

**DÉCIMA SEMANA DE LA MÚSICA
Y LA MUSICOLOGÍA**

**JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS
DE INVESTIGACIÓN**

Subsidio FONCYT RC-2013 (en trámite)

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**

**CON EL AUSPICIO
DE LA SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN (en trámite)**

**INVESTIGACIÓN, CREACIÓN,
RE-CREACIÓN Y PERFORMANCE**

EJES:

La investigación musicológica previa a la performance
La investigación musicológica como base para la creación
La performance como punto de partida para la investigación

4, 5 y 6 de septiembre de 2013

“SALA GINASTERA”
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 –
EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO - SUBSUELO

COMITÉ CIENTÍFICO:

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo
Dr. Oscar Pablo Di Liscia - Dra. Olga Latourde Botas - Dr. Juan Ortiz de Zárate
Mag. Iván Marcos Pelicarić- Dra. Pola Suarez Urtubey - Lic. Nilda Vineis**

UNA APROXIMACIÓN A LA FORMA, CONTENIDO E HISTORIA DEL CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA, “CONCERT DE RIALP”, OP. 70, DE JAUME TORRENT

PATRICIO MÁTTERI

RELATO DE EXPERIENCIA

Resumen

El presente trabajo relata la experiencia del abordaje al estudio del *Concierto para Guitarra y Orquesta, "Concert de Rialp", Op. 70*, del compositor español Jaume Torrent, escrito por encargo para la celebración del 10mo aniversario del Festival de Música de la Vila de Rialp¹ y estrenado por el propio compositor junto a la Orquesta Sinfónica Nacional Checa, bajo la batuta de Inma Shara, en agosto de 2010.

Dicho artículo buscará describir no sólo el proceso de análisis, estudio y preparación de una obra jamás estrenada en América, sino también la experiencia extramusical vivida por este autor, desde un primer contacto a finales de 2012 por parte del compositor hasta el momento de publicado este artículo. Se intentará también presentar conclusiones puntuales que refieran tanto al análisis musical puro como al aprendizaje de este autor sobre los distintos factores que hacen a un evento de la magnitud de un estreno continental de una obra de estas características.

Palabras clave: Jaume Torrent, concierto para guitarra y orquesta, Concert de Rialp

Abstract

The following essay refers to the experience gained from the approach to the study of the Concert for Guitar and Orchestra, "Concert de Rialp", Op. 70, by Spanish composer Jaume Torrent, written by request for the 10th anniversary of the Festival de Música de la Vila de Rialp and premiered by the composer with the Czech National Symphony Orchestra, conducted by Inma Shara, on August, 2010.

This paper will seek to describe not only the analysis, study and preparation procedures in order to premiere the work in America, but also the non-musical experience lived by this author, from first contact with the composer in 2012 until the publication of this article. I will also attempt to present the reader with a set of conclusions regarding not only the purely musical analysis of the piece, but a group of learned experiences from trying to find means to reach a continental premier of a work of such magnitude.

Key words: Jaume Torrent, Concert for Guitar and Orchestra, Concert de Rialp

¹El Festival de Música de la Vila de Rialp es uno de los acontecimientos culturales más atractivos que se realizan en las tierras de Lleida. A lo largo de los últimos años el festival ha contado con la presencia de formaciones e intérpretes de renombre internacional como *Claudi Arimany*, uno de los mejores flautistas del mundo, el *Coro de Cámara de St. Petersburg*, *Coro Nacional de Ucrania*, *The soloists of the Royal Opera House of Covent Garden*, *Orquesta de Rádio Praga*, *Virtuosos de Hungría*, *Orquesta de Cámara "Franz Liszt" de Budapest*, *Coro Vivaldi Pequeños Cantores de Cataluña*, *Moscow Rachmaninov Trio*, *la Orquesta Filarmónica de Rusia*, los hermanos *Cuenca*, la *Salzbuger Kammerphilharmonie*, *Medelsohn Chamber Orchestra*, *Liana Issakadze*, *Mireia Pintó*, entre otros.

Prólogo

En diciembre de 2012 su puso en contacto conmigo Àlex Casanovas, creador y administrador del sitio *World Concert Hall*², cuyo servicio provee a sus suscriptores con actualizaciones en tiempo real de conciertos en vivo en todas partes del mundo, disponibles para escuchar vía *streaming* por internet.

En su mensaje, invitaba a conocer la obra de Jaume Torrent, el "*Concert de Rialp*", el cual había escrito y estrenado dos años atrás y que recientemente había tenido la oportunidad de grabar profesionalmente. Su intención era la de generar un vínculo entre el compositor y este autor para estudiar en conjunto la posibilidad de estrenar mencionada obra en el continente americano.

Previo a una primera audición de la obra (disponible en línea³), se buscó realizar una investigación preliminar sobre el compositor y su trayectoria, para poder abordar la obra (y su audición crítica y consciente) con un conocimiento antecedente de su estilo, ubicación temporal y circunstancial.

