228

Musical score for measures 228-231, piano part. Measures 228-231 feature a rhythmic accompaniment in the bass clef, characterized by a series of eighth notes and sixteenth notes.

231

231

pp

233

233

pochiss. rit

al niente

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, starting at measure 231, features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex, rhythmic accompaniment. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The second system, starting at measure 233, continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The dynamics are marked *pochiss. rit* (pochissimo ritardando) and *al niente* (fading to nothing). The score concludes with a double bar line.

Josué Bonnín de Góngora

(Madrid, 1970)



Josué Bonnín de Góngora

(Madrid, 1970)

*Mis obras no son más que fragmentos
de una gran confesión*
(Goethe)

El orden del arte ni es único ni inmutable. Distinguimos con frecuencia estilos y estéticas que conducen a epígrafes no siempre coincidentes con aquellas señas que los propios artistas reconocen en sí mismos, en su obra. Vanguardistas, esencialistas, postmodernos o clásicos; clásicos de su tiempo, como los define Omar Calabrese. El que fuera amigo y colega de Umberto Eco en la Universidad de Bolonia, y con quien compartió numerosas reflexiones en torno a temas estéticos y semiológicos, está seguro de que “todo clasicismo es una nueva forma de orden, que la antigua relee eventualmente para hacer de ella un componente idealizado de la cultura contemporánea. Por esto, todo clasicismo puede estar constituido, tanto por figuras que pertenecen al pasado de modo directo como por figuras que aparentemente no tienen ninguna relación con este. Permanece idéntica sólo la morfología interna y la estructura de los juicios de valor ordenada por coherencia de los términos de categoría positivos y negativos”,¹ y conviene, además, hacer una distinción entre los términos clásico y tradicional, puesto que el primero de ellos no implica necesariamente un retorno al pasado, ni conlleva necesariamente una dosis de nostalgia.

Estas breves reflexiones vienen al caso de la posición que adopta Josué Bonnín de Góngora frente a la composición, que es una postura fundamentalmente filosófica y que difícilmente puede adscribirse a una estética determinada. Su música – como él mismo – se mueve en una línea de pensamiento que transita por caminos en los que raramente se cruza con otros compositores. Es, en todo caso, una línea estable y consolidada en el tiempo, que convive en medio de otras muchas.

¹ Omar Calabrese, *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2012, p. 198.

Su formación musical transcurre por cauces poco habituales en los compositores de su generación. Recibe de su padre una primera instrucción musical, circunstancia que contribuye a incrementar el sentido autodidacta de su aprendizaje, intensificando una dedicación que le lleva a componer sus primeras obras siendo un niño de corta edad. No conserva todas las páginas creadas en los años de infancia – a las que no ha concedido importancia excesiva – si bien de ellas nos llega un primer *Vals en Do menor* compuesto a los ocho años. Habiendo elegido el piano como medio de expresión, ofrece sus primeros conciertos asimismo a edad muy temprana. De hecho, su *première* como pianista lo es también como compositor en un concierto ofrecido en el Auditorio del Centro Cultural San Juan Bautista de Madrid en enero de 1992.

La circunstancia extraordinaria del catálogo de Bonnín de Góngora – cuya obra pianística es especialmente abundante, habida cuenta de su condición de intérprete – es en verdad singular, un caso muy poco frecuente en un compositor actual: la mayoría de las obras están fechadas en los originales, sin que exista ninguna catalogación completa que sirva como referencia, lo que revela una preocupación centrada exclusivamente en la creación y una presencia consustancial del tiempo que no está determinada por un momento cronológico preciso. El autor de *Las afinidades electivas* – que tantas páginas ha prestado a la música de Bonnín de Góngora – no señala en su obra ni una sola fecha – solamente estaciones del año y las fiestas navideñas. Buena muestra de lo que Eugenio Trías describió en Goethe como “una diacronía replegada en la absoluta sincronización. Página única que resume todas las páginas”,² pues eso es en su conjunto el legado musical de Bonnín de Góngora. No obstante, y con ayuda del compositor, hemos tratado de organizar aquí sus obras para ofrecer una perspectiva más o menos completa del tránsito de su escritura por formas y técnicas, pues estéticamente parece claro que su estilo es tan personal como firme e inalterable. La música de Bonnín de Góngora parece surgir como lógica continuidad del pianismo decimonónico, una lógica no exenta de dificultad, habida cuenta de que sus presupuestos se asientan sobre constantes metáforas de complicada elaboración.

A lo largo de su vida ha ido escribiendo, de manera ininterrumpida, pequeños movimientos que han surgido como piezas independientes y a la vez vinculados a otras obras de mayor alcance, cumpliendo un papel funcional como materiales musicales integrados en obras de desarrollo más complejo: “Los pe-

² Eugenio Trías, *Conocer Goethe y su obra*. Dopesa. Barcelona, 1980, p. 43.

queños movimientos – relata el compositor – han sido escritos a lo largo de toda la vida de las obras mayores; son restos *inservibles* para un desarrollo temático de mayor envergadura”.³ Esta dedicación constante a la escritura musical, y su actividad como concertista, han propiciado que su obra esté recogida en grabaciones de editoras como ECR (Eroica Classical Recordings, Los Ángeles EEUU) y que sus partituras hayan sido editadas en AOSM (Art of Sound Music, New Jersey, EEUU). Miembro de la Delian Society, Josué Bonnín de Góngora ha trabajado incansablemente con poetas diversos, labor que ha dado fruto en ediciones como *Sonora antología de Sol y Edades*,⁴ *Ars Sacra*,⁵ o *Transgótico fulgor*;⁶ *El susurro del ave fénix* y *La sonata del lirio*⁷ con Alessandro Spoladore y la colección de lieder compuesta sobre poemas de Luis Alberto de Cuenca –“Nocturno” de *La caja de plata* (1985), “Muerta, ‘la noche blanca’, La resucitada y Esmeralda la zíngara” (ECR). Con la poeta Raquel Lanseros ha editado *Las pequeñas espinas son pequeñas* presentada en la Sala Manuel de Falla del Palacio de Longoria con Julio Llamazares, Jesús Munárriz y el propio Bonnín de Góngora al piano, acompañando el recitado de poemas. Su obra más ambiciosa en este género, hasta la fecha, es la musicalización de *Poeta en Nueva York*, un trabajo que ha ocupado buena parte de su tiempo entre los años 2013 y 2017. La introducción a su libro más reciente, *Simbología masónica de Poeta en Nueva York de Lorca*,⁸ permite hacerse una idea del perfil de un artista “intenso e incisivo”, como lo define allí el escritor y amigo Ilia Galán.

Como conferenciante ha ofrecido numerosas disertaciones acompañadas de recitales poéticos e interpretación de obras propias: con Rafael Taibo ha interpretado *Becqueriana* en múltiples ocasiones;⁹ en el Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid ofreció el recital-conferencia “Filosofía e inspiración poética y musical. Los diferentes estados del alma”¹⁰ o en Acquasparta un recital-concierto, acompañando la poesía de Ilia Galán.¹¹ Otra faceta poco conocida de su producción es su actividad como compositor para música de escena. *El pianista* es una obra de Artur Alf – pseudónimo bajo el que se encuentra “un escritor español afincado en Estados Unidos” – con música de Bonnín de Góngora y estrenada bajo la dirección de Alberto Magallares. Se narra en ella la vida de Luis Lucena, compositor-pianista que debuta con gran éxito en el Metropolitan de Nueva York el mismo día que cumple 35 años y es entrevistado por la periodista Luisa Braun, pianista frustrada. A partir de este encuentro se contempla la historia de los personajes principales – el pianista, su padre y su madre, su novia – como prototipos de una sociedad que afronta problemas e incomprendiones derivadas de su nece-

³ Josué Bonnín de Góngora; correspondencia personal citada con autorización del autor.

⁴ Editorial Calambur. Madrid, 2009. Josué Bonnín de Góngora, piano. Ernesto Gil e Ilia Galán, recitado.

⁵ Editorial Libros del aire. Madrid, 2011; Eroica Classical Recordings. EEUU, 2013; Morlacchi Editore. Italia, 2014. Josué Bonnín de Góngora, piano. Rafael Taibo, voz.

