

Fundación **BBVA**

VIII
Ciclo de Conciertos de
Música Contemporánea
Bilbao
2017-2018

Trio Salzedo

Fundación BBVA
Edificio San Nicolás
Bilbao

20
FEB
2018



Fundación BBVA

La Fundación BBVA, cuyo rasgo diferencial es el impulso al conocimiento científico y la creación cultural, articula su programa de Música como un recorrido completo por las distintas formas en que la sociedad puede beneficiarse y disfrutar de esta manifestación artística. Así, alienta la creación de obra nueva con encargos de composición y hace posible su preservación y difusión por medio de grabaciones en colaboración con sellos e intérpretes de primera línea. Promueve el disfrute de la música en directo a través de ciclos de conciertos anuales que, de forma gratuita, ponen al alcance del público *ensembles* y solistas de referencia en el repertorio contemporáneo. Organiza ciclos de conferencias y edita publicaciones para comprender mejor el trabajo de ciertos autores o sumergirse en el estudio de ciertos períodos compositivos. Hace posible la formación de jóvenes músicos a partir

de programas que desarrolla con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, la Joven Orquesta Nacional de España y la Escuela Superior de Música Reina Sofía, y lleva a la práctica proyectos de investigación y creación altamente innovadores con las Becas Leonardo en Música y Ópera.

Organiza simposios especializados sobre gestión de orquestas, colabora con formaciones musicales y teatros de todo el país — desde el Teatro Real y el Teatro de la Maestranza al Gran Teatro del Liceu, pasando por la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera — y reconoce la excelencia a través del Premio de Composición Asociación Española de Orquestas Sinfónicas-Fundación BBVA y el Premio Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea.

Fundación **BBVA**

Intérpretes

Trio Salzedo

Marine Perez, flauta
Frédérique Cambreling, arpa
Pauline Bartissol, violonchelo

Programa

PRIMERA PARTE

Peter Eötvös (1944)
Psy

Ivan Fedele (1953)
Imaginary Skylines

Joan Magrané (1988)
Tres irrealis omegues

SEGUNDA PARTE

Bruno Mantovani (1974)
Tocar

Kaija Saariaho* (1952)
Mirrors
New Gates

Zuriñe F. Gerenabarrena (1965)
Iruleak

* Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea

Coordinación del ciclo

Gabriel Erkoreka

Peter Eötvös

Psy

Peter Eötvös nació en 1944 en la misma región transilvana de la actual Rumanía en que también lo hicieron Ligeti, Kurtág y Bartók. Tras graduarse en la Academia de Música de Budapest con Zoltán Kodály, marchó a Colonia como becario del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) y en 1970 Stockhausen lo aceptó en su ensemble. Con él realizó un viaje a Japón que le marcó profundamente: allí descubrió el budismo Zen y, según sus propias palabras, se transformó en un observador global, un espíritu receptivo a toda experiencia artística verdadera, independientemente de la esfera cultural de la cual provenga. «Me haría feliz que al final de mi vida tuviera la sensación de que el mundo ha pasado a través de mí y que algo de él ha quedado dentro, como en una criba», confesaba Eötvös en una entrevista. «Para mí el mundo es tan grande o tan pequeño que quisiera llevarlo todo conmigo. Y no solo en el arte: la música es únicamente un sector, una posibilidad, un aspecto. No soy el tipo de músico que solamente es músico».

Directamente ligado con esta filosofía vital hallamos una idea compositiva fundamental en Eötvös, la de «imagen sonora» o *Klangbild*, es decir, la reelaboración en música de las sensaciones

causadas por una imagen, una lectura o un acontecimiento. «Trato de describir el mundo con sonidos, al igual que los escritores lo hacen con palabras, los pintores con el pincel y los directores con una cámara. A menudo describimos las mismas cosas; solo el medio es diferente», afirma Eötvös. Y entre los sujetos que siempre han fascinado al compositor húngaro se encuentra, sin duda, el espacio. El pasado mes de octubre, sin ir más lejos, estrenó uno de sus proyectos más ambiciosos en la nueva e imponente Elbphilharmonie de Hamburgo: un concierto para órgano, órgano Hammond y orquesta denominado *Multiversum*, que reinterpreta en sonidos algunas de las grandes teorías físicas que tratan de revelar el tejido del universo, como la teoría de cuerdas.