Jaume Torrent es un guitarrista y compositor español de amplia trayectoria en su país, tanto como instrumentista como compositor de obras donde su instrumento tiene un papel protagónico. De sus más de 70 opus publicados, que incluyen obras de cámara para una amplia combinación de instrumentos, se destacan sus 3 conciertos para: orquesta de cuerdas y guitarra sola (*Op. 52*), guitarra y flauta ("*California 2007*", *Op. 63*), y guitarra y violín ("*Paganini in America*", *Op. 62*), así como su estudiado aquí para guitarra y orquesta sinfónica, "*Concert de Rialp*", *Op. 70*.

A través de numerosos intercambios con el Mtro. Torrent, sus editores, directores de orquesta, programadores de conciertos y diversos otros actores, así también como a través de la propia investigación musical sobre la pieza y algunas reflexiones personales sobre estilo y forma, se pretende acercar al público interesado una perspectiva personal de la experiencia que significa descubrir una obra totalmente nueva de un compositor contemporáneo reconocido y encarar las vicisitudes encontradas para lograr su estreno en nuestro continente.

Una aproximación estético-formal a la geografía de Rialp

Rialp es un municipio español de la comarca del Pallars Sobirà, perteneciente a la provincia catalana de Lérida, cercano a la frontera del país con Andorra. El Concert de Rialp consta de tres movimientos cuyos títulos hacen referencia a destacados lugares geográficos de la comarca: Pic de l'Orri, Vall d'Assua y Riu de Sant Antoni. En palabras del compositor:

"El concierto no pretende describir programáticamente estos parajes naturales, sino más bien establecer un vínculo analógico entre determinados procesos emotivos que se reflejan en el texto musical y las fuerzas de la naturaleza que emanan de los lugares aludidos".⁴

La intención del compositor fue la de mantener un discurso constante de permanente diálogo concertante entre la guitarra y la orquesta. Buscó el equilibrio sonoro entre los dos mundos sin renunciar a explorar las genuinas posibilidades que cada uno de ellos posee: la guitarra despliega una gran variedad de recursos diseñados para potenciar al máximo su capacidad expresiva mientras que la orquesta envuelve al instrumento solista con un extenso abanico de texturas de las que unas veces se desprenden sutiles sonoridades, y en otras el vigor sonoro de los tutti orquestales.

Siendo la guitarra acústica un instrumento de uso casi exclusivamente nacionalista en la música clásica (considerando a Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Lalo Schiffrin, Luis Pérez Valero, Ernesto Cordero y Carlos Castro como los mayores exponentes del

² www.worldconcerthall.com

³ soundcloud.com/jaumetorrent

⁴ TORRENT, J. 2011: 5

concierto para guitarra y orquesta), es necesario incluir en este análisis preliminar, un párrafo referido al lenguaje y la textura explorada, a modo de evidencia de estilo diametralmente contrario al de los compositores arriba mencionados:

"El lenguaje que utilizo busca conseguir una simbiosis entre modernidad y tradición, siguiendo la línea de mi precedente obra compositiva. No contiene referencias a la música popular y se aparta en todo momento de las expectativas creadas por el lenguaje de raíces folclóricas que han explotado (en conciertos de estas características) la mayoría de los compositores conocidos. En el *Concierto de Rialp* [sic] se refleja la modernidad a través de una búsqueda de formas de expresión propias, de la experimentación de vías propias de desarrollo temático y de un planteamiento genuino de soluciones formales, todo, pero, sin dejar de recurrir a la expresividad y al lirismo como fundamentos propiciadores [sic] de la comunicación con el público.

No he querido hacer del *Concierto de Rialp* una obra programática puesto que en él no pretendo evocar imágenes concretas del paisaje de la comarca del Pallars Sobirà en la que se encuadra la población de Rialp. Creo que la música del concierto tiene más que ver con la energía telúrica que emana del paisaje montañoso que rodea Rialp que de la descripción concreta de sus rincones. Uno puede preguntarse por el motivo de los títulos de los tres movimientos. Creo que la respuesta está en considerarlos como un elemento simbólico más que con el de complementar la capacidad de evocación de la música. Es cierto que hay una parte del público que se siente cómodo sabiendo que una imagen visual o literaria justifica un hecho musical, pero yo soy de los que pienso que cuando una música es capaz de conmovernos, este sentimiento pertenece exclusivamente al mundo de la música. Siento un gran respeto por la enorme capacidad que tiene la música de estimular sentimientos desde su propia realidad abstracta."⁵

Descartando entonces el enfoque de estudio de una obra programática cuyas características, en una primera impresión, podrían sugerir los títulos dados a los movimientos, y teniendo en cuenta la intención del compositor de alejarse del lenguaje de su predecesores, se generan las siguientes interrogantes que darán carácter a esta investigación:

1. En lo que refiere a la textura a través del lenguaje (o al "lenguaje a través de la textura"), ¿cuáles fueron las influencias compositivas (por adopción o rechazo) en las cuales se basó Jaume Torrent para buscar esta "simbiosis" descrita como fundamental para escribir su Op. 70?
2. Dado que cada título tiene un nombre evocativo a la geografía de Rialp, ¿qué estructura formal-musical fue pensada para cada uno de ellos? ¿Hubo intención de atenerse a las formas tradicionales del concierto para instrumento solista (Forma S, formas ternarias expandidas, scherzos, rondos, etc.), o el trabajo temático buscó la forma de fantasía libre como fundamento para la construcción del discurso musical?
3. Las ideas temáticas ¿son propias, o el autor se basó en ideas folclóricas tradicionales de su país? Resulta llamativa su aseveración sobre el escape de un "lenguaje folclórico", tanto así que presenta la incógnita sobre si realmente hubo un desprendimiento consciente de lenguaje efectivo o simplemente aparente, donde no se logró una verdadera separación, temáticamente hablando, de mencionado lenguaje.
4. En esa búsqueda de diálogo constante entre instrumento solista y orquesta, ¿la construcción fue temática o textural?

Estas preguntas hacen referencia exclusivamente a aspectos compositivos de la pieza y, para responderlas, es necesario investigar la partitura y, en conjunto con el propio análisis del

⁵ En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

compositor, llegar a las conclusiones pertinentes, teniendo en cuenta una indicación previa crucial del Mtro. Torrent en cuanto a su punto de partida para escribir este concierto:

“Gracias al conocimiento de las posibilidades de la guitarra he podido profundizar en un lenguaje absolutamente idiomático. Idea tras idea, motivo tras motivo, el concierto está construido sobre fórmulas técnicas e instrumentales que permiten llevar a la guitarra al límite de su potencial sonoro proporcionándole la capacidad de diálogo con los instrumentos de la orquesta que necesita. Teniendo en cuenta la importancia y dificultad que conlleva la creación de temas y de motivos guitarrísticos poseedores de esta peculiaridad, la exploración de las peculiares diferencias sonoras que hay entre la guitarra y la orquesta (tanto desde un punto de vista dinámico como tímbrico) me ha ayudado a enfatizar el sentido dramático que proporciona su enfrentamiento.”⁶

La búsqueda del lenguaje de Rialp

Jaume Torrent entiende y expresa en su corpus la construcción de esa "simbiosis" de lenguajes musicales mencionados en el apartado anterior, una "unión entre modernidad y tradición"⁷, a partir de distintos aspectos constructivos musicales: el uso libre de la tonalidad, la utilización de texturas “atmosféricas” y la convivencia de técnicas atonales (lindantes, por momentos, con las prácticas dodecafónicas de la Segunda Escuela de Viena de principios del siglo XX) con otras cuyo origen nace en la tradición tonal. Esta aparentemente pretendida simbiosis no nace de la voluntad del compositor de alejarse de los creadores que se valieron del mismo orgánico para abordar piezas de las características del *Concert de Rialp* en el pasado (como pueden ser Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer o Lalo Schifrin), sino que se muestra como resultado y consecuencia del repertorio musical absorbido y asimilado a lo largo de toda la carrera del compositor: Jaume Torrent pertenece a una generación de músicos que, puesta en comparación con las generaciones precedentes, ha podido escuchar un diverso crisol de estilos que la que pudieron absorber los maestros del pasado. Esto ha llevado a condicionar su acervo cultural, y no es de extrañar que formen parte de sus íntimas fuentes de inspiración a la hora de construir su lenguaje propio.

El compositor, a lo largo de sus años en la creación musical, ha utilizado distintas técnicas compositivas. La armonía tonal tradicional (como puede notarse en sus *24 Fantasías Románticas, Op. 18* y sus *Fantasías Sonatas, Ops. 19, 20, 21, 22 y 23*), la armonía extendida (*Sonatas Ops. 30, 32 y 32*), el dodecafonismo (*Quimérico y Tríptico Dodecafónico, Op. 35*), la atonalidad (*Divertimento e Incisiones*, ambas para 4 guitarras), o la música aleatoria (*Tres Piezas en el Espacio, Op. 38*). Todas estas técnicas integraron, en mayor o menor medida, la paleta de recursos utilizada por Jaume Torrent para escribir su corpus.

Sin embargo, tras haber estudiado todas las obras mencionadas, puede uno declarar con firmeza que la tonalidad siempre ha sido el eje central alrededor del cual estas *técnicas alternativas o extendidas*.