⁶ Con poemas de Ilia Galán. *XXV Años de poesía*. Sapere Aude, 2017.

⁷ Editorial Sapere Aude, 2015 y 2017 respectivamente. Es, asimismo traductor de este libro, *El susurro de la fenice*, de Alessandro Spoladore, cuya presentación oficial tuvo lugar el 7 de noviembre de 2015 en el Centro Internacional Teresiano Sanjuanista de Ávila, una obra poética de carácter místico, recitada en la grabación que acompaña al libro por Rafael Taibo.

⁸ Josué Bonnín de Góngora, *Simbología masónica de Poeta en Nueva York de Lorca*. Editorial Masónica. Oviedo, 2018.

⁹ Un recital ofrecido en diferentes salas de concierto en Madrid durante los años 2002, 2003, 2004 y 2005.

¹⁰ Acto celebrado en Madrid, el 26 de julio de 2012.

¹¹ Concierto y recital poético en la Casa de la Cultura “Mateo di Acquasparta”, el 11 de agosto de 2016.

¹² Estrenada en el Teatro Lagrada de Madrid, el 12 de octubre de 2006 por la Compañía Viva el Espectáculo en la interpretación de Santi Gil, Kika García, Vanessa Conde, Ángel Lozano y Diana Moreno en los papeles protagonistas. Véase crítica en <http://www.artezblai.com/artezblai/pianista>.

¹³ Galardonada por el Ayuntamiento de Madrid, la obra fue estrenada por el compositor en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid el 24 de abril de 1993, en el ciclo organizado por la Unión Musical Española.

¹⁴ Estrenada por el propio compositor en el Ciclo Jueves Musicales celebrado en el Centro Cultural Moncloa de Madrid, el 21 de octubre de 1999.

sidad de realización.¹² Josué Bonnín de Góngora irrumpe así en la escena como Nicanor Parra en su *Cancionero sin nombre*: “Déjeme pasar, señora / que voy a comerme un ángel”, pues como Parra en sus inicios el compositor está hipnotizado por la música y el ritmo de García Lorca.

Las primeras piezas de su producción musical son tres vals para piano: *Vals en Do mayor* (1977), del que no conserva la partitura, el antes citado *Vals en Do menor* (1978) y *Vals del recuerdo en Do# menor* (1985). La forma sonata ocupa un lugar preferente en su catálogo de obras. Su primera *Sonata para piano* está fechada en 1988. Le siguen *Sonata para piano n° 2* (1989), *Sonata para piano n° 3* (1990), *Sonata para piano n° 4 en re* (1992),¹³ *Sonata para piano n° 5* y *Sonata para piano n° 6* (ambas de 1993). Años después concebirá su gran *Sonata para dos pianos* (2010), y en medio de ellas una delicada *Evocación* (1999) para piano.¹⁴ La persistencia en la forma de estas sonatas no impide la diversidad del contenido narrativo en cada una de ellas, así como la variedad y precisión en la disposición de los materiales sonoros. En este sentido, es la precisión una característica propia del lenguaje expresivo del compositor, como se constatará en los *Cuentos del Retiro*, donde la presencia del ascendente del autor de las *Soledades* se hace evidente pese al carácter lírico de unas piezas, cuya construcción es rigurosa y en las que destaca la minuciosidad exigible para su ejecución.

Lo que Bonnín de Góngora concibe como *Poesías para piano* revela de nuevo el carácter inusualmente romántico de su obra. Los rasgos decimonónicos sin prejuicios se encuentran sin duda en tres series de estas *Poesías*: la primera serie, que comprende desde el *n° 1* al *n° 7* (1988-1992); la segunda, del *n° 9* al *n° 12* (1993-1994) y la tercera, que contiene del *n° 13* al *n° 24* (1994-2007). En estas poesías se infiere un espíritu de reminiscencias románticas, o quizá clásicas, si así puede llamárselas, o bien como Machado en su “Retrato” haya que preguntarse: “¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera / mi verso como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada”. *Poesías para piano* son un conjunto de veinticuatro piezas que siguen un modelo casi decimonónico, con un estilo de melodía acompañada a la que se concede una forma de carácter libre a partir de su esencia eminentemente lírica.

Poesía n.º 4

Allegro moderato

José Bonín de Góngora

Piano



Poesía n.º 4 [1-14]

Poesía n.º 6

La mariposa y la flor

José Bonín de Góngora

Semplice

Piano



Poesía n.º 6. La mariposa y la flor [1-8]

¹⁵ La obra está estructurada en cuatro movimientos: Llegada y estancia – Noche – Intermezzo – Despedida. Su estreno tuvo lugar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 20 de septiembre de 1996 por Zoraida Grijalba (piano) y Ramón González Ayllón (violoncello).

¹⁶ Estrenada con motivo de las celebraciones de la Comunidad de Madrid del 2 de mayo de 1995, un concierto que se repitió días después, el 3 de mayo, en el Palacio Isabel de Farnesio de Aranjuez. Obra dedicada a Tomás Bonnín Torres. Obra galardonada con el Premio Academia Culturas Vivas.

Este elogio de la estética romántica está presente asimismo en su página para piano, violoncello y guitarra titulado *Poema al Parque de María Luisa* (1994), la versión para piano solo de esta misma obra, que lleva por título *Parques y jardines de España*, y en la variación sobre esta, *Recordando al Parque de María Luisa* para violoncello y piano (1995).¹⁵ La versión para piano, violoncello y guitarra fue escrita a petición de quienes serían sus intérpretes en el estreno, Marina Nanukowskaya (piano), Juan Pérez de Albéniz (violoncello) y José Miguel de la Fuente (guitarra).¹⁶



Recordando al Parque de María Luisa. Manuscrito de "Noche"

¹⁷ Josué Bonnín de Góngora; correspondencia personal citada con autorización del autor.

¹⁸ Estrenado por el compositor en el Centro Cultural de la Villa en Madrid el 20 de septiembre de 1996.

La primera mitad de la década de los años noventa está también dedicada a la composición de un *Concierto en Do menor para piano, coro y orquesta* (1990-1994), “escrito en forma diagramática; una notación no musical, sintética pero unívocamente determinada”,¹⁷ así como a un *Scherzo en do menor*¹⁸ y a *Los cuentos del Retiro*, una colección de veinticuatro composiciones para piano solo a las que debe sumarse la fantasía en tres movimientos *El bosque de los ausentes*, concebida con el mismo espíritu – cuentos en soledad, como apunta su autor – aunque distinta forma. No se trata de evocaciones iconográficas – salvo en el caso de “Entre los sauces” y “Reflejos en el estanque” – sino de un paisaje sonoro de ambiente profundamente expresivo. Las referencias a las *Soledades* de Góngora parecen, en todo caso, evidentes, incidiendo en la precisión que Robert Jammes señala para la obra cumbre del estilo gongorino y que se observa en los *Cuentos* en los que se ve la misma “abundancia de detalles poco perceptibles a primera lectura, pero extraordinariamente precisos y minuciosamente concertados que hacen pensar – si

nos limitamos a este aspecto – en un trabajo de relojería.¹⁹ Si a ello añadimos la anotación que el propio compositor hace sobre ellos, la relación se muestra aún más evidente, pues los *Cuentos del Retiro* “tratan más de una inspiración metafísica que puramente pictórica: son escenas que en realidad deberían llamarse *Cuentos de la soledad*, que es en verdad el *leit motiv* de toda la colección”.²⁰

Su escritura se extiende, como se ha mencionado antes, durante un largo periodo de tiempo que comprende los años entre 1991 y 2005, y su numeración se establece en función aproximada de su orden cronológico: *Cuento del retiro n° 1* “*La cueva de los enamorados*” y *n° 2* “*Amor perdido*” están compuestos en 1991; *Cuento del retiro n° 3* “*Entre los sauces*”, *n° 4* “*Reflejos en el estanque*”, *n° 5* y *n° 6* “*El vagabundo y la vida*” son del año 1994; *Cuento del Retiro n° 7* y *n° 8* “*Nostalgia*” corresponden al año 1994; *Cuento del Retiro n° 9* “*Quince años*” es de 1995; los cuentos *n° 10* al *n° 24* están compuestos entre los años 1995 y 2000.²¹ A ellos hay que añadir un nuevo cuento *n° 25* – no incluido en la compilación inicial de los mismos – que lleva por título “*El bosque de los ausentes*” y fue escrito en el año 2005.