El interés de Eötvös por el espacio despegó en 1961, con diecisiete años, tras seguir por la televisión la aventura espacial de Yuri Gagarin. Ese mismo año escribió una obra para piano inspirada en la teoría del Big Bang, titulada *Kosmos*, pero todavía en los años 90, cuando escribió la obra que escucharemos esta noche, o incluso en la actualidad, como ha reconocido en entrevistas relacionadas con *Multiversum*, la «psyche» de aquellos días, la excitación surgida de sus primeras miradas a la infinidad del universo, sigue estando tan viva como cuando era un adolescente.

Esa disposición mental es la que dio nacimiento a *Psychokosmos* en 1993, un concierto para cimbalón y orquesta que Eötvös definió como un acto de «introspección dentro del desconocido infinito interior». La obra era, en cierto modo, un resumen de los 32 años de música que habían seguido a aquel Big Bang que para él fuera *Kosmos*, y en ella recogía los pensamientos e ideas que habían ido expandiéndose durante las tres décadas de su carrera. Este corpus de breves motivos, extrañas melodías y sonidos primigenios aparecen flotando en una sonoridad suspendida que adquiere tintes «atemporales», aunque con episodios de gran dramatismo y violencia cósmica.

Psy es una versión para trío que Eötvös escribió tres años después (1996) para flauta, violonchelo y cimbalón, que puede ser reemplazado por un piano, marimba o arpa. El trío no es estrictamente una transcripción de *Psychokosmos*, pues es más breve y su desarrollo más concentrado. En palabras de Tünde Szitha, se trata más bien de «una paráfrasis que transmite el espíritu de la obra original de una manera más sucinta y virtuosa, en la que el foco está en el virtuosismo instrumental y melódico en lugar de en las bravuras acústicas de la obra orquestal».

Ivan Fedele

Imaginary Skylines

Ivan Fedele, destacado miembro de esa imaginativa generación de compositores italianos a la que pertenecen también Battistelli, Francesconi y Stroppa, es, como Eötvös, un autor de intereses heterogéneos. Tras estudiar piano con Bruno Canino en Milán y composición con Azio Corghi y Franco Donatoni en Roma, se internó en el terreno de la música electrónica, que llegó a dominar con maestría y que ha tenido una influencia decisiva en su producción instrumental, cuyo signo característico es, quizá, cierta rugosidad del sonido que recuerda inevitablemente a la síntesis granular. Las matemáticas, los fenómenos naturales, las danzas barrocas, la filosofía oriental, la mitología y hasta el folclore —incluido el vasco, pues tiene un concierto titulado *Txalaparta*— son algunos de los múltiples temas que ha tocado el italiano en su amplia producción.

Hoy escucharemos la primera de tres piezas que Fedele agrupó bajo el término *imaginary* en la década de los noventa: *Imaginary Skylines* (1990), *Imaginary Islands* (1992) e *Imaginary Depth* (1997). Todas ellas realizan un ejercicio de reelaboración de elementos topográficos a través del sonido, aunque lo hagan con una intención más bien poética que científica o

experimental. En *Imaginay Skylines*, por ejemplo, *Skyline* «hace referencia al contorno, a la silueta de un paisaje (con frecuencia hecho por el hombre, sin embargo, algunas veces natural) que se separa del cielo en el horizonte, normalmente durante el ocaso». «De esta manera», prosigue Fedele, «tanto la flauta como el arpa siguen cursos lineales, perfiles que se cruzan sobre la base de una “línea de fuerza” que uno podría describir como diagonal».

En los primeros minutos de la obra, es el arpa la que asume un papel de relieve expresivo, ejecutando figuras «con una fuerte connotación semántica». En contraste, la flauta tiene un carácter claramente puntuado. Sin embargo, los papeles de ambos instrumentos irán invirtiéndose paulatinamente, ya que la composición presenta una forma simétrica, regida por una métrica tomada de la versificación del *Haiku* japonés y de la poesía *Tanka*.

