

# Revista de Musicología

Vol. XX 1997 N.º 1

Actas del IV Congreso  
de la Sociedad Española de Musicología



«La investigación musical en España:  
Estado de la cuestión y aportaciones»

Madrid, 8-10 de Mayo de 1997

I

*SEM*

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE MUSICOLOGÍA

## **SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA**

Sede social: Carretas, 14, 8.º - Desp. J-5  
28012 Madrid

Junta directiva:

*Presidente:* Dionisio Preciado.

*Anterior presidente:* †Samuel Rubio, Ismael Fernández de la Cuesta.

*Vicepresidente:* Ismael Fernández de la Cuesta.

*Secretario:* Isabel López Albert.

*Tesorero:* Felipe Gértrudix.

*Vocales:* Celsa Alonso, Begoña Lolo, Lothar Siemens.

## **REVISTA DE MUSICOLOGÍA**

Redacción: Sociedad Española de Musicología  
Carretas, 14, 8.º - Desp. J-5  
28012 Madrid

Consejo de redacción:

*Directora:* Begoña Lolo.

*Tesorero:* Felipe Gértrudix.

*Vocales:* Rosario Álvarez.

Enrique Cámara de Landa.

Carlos José Gosálvez.

Angel Medina.

Carmen Rodríguez Suso.

Andrés Ruiz Tarazona.

I.S.S.N.: 0210-1459

DEPÓSITO LEGAL: M. 38068-1998

IMPRIME: Gráficas VARONA. Salamanca



# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Edición BEGOÑA LOLO

Volumen XX, n.º 1

Enero-Diciembre de 1997

## ÍNDICE

IV CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA  
(Madrid, 8-10/05/1997)

Lista de Abreviaturas.....	11
Presentación	
«La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones» .....	13

## SESIÓN I

Ponente: Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA Estado actual y aportaciones sobre la investigación musicológica de la Antigüedad y Edad Media en España .....	19
Hermínio GONZÁLEZ BARRIONUEVO: Algunos rasgos paleográficos de la notación "mozárabe" del Norte .....	37
Juan Carlos ASENSIO: Procedimientos de adaptación en los <i>Quadrupla</i> trocados del ms. Madrid BN 20486.....	51
José SIERRA PÉREZ: Un ejemplo de notación sucesiva en el <i>Códice Calixtino: Ad honorem regis summi</i> .....	61
Jesús MARTÍN GALÁN: Una nueva fuente para el estudio del Ars Nova en Castilla .....	77
Robert STEVENSON: Estado actual de las investigaciones musicológicas en Latinoamérica .....	103

Michael CHRISTOFORIDIS: El peso de la vanguardia en el proceso creativo del <i>Concerto</i> de Manuel de Falla. ....	666
Rafael DÍAZ GÓMEZ - Vicente GALBIS LÓPEZ: Nuevas aportaciones sobre la figura de Eduardo López-Chavarri Marco en el conjunto de la música española. ....	683
Victoria CAVIA NAYA: Carlos Suriñach: Figura y aproximación estilística. ...	689
Marta CURESES: Investigación musicológica en torno a la generación del 51: De los estudios posibles a los imprescindibles. ....	703
José M <sup>a</sup> GARCÍA LABORDA: El concepto de lo "nuevo" en la historiografía musical del siglo XX. ....	717
Ana VEGA TOSCANO: Música mixta para piano y electroacústica: un nuevo género en el repertorio pianístico español. ....	729

Volumen XX, n.º 2

Enero-Diciembre de 1997

### SESIÓN V

Ponente: Rosario ÁLVAREZ

Iconografía musical y Organología: un estado de la cuestión. ....	767
Alicia GONZÁLEZ DE BUITRAGO: Los ancianos del Apocalipsis: Representaciones musicales en la fachada meridional de la catedral de León. ....	783
Elena LE BARBIER: Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos. ....	797
Jordi BALLESTER I GIBERT: La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV. ....	811
José Ignacio PALACIOS Y SANZ: Trazas y diseños de cajas para la construcción de órganos en la provincia de Soria. ....	833
Beryl KENYON DE PASCUAL - Christopher NOBBS: Sevilla: Un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII. ....	849
Cristina BORDAS: El clave de Salvador Bofill (1743) y su entorno en la construcción española. ....	857
Javier BAENA - Consolación GONZÁLEZ - Isabel RUBIO DE MIGUEL: Etnoarqueología y música: Flautas y silbatos primitivos. ....	867

### SESIÓN VI

Ponente: Emilio REY

La etnomusicología en España: Pasado, presente y futuro. ....	877
Josep MARTÍ: ¿Necesitamos aún el término "etnomusicología"? .....	887
Ramón PELINSKI: Convergencia y unión entre etnomusicología y folclore. ....	895

## CARLOS SURIÑACH: FIGURA Y APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA

Revista de Musicología XX, 1

Victoria CAVIA NAYA

La dualidad de la fonética en el nombre de este compositor, Suriñach o Suriñach, nos sitúa en dos marcos geográficos distintos. En el primer caso estamos refiriéndonos al músico español, con una actividad compositiva que presenta una proyección más limitada y menos conocida que la del Suriñach norteamericano, cuyas obras tienen un marco de representación amplio y perfectamente reconocido en los circuitos musicales americanos.

