

Fundación
BBVA

El minimalismo a dos pianos



Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid
19:30 horas

13
ENE
2024

Fundación BBVA

La Fundación BBVA tiene entre sus objetivos principales el impulso a la creación de excelencia y su difusión a la sociedad con especial énfasis en la música, con una línea de actividad que contempla todo el proceso: desde el apoyo directo a la composición, hasta la grabación e interpretación.

Desde hace una década, el compromiso de la Fundación BBVA con creadores e intérpretes se integra en el programa de Becas Leonardo a través de la categoría de Música y Ópera.

En cuanto a la difusión, la Fundación BBVA ha programado en su sede de Madrid un renovado programa de Cultura en el que cobra una especial relevancia la actividad musical. El Palacio del Marqués de Salamanca acoge propuestas donde el repertorio clásico y el descubrimiento de la música contemporánea caben por igual y que proponen líneas de conexión entre distintos compositores y periodos. Todos tienen en común, eso sí, el dar al público la oportunidad de escuchar en directo a solistas y grupos, españoles o extranjeros, reconocidos internacionalmente.

El programa de Cultura de la Fundación BBVA se completa con alianzas con el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo Nacional del Prado y la Fundació Joan Miró de Barcelona, con los que hace posible exposiciones singulares; con el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real y ABAO Bilbao Opera, con los que colabora para presentar montajes de ópera en coproducción con los principales coliseos del mundo, y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de cuya temporada la Fundación BBVA es patrocinadora principal.



Intérpretes

Alberto Rosado, piano

Magdalena Cerezo, piano

Programa

John Adams (1947)*

Short Ride in a Fast Machine (4')

[transcripción para piano a 4 manos
de Preben Antonsen]

Steve Reich (1936)*

Piano Phase (18')

Arvo Pärt (1935)*

Pari intervallo (6')

Philip Glass (1937)*

Four Movements for Two Pianos
(selección) (12')

2.—

4.—

John Adams

Hallelujah Junction (17')

*Premio Fundación BBVA Fronteras del
Conocimiento en la categoría de Música y Ópera
en las ediciones XI, VI, XII y XIV, respectivamente.

John Adams

Short Ride in a Fast Machine

[transcripción para piano a 4 manos de Preben Antonsen]

No se conoce a ciencia cierta la etimología de la palabra «fanfarria». Se ha argumentado que es un término onomatopéyico, o que proviene de la palabra árabe «fanfáre» (trompetas), o incluso de la raíz española «fanfa», de fanfarronear. El empleo de toques de trompeta y otros instrumentos de viento metal para anunciar el inicio de un evento (por ejemplo, la caza) se remonta a la Edad Media, aunque sabemos que era una práctica común también en el Imperio romano. A través de los siglos, la fanfarria fue evolucionando en diversas modalidades y con diferentes funciones según la zona geográfica, pero en el siglo XX, y particularmente en los Estados Unidos, se fue definiendo cada vez más como una pieza brillante de apertura de un concierto, con cierto cariz solemne. Compositores americanos o residentes en el país, como Igor Stravinsky, Walter Piston, Henry Cowell, Virgil Thomson, Howard Hanson, Bernard Rogers y, especialmente, Aaron Copland, escribieron algunas de las fanfarrias orquestales más memorables del repertorio, y entre ellas, podemos situar también la que abrirá este concierto, convertida además en una de las composiciones sinfónicas contemporáneas más interpretadas en todo el mundo.

Con apenas cuatro minutos de duración, *Short Ride in a Fast Machine* (Breve viaje en una máquina rápida) es una ajetreada página descriptiva que John Adams explica a través de una pregunta: «¿Sabes lo que ocurre cuando alguien te invita a montar en un impresionante coche deportivo, y acto seguido desearías no haberlo hecho?» La partitura fue un encargo del festival de Great Woods, y en su estreno en 1986 por la Pittsburgh Symphony Orchestra se iba a titular *Fanfare for Great Woods*. El uso que Adams hace de la orquesta en su conjunto, y de los grupos instrumentales por separado, refleja con precisión el frenetismo un tanto caótico de la experiencia automovilística que dio título definitivo a la pieza. Se asigna una claqueta



rítmica al clave, que mantiene un pulso regular desde el primer hasta el último compás de la partitura; y en torno a ese golpeteo constante, ajustándose o desajustándose ligeramente de él, se suceden en la orquesta todo tipo de dibujos vertiginosos, con un gran uso de los instrumentos de viento, especialmente de los metales, y de la percusión. Adams dibuja con claridad los clímax de la pieza, lo que nos ubica en un pensamiento musical posminimalista frente a la temporalidad más difusa de piezas anteriores de su catálogo, como *Shaker Loops* (1978-1982).