Joan Magrané

Tres irrealis omegues

El compositor de Reus Joan Magrané es, pese a su juventud —no ha alcanzado aún la treintena—, una de las voces más activas de la nueva música en Catalunya. Este alumno de Ramon Humet y de Agustí Charles en la Escola Superior de Música de

Catalunya (ESMUC), de Beat Furrer en la Kunstuniversität de Graz y de Stefano Gervasoni en el Conservatorio Superior de Música y Danza de París, se ha labrado un lugar destacado en las programaciones musicales españolas y francesas gracias a la singular poética de su obra, que observa el arte y la literatura antiguos —especialmente los del Medievo y el Renacimiento, aunque no exclusivamente— con una sensibilidad y rigor intelectual poco común entre las nuevas generaciones de compositores. Si a esto le añadimos una técnica compositiva de gran refinamiento, de extracción francesa pero repleta de rasgos personales, y una gran capacidad de trabajo —en 2017 contamos once obras añadidas a su catálogo—, se entiende que Magrané haya recibido ya reconocimientos tan importantes como el Premio Reina Sofía de Composición Musical o la residencia de la Casa Velázquez de Madrid.

La pieza que escucharemos hoy, un encargo del Trio Salzedo estrenado en Vitoria en otoño de 2017, tiene como inspiración una fuente literaria, en este caso unos fragmentos del poeta vanguardista Josep Vicenç Foix, de las colecciones *Sol, i de dol* y *Les irrealis omegues*. Foix fue un pionero del surrealismo y sus temáticas son, según Magrané, «esto mismo, literalmente: más allá del realismo». El compositor explica que una «omega

irreal» es «una irreal última letra del abecedario, y también lo que intento reflejar en mi pieza: una música hecha de elementos tradicionales pero llevados un paso más allá a través de la imaginación».

En una escucha global la obra aparenta ser unitaria, pero en realidad está formada por tres piezas distintas encabezadas a un nivel formal. La primera (*Poco mosso*) es, según el autor, «una melodía de flauta en el registro medio y en una interválica bastante restringida, en contrapunto con otra voz aguda». La segunda, *Nervoso*, es más activa y virtuosística, «hecha sobre todo de ráfagas de escalas arriba y abajo». Por último, el *Lento, mesto* es «una suerte de *passacaglia* lenta y elegiaca donde los elementos de la primera parte se ven atomizados entre silencios». Independientemente de las variantes estilísticas que cada sección imprime, en su generalidad se trata de una obra de carácter «onírico, nebuloso, ondulante y resonante».

Bruno Mantovani

Tocar

Aunque el arpa es un instrumento de gran antigüedad y presente en múltiples culturas, en el terreno de la música clásica ha estado siempre sometido a ciertas ideas preconcebidas. Aún hoy

muchos amantes de la música conciben el arpa como un instrumento indicado para músicas delicadas y sonoridades aéreas, capaz de lograr efectos atmosféricos con su facilidad para el *glissando*, los arpeggios y los trémolos. Incluso autores franceses del siglo XX que otorgaron gran importancia al instrumento, como Debussy o Ravel, no pudieron escapar del todo a estas preconcepciones. Sin embargo, el arpa esconde una cara menos conocida que no comenzó a explotarse hasta la segunda mitad del siglo XX: la de una herramienta capaz de producir infinidad de colores tímbricos, desde la extrema fragilidad de sus sonidos armónicos hasta el rugido atronador de las cuerdas graves metálicas, además de múltiples efectos percusivos. En las últimas décadas, el arpa se ha mostrado como un instrumento capaz de hacer justicia no solo a músicas sutiles sino también a partituras enérgicas y desafiantes, y la idea de Bruno Mantovani al escribir *Tocar* iba, precisamente, por ese camino. «*Tocar* invierte la imagen del arpa, que se considera erróneamente un instrumento de salón y de orquestación», afirma el compositor de Châtillon y actual director del Conservatorio de París. «Podemos revelar igualmente un aspecto más rítmico y percusivo».