La poca atención prestada a este compositor se debe en parte a su residencia y ciudadanía norteamericana. Aún así es cierto que sus obras durante los años sesenta y setenta se presentaron con frecuencia en el panorama musical español, sobre todo en Barcelona.

Por otro lado, apenas hay referencias bibliográficas de consistencia<sup>1</sup>. Con respecto a su estilo musical se incide repetidamente en su fuerte carga españolista de raíz flamenca aunque a la par se le reconozca una obra amplia y correctamente realizada desde el punto de vista formal. En cuanto a la discografía y edición de partituras, en el catálogo del CDMC<sup>2</sup> sólo aparece recogida la partitura de una de sus obras, *Sinfonía Pasacaglia* y la grabación del *Concierto para piano*. Además sabemos que en los archivos de Radio 2 se conserva la grabación de alguna obra más. Por otra parte hace pocos meses se ha editado un disco en el mercado español que recoge obras de este compositor abarcando un periodo que va desde finales de los 50 a los años 70<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> SOPEÑA, F.: *Historia de la Música contemporánea española*, Madrid, Rialp, 1957. VALLS, M.-MARTORELL, O.: *Síntesis histórica de la música catalana*, Hojas del libro, 1985. (Coneguen, Catalunya), Barcelona, 1985. Barcelona. MARCO, T.: *Historia de la Música española, siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

<sup>2</sup> CDMC: *Catálogo de obras, 1985, 1986*, Madrid, Fundación Juan March.

<sup>3</sup> SURIÑACH, C.: *Ritmo Jondo*, Bronx Arts Ensemble, New World Records, 1996, New York-[Contraportada].

El presente trabajo se encuadra dentro de un proyecto más ambicioso que pretende ir revisando analíticamente los principales trabajos de este compositor con el fin de contextualizar su obra en el panorama musical español del siglo XX. Por lo limitado del espacio pretendemos ahora dar una primera aproximación a la figura de este músico basándonos principalmente en las conversaciones mantenidas con el propio compositor, en artículos de prensa del momento, en su papel como compositor de música para ballet y en una rápida visión a su catálogo y más detalladamente a dos de sus obras orquestales.

#### PERFIL BIOGRÁFICO<sup>4</sup>

Carlos Suriñach nació en Barcelona el cuatro de marzo de 1915. Su madre, madrileña y alumna de piano de José Tragó es la primera persona que le inicia en la actividad musical. Una vez terminada la primera enseñanza comienza sus estudios de bachillerato en el *Instituto Balmes* de Barcelona que compagina con los estudios de piano en la academia de Jose Camirals, con el que también estudia teoría hasta 1936. Durante la guerra continua sus estudios de composición con E. Morera en el *Conservatorio Municipal* a la vez que trabaja en las oficinas militares del Cuerpo de Intendencia. Acabado el conflicto bélico empieza a perfilarse más claramente su dedicación a la música y estudia con Emilio Vega, director de la banda de Alabarderos. Por otra parte sus relaciones con el *Instituto Alemán* le permiten obtener una beca para estudiar en aquel país.

#### *Estudios en Alemania*

En Düsseldorf continua sus estudios de piano en la *Oberklasse* del Conservatorio *Robert Schumann*. Conoce a Hugo Balzer (1940-41) cuya amistad con Richard Strauss facilitará el posterior contacto de Suriñach con este último. En Colonia estudia dirección con Eugen Pabst en la *Hochschule*.

En 1941 es admitido con «distinción especial» en la *Academia Prusiana de las Artes* de Berlín y allí estudia composición bajo la dirección de Max Trapp. Asiste a la vez a los seminarios de composición que imparte Richard Strauss. La técnica y el buen oficio de Suriñach reci-

<sup>4</sup> La mayor parte de los datos proceden de las conversaciones mantenidas con el compositor. Algunas de las imprecisiones en fechas o lugares han sido corregidas utilizando la siguientes fuentes: *TNG*, Edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 1980.

rán allí un importante refuerzo, a la par que crece la admiración hacia el conocido compositor. Pero la situación política empeora y decide volver a España en 1942. Su periodo alemán ha sido corto pero intenso. Su aprendizaje desde el punto de vista formal se revelará posteriormente en la integridad estructural y en la atención al detalle.

### *Regreso a España*

A los 28 años es nombrado director suplente del *Liceo de Barcelona* entre cuyas funciones está la de asistir a los directores invitados. Este hecho le permitirá ampliar su radio de acción y conocer a muchos de los directores internacionales más importantes del momento. La madurez profesional que va adquiriendo en el campo de la dirección orquestal se verá confirmada con el ofrecimiento en 1944 de la plaza de director de la *Orquesta del Gran Teatro del Liceo*. Además él mismo contribuyó como compositor a hacer música para la escena, ya que en 1945 estrena el ballet *Montecarlo* y en 1948 presenta en el *Gran Teatro del Liceo* la ópera *El mozo que casó con mujer brava*. Otra obra de esta época será *Sinfonía Pasacaglia* (1945) que curiosamente, a pesar de haberse realizado en España, carece de ese «españolismo» con el que se ha calificado al compositor. En ese mismo año también hace incursiones en el mundo de la orquesta de cámara con *Tres canciones y Danza andaluza* (1946).