"Yo diría que ha sido mi apego a la tonalidad lo que me ha llevado a buscar una expresión estética en la que la integración de elementos ajenos a la tradición contribuyera a generar atmósferas, colores y otras cantinelas propias. Dicho de otra manera, siento un deseo interno de integrar los distintos mundos estéticos que forman parte de mi acervo cultural personal en un lenguaje enraizado en la tonalidad. La tonalidad (en su sentido más amplio) ocupa una parte tan importante de mi cosmos expresivo (por el impacto comunicativo que me imprime), que me resulta difícil transmitir algo de mi tejido emocional si prescindo de ella.”⁸

⁶En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

⁷Idem

⁸Idem

Habiendo profundizado exhaustivamente en la producción del Mtro. Torrent, podemos exponer casos puntuales donde la simbiosis mencionada se manifiesta en su música a través de distintos aspectos constructivos:

- Una forma personal de integrar la melodía en el contexto armónico (propuesta en sus *Cuatro Piezas Breves para Violín y Guitarra, Op. 56*).
- Encadenamientos y progresiones armónicas libres (presentes en *Elegía, Homenaje a Benjamin Britten, Op. 73*).
- La coexistencia de secciones dodecafónicas con atonales y tonales (encontrada en su *Concierto para Violín, Guitarra y Cuerdas, "Paganini in America", Op. 62*).
- Progresiones armónicas sin relación a una tonalidad establecida (*Concierto para Guitarra y Cuerdas, Op. 52*).
- La coexistencia en una misma obra de secciones de contrapunto estricto, "erudito", con otros de escritura sensiblemente romántica (como puede verse en los contrastes entre el 1er y 2do movimiento de su *Trío, "Clover", Op. 65*).
- La superposición de texturas independientes, pertenecientes a ámbitos motivicos distintos (*Sonata para Violín y Guitarra, Op. 32; "Concert de Rialp", Op. 70, 2do mov., cc. 111 a 145*).

Estos son sólo unos pocos de los tantos aspectos constructivos que se despliegan a lo largo de todo el corpus compositivo del Mtro. Torrent. Pero, a su vez, es necesario observar otro aporte profundamente significativo en sus opus, que proviene de su carrera como intérprete de guitarra, volviendo a su lenguaje patente en el que incluye a la guitarra concertante como generadora textural, rítmica, entre otros.

Observando nuevamente en sus obras publicadas, podemos encontrar los siguientes ejemplos que dejan en evidencia su lenguaje guitarrístico:

- La creación de extensos desarrollos mono-temáticos en discursos polifónicos (*"Concert de Rialp", Op. 70, 1er mov., cc. 59 a 94*).
- El haber re-significado tonalidades desestimadas por la tradición de la práctica común (La bemol Mayor, Mi bemol Mayor, fa menor, fa sostenido menor, si bemol menor, etc.).
- Una forma personal, estrechamente vinculada a sus capacidades como ejecutante, de usar el contrapunto (*Colección de Contrapunctus para Guitarra sola*).
- El desarrollo (por medio de la ampliación y expansión) de formas tradicionales de desarrollo temático (*Fantasías Sonatas, Ops. 19, 20, 21, 22 y 23; Sonatas, Ops. 30, 31 y 32*).
- La creación de motivos instrumentales polifónicos que posibilitan sistemas modulatorios poco comunes en la escritura guitarrística (*Fantasia Romántica No. 5 en Re Mayor, Op. 18, Fantasia Romántica No. 24 en Fa Mayor, Op. 18*).

Esta voluntad de desarrollar un lenguaje de convivencia entre técnicas tradicionales y técnicas desarrolladas durante los siglos XX y XXI es compartida con otros objetivos que también ocupan un lugar prioritario en la obra del compositor.

Entre ellos está el deseo de crear un lenguaje guitarrístico en el que el instrumento sea insustituible por otro, por el hecho de estar estrechamente ligado a posibilidades genuinamente guitarrísticas y a las prerrogativas que imprime una técnica de ejecución bien desarrollada. Heitor Villa-Lobos utilizó el aspecto idiomático como base para crear la temática de sus obras para guitarra más representativas y, en términos generales, no la sometió a manipulaciones que fueran más allá de lo guitarrístico, mientras que en las obras de Jaume Torrent, el material idiomático está sometido a transformaciones que, por proceder de ideas concebidas en el ámbito de lo estrictamente musical, a menudo llevan el discurso guitarrístico a zonas de difícil ejecución, pero que somete luego a un reajuste para su adecuación a parámetros técnicos ejecutables con naturalidad.

"Este proceso de reajuste constituye para mí una práctica que me conecta con nuevas ideas que, a menudo, me han permitido trascender los límites tradicionales de manipulación temática en la guitarra, abriéndome paso a un mono-tematismo polifónico de una organicidad moduladora inédita."⁹

El tratamiento de la guitarra como instrumento armónico-melódico constituye también una constante en su producción. Este posicionamiento respecto al lenguaje de este instrumento (ya en la época del compositor y guitarrista español Fernando Sor [1778-1839] fue motivo de enconadas discusiones), contrasta con el de muchos compositores contemporáneos (en general no guitarristas) y antiguos (el propio Niccolò Paganini trataba a la guitarra como a un violín), que han optado por aplicar en la guitarra un lenguaje de concepción horizontal (a veces camuflado de polifónico por la presencia de algunas voces de bajo) más propia de la escritura para instrumentos melódicos.