Como si fuera una declaración de intenciones, *Tocar* comienza con unos agresivos acordes repetidos que pronto se

filtran hacia una textura más tradicional a base de suaves *bisbigliandi*, rotos paulatinamente por agresivos *glissandi* que llevan de nuevo al intérprete al borde del frenesí. Esta estrategia se irá repitiendo a lo largo de la obra, que constantemente toma elementos característicos de la escritura para el arpa y los va sacando de quicio, en un proceso marcado por el virtuosismo y un espíritu que oscila entre la nostalgia y la tragedia. *Tocar* está dedicada a la arpista Constance Luzzati, quien la estrenó en la Maison de la Radio de París el 24 de mayo de 2007, y desde entonces se ha convertido en una pieza favorita entre los solistas de arpa comprometidos con las nuevas músicas.

Kaija Saariaho

Mirrors

New Gates

Si Mantovani somete el arpa a su propia imagen distorsionada, la finlandesa Kaija Saariaho, que acaba de ser galardonada con el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en Música Contemporánea, en su décima edición, propone un nuevo juego de espejos en *Mirrors*, una breve pieza de 1997 que se sumaba al entusiasmo de aquellos años por el nuevo soporte conocido como CD-ROM, que facilitaba enormemente las posibilidades de interacción con materiales audiovisuales. En el con-

texto de aquel CD-ROM diseñado por Saariaho, el usuario podía construir e interpretar su propia versión de *Mirrors* combinando fragmentos predefinidos, y en su versión de concierto, la obra —al estar escrita con aquel propósito— puede ser reconstruida en múltiples versiones diferentes, toda ellas válidas.

La sucesión de secciones que recoge la partitura es solamente la preferida por Saariaho, pero ella misma invita a los músicos a construir sus propias versiones de la obra, advirtiéndoles de que deben, al menos, tratar de seguir sus ideas en torno a los espejos musicales: «debería haber en todo momento espejos en una o varias de las siguientes dimensiones musicales: ritmo, alturas, gesto instrumental y timbre». Estos espejos pueden ser horizontales, como el que se forma entre los ritmos de la flauta y el violonchelo nada más comenzar la obra, o verticales, como los múltiples reflejos de gestualidad —por ejemplo, *glissandi* que se dirigen hacia arriba en un instrumento y hacia abajo en el otro— e imitaciones de materiales melódicos y rítmicos que se producen constantemente.

Casi contemporánea de *Mirrors* es la segunda obra de Saariaho, *New Gates*, un trío para flauta, violonchelo y arpa escrito para el Trío Sabeth de Basilea en 1996. Toma como punto de partida la primera creación escénica importan-

te de Saariaho, el ballet *Maa* (Puertas) de 1991, compuesto por encargo de la Ópera Nacional Finlandesa y con un guion abstracto, no narrativo, sobre la experiencia de viajar, bien dentro de nuestro mundo o entre mundos diferentes. En su desarrollo, elementos como las puertas o los puentes cobran una importancia arquetípica y dotan de un deliberado misterio a la acción escénica, cargada de misticismo y mitología. Todo el ballet gira además en torno al número siete, pues siete son sus secciones y siete los intérpretes, que se dividen en diferentes combinaciones. La segunda de esas secciones, escrita para el formato de trío, es el origen de la pieza que hoy nos ocupa.

Sobre el devenir de *New Gates*, Saariaho explica que «el tema general pasa de un estado a otro, abriendo puertas, barreas, cayendo, cruzando ríos, etcétera —temas a menudo hallados en las mitologías—. Como el título sugiere, la música se mueve hacia esas puertas, las abre mostrándonos nuevos paisajes y acto seguido prosigue hacia otras puertas». Todo este viaje lo direcciona Saariaho a través de la tímbrica, pues el sonido de los instrumentos, abocados a largas líneas horizontales, se somete a un sinfín de mutaciones en su color y textura, a medio camino entre el sonido y el ruido. Un tratamiento característico del espectralismo de segunda ola que la propia Saariaho ayudó

a consolidar con obras como esta, en la que la pericia compositiva se pliega a un discurso de singular aura poética.

Zuriñe F. Gerenabarrena

Iruleak

La última creación que presenta hoy el Trio Salzedo tiene al propio grupo como dedicatario, ya que fueron ellos quienes la estrenaron en el verano de 2011 en la Quincena Musical de San Sebastián. Desde entonces la han defendido en múltiples ocasiones, al tratarse de una pieza muy efectiva en su exploración de las capacidades tanto individuales como camerísticas de esta combinación de instrumentos tan peculiar. La intención de Gerenabarrena al escribir *Iruleak* (Hilanderas) era, justamente, que el discurso de cada instrumento se entrelazase «formando sonoridades más complejas en cuanto a su timbre en yuxtaposición. Los instrumentos son dirigidos como hilos que se entremezclan, tejiendo la obra en el tiempo y reelaborando el continuo fluir del material». El acto de tejer, sin embargo, no se limita a una metáfora de interacción entre los instrumentos, sino que parece haber impreso su identidad también en la gestualidad de la obra, por ejemplo en los numerosos trémolos y *bisbigliandi* que ejecuta la arpista sobre un instrumento que fácilmente podríamos visualizar como un telar. Cada instrumento pro-

pone así ciertos gestos o trazos de ideas que, en conjunto, «provocan una sonoridad por adición que llega al espectador como sonido nuevo y atrayente».

El título de la obra toma como referente uno de los cuadros más conocidos de Diego Velázquez, *La fábula de Aracne*, más conocido como *Las hilanderas*, pintado en la década de 1650 y que muestra a cinco mujeres durante una jornada de trabajo en la fábrica de tapices de Santa Isabel de Madrid. Tras lo que aparenta ser una escena de género se esconde una simbología mitológica —la fábula de Aracne y Atenea—, pero no es este aspecto el que interesa a Gerenabarrena sino la concepción arquitectónica de la pintura velazqueña. «El cuadro contiene a su vez otro, como alegoría reflejo de las mujeres que se nos presentan en primer término», explica la compositora vitoriana. «Esta pintura me sirve para reflexionar en la obra sobre la capacidad de exponer el material en diferentes estados y ventanas que se comuniquen como espejos. Existe un tratamiento de la figura, la línea y el timbre, obtenido como símil del procesamiento electrónico. Siendo amplificado, variado, incluyendo retardos y refracciones del material presentado por cada integrante y a su vez transformado por el resto de los instrumentos en su retorno en la escucha».

Mikel Chamizo



Trio Salzedo



Tras haber compartido numerosas actuaciones entre los años 2004 y 2010, Frédérique Cambreling, Marine Perez y Pauline Bartissol, tres intérpretes de larga trayectoria profesional, se comprometieron con exigencia a una formación muy poco común. Así, la connivencia entre su personalidad y sus instrumentos las llevaría a explorar un repertorio tan vasto como impredecible. Fue en el año 2010 cuando el grupo tomó el nombre de Trio Salzedo.

Desde entonces, el trío se ha distinguido por la variedad de sus proyectos artísticos. Con un enfoque siempre sensible al contexto propuesto, su creatividad se renueva constantemente gracias a la colaboración con compositores y artistas contemporáneos, titiriteros, artistas plásticos...

El trío se ha presentado ya en prestigiosos festivales de Francia, Suiza y España, incluyendo la Quincena Musical de San Sebastián, donde en 2011 realizó el estreno de *Iruleak* de Zuriñe F. Gerenabarrena, y más recientemente el Festival Carmelo Bernaola de

Vitoria, donde estrenaron *Tres irrealis omegues* de Joan Magrané.

Durante el año 2019 verán la luz las primeras grabaciones en CD del repertorio contemporáneo estrenado por el Trio Salzedo.

Próximos conciertos

VIII Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA

Fundación BBVA • Plaza de San Nicolás, 4. Bilbao • 19:30 horas

13 | 03 | 2018

Ensemble de Cadaqués

Josep Vicent (director)

Obras de John Adams, Igor Stravinsky, Joan Albert Amargós y Mikel Chamizo*

10 | 04 | 2018

Trío Zukan

Obras de Félix Ibarrodo, María Eugenia Luc, Isabel Urrutia, Francisco Domínguez y Magnus Lindberg


15 | 05 | 2018

Ensemble PHACE

Nacho de Paz (director)

Paris qui dort, película de René Clair. Música de Yan Maresz

* Encargo de la Fundación BBVA



Depósito legal: BI-355-2018