Durante este periodo apareció como director invitado por numerosos lugares de la geografía española en su doble papel de director y compositor. La amistad con el director de orquesta Bigot le llevará a aceptar la invitación que éste le hace de dirigir en París de forma puntual la famosa orquesta *Lamoureux*.

### *Su formación en Francia*

Los años pasados en Alemania habían marcado en cierta manera el talante de apertura del compositor. No existían razones políticas para decidir una nueva salida de España, aunque sí las había de tipo profesional. El compositor sopesó en cierta manera los ofrecimientos que se le hacían en el extranjero y la realidad del panorama musical español, monopolizado en unos pocos nombres y en unos pocos críticos. En 1947 se traslada a vivir a Francia.

Además de actuaciones con la orquesta *Lamoureux*, actuó en la *Salle Gaveau* y *Salle Pleyel* y trabajó para la *Orquesta Nacional* y la *Orquesta Sinfónica de la Radio de París*. Desde Francia se proyecta en su carre-

ra como director de orquesta hacia otros puntos de Europa (Bélgica, Italia, Suiza, Portugal y España). Sus interpretaciones de música contemporánea consiguieron entonces un particular reconocimiento.

En los inicios de su carrera, Suriñach había roto el tradicional movimiento de los compositores españoles hacia París y conecta con la línea alemana. Pero la influencia alemana en Suriñach es más técnica que estética. Este último aspecto recibe ahora su refuerzo. Por ello el enriquecimiento de su personalidad artística en la etapa francesa es fundamental no sólo desde el punto de vista de la dirección orquestal. La amistad con personajes tales como Cocteau, Poulenc, Madam Tailleferre o Messiaen son ahora un nuevo vehículo de aprendizaje que equilibra en cierta manera la disciplina técnica de la formación alemana. En Francia se sintió particularmente conectado con el mundo artístico. Escuchaba y confrontaba opiniones acerca de cómo escribir, de los planteamientos en la libertad compositiva, de la potencialidad del dodecafonismo. Desde el punto de vista estético sus ideas se inclinaron hacia la sencillez y simplicidad. La claridad de su pensamiento musical y su original instrumentación se van perfilando en este ambiente. Una obra de este momento será su *Sinfonía n.º 2* (1949) estrenada por la *Orquesta Nacional de la Radiotelevisión Francesa* bajo la dirección del propio compositor.

Los contactos dentro del mundo editorial le ponen en relación con posibilidades profesionales fuera de Europa. El empresario Monsieur Marietti le presenta a otro importante editor norteamericano, Schirmer, que le ofrece la posibilidad de trabajar en Estados Unidos.

### *La aventura americana.*

Su desconexión de España nunca ha sido algo buscado o derivado de planteamientos ideológicos. Tampoco el que emigrara a Estados Unidos respondió a motivos políticos, aunque el propio Suriñach admitió que nunca tuvo especial relación con los que manejaban los hilos culturales durante el gobierno de Franco. Desde el punto de vista de la composición, ese silencio también puede ser consecuencia de lo reducido de su obra cuando se establece en América<sup>5</sup>.

El año 1951 será el elegido por el compositor para probar suerte al otro lado del continente. Estados Unidos se le presentó como el país generoso que le acoge profesionalmente. De cualquier forma no pierde el contacto con Europa y sigue dirigiendo en Francia. Los primeros años

---

<sup>5</sup> Por otra parte personalmente Suriñach nunca perdió la conexión con el mundo musical español ya que siguió en contacto con compositores y directores de orquesta de la península además de realizar frecuentes viajes a España, aunque de forma privada y casi nunca por motivos profesionales.



realiza trabajos menores, como la labor que desempeña en una cadena de radio norteamericana o los encargos de tipo comercial que recibe, como la música para los anuncios de las fundiciones de acero de Pittsburg o el de una asociación de carácter médico. Suriñach no está en principio animado a colaborar en este tipo de proyectos por estimarlos inferiores a sus posibilidades, pero cede ante las ofertas que le hacen.

Unos años después su carrera en aquel país toma visos más estables y de hecho en 1959 obtiene la nacionalidad americana. Se establece en Nueva York, aunque también vive por unos años en Miami. Pero es consciente de que la costa este y más concretamente Nueva York, son el centro de toda la actividad artística y por eso decide volver allí. Posteriormente traslada su residencia a la ciudad de New Haven (Connecticut) donde le sorprendió la muerte el 12 de noviembre de 1997.

#### OBRA COMPOSITIVA

Su amplia producción abarca un ámbito temporal que va desde 1948 hasta prácticamente la actualidad. Se inicia como hemos visto en España, pero en realidad el grueso de su obra se elabora fuera de nuestras fronteras. Antes de hablar específicamente de su música para ballet y de alguna de sus obras para orquesta, vamos a realizar un breve repaso por su catálogo<sup>6</sup>, cuyo volumen en estrictos términos numéricos, sería el siguiente: una ópera, dieciocho ballets y veintiseis obras orquestales, de las que cinco son para solista instrumental y orquesta, dos para coro y orquesta y tres para voz y orquesta. Tres obras para coro, seis obras de música de cámara, tres canciones, cuatro obras para piano y tres para guitarra. También completan el catálogo los arreglos de música española para solo de guitarra, piano o banda y coro mixto, y transcripciones de obras de compositores como A. Soler o J. Subirá.