"Siempre he creído en que la comunicación es fruto del uso de un código común entre los distintos agentes que intervienen en el acto comunicativo. Sujeto activo/sujeto pasivo, emisor/receptor, intérprete/auditorio, compositor/público, amante/amado. A lo largo del siglo XX, se han cuestionado los parámetros del lenguaje musical sobre los que durante siglos se había desarrollado una intensa expresividad difícilmente superable. Esta fractura del código ha conducido a un divorcio sin precedentes entre la música de muchos compositores actuales y el público.

"Para mí, el deseo de comunicación es un objetivo prioritario. No sé si como principio ontológico del arte, pero sí como una necesidad personal. Entiendo a ésta comunicación como la *transmisión de algo procedente de nuestra esencia como seres físicos, racionales, emotivos y trascendentes* y allí donde se encuentra una idea musical sólida (poseedora de energía y carácter), ingeniosa (porque sus elementos están combinados de forma adecuada e inteligente), expresiva (portadora de carga emocional) y trascendente (porque desprende un cierto halo indescifrable). Allí es donde encuentro el mensaje que me gusta comunicar, el objeto musical que siento como genuinamente propio y el regalo que, como compositor, más me place ofrecer a quién me escucha. Soy de los que piensa que para lograr esto es imprescindible contar con la inspiración. No basta con construir melodías ajustadas a determinados cánones, no basta con enlazar audazmente armonías, no basta con conducir ideas a través de formas equilibradas, ni basta con saber usar correctamente ciertas técnicas organizativas. Hay ideas que, a pesar de superar un análisis exhaustivo según todas estas exigencias técnicas, no son capaces de encender la más mínima chispa de nuestro interés. Por el contrario otras, superando o no dicho análisis, poseen algo que seduce provocando sentimientos y emociones. Estas ideas no se consiguen tan solo mediante una buena técnica constructiva (aunque si es necesario poseerla), sino que se construyen abriendo nuestra mente a aquello que nuestra razón no alcanza. Creo que nuestra cultura ha estado negando desde hace varios decenios esa entidad superior e induce a hacernos creer que desmenuzando lo tangible de una realidad y etiquetando sus componentes vamos a ser capaces de crear realidades semejantes por el simple hecho de rehacer el camino en sentido inverso. Hay muchos 'estudiantes' de nuestros centros de enseñanza musical actuales que califican de lenguaje 'superado' a todo discurso musical que son capaces de analizar morfológica y sintácticamente. Eso, a mi modo de ver, es un lamentable error, porque parte de una idea reduccionista de las componentes del arte, limitándolas a aquello que es objeto de la morfología y

⁹En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

de la sintaxis y obviando algo que está pero que nunca podrá ser diseccionado a causa de su intangibilidad." ¹⁰

Aspectos constructivos del sonido de Rialp

"No tengo la sensación de haberme basado en ningún autor en concreto. Si bien es cierto que en la época que escribí el *Concierto de Rialp* escuchaba con cierta frecuencia el *Concierto para Violoncelo* de Samuel Barber, no he usado elementos constructivos procedentes de él. No acostumbro a diseccionar y analizar los distintos aspectos constructivos de una obra para reutilizarlos en una composición propia. En todo caso, cuando me siento seducido por una determinada atmósfera musical, ésta actúa en mí como un estímulo impulsor del deseo o necesidad de escribir y una vez iniciada esta actividad, no acostumbro a planificar formalmente cómo quiero que sea la obra sino que dejo que fluya libremente la imaginación y el discurso, como si se tratara de un paseo sin un rumbo preestablecido." ¹¹

Los aportes constructivos del compositor en su obra buscan incluir material ausente en otras obras pertenecientes al mismo género. El repertorio para guitarra y orquesta no es muy numeroso, pero en él hay obras que por su peso y personalidad han marcado tendencias evidentemente presentes en el *Concert de Rialp*. Los conciertos de Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, el mexicano Manuel M. Ponce, el italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, entre otros, han estampado en el acervo colectivo un concepto de concierto para guitarra y orquesta muy específico del que no se presenta facilidad de sustracción. Según el Mtro. Torrent, "su presencia en mi memoria podía haber condicionado mi creatividad conduciéndola por derroteros afines a sus estéticas". Ante el temor de producir un calco musical del corpus de obras de otros compositores fue expreso el pedido del Mtro. Torrent a los responsables por el encargo del *Concert de Rialp* (las autoridades del "Festival de Música de Rialp") de sustraerlo del ámbito de influencias de estos conciertos y que le permitieran construir una alternativa distinta y, a la vez, rica en aportaciones significativas.