Hoy escucharemos la versión para piano a cuatro manos que el compositor Preben Antonsen realizó en 2018 para las hermanas gemelas pianistas Christina & Michelle Naughton. Una efectiva transcripción que, a pesar de que inevitablemente pierde la variedad de colores tímbricos de la partitura orquestal, permite observar con mayor precisión la complejidad del trabajo rítmico que Adams elabora en el interior de *Short Ride in a Fast Machine*.

Steve Reich

Piano Phase

Nacido en Nueva York el 3 de octubre de 1936, Steve Reich estudió Composición primero con el músico de jazz Hall Overton, y más tarde con William Bergsma y Vincent Persichetti en la Juilliard School (1958-1961), donde conoció a Philip Glass. Más tarde, completaría sus estudios en el Mills College de California con Darius Milhaud y Luciano Berio. Fue durante su etapa como alumno de Berio cuando Reich decidió distanciarse de lo que le estaban enseñando en la academia y trazar su propio camino: «Me hice compositor porque me encantaban Stravinsky, Bach, el altomedieval Pérotin, el músico de jazz John Coltrane, Miles Davis, el bebop... Y no tenían nada que ver con la música serial y dodecafónica que me enseñaron en la universidad, así que empecé a seguir la música que amaba», recordaría años más tarde.



En la nueva música que comenzó a desarrollar cobraba una importancia fundamental la repetición de motivos, que empleaba para generar texturas microrrítmicas de gran originalidad y belleza. En uno de sus escritos, de 1967 y que puede considerarse uno de los primeros manifiestos de la música minimalista, Reich habla de esta propuesta: «Lo que me interesa es la perceptibilidad del proceso puesto en marcha: una música donde proceso y sonido se unan. Ejecutar y escuchar un proceso musical gradual es como tirar de un columpio, soltarlo y observar su retorno gradual a la inmovilidad; como girar un reloj de arena y observar cómo la arena desciende lentamente al otro lado del reloj». Estos procesos se pueden observar en obras de referencia de Reich como *Come Out*, *Pendulum Music* o *Drumming*, donde aplica también la idea de *phasing*; es decir, su intervención en la elaboración de largos procesos de sincronización y desincronización.

Podremos examinar estas ideas en la obra que escucharemos hoy, *Piano Phase* (1967), cuyo punto de partida es sencillo: dos músicos interpretan un motivo de doce semicorcheas que surge de intercalar un grupo de tres notas en la mano izquierda (repetido dos veces) con un grupo de dos notas en la mano derecha (repetido tres veces). La ejecución de estos dos grupos descuadrados es en realidad sencilla ya que la memoria muscular de los brazos permite tocarlos sin pensar. Los dos pianistas comienzan interpretando el motivo a la vez, pero cada cierto tiempo uno de ellos acelera ligeramente y se coloca una semicorchea por delante del otro, lo que ocasiona una hermosa ilusión acústica, algo así como un efecto caleidoscópico, al dislocarse el motivo en relación a sí mismo. Con cada nueva aceleración del segundo músico, el motivo se desfasa más y más, dando pie a patrones rítmicos y melódicos diferentes cada vez. Tras doce repeticiones, el círculo se cierra y el músico desfasado vuelve al lugar de origen, es decir, al unísono con el otro intérprete. Tras este primer desfase completo del motivo de doce notas, en la versión más extensa de *Piano Phase*, el proceso vuelve a repetirse con fragmentos abreviados, primero de ocho notas y luego de cuatro, tras el que la obra llega finalmente a su conclusión.



Arvo Pärt

Pari intervallo

Aunque el minimalismo fue un movimiento que tuvo su auge en Estados Unidos, hubo un pequeño grupo de compositores europeos, denominados posteriormente «minimalistas místicos», que en los años 70 y 80 encontraron una solución muy diferente al problema de la relación con la música del pasado a través del uso de materiales repetitivos. Mientras en Centroeuropa estaban embarcados en una dinámica rupturista y de constante reinención de los lenguajes compositivos, y en América se estaban fijando en el *jazz* y las músicas populares, estos compositores, con Arvo Pärt, John Tavener y Henryk Górecki a la cabeza, optaron por volver la mirada atrás, hasta las mismas raíces de la música occidental, la música griega y el canto gregoriano, en busca de una pureza sonora que consideraban perdida y que está profundamente vinculada con la experiencia religiosa.