Una de las características generales que se desprende de su catálogo es la facilidad del trasvase de un género a otro. La habilidad para la orquestación y el concepto flexible sobre su propia obra hace que muchos de sus trabajos aparezcan en diferentes versiones instrumentales y que por otra parte otras obras ajenas al propio compositor hayan sido orquestadas por él mismo<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> BMI (Broadcast Music, Inc): *Carlos Suriñach*. AMP (Associated Music Publishers); «Suriñach», *TNG*, vol. 20, Edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 1980, p. 374; CARREIRA, X. M.: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (en prensa).

<sup>7</sup> En este sentido en 1954 viaja a Barcelona y se pone en contacto con los herederos del compositor Isaac Albéniz los cuales le persuaden para completar la transcripción para orquesta de la *Suite Iberia*. Terminó el trabajo al año siguiente y el éxito de la obra hizo que fuera incluida en los programas de muchas orquestas importantes.

### Música para danza

La primera composición con amplia repercusión en su carrera profesional se produjo unos meses después de establecer su residencia en Estados Unidos. Se trataba de una obra de cámara para trompeta, clarinete, un percusionista (xilófono, palos, tambor) y tres tocadores de palmas. Se presentó bajo el título *Ritmo Jondo* y fue estrenada en el *Museo de Arte Moderno* de la ciudad de Nueva York el 5 de mayo de 1952 bajo la dirección del propio compositor<sup>8</sup>. El ambiente coreográfico neoyorkino asume rápidamente la obra, y la compañía de Doris Humphrey presenta *Ritmo Jondo* en el *Alvin Theater* el 15 de abril de 1953. El éxito y la oportunidad de esta obra contribuyó quizá a confirmar la elección de trasladar definitivamente su residencia a Estados Unidos, ya que a partir de aquí los encargos se suceden de forma casi ininterrumpida y su música se proyecta hacia importantes teatros europeos tales como el *Covent Garden*, *La Opéra Comique* o el *Kirov*.

La estrecha relación de Suriñach con el mundo de la danza formará un entramado a lo largo de toda su carrera, siendo el género donde ha adquirido un más amplio reconocimiento. Entre otras realiza las adaptaciones para la escena de la *Suite Iberia* de Albéniz, estrenada por los Ballets de Madrid en el *Gran Teatro Liceo de Barcelona* el 1 de mayo de 1960. El ballet *Hazaña* fue también una adaptación de su obra *Tientos*<sup>9</sup>.

Por esa época se amplía el radio de acción de sus obras, llegando a Europa alguno de sus estrenos. En concreto John Butler hace la coreografía de *La Sibila* para el *Festival dei due Mondi* de Spoleto basándose en la música de *Concertino for piano, strings and cymbals*. La cooperación con este coreógrafo dará nuevos resultados y así Suriñach compone la música para una producción de la Compañía de televisión CBS. La partitura, que llevará por título *David and Bath-sheba* (1960), fue posteriormente reorquestada como *A place in the desert* y estrenada en el *Sadler's Well Theater* de Londres en julio de 1961<sup>10</sup>.

En los años sesenta su actividad se intensifica. Probablemente la repercusión de los trabajos realizados con la coreógrafa Martha Graham

<sup>8</sup> En el estreno se encontraban personalidades del mundo financiero y cultural neoyorkino como Bethsabee de Rotchild (que había patrocinado la obra) o la familia Rockefeller. También estaban personajes del mundo musical y artísticos como los compositores Aaron Copland o Samuel Barber, o los coreógrafos Martha Graham, José Limón y Doris Humphrey.

<sup>9</sup> Composición para arpa corno inglés y tímboles. Esta obra de cámara se estrenó en el *Carnegie Hall* el 11 de noviembre de 1953 y seis años más tarde el *Ballet Rambert* la presentó en el *Sadler's Wells Theater* de Londres (25-V-1959).

<sup>10</sup> Esta composición para orquesta pareció gozar de gran éxito ya que la *Dance Bath-Sheba Company* vuelve a utilizarla para su ballet *Celebrants* que presenta en Tel Aviv el 25 de Noviembre de 1963.

influirá de forma muy positiva. La colaboración del compositor con la coreógrafa norteamericana y su compañía se extiende desde 1958 a 1991 y tiene como resultado cinco ballets. Es conocido que Graham era muy cuidadosa a la hora de elegir la música para sus coreografías. Podemos deducir su forma de trabajar con Suriñach de sus propias declaraciones en este terreno:

«nunca describo las ideas a los bailarines por adelantado, simplemente procedo. Únicamente al compositor le expongo la estructura para que él pueda trabajar con la idea»<sup>11</sup>.

El hecho es que Suriñach recuerda muy pocas indicaciones sugeridas por la bailarina. Tan solo se establecía un contacto al principio para sentar las bases del trabajo y luego el compositor realizaba su trabajo de forma independiente. Podemos pensar también que esta libertad descansaba en la confianza previa que la coreógrafa depositaba en Suriñach.