Observando la obra con detenimiento y en directa comparación a las publicadas por los mencionados compositores referentes en cuanto al lenguaje, se pueden ejemplificar ciertas "novedades" importantes en el lenguaje guitarrístico y en la forma concertante del discurso, que le dan al *Concert de Rialp* un matiz sonoro y constructivo casi inédito, y que son las bases del interés que despierta en quienes buscamos un espacio donde estrenarlo y darlo a conocer al mundo, esperando que ocupe un lugar en el repertorio de todo gran intérprete de los compositores de antaño:

- Determinados procesos modulatorios, no presentes en la práctica común, y quizás más intrínsecamente ligados a los aportes de los compositores tonales de las primeras décadas del s. XX (1er movimiento, cc. 76 a 82 y cc. 121 a 140; 2do mov., cc. 36 a 47; y 3er mov., cc. 198 a 201).¹²
- La utilización de motivos procedentes de las líneas solistas de la guitarra para la construcción de los diálogos imitativos (de "pregunta-respuesta") entre el instrumento solista y la orquesta (1er movimiento, cc. 177 a 192).¹³

¹⁰ Idem

¹¹ En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

¹² TORRENT, J. 2011: 16-17; 22-26; 55-57; 103

¹³ TORRENT, J. 2011: 31-33

- El motivo que desarrolla la cadencia del 1er movimiento es nuevo, pero de alguna forma derivado de material presentado anteriormente: el tema principal del movimiento está contrapunteado por una voz en trinos y sustentado por un bajo.¹⁴
- El sentido dramático desarrollado a través de la interacción de las distintas texturas, como punto de partida constructivo, a través de las que se desarrolla el tema del 2do movimiento.
- El extenso encadenamiento modulante de acordes a cuatro voces en la guitarra (2do movimiento, cc. 49 a 89) que sirve de base para un desarrollo en las maderas de distintos motivos del tema principal (presente en el 1er movimiento también).¹⁵
- La exposición, por parte de la guitarra, del tema modificado armónicamente sobre una sucesión de arpeggios de carácter textural de la cuerda (2do mov., cc. 111 a 152).¹⁶
- Uso de un punteado en la guitarra que permite una alta velocidad en virtud de su peculiar digitación de fundamento genuinamente guitarrístico (3er movimiento, cc. 86-87, cc. 106 a 110, cc. 115-116).¹⁷
- Diálogo entre la guitarra y la percusión (3er movimiento, cc. 118 a 142).¹⁸
- Solo de percusión (3er mov., cc. 143 a 168).¹⁹

Los conciertos de otros autores construyen texturas musicales (quizás mejor consideradas como "atmósferas") que podrían ser calificadas de "lúdicas", "agradables", "evocadoras" y, en ocasiones, "poéticas", cualidades que, a menudo, quedan reforzadas por el sentido intrínsecamente sugerente de la guitarra. El *Concert de Rialp* nace de un mundo estrictamente musical, gestado en la mente y no en el instrumento. No es la guitarra la que decide el desarrollo evolutivo del discurso sino que la guitarra se somete a él. Lo que pretende el compositor es llevar la guitarra al drama, a la tensión dialéctica con la orquesta, a la participación del instrumento en la construcción de un discurso que puede ser discreto y tenue, y acabar evolucionando hasta un tutti orquestal contundente y vigoroso.

Bautizando a la Comarca de Rialp a través de sus atmósferas y sus ideas temáticas

"Ninguno de los tres movimientos responde a una estructura preestablecida. Mi forma de trabajar consiste en buscar una idea temática atractiva, bien definida en el aspecto melódico y armónico, identificable y poseedora (en la mayor medida posible) de un buen potencial comunicativo. Cuando la encuentro (no sabría decir si esos atributos emanan de la propia idea o soy yo quien, a través de mi estado de ánimo, se los proyecto) trato de seguir su inercia (¿mí inercia?) como si tirara de un hilo de lana perteneciente a una madeja."²⁰

Cada movimiento está estructurando en función de lo que su propia temática es capaz de ofrecer de interesante, según el criterio profundamente subjetivo del compositor. Ninguno de los tres movimientos se ajusta a estructuras cerradas y los tres siguen planes distintos.

En el primero (*"Pic de l'Orri. Moderato. Tranquilo"*) hay una clara confrontación de dos ideas contrastantes, una de marcado carácter rítmico cercano a una fanfarria (c. 1) y la otra de carácter lírico, cantabile y expresivo (c. 83).²¹

¹⁴TORRENT, J. 2011: 36-37

¹⁵TORRENT, J. 2011: 57-66

¹⁶TORRENT, J. 2011: 70-77

¹⁷TORRENT, J. 2011: 90; 93-94; 94-95

¹⁸TORRENT, J. 2011: 95-97

¹⁹TORRENT, J. 2011: 98-100

²⁰En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

²¹TORRENT, J. 2011: 7 y 17

En el segundo ("*Vall d'Àssua. Calmo assai*"), el tema se asemeja a una siciliana (c. 1) que se va desplegando a través de tensiones entre el instrumento solista y la orquesta hasta culminar en un tutti orquestal de carácter grandioso y rítmico (c. 95), para recaer en una atmósfera de tensión (c. 111) que se aquieta paulatinamente hasta el final del movimiento.²²