¹⁹ Robert Jammes, prólogo a la edición de *Soleidades*. Clásicos Castalia. Edhasa. Barcelona, 2016, p. 42.

²⁰ Texto de la correspondencia personal con el compositor; citada con su autorización.

²¹ *Cuento del Retiro n° 1* fue estrenado el 4 de enero de 1992; *Cuento del Retiro n° 2* el 24 de octubre de 1992; *Cuento del Retiro n° 3* el 26 de octubre de 1992; *Cuento del Retiro n° 6* el 26 de octubre de 1991. Todos los estrenos tuvieron lugar en el Centro Cultural San Juan Evangelista de Madrid y fueron interpretados por el propio compositor. *Cuento del Retiro n° 9* fue estrenado el 2 de marzo de 1996; *Cuento del Retiro n° 15* fue estrenado el 20 de septiembre de 1996, ambos en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, interpretados asimismo por el autor.

Cuento del Retiro n.º 1

Josué Bonnin de Góngora

Andante cantabile

Piano

p dolce

Cuento del Retiro n.º 1 “*La cueva de los enamorados*” [1-6]

Cuento del Retiro n.º 2

Josué Bonnin de Góngora

Lento, ma non troppo

Piano

a tempo

Cuento del Retiro n.º 2 "Amor perdido" [1-9]

"El vagabundo y la vida" que inspira el *Cuento del Retiro* n.º 6 muestra la predilección por las conexiones entre personajes del pasado clásico y la cultura popular que el compositor, como el propio Goethe, crean a semejanza de criaturas inmortales que superan los límites de su tiempo. En este sentido, igual que en la comparación de las *Soledades* y *Las firmezas*, queda claro que Góngora, como aquí el compositor, "no es únicamente el poeta en busca de sonoridades de imágenes, de metáforas o de palabras vírgenes; es también un autor muy preocupado por la arquitectura de una obra, por la cohesión de todos los elementos, por el funcionamiento exacto y preciso de una intriga o de un relato: la *dispositio* es tan minuciosamente elaborada como la *elocutio*",²² que en la música de Bonnin de Góngora quedan perfectamente definidas. Dicho de otro modo, al pensar en el peregrino de las *Soledades*, en el vagabundo en los *Cuentos del Retiro*, detrás de la profusión de evidente lirismo existe un andamiaje narrativo consistente. Este paradigma del vagabundo-enamorado errante, que se ve a sí mismo como el personaje poético, permeabiliza algunos episodios biográficos del compositor que van conformando una autobiografía sonora, existencial, llena de vivencias de gran carga emotiva. Ahora bien, los detalles del vagabundo-compositor, su semblanza, solamente se ven claros en el transcurrir de la obra, pues sus rasgos

²² Robert Jammes, *op. cit.* p. 42.

están, como los del peregrino de las *Soledades*, “desparramados a lo largo del poema y repartidos de tal manera que no se puede entender claramente su alcance a primera lectura”²³, y sólo la observación detenida es la que permite detectar las correspondencias topográficas entre ambos. Se traza así un viaje simbólico, un recorrido enigmático a través de episodios, biográficos o no, que Josué Bonnín narra en forma de experiencias elaboradas musicalmente para ofrecerlas como paisaje vital.

²³ *Ibid.* p. 50.

Cuento del Retiro n.º 6: El vagabundo y la vida

Josué Bonnín de Góngora

Introduzione: lento e maestoso

Allegro appassionato

Cuento del Retiro n.º 6. “El vagabundo y la vida” [1-11]

Respecto a su música de cámara, es preciso mencionar al menos sus dos cuartetos de cuerda, en los que se encuentra un contenido cifrado a partir del dominio formal de este género cuya austeridad monotímbrica no deja lugar a lecturas veladas. Un ejercicio de tiempo y memoria que el compositor desarrolla con ímpetu expansivo desde los contornos clásicos hacia el lirismo.

Cuarteto n.º 2

a Domingo Tomás

José Bonián de Góngora

Allegro con brio

Solo Violin 1

Solo Violin 2

Solo Viola

Solo Cello

S.Vln. 1

S.Vln. 2

S.Vla.

S.Vlc.

Cuarteto n.º 2 [1-10]

²⁴ La partitura original para órgano está dedicada a las Hermanas Carmelitanas de Loeches. La versión de esta obra para violín y órgano está dedicada a Ruth Luengo.

En la música instrumental destacan asimismo sus *Miniaturas pianísticas* – entre ellas *Pequeño movimiento* 1, 2 y 3, *Preludio al otoño*, *Doncella alada*, *La muchacha dorada*, *Instante musical para Arayka* o *Piacevole*, entre otras – y piezas independientes de carácter breve como *La lámpara maravillosa* para órgano, de la que ha realizado asimismo una versión para violín y órgano.²⁴

La lámpara maravillosa.

Lento, ma non troppo.

José Benito De Góngora.

The image shows the first three systems of a musical score for organ. The first system contains the first six measures, the second system contains measures 7-12, and the third system contains measures 13-18. The score is written for a single organ with a treble and bass clef. It features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The tempo is marked 'Lento, ma non troppo'. The key signature has two flats. The first system ends with a fermata. The second system ends with a dynamic marking of *f*. The third system begins with a dynamic marking of *p* and ends with the instruction 'Dulce e più animato.'

La lámpara maravillosa [1-23]. Original para órgano

La lámpara Maravillosa.

A mi querido Ruth Luengo.

Lento, ma non troppo.

José Benito De Góngora.

The image shows the first two systems of a musical score for violin and organ. The first system contains the first six measures, and the second system contains measures 7-12. The score is written for violin and organ. The violin part is in the treble clef, and the organ part is in the bass clef. The tempo is marked 'Lento, ma non troppo'. The key signature has two flats. The first system begins with a dynamic marking of *p*. The second system ends with a dynamic marking of *f*.

La lámpara maravillosa [1-14]. Versión para violín y órgano

En el género vocal diferencia el autor dos categorías distintas: canción y lied, entendiendo la primera de ellas como un concepto cercano a una melodía vocal con acompañamiento instrumental – en sentido amplio – y la segunda como una estructura unitaria de voz y piano *concebida de forma sinfónica*. *Triste nel cuore*, una obra para piano y tenor compuesta en 2015, y una de las más interpretadas de su catálogo, se encontraría en la primera de estas categorías. Inspirada en el texto de Alessandro Spoladore, la obra está dedicada “Alla perugina sconosciuta”, Bonnín de Góngora realiza con posterioridad, en 2016, una versión de la misma para tenor y orquesta.

Triste nel Cuore

Alla perugina sconosciuta

Música: Josué Bonnín De Góngora.

Letra: Alessandro Spoladore.

Moderato

The image shows a musical score for the piece 'Triste nel Cuore'. It consists of two systems of music. The first system is for piano and includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'Moderato'. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for 'Poco Rit.' and 'p Lento il arpeggiato A Tempo'. The second system continues the piano accompaniment, marked 'Dolce' and 'pp Delicatis.', and includes the vocal line with the lyrics 'Tris te nel...'. This system also includes markings for 'Poco Rit.' and 'A Tempo'.