En el momento en que el compositor empieza a trabajar para Martha, otro importante artista en el campo de la escenografía forma parte del equipo de la bailarina, el escultor vanguardista Isamu Noguchi<sup>12</sup>, lo que refuerza el prestigio alcanzado en la composición para ballet de Suriñach. Los cinco ballets a los que pone música para la compañía de Graham serán: *Embattled Garden* (1958), *Acrobats of God* (1960), *Chronique* (1974), *The Owl and the Pussycat* (1978) y *The eyes of the Goddess* (1991).

Aunque oscurecida en su estreno por coincidir prácticamente con la presentación de otro ballet de la propia bailarina, *Embattled* ha permanecido en el repertorio y sigue actualmente en la programación de la compañía. Se recibió como un extraño pero a la vez penetrante y sutil estudio del eterno duelo del amor entre un hombre y una mujer. La partitura de Suriñach está penetrada de ritmos españoles y disonancias arriesgadas. Para la crítica, la música presentaba claramente un estilo aflamencado de «fuegos artificiales», un pulso rítmico implacable con gestos marcados y un vistoso gusto por lo ibérico<sup>13</sup>.

La rapidez del montaje de *Acrobats of God* hizo que algunas secciones una vez establecidas no fueran ensayadas más de una vez, e incluso los compases finales de la partitura no fueron coreografiados hasta la mañana del estreno. La partitura presenta las características animadas de

<sup>11</sup> STODELLE, E.: *Deep Song; The Dance Story of Martha Graham*, Schirmer, New York, 1984. Traducción de la autora.

<sup>12</sup> BLISS, P.: *Mutually influential: the collaboration of Modern dance choreographer Martha Graham and sculptor Isamu Noguchi*, Thesis. M.A. in Dance, Texas Woman's University, Denton, Texas 1988.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 11.

la música de Suriñach. Además de servir como acompañamiento para los vales burlescos, minuetos y típicas clases de danza rutinaria que se parodian en escena, el ritmo presenta la clase de vitalidad imparable que caracteriza la coreografía de Martha. El crítico Walter Terry señaló al respecto:

«...la partitura especialmente encargada a Carlos Suriñach, requiere la presencia de tres mandolinistas sobre el escenario. Tiene tanto el color como el aire español y una vivaz exhuberancia teatral que perfectamente se adecúa al esquema alegre de la señorita Graham. *Acrobats of God* es por ello una obra maravillosa. Es estimulante, terapéutica (deja todas las preocupaciones aparte) divertida, sensacionalmente creativa, y me encanta»<sup>14</sup>.

Una tercera colaboración tuvo lugar 1978. El ballet se tituló *The Owl and the Pussycat*. En este caso y dada la avanzada fecha, era únicamente la compañía y no la propia Martha la destinataria. El estreno fue el 26 de Junio en el prestigioso *Metropolitan Opera House* y la escenografía estuvo a cargo de Ming Cho Lee<sup>15</sup>. No conocemos mucho del contenido musical del ballet, sólo sabemos que se basó en un texto de Edward Lear que era leído durante la representación. En este caso la encargada de leer la historia que se contaba en *The Owl and the Pussycat* fue Liza Minelli.

La última colaboración con la compañía de Martha muestra la gran capacidad de trabajo de nuestro compositor, que llegó incluso a estar en activo meses antes de su fallecimiento. El ballet fue *The eyes of the Goddess*, una coreografía que quedó inacabada al sorprender la muerte a la famosa bailarina. Se estrenó en el *New York City Center* el 8 de octubre de 1991 dentro de un programa encargado por la «Fundación España 92» y con motivo de la celebración del *Quinto Centenario del Descubrimiento de América*<sup>16</sup>.

Otras obras para ballet fueron paralelas a los trabajos realizados para Martha Graham. El apoyo del Departamento de Estado norteamericano y de la Fundación *Rebekah Harkness* facilitó la representación de *Feast of Ashes* en una gira por Rusia en el año 1963. La compañía de ballet Robert Joffrey fue la encargada de montar la obra, que se representó en

<sup>14</sup> *New York Herald Tribune*, 28-IV-1960. Traducción de la autora.

<sup>15</sup> Isamu Noguchi había desaparecido ya del cuadro habitual de colaboradores de la coreógrafa.

<sup>16</sup> Esta obra compartió cartel con la obra de Mikhail Baryshnikov, *El Penitente*. En la misma gala también se presentó otro de los clásicos de la Compañía, *Appalachian Spring* de Copland, y en sucesivas representaciones se intercalaron junto a *Embattled Garden* obras tales como *La consagración de la Primavera* de Stravinsky o *Seraphic Dialogue* de Norman Dello Joio.

esa gira en dieciocho ocasiones<sup>17</sup>. Por esos años *The Pearl Lang Ballet Company* estrena *Apasionada* en *The Hunter College Playhouse* (New York, 5 de enero 1962).

La relación profesional de Suriñach con Puerto Rico guarda agradables recuerdos. Un ejemplo de ello será la colaboración con Anduze que realiza la coreografía del ballet *Los Renegados*, estrenada por *Los Ballets de San Juan* en el Teatro Tapia (San Juan, 27 de mayo de 1965).