El tercero, "*Riu de Sant Antoni. Allegro ritmico e giocoso. Andante tranquillo*", posee un desarrollo marcadamente rítmico que acoge, como elementos pre-codales, un diálogo entre la guitarra y la percusión y una sección pastoril con evocación de sonidos lejanos.²³

En el *Concert de Rialp* todas las ideas temáticas son propias del compositor, sin guiños a ningún creador del pasado. Todos los temas son originales y poseen un marcado sabor mediterráneo con matices propios de la música popular catalana, a pesar de que una de las búsquedas pretendidas por el compositor era la de alejarse de las sonoridades folclóricas:

"Nunca me he sentido inclinado al desarrollo de un lenguaje de raíces nacionalistas a pesar de haber utilizado en algunas ocasiones (*Quinteto con Guitarra*, "*Música y Compromiso, Homenaje a Pau Casals, Op. 72*) algún tema popular. El motivo por el que normalmente no recurro a esta fuente está en que el repertorio de la guitarra clásica ya se ha nutrido extensamente de la música popular."²⁴

Importantes compositores españoles como J. Turina, M. Llobet, E. Pujol, R. y E. Sainz de la Maza, J. Rodrigo, F. Moreno-Torroba, G. Tarragó o A. García Abril, entre otros, han encontrado en el folclore español (al cual habría que referirse, propiamente, como andaluz) una fuente importante de inspiración para sus obras de guitarra. Esta música (que goza de una gran aceptación por parte de un amplio sector del público), ha contribuido a fijar en el sentimiento colectivo un marco para la guitarra que no le facilita el acceso a otros lenguajes más cosmopolitas, portadores de valores y sentimientos universales. Actualmente, en los programas de concierto de los guitarristas, hay una proliferación de música de raíces folclóricas que no va más allá del entretenimiento, que remiten a músicas populares o con finalidades publicitarias de promoción turística y que fijan a la guitarra en un ámbito alejado del de los instrumentos de tradición musical "culta".

"Mi escritura para guitarra se ha guiado en gran parte y desde siempre por el deseo de construir un repertorio en el que se desarrollen aspectos del lenguaje tonal que, habiendo sido de gran trascendencia en el desarrollo de los aspectos técnicos y expresivos de los instrumentos "cultos", no han tenido en la guitarra un desarrollo apropiado (ni suficiente). En este sentido, el uso de las tonalidades en el repertorio histórico del instrumento ha sido muy limitado siendo éste el motivo por el que la guitarra ha tenido dificultad para desarrollar formas mayores. El hecho de haber querido conducir la escritura guitarrística por un abanico de tonalidades más amplio que el usado por la tradición [folclórica] y de haber tratado de profundizar en las grandes formas, me ha exigido la creación de una temática propia que fuera susceptible de ser sometida a tratamientos moduladores a los que la temática popular no es demasiado accesible."²⁵

Todos los elementos constitutivos del concierto surgen de ideas musicales procedentes de la guitarra. La guitarra no sólo es el elemento medular, la columna que sustenta todo el discurso, sino que es el laboratorio en el que el compositor elaboró las células generadoras del edificio orquestal. Si analizamos por ejemplo el tutti con que la orquesta inicia el primer movimiento (tutti que suena sólido, afirmativo), vemos que se trata de una línea melódica constituida por

²²TORRENT, J. 2011: 50, 67 y 70

²³TORRENT, J. 2011: 79 en adelante

²⁴En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013, en referencia a TORRENT, J. 2012

²⁵En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

pequeñas células temáticas alternadas con un ostinato sobre la nota Mi3. Si situamos esta línea melódica sobre la primera cuerda de la guitarra descubriremos el origen austero de esta vigorosa idea orquestal. Curiosamente, lo esquemático ha dado lugar a lo complejo, lo pequeño a lo grande. “Grande” o “pequeño” son apreciaciones cuando menos equívocas. El microcosmos y el macrocosmos están perfectamente unidos por la analogía. Ahí está el secreto interno de la fusión entre el lenguaje guitarrístico y el de la orquesta.

"He observado que el público se sorprende por la decidida y potente entrada con que la orquesta inicia el concierto. ¿Cómo responderá la guitarra a semejante arranque orquestal? Para mí es como una declaración de principios: no voy a renunciar al uso pleno de la orquesta por el hecho de competir con la guitarra. De todos modos creo haber logrado una entrada de la guitarra perfectamente compatible con ese tutti. El ataque arpegiado, rico en cuerdas abiertas (c. 17) y en el ámbito de mi menor, garantiza una entrada vigorosa y bien balanceada de la guitarra con respecto al final de la introducción orquestal. El uso correcto de las tonalidades en la guitarra es de crucial importancia. Hay compositores de gran talla que, habiendo escrito música extraordinaria, generan un verdadero problema de balance entre la guitarra y el conjunto instrumental por el hecho de no elegir la tonalidad oportuna." ²⁶

Es digno de ser destacado el hecho de que el compositor adoptó, por momentos una postura constructiva netamente temática, dejándola por momentos de lado para abordar un trabajo profundamente textural sobre lo expuesto temáticamente.