Triste nel Cuore [1-13]

Los *Lieder* están compuestos principalmente entre los años 2011 y 2014. Destacan entre los más significativos algunos por la importancia de los destinatarios, *Nähe des Geliebten* (a Miranda Taibo, con texto de Goethe), *Pie Jesu* (a la

soprano Gema Scabal), *Ave María*, *Mignon* (texto de Goethe), *Wonne der Wehmut* (texto de Goethe), *Rima XXVIII* (“Los suspiros son aire y van al aire...” de G. A. Bécquer), *Armonía del mundo* (con texto de Ilia Galán), *Ganymed* (Goethe), *Soñamos amanecer* (“a Miranda Taibo, cuando todo era posible”), *Adelaida* (a Beatriz R. D., con texto de F. Von Mathison), *Sheintod* (a Marta González, sobre un texto de Goethe), *La ausencia* (a Miranda Taibo, con texto de Ilia Galán), *April* (a Elena Esteban Muñoz, sobre un texto Goethe), *Rastlose liebe* (con texto de Goethe), *El águila que voló* (a su hermana Marisol), *A Mar* (dedicada a Mar Espinar, sobre un texto de Bécquer “¿Qué es poesía, dices...”), entre otros muchos imposibles de reflejar aquí en su relación completa. Especialmente sensibles son los sonidos de *Mignon*, que en el libro tercero de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* canta la dulce canción “Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?” y que en la escritura de Bonnín de Góngora revela una caligrafía sencilla, muy disciplinada. Sin embargo, no se debe correr el riesgo de buscar rasgos de autobiografismo literal en los textos que Bonnín de Góngora elige para sus composiciones, pues como el propio Goethe refiere en sus *Conversaciones con Eckermann*, “no hay ningún rasgo que no fuera vivido, pero ninguno que se parezca a la forma en que fue vivido”.²⁵

²⁵ Juan Pedro Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Calpe. Madrid, 1920. Citado de J. M. López de Abiada, *Goethe*. Ediciones Júcar. Madrid, 1985, p. 70.

Mignon

A mi querida sobrina Desirée

Música: José Bonnín de Góngora.
Letra: J. Wolfgang von Goethe.

Lento e mesto.

Wonne der Wehmut

Goethe

Josaf Bonnin de Góngora

Molto adagio

Tenor

f
Trock-net nicht, trock-net nicht,

Piano

ff *p* *molto espressivo*

1

Trü - - nen der E-wi-gen Lie - be!

dim

Wonne der Wehmut [1-12]

Nähe des Geliebten

Goethe

Josaf Bonnin de Góngora

a Moderato
Lento, ma non troppo

Tenor

p
Ich den-ke Dein

Piano

1

Nähe des Geliebten [1-10]

De estos *lieder* ha compuesto dos cuya concepción encaja en el género de música sacra, si bien son de distinto cariz: *Ave María* y *Pie Jesu*. Sobre el *Ave María* explica su autor que en su versión para soprano y piano es en realidad una reducción de la partitura para soprano y orquesta que forma parte de la ópera *Después del caos* – cuya composición se encuentra en curso – y su carácter es más bien reivindicativo por el contexto escénico que piadoso, mientras que *Pie Jesu* es deliberadamente una creación de esencia rotundamente piadosa. Y, junto a estos *lieder*, hay que mencionar en el género religioso la *Misa Brevis en Do menor*, una obra de notable complejidad técnica y de la que se ha interpretado en numerosas ocasiones su majestuoso Kyrie.

AVE MARÍA

Dedicado a mi querido amigo Enrique de Ybarra e Ybarra

Lento Josué Bonnín De Góngora

Soprano

Piano

Dolce

p

5

Dolce

A ve Ma

p

Ave María [1-8]

Pie Jesu

A la gran soprano Gema Scabal.

Moderato

Josué Bonnín de Góngora

Soprano

Piano

p

12

Poco Rit. *mf* *Teneramente* *p*

A Tempo

Pie Jesu [1-22]

Kyrie

A las víctimas de Amatrice
del 24 de agosto de 2016.
In Memoriam.

Lento (♩=60)

Música: Josué Bonnín De Góngora.

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

p Ky - ri e e - lei - son, Chris - te e - lei - son Ky - ri - e e lei - son *f*

Misa Brevis en Do menor. Kyrie [1-13]

Finalmente, el *lied* titulado *Armonía del mundo* destaca entre los de este mismo género, en palabras de su autor, “por su particular concepción en tres movimientos y su contenido lírico y simbólico”.²⁶

Armonía del mundo
A Rafael Tello y M^{ra} Teresa Gómez Lirón

Música: José Bonin de Gongora
Letra: Iñá Galán

Moderato

Armonía del mundo [1-13]

²⁶ Correspondencia personal con el compositor; texto citado con su autorización.

¿Quiénes son los poetas que cantan estos versos? Tal parece que, como los personajes gongorinos, acaban siendo todos el mismo, como señala Robert Jammes: “Nótese el parentesco del héroe herido del romance y del viajero enfermo del soneto con el peregrino consumido por sus penas amorosas, y la similitud que implica esta coincidencia en la visión del paisaje, contemplado en los tres casos por una mirada dolorida y melancólica”.²⁷ Consumar la síntesis de las artes es una forma de originalidad que ya no es nueva. Pero existe una forma de originalidad que hoy resulta casi extraña, porque parece retrotraerse a épocas estéticamente caducas. Harold Bloom recurre a la definición de Walter Pater para explicar que el romanticismo es “la suma de la belleza y la extrañeza”, si bien con esa formulación dio señas de identidad a los románticos y, al tiempo, a toda la escritura canónica.²⁸

²⁷ Robert Jammes, *op. cit.* p. 69.

²⁸ Véase Harold Bloom, *El canon occidental*. Anagrama. Barcelona, 1995.

Es complicado evaluar la estética en la que se mueve y desenvuelve la obra de Bonnín de Góngora, inserta en un contexto que, en términos generales, resulta ajeno a sus presupuestos. Si nos moviésemos en el ámbito literario podríamos fijarnos en una iluminadora teoría que Bloom sugiere: la teoría acerca de la formación del canon enunciada por Alistair Fowler, quien, al referirse a las jerarquías de géneros y cánones de literatura advierte que “los cambios en el gusto literario a menudo pueden atribuirse a una revaluación de los géneros que las obras canónicas presentan”,²⁹ y a partir de aquí Bloom establece que en cada época hay una serie de géneros considerados más canónicos que otros. Esto podría hacerse extensible a los estilos, a las técnicas compositivas y, en definitiva, a todas las formas de atención hacia la obra musical, en la manera que propone Frank Kermode.

²⁹ Habría que revisar toda la teoría de Fowler, expuesta principalmente en *Tipos de literatura* (1982).

Resulta imprescindible mencionar entre las creaciones más trascendentes de Josué Bonnín de Góngora *Poeta en Nueva York. Teoría y paráfrasis de su construcción musical*, un proyecto de larga gestación traducido en un libro al que han querido contribuir como prologuistas sus amigos Luis Alberto de Cuenca, Ilia Galán, Raquel Lanseros, Zulema de la Cruz y Alessandro Spoladore. La elección de esta obra singular de la poesía española, de un poemario que – dice García-Posada – es junto con *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre y *Un río, un amor* de Luis Cernuda, uno de los grandes libros que consolidan el verso libre en la poesía española, parece explicarse en su propio discurso, ya que sobre el doble plano que describe Belamich³⁰ – el ontológico y el social, el metafísico y el histórico – se han proyectado una serie de temas, entre los que podemos compendiar algunos como afines al pensamiento de Bonnín de Góngora: los de la soledad y la muerte; el del principio de identidad; la vida de los muertos; la soledad amorosa y el tema del amor universal; y, muy especialmente, la infancia perdida. Los versos con los que Lorca preludia la primera parte de este libro mayor de poesía, encajan con el espíritu del compositor:

³⁰ André Belamich, *Lorca*. Gallimard. París, 1962.

³¹ De las diversas ediciones de *Poeta en Nueva York*, aquí se sigue el texto recogido por Miguel García-Posada, que a su vez refleja la publicada por Editorial Séneca en 1940, de la que solamente se ha eliminado el prólogo de José Bergamín – su primer editor español –, el poema de Antonio Machado “El crimen fue en Granada” y los cuatro dibujos de Federico García Lorca que incluía aquella edición.

Yo solo y errante evocaba mi infancia... Yo solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square.