De nuevo el *Harkness Ballet* montará, con Skibine como coreógrafo, un ballet con música de Suriñach. En esta ocasión el motivo es el «Festival de la Danza» de Cannes y llevará por título *Venta Quemada* (Marzo de 1966). Esta misma compañía traerá a España en el año 1970 *Suite Española*, estrenada en el Liceo de Barcelona y con coreografía de José de Udaeta. También en esos años otro grupo de danza, *The Paul Taylor Dance Company*, le encarga *Agathe's Tale* que se estrena en el *Frank Loomis Palmer Auditorium* (Connecticut, 1967). Por último reseñamos *Blood Wedding* cuya coreografía es realizada por Terekhov y se estrena en *Oklahoma University* en 1979.

### *Música para orquesta*

Las obras orquestales tienen muchas de ellas un origen para la escena. Por otra parte, obras concebidas en un principio como orquestales han pasado a ser versiones para banda, dato que manifiesta el serio aprendizaje que hizo en este campo durante sus años de juventud.

Entre las obras que fueron originariamente concebidas para la orquesta además de la ya citada *Pasacaglia*, tenemos otra obra: *Doppio Concertino* (1954), que, también como la anterior, está al margen de los tipos musicales españoles.

Otros títulos interesantes que conectan en cierto sentido con la estética neoclasicista son *Sinfonietta Flamenca* (1954) o *Concertino for piano, strings and cymbals* (1956). El *Concierto para arpa y orquesta* (1978) permitió la colaboración de otro importante músico español, ya que el solista fue en este caso Nicanor Zabaleta. Lo mismo ocurriría con su *Concierto para piano y orquesta* estrenado en 1974 por Alicia de Larrocha<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> En realidad no se trataba de una nueva partitura sino de la adaptación de *Ritmo Jondo* y *Doppio Concertino*.

<sup>18</sup> Esta artista no ha dejado de incluir en sus programas obras del compositor junto con las de otros españoles tales como Mompou, Turina, Granados o Albéniz. Una prueba de ello es el concierto que tuvo lugar en diciembre de 1993 en el *Avery Fisher Hall* de Nueva York donde la pianista interpretó una adaptación para piano de uno de los más famosos ballets de Suriñach. Así lo recoge el crítico Bernard Holland: «Alicia de Larrocha empujaba la melodía natural al primer plano, sosteniéndola con pedales y mecanis-

Con el fin de conseguir una aproximación más cercana a algún aspecto de la personalidad compositiva de Suriñach, vamos a fijarnos en una de sus obras para orquesta del año 1959, *Paeans and dances of Heathen Iberia* (Himnos y Danzas de la Iberia pagana)<sup>19</sup>. Dedicada por el autor a Mrs. Melvin G. Patton, se trata de una obra para orquesta de viento encargada por la *American Wind Symphony* de Pittsburgh, cuyo fundador y director en ese momento era Robert Austin Boudreau<sup>20</sup>.

Suriñach justifica sus intenciones al componer esta obra de forma un tanto ambigua, ya que las referencias son más evocadoras o sugerentes que rigurosas desde el punto de vista musicológico.

*«Esta obra es una antología de seis himnos y danzas de las comunidades paganas en la España medieval. El primitivismo ha sido manejado descaradamente según escritos y documentos, pero ningún compromiso musicológico ha sido tenido en cuenta. La economía de la armonía es a veces tal que los acordes aparecen sin terceras y el contrapunto paralelo no es convencional en muchas ocasiones. La orquestación es directa, sin ornamentos verticales, para estimular el movimiento y el ritmo; también la homofonía domina el estilo, ya que ésta fue un poderoso diseño en la música medieval.*

*La música es completamente española con constantes alusiones a la brutalidad del siglo, con ideas enfatizadas a veces hasta un grado de primitivismo animal donde los sentidos mantienen su pureza básica sin ser molestados por ninguna otra técnica musical que no sea la que emerge de los propios diseños involucrados. La principal característica del paganismo es la extraña mezcla de superstición y oscurantismo en la época medieval, que dio lugar en ciertas comunidades a la creencia de que la alegría y el dolor en la vida eran meramente terrenos, sin perpetuidad espiritual. Por eso «Apotheosis» representa la deificación terrenal de las criaturas de carne y hueso de este mundo»<sup>21</sup>.*

Esta declaración de principios de contenido extra musical concuerda muy bien con las ideas creativas de otras actividades artísticas del

---

mos en ostinato y salpicándola con los choques de tonalidades sin relación»» (*New York Times*, 1-XII-1993). Traducción de la autora.

<sup>19</sup> *Paeans and Dances of Heathen Iberia*, Published for the American Wind Symphony Editions by C. F. Peters Corporation, New York, Feb. 1959.

<sup>20</sup> Este tipo de conjunto orquestal fue solamente experimentado por Suriñach en esta ocasión y la motivación radica fundamentalmente en las características del conjunto fundado por el propio Boudreau. Se trataba de una orquesta de viento duplicada que había sido la pionera y que en ese momento contaba únicamente con otra similar a ella en Londres. El nuevo concepto del sonido y el repertorio que aportaba la *American Wind Symphony* supuso para la ciudad de Pittsburgh una nueva dimensión en el panorama cultural y recreativo.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 19. Traducción de la autora.

momento en las que los aspectos de primitivismo, rito o símbolo constituían en los ambientes norteamericanos una parte importante de la justificación artística.

A pesar de que en la orquestación el viento lleva el papel principal, la percusión asume una función interesante<sup>22</sup>. La obra tiene una duración total de catorce minutos y se presenta como una suite de danzas españolas dividida en seis movimientos bajo los siguientes títulos: *Fertily Rite* (El rito de la Fertilidad), *Dance of the Playful Love* (Danza del amor festivo), *Pagan Ode* (Oda pagana), *Dance of the Warriors* (Danza de los guerreros), *Shepherd's song* (La canción del pastor) y *Apotheosis* (Apoteosis).

Desde el punto de vista constructivo aunque las estructuras son relativamente transparentes, la complejidad va en aumento según avanzan los distintos movimientos. Predomina un ordenamiento tripartito de la forma, pero también aparecen la forma rondó y otras formas seccionales más complejas.

Los primeros movimientos muestran el material temático que esporádicamente aparece más elaborado en los movimientos finales. En este sentido el desarrollo temático es compacto y así el último movimiento supone la recapitulación tanto desde el punto de vista del material temático como de los procedimientos técnicos utilizados anteriormente tales como las imitaciones canónicas o las penetrantes texturas homofónicas. Todo ello muy bien entrelazado a través de secciones de transición con elementos ostinatos y notas recitadas características del estilo de Suriñach. En otras ocasiones los materiales temáticos se presentan en superposición, formando distintos niveles tanto desde el punto de vista temático como rítmico y tonal.

Los temas suelen elaborarse sobre pequeñas células motívicas basados en escalas modales defectivas, que aportan un aire arcaizante, o escalas de sabor oriental y andaluz<sup>23</sup>. Con frecuencia están unidos por un

<sup>22</sup> La orquestación es la siguiente: dos piccolos, seis flautas, seis oboes, dos trompas, dos cornos ingleses, ocho clarinetes, seis fagots, dos contrafagot, seis trompas, seis trompetas, seis trombones, tuba, percusión, arpa y contrabajo. En cuanto a la percusión la partitura indica : tres pares de platillos grandes, triángulo, platillos pequeños, campanas halcón, tambor militar, pandero (muy grande), tamborín, rascador regular, pequeño rascador, tam-tam, xilófono, tambor bajo, timbales y cencerros.

<sup>23</sup> En el primer movimiento se suceden: sol mixolidio, re mixolidio, si mixolidio, si bemol mixolidio, sol mixolidio, sol eólico y re frigio. También aparecen este tipo de escalas en el tercer (re mixolidio) y segundo movimiento. En este último caso el re dórico se alterna con la escala melódica de si bemol menor. En el cuarto movimiento el tema se construye sobre una escala «gitana» o melódica menor con el cuarto grado ascendido (la-si-do-re#-mi-fa#-sol#-la). Armónicamente se producen dos niveles ya que el acompañamiento se basa en una escala oriental edificada sobre un primer tetracordo mayor con la segunda descendida y un segundo tetracordo perteneciente a la escala menor armónica (do-reb-mi-fa/sol-lab-si-do).

elemento interesante como son los ostinatos, que se transforman en los pasajes de transición en motivos escalísticos octatónicos (primer movimiento). La escala octatónica es otro recurso importante en el color armónico y aunque es usada principalmente desde un punto de vista horizontal, también se subraya su papel verticalmente (en los metales del primer movimiento). La coda del cuarto movimiento se basa completamente en una escala octatónica y sus progresiones.

La mayoría de los temas presentan una fuerte impronta rítmica que contribuye a su caracterización motívica. En este sentido en el segundo movimiento el motivo temático está basado en quintillos y en otro recurso utilizado muchas veces por Surinach para prolongar la melodía, las notas recitadas o notas repetidas. El resultado de superponer distintos planos rítmicos (segundo movimiento) produce un efecto polirrítmico interesante. El metro también adquiere cierta irregularidad y variedad gracias al uso de hemíolas (cuarto movimiento). Los ostinatos, ya señalados anteriormente, funcionan como elementos unificadores que además de prolongarse melódicamente sufren distintas transformaciones.

Desde el punto de vista armónico se hace difícil hablar de tonalidad, ya que abundan los unísonos en texturas claramente homofónicas. Esto ocurre sobre todo en el primer movimiento, donde los ejes de articulación se señalan con un único acorde no funcional de novena de la dominante (fa-la-do-solb). El mismo recurso aparece en el tercer movimiento (mi-sol#-si-fa). Abundan también los acordes sobre quintas paralelas que contribuyen a dar ese aire arcaizante al congelar el movimiento de las voces. Predomina un sentido horizontal del color armónico, pero aún así aparecen zonas transicionales de indefinición modal, además de la utilización de disonancias puntuales y notas pedales que enturbian la sonoridad (segundo movimiento). La libertad tonal se advierte también en pasajes *cluster* como ocurre en el tenso final de los doce instrumentos de viento madera del tercer movimiento. Una interpretación más cercana a la tonalidad tradicional se puede hacer únicamente en una de las secciones del cuarto movimiento<sup>24</sup>. Un nuevo enriquecimiento tonal surge por la superposición de los temas en el movimiento final. Esto es aprovechado para elaborar el climax general que armónicamente conlleva procedimientos bitonales.