En su juventud, el estonio Arvo Pärt había buscado su propia voz escribiendo músicas neorrománticas, experimentando con el serialismo y con técnicas de pastiche, pero no fue hasta mediados de la década de 1970 cuando logró dar con una fórmula que le permitía destilar en música su espiritualidad cristiana sin el riesgo de enfrentarse a la censura soviética, que ya había ejercido el veto sobre obras anteriores como *Credo* (1968). La nueva técnica, que denominó *tintinabulación*, era una reelaboración personal del canto gregoriano y de los *organum* polifónicos primitivos del siglo X. Pärt recuerda el instante en el que fue consciente de aquel descubrimiento: «Era una grabación de canto gregoriano, no puedo recordar dónde la escuché, quizá en una librería de Tallin. La música era tan simple, y tan clara y tan lúcida. Me quedé pasmado y, de repente, me di cuenta de que en eso, en ese tipo de pensamiento musical, se ocultaba la verdad».

Pärt basó su nueva técnica en la combinación de una escala diatónica y un único acorde de tríada mayor o menor; es decir, el material más básico sobre el que se ha



construido toda la música occidental hasta la llegada de las vanguardias del siglo xx. Estos elementos tan puros se constituyen en una suerte de icono sonoro, colmado de valor simbólico, que es manipulado de la manera más neutra posible por el compositor: Pärt prácticamente se limita a seleccionar los instrumentos y las pautas de un proceso combinatorio entre la escala y el acorde que, una vez puesto en marcha, cobra vida propia, acercándose así a la perfección divina. «No es la melodía lo que importa aquí», explica Pärt. «Es su combinación con la tríada. Crean una unión que desgarrar el corazón. El alma anhela cantarlo eternamente».

Aunque la más popular entre las primeras piezas tintinabulistas es *Fratres* (Hermanos, 1977), que ha sido arreglada a más de veinte versiones y se estima que es interpretada a diario en algún lugar del mundo, hubo algunas creaciones previas. Una de ellas es *Für Alina* (1976) para piano solo, considerada la primera obra tintinabulista, y de ese año es también *Pari intervallo*, que se compuso inicialmente como música para cuatro partes sin especificar la instrumentación y se estrenó en el primer concierto de obras de *tintinnabuli* que ofreció el conjunto Hortus Musicus en octubre de 1976, empleando instrumentos de música antigua. La versión más extendida de *Pari intervallo*, para el órgano, la realizó Pärt en 1980, pero se escucha a menudo también sobre piano a cuatro manos o sobre dos pianos.

La obra está dedicada al padrastro del compositor, que había fallecido recientemente, y está inspirada en un versículo de la carta de Pablo a los Romanos: «Porque si vivimos, vivimos para el Señor; y si morimos, morimos para el Señor». El material musical hace honor al título de la obra (*pari intervallo* en latín es «a igual distancia»), ya que se construye sobre dos voces estrictamente paralelas cuya distancia entre sí es la misma en todo momento.

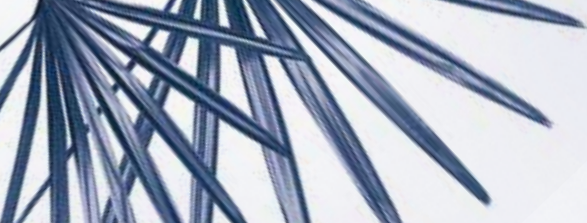


Philip Glass

Four Movements for Two Pianos (selección)

Aunque comenzó sus estudios musicales como flautista, Philip Glass ha desarrollado gran parte de su carrera tocando el piano. No interpretando la música de otros, sino encarnando la figura del compositor-pianista: Glass ha realizado giras por todo el mundo liderando su propia banda o colaborando con otros artistas, pero siempre con su música como sujeto central de sus actuaciones. Dos de los intérpretes con los que colabora a menudo son Dennis Russell Davies y Maki Namekawa. El primero, director y pianista, ha sido uno de los mayores abanderados de su música en las últimas décadas, y Glass escribió para él el primer libro de *Estudios para piano* en 1994. En cuanto a Namekawa, se ha especializado en la música para piano de Glass, ha ofrecido numerosos conciertos mano a mano con el compositor y fue dedicataria del segundo libro de ese mismo ciclo de *Estudios para piano*.