La forma poética ha servido de molde para la música – salvo alguna licencia indicada por el propio compositor – y podría decirse que surge de la propia musicalidad del poemario, que se inicia, en la edición utilizada³¹ por Josué Bonnín de Góngora, con *Vuelta de paseo* y continúa con *1910 (Intermedio)*, donde los recuerdos de infancia tropiezan contra un entorno de soledad, un *universo sin significado* que se prolongan en *Tu infancia en Mentón*. Aquí, el dolor por el amor

perdido, el sentimiento de abandono, el principio de identidad mutable incita al sentido cíclico con el que la música arropa de principio a fin las estrofas. *Fábula y rueda de los tres amigos* – Enrique, Emilio, Lorenzo – donde el mar, un mar que recuerda los nombres de todos sus ahogados, y el número tres que el compositor adopta en su simbolismo más esencial.³²

1910 (Intermedio)

Lento nostálgico, ma non troppo.

Intermedio (1910) [1-10]

Lento e Mesto

Aspiratamente

Tu infancia en Menton [1-7]

En *Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)*, de nuevo un canto a la infancia perdida – Yo tenía un hijo [...] Yo tenía una niña –, la muerte sin esperanza: “Y yo, que soy de un país donde, como dice el gran poeta Unamuno, ‘sube por la noche la tierra al cielo’, sentía como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos”.³³ La forma musical se une a la sugerida en el título y

³² “Si atacan a uno, los dos harán fuerte. La cuerda de tres hilos no es fácil de romper”. (*Eclesiastés*, 4: 12).

³³ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Editorial Lumen. Barcelona, 1976; p. 30.

da paso a *Danza de la muerte*, el frío de Wall Street: “Llega el oro en ríos de todas partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio se siente como allí la ausencia del espíritu”.³⁴

³⁴ *Ibid.* p. 28.

Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)

Lento

...de todos los muertos

He golpeado los ataúdes ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!

Balada de la Gran Guerra [1-11]

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 3/4 time and G major. The tempo is marked 'Lento'. The score consists of two staves. The right hand plays a melody with some grace notes and slurs. The left hand plays a bass line with some chords and a melodic line. Dynamics include 'pp' and 'mf'. The lyrics are in Spanish and describe a scene of war-torn graves.

The image shows a handwritten musical manuscript for a piece titled 'Danza de la muerte'. It consists of several staves of music, including a vocal line and piano accompaniment. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft or a composer's sketch. The music is in a minor key and has a dark, somber feel.

Manuscrito de la *Danza de la muerte*

El calor del mes de agosto empuja al poeta hacia el campo – “Una niña Mary que come miel de arce y un niño Stanton que toca un arpa judía me acompañan y me enseñan con paciencia la lista de los presidentes de Norteamérica”³⁵ – para regresar a la ciudad y después huir de ella a ritmo de vals: *Pequeño vals vienés*. El entorno en el que se inserta este vals es casi un anacronismo, de un tiempo que

³⁵ *Ibid.* p. 49.

ya ha expirado propicio al amor teñido de deseos – “Hay una muerte para piano / que pinta de azul a los muchachos” – para de nuevo partir: “¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez”.³⁶ El poeta llega a La Habana.

³⁶ *Ibid.* p. 96.

El simbolismo densísimo que señala García-Posada para *Poeta en Nueva York* descubre esa línea en la que tradición y modernidad corren paralelas, como sucede en la música de Bonnín de Góngora. Si de Luis de Góngora recibe Lorca la *gran lección de la metáfora compleja*, de manos de Juan Sebastian Bach – “Hubo un momento de mi vida que podía escribir de memoria *El clave bien temperado*”³⁷ – llega el trazado armónico que viene después a revestir cada una de estas piezas, una vez pasado el filtro de los compositores del *Sturm und Drang*.

³⁷ De la correspondencia personal con el compositor. Citada con su autorización.

Se une al simbolismo latente otra circunstancia que hace aún más extraordinaria la poesía lorquiana, y es “el hecho histórico de que la poesía, a partir del romanticismo, al proclamar la absoluta autonomía de la palabra poética, rompe con las coordenadas racionalistas de la poesía clásica y descubre, o redescubre, la ambigüedad del lenguaje poético. Esta es la gran lección del simbolismo – Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé – que Lorca aprende a fondo; pero jamás olvidará cuánta potencialidad encierra la poesía barroca, con Góngora a la cabeza”.³⁸ En ocasiones, como el poeta, el compositor renuncia a *toda la dulce geometría aprendida* y la adjetivación, a veces contradictoria, halla su correspondencia en recursos ornamentales inesperados, como en el *Anochecer de Coney Island*.

³⁸ Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Akal. Madrid, 1981, p. 326.



Anochecer de Coney Island

En la composición de estas piezas la postura del compositor se aproxima – en la medida de lo posible – a la actitud que el poeta granadino manifiesta hacia la historia precedente en el género. Porque la música de Bonnín de Góngora, como

³⁹ Miguel García-Posada, *F. García Lorca. Poesía*, 2. Akal.Madrid, 1982, p. 81. En esa tradición está, en primer término, Góngora; y, por supuesto, Francisco de Quevedo en las metáforas y alegorías; también el espíritu de San Juan de la Cruz.

los poemas de Nueva York “no nacen de espaldas a la tradición; si la ruptura total nunca es posible en literatura, menos aún en Lorca – dice García-Posada –, en quien los perfiles más seguros de esa tradición se muestran con nitidez”.³⁹ Por otra parte, la música de Bonnín de Góngora encaja en esta concepción cósmica del amor que estalla en los poemas de Federico, y que en ambos se combina con una postura forzada a hacer frente a todas las pruebas hostiles que la vida arroja a su paso.

Este episodio vital en la carrera compositiva de Josué Bonnín de Góngora se reviste de los mismos colores que José Bergamín adjudica a *Poeta en Nueva York*, cuando lo describe como *raro paréntesis de sombra*. Raro en tanto se trata de un proyecto de dimensiones inéditas, hasta ahora, en el catálogo de Josué Bonnín; penumbra no absoluta, y sí hueco de reflexión profunda pues, aunque en todas las piezas que componen este conjunto inmenso la expresividad sonora es directa, se percibe un espacio de meditación que delimita lectura y escritura musical como lugares contiguos pero autónomos.

La *suite* es otro de los esquemas formales que encajan perfectamente con el planteamiento compositivo de Josué Bonnín de Góngora, que ha dedicado a este género la *Suite Formentor* (2015), *Suite Venanti* (2017) y su última creación, que hasta la fecha es la más trascendente de su producción pianística – a juicio del propio compositor – y que lleva por título *Suite Benalmádena* (2016-2018). *Suite Formentor*, en sus seis tiempos Alba – Luz – Vals – A una rosa de Formentor – Preludio al silencio – Un adiós a Formentor es una pieza de notable significado en el catálogo de Bonnín de Góngora. La obra está dedicada a su padre

ALBA
A mi padre
Josué Bonnín de Góngora

Alba [1-6]

8

LUZ

Allegro, ma non troppo

Musical score for the first system of 'Luz', measures 73-85. The score is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *p* is present. The word *Semplice* is written below the bass staff.

Musical score for the second system of 'Luz', measures 86-96. The notation continues from the first system, maintaining the same melodic and bass line patterns.

Luz [75-96]

12

VALS

Moderato

Musical score for the first system of 'Vals', measures 240-249. The score is in 3/4 time and G major. The right hand has a simple melodic line, and the left hand has a steady accompaniment of chords. A dynamic marking of *p* is present. The word *Semplice* is written below the bass staff.

Musical score for the second system of 'Vals', measures 250-257. The notation continues from the first system. The left hand accompaniment changes to a more rhythmic pattern. Dynamic markings *Poco rit* and *A tempo* are indicated below the bass staff.

Vals [240-257]

Preludio al silencio

Lento

330

333

p *pp*

Preludio al silencio [330-338]

A una Rosa de Formentor

Molto moderato

347

p

Sempre delicatiss. e aspiratamente.