La obra está soportada tímbricamente por los instrumentos de viento. Además interviene la percusión con un papel secundario pero muy efec-

<sup>24</sup> Después de una transición inicial nos encontramos con el acorde tonal [sib-re-mib-sol] que podemos interpretar como la segunda inversión de la dominante de la bemol mayor. Modulará hacia mi bemol mayor pero prácticamente el pasaje se puede interpretar teniendo en cuenta el acorde tonal anterior. El carácter tranquilo del quinto movimiento permite la utilización de una única escala armónica (do-re-mib-fa-sol-lab-si-do) con algunas alteraciones (si bemol mantenido sobre la nota pedal si natural).



tista. El arpa y contrabajo estarían en un tercer plano pero con una función importante como elemento unificador en los ostinatos (cuarto movimiento). Además el contrabajo aporta direccionalidad en las mínimas indicaciones tonales. El volumen orquestal va aumentando hacia el final con un marcado sentido percusivo en los instrumentos que hacen el acompañamiento, efectuando golpes de corcheas sobre notas repetidas que a su vez sirven de expresivo contexto a las reapariciones de los temas. Las voces, en clara textura homofónica y marcado carácter rítmico, terminan con un acorde de corchea que sugiere una dominante afuncional.

La altura dinámica se mantiene en general a niveles de gran intensidad sonora excepto en el quinto movimiento (a cargo de dos cuernos ingleses y seis oboes), con un suave aire pastoril. También se producen rápidos contrastes dinámicos.

La prensa del momento se hizo eco del estreno, destacando sobre todo la vitalidad de los aspectos rítmicos de la obra y su sabor exótico:

*«Su suite de danzas españolas es por momentos apasionada, vigorosa y completamente vital. Sus ritmos son precisos y marcados. Es también un maestro del efecto y su elección en la orquestación es admirable. Selecciona dos cuernos ingleses para simular el cuerno de un pastor y no duda en silenciar a toda la percusión con el fin de conseguir con precisión el sonido que quiere. Las danzas son enérgicas y boyantes»<sup>25</sup>.*

*«La composición de Suriñach entusiasmó con sus ritmos salvajes y sus efectos melódicos exóticos. La obra está magistralmente orquestada y utiliza agradablemente la cualidad sonora de la orquesta de viento...»<sup>26</sup>.*

Una de sus últimas contribuciones al repertorio orquestal ha sido *Symphonic Melismas*, presentada en el *Gusman Concert Hall* de la Universidad de Miami en diciembre de 1993. Una obra en tres movimientos que en cierta forma resumiría las características del estilo personal del autor, ya que se dan en ella elementos vistos en sus obras anteriores. Desde el punto de vista de la concepción de la obra, sigue apareciendo la descripción de lo «ritual», en este caso expresado en monodías sin especial identidad pero enfatizando el carácter de ceremonia como elemento extra musical. Para crear esto vuelve a utilizar sonoridades familiares al lenguaje español con escalas y cadencias andaluzas o modos de imprecisa definición, pero que producen un concepto muy ambiguo de lo tonal.

De hecho en esencia su lenguaje podría ser más tonal que atonal, aunque excluyendo el uso de la tonalidad funcional, y más familiarizado

<sup>25</sup> *Pittsburgh Post-Gazette*, 15-VI- 1959. Traducción de la autora.

<sup>26</sup> *Pittsburgh Sun Telegraph*, 15-VI- 1959. Traducción de la autora.

con los primeros años del siglo xx que con toda la evolución posterior. La aproximación al gusto musical que había adquirido en Francia y su maestría para trabajar el parámetro rítmico ilustran también la valoración que Suriñach mantuvo sobre Stravinsky, considerándole como el segundo personaje más importante del siglo xx. Su escritura es directa, colorista y abierta. Su capacidad de decir algo de forma integrada y su fuerza y vitalidad rítmica, pueden justificar su propio estilo y su personal opción creativa al margen de las vanguardias más avanzadas de la segunda mitad del siglo xx. Suriñach conoció en su momento y de forma teórica los procedimientos seriales, pero personalmente no se sintió en absoluto atraído por esa técnica compositiva.

Por otra parte, además de las propias tendencias del compositor, el marco nacionalista en el que se puede encajar gran parte de su obra responde posiblemente a las expectativas de cierto público y crítica que buscaban una aproximación más cercana y comprensible a la música del momento<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Hacia el final de los años 50 el crítico Olivier Daniel escribe: «la alegre *Feria Mágica* de Carlos Suriñach es un desvergonzado chapoteo de color español. Es refrescante, en un mundo de tensión musical, encontrar una obra breve de este tipo que se adecúa feliz a su propio camino. Es dudoso que cualquier otro compositor pueda evocar el espíritu de España en música más brillantemente que él. Como compositor, que escribe en un lenguaje español, es uno de los más peculiarmente adecuados y producidos alguna vez por esa soleada tierra de paellas e inquisidores (*Saturday Review*, 6-XII-1958). Traducción de la autora.