Los *Cuatro movimientos para dos pianos* fueron un encargo del Klavier-Festival Ruhr para un concierto que habría de ofrecer el dúo Namekawa-Davies. Se estrenó en Essen (Alemania) en julio de 2008, y es una partitura ya completamente inmersa en el lenguaje neorromántico que ha ido desarrollando Glass en las últimas décadas. Sigue empleando elementos de la gramática minimalista a la que el neoyorquino dio forma en sus obras de los años 60 y 70, y la repetición y la regularidad rítmica son fundamentales, pero comparadas con aquellas primeras partituras, los *Cuatro movimientos para dos pianos* son armónicamente muy densos, incluso disonantes en algunos pasajes, y estructural y retóricamente son también mucho más complejos, con temas melódicos definidos y una narrativa claramente identificable. El piano es abordado asimismo desde una idiosincrasia romántica, haciendo amplio uso de toda la tesitura del instrumento, escalas y melodías en octavas, cruzamientos entre los dos pianos, etcétera.




Alberto Rosado y Magdalena Cerezo interpretarán dos de los cuatro movimientos de esta obra, ambos sin título. El segundo movimiento es el más lento del ciclo y se mueve entre dos estados de ánimo: los primeros compases podrían definirse como melancólicos y en ellos los dos pianos se responden entre sí con una pasión algo lánguida, pero surge luego un cristalino *ostinato* de notas agudas que da paso a una alegre melodía de corte infantil, antes de retomar la música inicial bajo una luz ahora más positiva. El cuarto movimiento, por su parte, comienza con una melodía en el registro grave del piano que irá repitiéndose en sucesivas secciones con el añadido de nuevos materiales, como acordes sincopados o los característicos dibujos arpegiados de Glass, que irán empujando hacia delante el discurso sonoro hasta culminar en un final espectacular.

John Adams

Hallelujah Junction

El recital de Rosado-Cerezo llega a su fin con una obra del mismo autor que lo ha abierto, John Adams, aunque esta vez con una pieza escrita específicamente para dos pianos, una combinación instrumental que ya había empleado en obras como *Common Tones in Simple Time* y, junto con una orquesta, en *Grand Pianola Music*. Adams confiesa que siempre le ha atraído esta combinación instrumental por la posibilidad de emplear materiales similares o idénticos con un ligero desfase, lo que genera una peculiar resonancia de la que ya hemos tenido un ejemplo en *Piano Phase* de Reich. Por supuesto, Adams lleva estas posibilidades mucho más allá, empleando todos los recursos del piano para generar un continuo sonoro extático en su tímbrica pero que al mismo tiempo muta constantemente, algo que, afirma, no se puede conseguir con ningún otro instrumento acústico.

Sobre el título de esta pieza estrenada en California en abril de 1998, el compositor explica lo siguiente:



«Hallelujah Junction es una pequeña parada de camiones en la autopista 49 en High Sierra, en la frontera entre California y Nevada, cerca de donde tengo una pequeña cabaña. Durante años pasé por ahí en mi auto, preguntándome qué pieza musical podría tener un título como *Hallelujah Junction*. Se trataba de un buen título que necesitaba una pieza, así que lo complacé componiendo esta obra para dos pianos». La sonoridad de las dos palabras del título juega un papel esencial en la configuración de los elementos de la obra. «Empiezo solo con el “__lle-lu-jah” del título (una palabra hebrea), una exclamación de tres sílabas que rebota entre los dos instrumentos hasta que cede a una figuración más relajada y regular de semicorcheas ondulantes», detalla Adams. «Las armonías son esencialmente modales, quedándose exclusivamente en la región de bemoles del círculo de quintas. Finalmente, el ritmo divagante y ajetreado de las semicorcheas da paso a un pasaje de acordes secos que puntúan la superficie musical como golpes de kárate».

Esta textura tensa da paso al movimiento intermedio, mucho más sereno. Aquí, el motivo «__lle-lu-jah» de la apertura adquiere un nuevo cariz soñador y flota sobre un mullido colchón de notas en ritmo de tresillo. Estos tresillos terminarán asumiendo el rol principal del movimiento, que va ganando en energía a la par que en ambigüedad rítmica, para terminar nuevamente inmerso en un ambiente soñador. Sobre el tercer y último movimiento, Adams asegura deleitarse en las posibilidades onomatopéyicas del título. «Tenemos las cuatro sílabas completas del “Hallelujah”, así como la “junction” [la unión] de los dos pianistas ahora enloquecidos, ambos muy probablemente llevados al extremo de un *boogie* vertiginoso», explica el compositor de Massachusetts.