352

A una rosa de Formentor [347-356]

Un adiós a Formentor

13

Lento e mesto

384

388

Un adiós a Formentor [384-390]

Finalmente hay que mencionar el *Ballet de los Reyes Magos*, una obra compuesta en el año 1997. En su versión para piano consta de dieciséis piezas: “Marcha (Introducción)”, “Ilusión”, “Vals de la carta”, “Vals del niño pobre”, “Intermezzo”, “Diálogo infantil”, “Niño en brazos de su madre”, “Niño durmiéndose”, “Danza de la carta”, “Vals”, “Los duendes”, “Marcha de los regalos I”, “Marcha de los regalos II”, “Preludio del niño pobre”, “Vals del abeto” y “Rebelión de los juguetes”. De ellas, “Los duendes” y “Rebelión de los juguetes” añaden una pincelada inocente, a modo de travesura musical. La obra fue estrenada por el Ballet Infantil en Madrid dirigido y coreografiado por Luis Ruffo.⁴⁰

⁴⁰ La representación, organizada por la Asociación Cultural DYAPEL, tuvo lugar en el Teatro Federico García Lorca de Getafe (Madrid), y contó con la participación de los bailarines invitados Eva Fernández y Roberto Zarzosa, que actuaron junto a los integrantes del Ballet Infantil en Madrid.



Ballet de los Reyes Magos. Manuscrito de "Los duendes"

Fantasia Jiennense es la obra compuesta por Josué Bonnín de Góngora con destino al Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén". Los temas propuestos para la obra obligada del Premio Jaén en su 59ª convocatoria de 2017, remitidos por Pedro Jiménez Cavallé al compositor fueron cuatro. De ellos, tres pertenecen al género del melenchón – *Dile que no voy*, *Donde mi morena duerme* y *A, ya, ya* – y el cuarto – *Rin, rin, qué batiburrillo* – al del villancico. Los tres primeros correspondientes a la edición en curso, y el cuarto fue un tema sobrante de la edición de 2014. Sobre ellos Bonnín de Góngora trabaja en una estructura tripartita, tres movimientos en los que empleará como base las músicas originales del *Cancionero Popular de Jaén* sugeridas por el jurado del concurso: I. *Scherzo: Presto energético*; II. *Intermezzo*; III. *Tema con variaciones, Coda y Finale*. Es importante señalar que se trata de la única partitura de las surgidas a partir de propuestas procedentes del folklore de Jaén en la que se han conservado los temas y expresividad de cada melodía original, lo que no deja de ser una circunstancia excepcional en la historia del Premio.

Donde mi morena duerme pertenece al género del melenchón. La primera estrofa es una copla de versos octosílabos, rimando en asonante los versos pares y rima libre los impares.

*Cuatro patas tiene un galgo, Manuel,
y cuatro tiene la liebre, Manuel,
y cuatro tiene la cama, Manuel,
donde mi morena duerme, Manuel.*

♩ = 112

Cua - tro pa - tas tie - no/un gal - go, Ma - nuel,
 y cua - tro tie - ne la lie - bee, Ma - nuel,
 y cua - tro tie - ne la ca - ma, Ma - nuel,
Donde mi morena duerme [1-12]

La segunda estrofa la forman cuatro versos pentasílabos de rima consonante los impares y libre en los pares, teniendo en cuenta que para el análisis métrico, como explica Galey Manjón, no se toma en consideración la repetición del nombre “Manuel” al final de cada verso “por considerar que rompe la estructura real de las estrofas. Esta palabra solo sirve para llamar la atención; su efecto es el de una epifora (figura retórica que consiste en repetir una misma palabra o palabras al final de un verso)”.⁴¹ Ambas estrofas están equilibradas en cuanto a número de compases en el original, escrito en la tonalidad de *do* menor.

*Hay que quererla, Manuel,
 hay que adorarla, Manuel,
 hay que quererla, Manuel,
 con ilusión, Manuel.*

den - de mi mo - re - na duer - me, Ma - nuel. Hay que que -
 rer - la, Ma - nuel, hay que/a - do - rar - la, Ma - nuel, hay que que -
 rer - la, Ma - nuel, con i - lu - sión, Ma - nuel.
Donde mi morena duerme [13-24]

⁴¹ María Isabel Galey Manjón, *El Cancionero Popular de Jaén de Lola Torres. Estudio musicológico*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2011; volumen 3, p.1047.

Sobre este motivo, respetando tema y tonalidad está construido el *Scherzo: Presto enérgico* inicial, que presenta similitudes con los tiempos análogos contenidos en las sonatas para piano compuestas por Bonnín de Góngora, pues algunas de sus expresiones, como lo son algunos vocablos de Góngora, sin ser nuevas han llegado a convertirse en algo así como su firma, o como en el autor de las *Soledades*, en el emblema lingüístico de su poesía sonora.

Fantasia Jiennense

A Zulena De La Cruz

Josué Bonnín De Góngora

Scherzo: Presto enérgico (♩ = 120)

Fantasia Jiennense. Scherzo: Presto Enérgico [1-18]

En la sección central de este primer movimiento – que es el de mayor duración de los tres – se encuentra un Trío de *tempo* más pausado que ejerce de contrapunto dinámico en contraste con el *Presto* inicial a la vez que los une, pues nada queda a la resolución azarosa. Quizá en estos gestos de cohesión interna entre las secciones es donde mejor se observa la unidad estructural que da fuerza a la forma.

The image displays a musical score for the Trio section of the Scherzo from Fantasia Jiennense. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins at measure 265 and is marked 'Trio (♩=50) Molto legato'. The bass line starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic. The second system starts at measure 272 and includes the marking 'espress.'. The third system starts at measure 278. The score features a variety of musical notations, including chords, arpeggiated patterns, and dynamic markings.

Fantasia Jiennense. Scherzo [265-283]

⁴² Josué Bonnín de Góngora. Notas de presentación a la edición de la partitura de *Fantasia Jiennense*. Diputación Provincial de Jaén. Jaén, 2016.

Como reflejo del rigor formal con el que está construido este primer tiempo se plantea la recapitulación sobre la melodía inicial, seguida de un *stretto* emanado directamente del tema original. Ambos elementos – dice su autor – “dotan de estructura orgánica y circular a este primer tiempo de la Fantasía, lo que prácticamente le hace ser autónomo”.⁴²

The image displays a musical score for the Scherzo section of the *Fantasia Jiennense*. It consists of two systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins at measure 516 and is marked **Stretto** with a tempo of $\text{♩} = 130$. The music features a dense, rhythmic texture with many beamed notes. The second system starts at measure 527 and includes the instruction *subito ff* (suddenly fortissimo). The notation includes various articulations and dynamic markings throughout the passage.

Fantasia Jiennense. Scherzo [518-536]

Para el *Intermezzo* toma el compositor como referencia la segunda de las melodías originales, el melenchón titulado *A, ya, ya* cuya primera estrofa es una copla de versos octosílabos con rima asonante en los pares y libres los impares. La segunda estrofa es una soleá de versos heptasílabos, con rima asonante entre primero y tercero, y libre el segundo.

*Todos pasan y traspasan, (a, ya, ya)
y no pasa quien yo quiero;
cuándo lo veré venir, (a, ya, ya)
con el sombrerito nuevo.*

*A ya, ya, eso es,
vale más mi morena
que la Reina Isabel.*

199) A, YA, YA

$\bullet = 112$

To - dos pa - san y tras - pa - san, a, ya, ya,
y no pa - sa quien yo quie - - - ro; cuán - do
lo ve - ré ve - nir, a, ya, ya, con el som - bre - ri - to
nue - - - vo. Ay, ya, ya, e - so
es, va - le más mi mo - re - na que la Rei - na/ l - sa - bel.

A, ya, ya [1-24]

Sobre esta melodía original Bonnín de Góngora dibuja en *tempo Larghetto* lo que define como expresión de máximo lirismo: “Después de la *violencia* casi paroxística del primer movimiento, nos introduce este *Intermezzo* en una página de dulce lirismo. Construido casi nota por nota sobre el tema dado, pero en la tonalidad de *re* bemol mayor, contrasta la delicada línea lírica de este movimiento con el *do* menor que abre la *Fantasia*. Como una ensoñación, va creciendo en una especie de arco iris tonal hasta desembocar en un delicado *crescendo* en Sol bemol mayor. La reexposición del tema en la octava superior a su exposición certifica manifiestamente la atmósfera de este pequeño *poema musical*”.⁴³

⁴³ *Ibid.*

Intermezzo

The musical score for the Intermezzo section of Fantasia Jiennense is presented in two systems. The first system begins at measure 560 and is marked 'Larghetto' with a metronome marking of 50. The mood is 'dolce'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'espress.' (espressivo). The tempo changes from 'Larghetto' to 'A tempo' with the instruction 'Poco Rit. e aspiratamente'. The second system begins at measure 566 and continues the piece. The score is numbered 560 and 566.

Fantasia Jiennense. Intermezzo [560-570]

El tercer movimiento presenta la forma de tema con variaciones, tomando como referencia la melodía popular del melenchón titulado *Dile que no voy*, cuyo texto está constituido por una primera estrofa en forma de copla de versos octosílabos, de rima asonante en los versos pares y libre en los versos impares. La segunda y tercera estrofas son una variante de la copla, con cuatro versos pares heptasílabos de rima asonante e impares hexasílabos de rima consonante.

*Manojitos alfileres
me parecen tus pestañas,
cada vez que me miras
me las clavas en el alma.*

*Dile que no voy,
que no voy, que no vaya;
dile que no voy
a la fuente a por agua.*

*Dile que no voy,
Que no voy, que no fui;
dile que no voy
a la fuente por ti.*

197) DILE QUE NO VOY

♩ = 108

Ma - no - ji - tos de/al - fi - le - res me pa - re - cen tus pes - ta - ñas, que ca -
 5 da vez que me mi - ras me las cla - vas en el al - ma. Di - le que no
 9 voy, que no voy, que no va - ya; di - le que no voy a la fuen - te/a por a - gua. Di - le que no
 13 voy, que no voy, que no fui; di - le que no voy a la fuen - te/a por ti.

Dile que no voy [1-16]

Cada una de las cinco variaciones tiene un carácter diferente, si bien en todas ellas se establece una relación directa con la tonalidad original en la que está compuesta la melodía que sirve de referencia, bien en sus relativos mayor o menor, bien de forma lejana aunque reconocible. La primera de las variaciones es definida por su autor como “de corte amable y de relativa fácil ejecución”⁴⁴, va

⁴⁴ *Ibid.*

creciendo en complejidad en el transcurso de su desarrollo, hasta alcanzar una complejidad técnica muy notable al final de la misma. Desde un punto de vista ornamental destaca el largo trino [622-631] que confiere a esta variación un cierto carácter conclusivo y una evidente naturaleza virtuosística.

Var I

Allegro, ma non troppo (♩=80)

Dolce e semplice

586

p

590

Fantasia Jiennense. Variación I [586-593]

620

Fantasia Jiennense. Variación I [620-623]

624

pp

Fantasia Jiennense. Variación I [624-631]

La segunda variación, escrita en la tonalidad de Fa menor, actúa como puente hacia la tercera, que a su vez es – a juicio del compositor – el fragmento más ligero de la *Fantasia*, y plantea una paráfrasis del tema original, prolongando su eco hasta extinguirse en los agudos del instrumento.

Var II

Molto espressivo (♩=30)

Musical score for Variation II, measures 640-649. The score is in F minor, 3/4 time, and marked 'Molto espressivo' with a tempo of quarter note = 30. The right hand features a melodic line with slurs and ornaments, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Fantasia Jiennense. Variación II [640-649]

Var III

Allegro (♩=90)

Leggiero e scherzando

Musical score for Variation III, measures 676-680. The score is in F minor, 3/4 time, and marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 90, and 'Leggiero e scherzando'. The right hand features a melodic line with slurs and ornaments, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Fantasia Jiennense. Variación III [676-680]

La cuarta variación resulta de una gran delicadeza y presenta un tratamiento armónico un tanto diferente al resto de las variaciones. Se sugiere un centro tonal de manera meramente referencial, sin resolver abiertamente las funciones armónicas propias, como sí sucede en las variaciones primera, segunda, tercera y quinta.

Con grazia e poco Rit. **Var IV**
Con passione (♩=90)

pp *ff*

sfz *ff*

Fantasía Jiennense. Variación IV [705-719]

La quinta y última variación trata de establecer un ciclo armónico que enlaza con el inicio – finaliza en Mi bemol mayor, se iniciaba en Do menor – para así cerrar de alguna manera el sentido unitario de una obra en apariencia tan fragmentaria.

Molto Rit *Coll'a voce* **Var V**
Allegro (♩=95)
Scherzando

pp *ppp* *ff*

Fantasía Jiennense. Variación V [762-768]

Fantasia Jiennense. Variación V [769-774]

En la *Variación V* está incluido el tema del villancico *Rin, rin, qué batiburrillo*,⁴⁵ lo que permite al compositor establecer un tono más distendido en el desarrollo melódico, propio de la popularidad del tema aludido.

⁴⁵ La primera estrofa del texto es una copla de versos octosílabos con rima asonante en los pares y libre en los versos impares. La segunda estrofa es un pareado de arte menor integrado por dos versos octosílabos..

Rin, rin, qué batiburrillo [1-26]

Fantasia Jiennense. Variación V [781-791]

El final es, sin embargo, de una solemnidad intensa y brillante desde el punto de vista interpretativo, una circunstancia que no ha dejado de estar presente en toda la obra y que no sorprende, dada la condición de pianista de su autor. *Fantasia Jiennense* está dedicada a la compositora y amiga Zulema de la Cruz.

Fantasia Jiennense. Variación V [815-821]

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre 20 al 28 de abril de 2017 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los sesenta y cuatro concursantes inscritos, procedentes de dieciocho países, concurrieron treinta y nueve participantes.

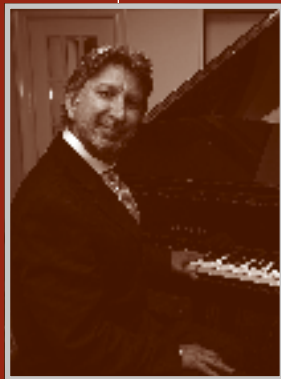
Presidido por Albert Attenelle, el jurado en esta 59ª edición del Concurso Internacional “Premio Jaén” estuvo integrado por los vocales Dag Achatz, Susumu Aoyagi, Pilar Bilbao, Jean-François Heisser, Benedicte Palko y Rafael Que-ro, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Leon Bernsdorf (Alemania), Dmitry Mayboroda (Rusia) y Chun Wang (China). Obtuvo el primer premio el pianista chino Chun Wang, tercer intérprete de esta procedencia geográfica en alcanzar este premio. El segundo premio fue para el pianista ruso Dmitry Mayboroda, el tercer premio y Premio “Rosa Sabater” fueron para el pianista alemán Leon Bernsdorf; el Premio “Música Contemporánea” le fue concedido a la pianista rumana Aurelia Visovan.



2017 - Aurelia Visovan.

Josué Bonnín de Góngora
(Madrid, 1970)



FANTASÍA JIENNENSE

Obra obligada. Año 2017

Fantasia Jiennense

1

A Zulema De La Cruz

Josué Bonnín De Góngora

Scherzo: Presto energético (♩ ≈ 120)

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked 'Scherzo: Presto energético' with a tempo of approximately 120 beats per minute. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). Measure numbers 10, 19, 28, and 36 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The music consists of rhythmic patterns, chords, and melodic lines, with some measures featuring accents and slurs. The final measure of the system shown is measure 36.

45

mf f mf f p

Measures 45-52: This system contains measures 45 through 52. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf* and *f*. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *p* at the end of the system.

53

pp ff ff

Measures 53-61: This system contains measures 53 through 61. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *pp* and *ff*. The left hand has a steady accompaniment with dynamic markings of *ff*.

62

ff pp

Measures 62-70: This system contains measures 62 through 70. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *ff* and *pp*. The left hand has a steady accompaniment with dynamic markings of *ff*.

71

ff

Measures 71-79: This system contains measures 71 through 79. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *ff*. The left hand has a steady accompaniment with dynamic markings of *ff*.

80

p

Measures 80-87: This system contains measures 80 through 87. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand has a steady accompaniment with dynamic markings of *p*.

89

ff p ff p

Musical score for measures 89-97. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music is written for piano in a 4/4 time signature. Measures 89-91 feature a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 92-97 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p).

98

ff

Musical score for measures 98-106. The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include fortissimo (ff).

107

ff pp

Musical score for measures 107-115. The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include fortissimo (ff) and pianissimo (pp).

116

Musical score for measures 116-124. The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

125

p

Musical score for measures 125-133. The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p).

134

f *p*

143

f *mf*

152

p *mf*

160

p

168

f *pp*

Un poco marcato il basso

176

f *ff*

185

pp *Un poco marcato il basso*

193

f *ff* *p*

202

f *ff*

211

f *ff*

220

ff

piu tranquillo

228

mf *p*

237

mf

246

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

256

f *mf* *f*

4

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 220-227) features a complex texture with many beamed notes and a dynamic marking of *ff*. The second system (measures 228-236) is marked *piu tranquillo* and shows a shift in dynamics from *mf* to *p*. The third system (measures 237-245) continues with a *mf* dynamic. The fourth system (measures 246-255) has a dynamic pattern of *f* and *mf*. The fifth system (measures 256-258) starts with *f* and *mf*, and ends with a *f* dynamic and a fermata. A rehearsal mark '4' is placed above the final measure.

265 **Trío** (♩ ≈ 50) *Molto legato*

ff *pp*

espress.

272

278

284

290

296

fp

f

302

308

314

p

Poco Rit.

A Tempo e meno mosso

321

p

328

Musical score for measures 328-332. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 328-330. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

333

Musical score for measures 333-337. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

338

Musical score for measures 338-342. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

343

Poco Rit. e teneramente

Musical score for measures 343-347. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The tempo marking is *Poco Rit. e teneramente*.

348

A Tempo

Musical score for measures 348-352. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*. The tempo marking is *A Tempo*.

Poco a poco cresc. e acell

353

357

361

366

371

376

f

380

Poco acell. **Primo Tempo** (♩=120)

ff *p*

388

p *p*

398

Poco a poco Molto cresc.

ff

407

ff *sfz* *fff* *ff*

416

Musical score for measures 416-424. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the treble clef with various note values and rests, and a bass line with chords and single notes. A long slur covers the entire system.

425

Musical score for measures 425-433. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble clef with various note values and rests, and a bass line with chords and single notes. A long slur covers the entire system. The dynamic marking *ff* is present at the end of the system.

434

Musical score for measures 434-443. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble clef with various note values and rests, and a bass line with chords and single notes. A long slur covers the entire system.

445

Musical score for measures 445-453. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble clef with various note values and rests, and a bass line with chords and single notes. A long slur covers the entire system.

454

Musical score for measures 454-463. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble clef with various note values and rests, and a bass line with chords and single notes. A long slur covers the entire system.

464

f

This system contains measures 464 through 472. The music is in a minor key with a key signature of two flats. It features a complex texture with many beamed sixteenth notes in both the treble and bass staves. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the bass staff.

473

ff

piu tranquillo

This system contains measures 473 through 480. The music continues with a similar texture of beamed sixteenth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed below the bass staff. The tempo marking *piu tranquillo* (more tranquil) is written below the bass staff.

481

mf *p*

This system contains measures 481 through 488. The music features a change in texture, with the bass staff playing a steady accompaniment of chords. The treble staff has a melodic line with some slurs. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are placed below the bass staff.

490

mf

This system contains measures 490 through 498. The music continues with a similar texture of beamed sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the bass staff.

499

f *mf* *f* *mf* *f*

This system contains measures 499 through 567. The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes. Dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are placed below the bass staff.

509

ff *Molto Rit*
subito pp

518

Stretto (♩=130)

subito ff

527

537

Con dolore

ff

547

Musical score for measures 547-552. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) plays a melodic line with a slur over measures 547-552. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 552.

553

Musical score for measures 553-558. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) plays a melodic line with a slur over measures 553-558. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present in measure 553.

Intermezzo

16

Larghetto (♩=50)

560 dolce

p

Poco Rit. e aspiratamente A tempo

566

espress.

p

Poco a poco cresc. ma non troppo

571

A tempo e con espressione

Molto Rit. e delicatiss.

576

pp

582

pp

Poco a poco dim. e Rit. al fine

586

pp

Var I

Allegro, ma non troppo (♩=80)

Dolce e semplice

586

p

590

5

594 **Poco piu vivo**

598

Teneramente

pp

602

loco

606

Musical score for measures 606-608. The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand plays chords and a short melodic phrase in measure 607, including a quintuplet marked with a '5'.

609

Musical score for measures 609-611. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has rests in measures 609 and 610, followed by a chord in measure 611.

612

Musical score for measures 612-615. The right hand has rests in measures 612 and 613, with a melodic phrase in measure 614. The left hand plays a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern.

616

Musical score for measures 616-619. The right hand has rests in measures 616 and 617, with chords in measures 618 and 619. The left hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of measure 619.

620

Musical score for measures 620-623. The right hand has rests in measures 620 and 621, with chords in measures 622 and 623. The left hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. A dynamic marking of *t* (tristoso) is present at the beginning of measure 620.

(tr)

624

pp

632

p

Poco a poco Rit. al Fine

636

pp

Var II

Molto espressivo (♩ ≈ 30)

640

p *f* *f* *ff*

650 *Teneramente*

p *pp* *p*

656 *mf* *mf*

661 *Poco Rit.* *A Tempo*

p *f*

668 *Con dolore*

f *ff* *pp*

The musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 650-655) is marked *Teneramente* and features dynamic markings *p*, *pp*, and *p*. The second system (measures 656-660) features *mf* dynamics. The third system (measures 661-667) includes the instructions *Poco Rit.* and *A Tempo*, with dynamics *p* and *f*. The fourth system (measures 668-673) is marked *Con dolore* and includes dynamics *f*, *ff*, and *pp*. The score concludes with a 3/4 time signature change.

Var III

Allegro ($\text{♩} \approx 90$)

Leggiero e scherzando

676

p

3 9 *8^{va} loco* 3 3 3 *8^{va} loco* *8^{va} loco*

Measures 676-678: Treble clef, 3/4 time signature. Measure 676 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by a nine-measure eighth-note run marked *8^{va} loco*, and then two more triplets. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

679

p

8^{va} loco *8^{va} loco* *8^{va} loco*

Measures 679-680: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand continues with eighth-note runs marked *8^{va} loco*. The left hand accompaniment continues, with a piano (*p*) dynamic in measure 680.

681

8^{va} loco *8^{va} loco* *8^{va} loco*

Measures 681-682: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand continues with eighth-note runs marked *8^{va} loco*. The left hand accompaniment continues, with a flat sign appearing in measure 682.

683

8^{va} loco *8^{va} loco* *8^{va} loco*

Measures 683-684: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand continues with eighth-note runs marked *8^{va} loco*. The left hand accompaniment continues. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change, followed by a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 686-690. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with triplets and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and triplets. Dynamics include *mf* and *pp*.

Musical score for measures 691-694. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with triplets and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and triplets. Dynamics include *mf* and *pp*. Tempo markings include *Molto Rit.* and *A Tempo*.

Musical score for measures 695-696. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note runs marked *8^{va} loco*. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *pp*.

Musical score for measures 697-698. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note runs marked *8^{va} loco*. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *p*.

699

8^{va} loco

8^{va} loco

8^{va} loco

701

8^{va} loco

8^{va} loco

8^{va} loco

3

p

Con grazia e poco Rit.

Var IV
Con passione (♩=90)

705

pp

ff

712

sfz

ff

720 *Sotto voce*

sfz *pp*

726

732 *Coll'a voce e poco a poco molto cresc*

738 *Molto Rit. A tempo e con passione*

fff *sfz*

745

sfz

752 *Sotto voce*

pp

757

762

Molto Rit *Coll'a voce*

Allegro
(♩=95)

Var V

Scherzando

pp *ppp* *p* *ff*

769 *p* *Veloce* *ff*

775 *p* *tr* *ff* *p*

781 *Veloce* *ff*

786 *Presto* ($\text{♩} \approx 70$)

792

Musical score for measures 792-798. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the system.

799

Musical score for measures 799-804. The right hand has a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the system.

805

Musical score for measures 805-810. The right hand has a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the system.

811

Musical score for measures 811-816. The right hand has a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning of the system.

815

fff Fine