Concentrándonos una vez más en el desarrollo melódico, resulta evidente, tras analizar en detalle la obra, que el compositor nunca repite la misma forma de exponer las ideas. Cada vez que se presenta una misma idea temática, está elaborada con tratamientos distintos, tanto en lo que se refiere a su armonización como a su instrumentación. El hecho de no haber recapitulaciones literales imprime a la obra ese carácter propio de la continuidad dramática, del “caminante que va hacia nuevos caminos con la sensación de que nunca le van a llevar al punto de partida”. ²⁷

La creación de atmósferas texturales está también muy presente a lo largo de toda la obra: 1er movimiento, cc. 121 a 142 (en este caso es la guitarra la que asume la función ambiental) ²⁸; 2do movimiento, cc. 111 a 130 (cuerdas) ²⁹; y 3er movimiento, cc. 118 a 138. ³⁰

Conclusiones ³¹

Resulta evidente que dentro del vasto, amplio y contundente repertorio de música “del siglo XX y XXI” existe una rica variedad de conciertos y piezas que tienen a la guitarra como protagonista. Sin embargo, el acercamiento en primera persona a la partitura del *Concert de Rialp*, a su compositor, y a un análisis exhaustivo no sólo de su forma sino de sus procedimientos compositivos, prueba que aún queda espacio en repertorio para obras de esta riqueza motivica, profundidad textural, magnitud formal y exigencia de habilidad en la ejecución del instrumento.

²⁶ Idem

²⁷ En conversaciones personales con el Mtro. Torrent, llevadas a cabo el 16 de julio de 2013

²⁸ TORRENT, J. 2011: 22 a 26

²⁹ TORRENT, J. 2011: 70 a 74

³⁰ TORRENT, J. 2011: 95 a 97

³¹ El proyecto le fue acercado a varias personas e instituciones, a saber: El Mozarteum Argentino, La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, La Orquesta Sinfónica Nacional, La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, La Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, La Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador Las respuestas fueron variadas. Se está trabajando actualmente para lograr el estreno del *Concert de Rialp* en América durante la temporada 2014 de las mencionadas instituciones.

En esas diferencias con respecto al repertorio presente durante el último siglo, es donde yace el interés por adentrarse en una obra como el Concert de Rialp (y como las otras de este compositor).

También es, justamente, en esa amalgama, en la mencionada simbiosis de elementos y procedimientos tan dispares como el dodecafonismo, la armonía extendida, la atonalidad, con las estructuras y formas más tradicionales del repertorio de música académica, donde se presenta una obra fresca, novedosa, que permite alejar al oyente del tabú auto-impuesto sobre el repertorio de la mal denominada “música contemporánea” (que siempre vacía salas de conciertos en vez de llenarlas) y ofrecerle la posibilidad de descubrir las grandes dotes de una pieza escrita en el siglo XXI que se presenta rival de los grandes conciertos de compositores de la talla de Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Lalo Schifrin, entre otros.

La puesta en práctica del análisis exhaustivo del proceso de composición del Concert de Rialp, haciendo provechoso uso de la posibilidad de dialogar con su compositor al respecto, pone en evidencia que esta obra merece, desde el día de su concepción, un espacio en el repertorio de todo gran solista, director y orquesta, y cuyo lugar firme en las programaciones de temporadas futuras le otorgará la solvencia que su escritura se merece.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAS, Julio

1947 *Tratado de la Forma Musical*, Buenos Aires: Ricordi Americana

FORTE, Allen

1973 *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press

TORRENT, Jaume

1999 *Concierto para Guitarra y Cuerdas No. 1, Op. 52*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2007 *Concierto para Violín, Guitarra y Orquesta de Cuerdas, Op. 62, “Paganini in America”*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2007 *Fantasia Concertante para Flauta, Guitarra y Orquesta, Op. 63, “California 2007”*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2011 *Concierto para Guitarra y Orquesta Sinfónica, Op. 70, “Concert de Rialp”*, Barcelona: Editorial de Música Boileau

2012 *Quinteto con Guitarra, Op. 72, “Música y Compromiso, Homenaje a Pau Casals”*, no editada aún (manuscritos otorgados gentilmente por el compositor)

* * *

Patricio Mátteri es Director de Orquesta y Pianista. Estudió con los Mtros. Oscar Castro, Graciela Tarchini, Charles Dutoit, Marc Minkowski, Jorge Gabriel Fontenla y Diego Vila. Actualmente cursa las Licenciaturas en Dirección Orquestal y Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, donde es becado por promedio elevado. Es miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” y miembro de la Comisión de Música para la Juventud del Mozarteum Argentino. Se ha presentado frente a las orquestas Sinfónica Municipal de Avellaneda, Sinfónica y Banda Sinfónica de San Martín, Académica del Teatro Colón, Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, Orquesta Filarmónica de Mendoza y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán.

* * *