Mikel Chamizo

Alberto Rosado

Piano



Pertenece a una generación de intérpretes formados en un repertorio clásico y comprometidos de una manera especial con la música contemporánea. Su vocación musical se reparte entre la interpretación y la docencia, entre la música de cámara y el recital a solo, o entre la orquesta y la electrónica.

Ha trabajado con Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Toshio Hosokawa, José Manuel López López y más de un centenar de compositores que han enriquecido su visión de la música y de la interpretación; con directores como Peter Eötvös, Susanna Mälkki, Josep Pons, Jonathan Nott, Fabián Panisello, Rafael Frühbeck de Burgos, Pedro Halffter, Arturo Tamayo, José Ramón Encinar, Zsolt Nagy, José Luis Temes o Massimo Quarta; y con orquestas como la Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica RTVE, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Bamberger Symphoniker, Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, entre otras. Asimismo, es miembro del PluralEnsemble desde 1997.

Entre sus más de veinte grabaciones editadas, varias de ellas con el apoyo de la Fundación BBVA, destacan el *Concierto para piano* de López López en el sello Kairos, el *Concierto para piano* de Ligeti en Neos y las obras completas para piano de Halffter y López López en Verso. Las más actuales son *e-piano video & electronics* en IBS Classical, *Ramon Humet. Homenaje a Martha Graham* en Neu, *Fin du temps* para IBS Classical y la música para trío de los hermanos Mendelssohn junto a Alejandro Bustamante y Lorenzo Meseguer para Play Classics. Recientemente, ha grabado para IBS Classical un disco con todos los dúos con piano de Jesús Torres, y otro con la *Kammersymphonie n.º 1, op. 9* de Schoenberg y obras de Hindemith y Eisler junto a Clara Andrada, José Luis Estellés, Aitzol Iturriagagoitia y David Apellániz.

Ha sido profesor invitado de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Universidad de Santiago de Chile, al igual que del Centro Nacional de las Artes y de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor de Música de cámara y Piano contemporáneo, imparte el máster de Piano y coordina el Taller de música contemporánea en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

Magdalena Cerezo
Piano



Magdalena Cerezo es una pianista española especializada en música contemporánea. Uno de los ejes centrales de su actividad artística es la investigación sobre el rol cultural del piano en la actualidad, con el objetivo de encontrar nuevas formas de integrar el mismo junto con el arte performativo y multimedial.

Ha trabajado con compositores como Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders o Bernhard Lang, y ha estrenado obras de Peter Ablinger, Sara Glojnarić, Benjamin Scheuer, Hugo Gómez-Chao o Fabián Panisello. Actualmente, es miembro fundador de las formaciones LAB51 y f:t, así como miembro honorífico de la Junge Deutsche Philharmonie y pianista del Arxis Ensemble. Además, ha colaborado con PluralEnsemble, Ulysses Ensemble, Ljubljana New Music Forum Ensemble y Ensemble Courage de Dresde, entre otros.

Desde 2018, mantiene una estrecha relación artística con el compositor alemán Rolf Riehm, que se traduce en múltiples conciertos y presentaciones de su música para piano en Frankfurt, Múnich, Darmstadt, Stuttgart, Dresde y Ljubljana. Ha obtenido el primer premio del concurso Kulturfonds Baden e.V.-Wolfgang Rihm y del John Cage Interpretation Award Halberstadt.

Durante su carrera, ha tocado en salas como el Auditorio Nacional de Música de Madrid, Kölner Philharmonie, Berliner Philharmonie o Centre Pompidou de París, y ha participado en festivales como Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt, ManiFeste de París, Donaueschinger Musiktage, y los españoles Mixtur, Ensemis o Resis.

Durante 2022, fue artista en residencia de la Cité Internationale des Arts de París y obtuvo sendas becas de prestigiosas instituciones como Kunststiftung Baden-Württemberg y Musikfonds e.V. Tras finalizar el posgrado de interpretación solista contemporánea en Stuttgart con Nicolas Hodges, se hace cargo junto a Johanna Vargas de la asignatura de Interpretación vocal contemporánea / *Lied* contemporáneo en la Hochschule für Musik Karlsruhe.

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información sobre
la Temporada de Música:

