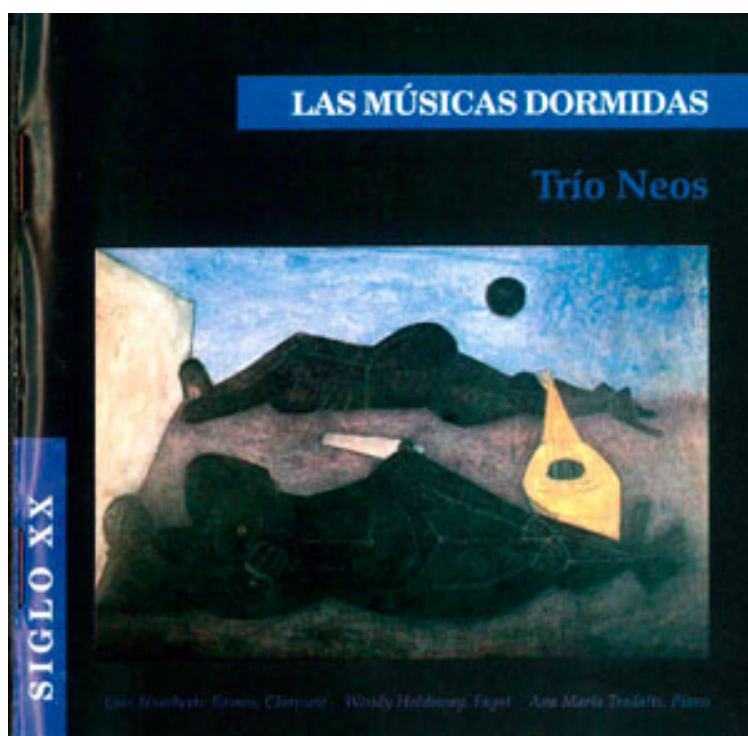


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Las músicas dormidas, Trío Neos, México: Conaculta, INBA,
Cenidim, UNAM, 1994 (siglo XX, vol. XI) [CD]

LAS MÚSICAS DORMIDAS

Trío Neos

Luis Humberto Ramos, Clarinete Wendy Holdaway, Fagot Ana María Tradatti, Piano

Manuel De Elías	1 <i>Tri-Neos</i>	14'09"
Manuel Enríquez	<i>Tercia</i>	
	2 I	3'03"
	3 II	5'11"
Marta Lambertini	4 <i>Assorted Koechels</i>	6'58"
Roberto Sierra	<i>Con Tres</i>	
	5 Pasacallejera	2'42"
	6 Adagio Lírico	4'27"
	7 Un Motivo para establecer algunas diferencias	4'19"
Mario Lavista	8 <i>Las Músicas Dormidas</i>	10'00"
Heitor Villa-Lobos	<i>Fantasia Concertante</i>	
	9 Allegro	4'33"
	10 Lento	4'56"
	11 Allegro	2'51"

CNCA / INBA / UNAM / CENIDIM

DDD

Duración Total: 63'29"

© Hecho en México • Printed in Mexico 1994

LAS MÚSICAS DORMIDAS

Trío Neos



Luis Humberto Ramos, Clarinete Wendy Holdaway, Fagot Ana María Tradatti, Piano

SIGLO XX

Las músicas dormidas

Trío Neos

Luis Humberto Ramos, Clarinete

Wendy Holdaway, Fagot

Ana María Tradatti, Piano

Desde su fundación en 1986, el *Trío Neos* se ha dado a la tarea de explorar el repertorio tradicional existente y, al mismo tiempo, ha generado un nuevo repertorio latinoamericano, trabajando en cercana colaboración con los compositores. Se ha presentado en los más importantes festivales de música de cámara de México y ha realizado programas de televisión de proyección internacional. En 1989 obtuvo la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y al año siguiente realizaron una gira por Latinoamérica y otra por los Estados Unidos. Ha grabado ya un disco con obras de compositores mexicanos, la mayoría de las cuales está dedicada al grupo. En 1993 recibieron la beca del Fideicomiso para la Cultura-México/USA para crear un nuevo repertorio de compositores

norteamericanos y en 1994 realizaron una gira por los Estados Unidos integrando este nuevo repertorio al de la música mexicana contemporánea.

"La labor del Trío Neos resulta ejemplar por el alto nivel de sus integrantes y porque ejecuciones como las de este grupo son decisivas para la comprensión de las obras nuevas."

-*Tiempo Libre*
Aurelio Tello

"El Trío Neos, en un concierto con brillantez y estilo"
-*Express News*, San Antonio.

Desde el momento mismo de su creación, la existencia del *Trío Neos* es prueba contundente de la vocación saludablemente temeraria de sus miembros. Clarinete, fagot y piano deciden unir sus destinos sonoros a sabiendas de que el repertorio específico para tal dotación es escaso, muy escaso. Este hecho, que pudiera considerarse en principio como un obstáculo insalvable, es precisamente lo que ha propiciado el desarrollo admirable del *Trío Neos*; si el repertorio no existe, ahí está el grupo como agente catalizador para la invención de numerosos compositores que, en un lapso de tiempo relativamente breve, han enriquecido con un número notable de partituras el ámbito interpretativo del *Trío Neos*. El material sonoro contenido en este disco es prueba cabal de ello; con la sola excepción de la obra de Villa-Lobos, toda la música aquí grabada ha sido creada expresamente para el *Trío Neos*, y en ella es posible detectar una amplia gama expresiva y una atractiva variedad de lenguajes, que se combinan con interpretaciones caracterizadas por el matiz, la disciplina y el conocimiento profundo del material para dar como resultado una producción discográfica de alto calibre.

El lúdico título de *Tri-Neos*, de Manuel de Elías, alude en efecto a un juego, un juego estructural realizado en torno a una escala cromática y caracterizado por un trabajo serial no riguroso ni atado a la simple manipulación mecánica del material. Al asumir al piano como un instrumento claramente armónico, el compositor ha abordado los multifónicos en los dos instrumentos de aliento, para integrarlos a las armonías propuestas en la parte

de piano. Desde el punto de vista de la forma, *Tri-Neos* contempla un desarrollo por secciones que funciona como un equilibrio de puntos de tensión y distensión. Al interior de este plan formal, Manuel de Elías propone también la alternancia equilibrada entre los solos para cada instrumento y el trabajo de conjunto; éste último refleja claramente la vocación pianística del compositor por el énfasis que se da al teclado y que tiene como puntos de contraste los solos del clarinete y el fagot. Así, en *Tri-Neos* se contempla alternativamente el contraste de los timbres y su fusión. Este último elemento ha sido, en palabras del compositor, el reto principal en la creación de *Tri-Neos*, debido a la natural dificultad para aglutinar tres timbres que no hacen una combinación particularmente fácil. Hacia el final de su desarrollo seccional, De Elías propone un breve fugato sustentado en el material presentado al inicio de la obra, para dar paso a una coda breve y categórica. *Tri-Neos* fue estrenada por el *Trío Neos* en San Antonio, E.U., en el año de 1991, en el marco de las actividades musicales que se llevaron a cabo alrededor de la exposición *México: Esplendores de Treinta Siglos*.

Compuesta a partir de un encargo del *Trío Neos*, *Tercia*, de Manuel Enríquez, muestra a un compositor en dominio pleno del oficio y la técnica. La obra es, ante todo, una exploración del virtuosismo combinado de los tres instrumentos protagonistas, siempre con la intención de hallar un equilibrio en los materiales encomendados a cada uno. Por contraste, la forma y el orden de los materiales musicales están cabalmente controlados por el compositor en la partitura.

Manuel Enríquez afirma que es posible hallar en *Tercia* algunas referencias a lo que él llama su "retorno a asuntos nacionalistas". Es evidente que en el caso de un compositor como Enríquez esto debe tomarse no como una recaída hacia el folklorismo o hacia la cita de materiales populares, sino como una sobria aproximación, en el plano casi abstracto, a conceptos que pudieran ligarse con una música nacional, más que nacionalista. En este sentido, Enríquez ha utilizado discretamente en *Tercia* algunos intervalos característicos, como la tercera y la sexta, y sutiles referencias al ritmo del son, todo ello integrado en un desarrollo sonoro sobrio y equilibrado. A ello se puede añadir la presencia de algunos pasajes *cantabile* en los alientos que vienen a reforzar esta idea de Enríquez, algunos de cuyos antecedentes pudieran encontrarse en su *Cuarteto V* para cuerdas, *Xopan Cuicatl*. Como los demás compositores que han abordado la creación de obras para el *Trío Neos*, Manuel Enríquez se ha enfrentado al reto de fusionar las sonoridades de una dotación poco usual; en este campo el compositor destaca sobre todo su intento de rescatar la injustamente olvidada individualidad del fagot y darle una proyección equiparable a la de los otros dos instrumentos, sacando el mejor provecho de las cualidades oscuras de su sonido.

Tercia fue compuesta en el verano de 1990 y estrenada en septiembre de ese año en la Sala Carlos Chávez dentro del ciclo de conciertos titulado *Hacia el ocaso del siglo XX*.

Hay ocasiones en que por razones profesionales puede excusarse la muy antisocial actividad de hurgar en la correspondencia ajena, y ésta es una de tales ocasiones. De una carta dirigida por Marta Lambertini a Ana María Tradatti, he extraído algunos datos relativos a la pieza dedicada por la compositora argentina al *Trío Neos*. En estos sabrosos *Assorted Koechels* (tradúzcase *Koechels surtidos* o si se prefiere, *Surtido de Koechels*) es posible hallar referencias a tres obras del catálogo mozartiano compilado laboriosamente por el señor Ludwig Ritter von Koechel. Los tres Koechels en cuestión son los que llevan los números 333, 564 y 475 y corresponden respectivamente a una Sonata para piano en si bemol mayor (1783), a un Trío para violín, violoncello y piano en sol mayor (1788) y a una Fantasía para piano en do menor (1785). Con la venia de las corresponsales involucradas, transcribo ahora algunos fragmentos de la mencionada carta, para dar paso a la voz de la compositora:

“De la Sonata en si bemol contiene más que nada ciertos gestos característicos y algunas cosas no tan evidentes; por ejemplo, el primer acorde del piano está formado por las seis primeras notas de la sonata. Algunas otras cosas son más reconocibles, sobre todo en el clarinete (la escala ascendente en si bemol mayor) y en el piano (cadencias conclusivas perfectamente identificables), amén de algunas frases del fagot y algunas otras cosas. La *Fantasía galopante* debe ser tocada con mucho vigor y reciedumbre, si no,... Pueden tocarla más rápido, si quieren. En cuanto al tema con variaciones del trío K. 564, si bien está solapadamente presente en todas las secciones, aparece más explícitamente en forma de variación decorativa en el

compás 30, primero en el clarinete y después en las dos maderas, y con todas sus notas en valores iguales en el piano, ordenadas de cualquier manera. Los acentos del piano que hay en esa parte, que coinciden con los ataques de las maderas, deben servir de enmascaramiento a esos ataques. También aparece en el final, en el canto del fagot, y en los últimos compases del piano. Técnicas empleadas hay varias: tonalidad, atonalidad libre, alguna serialización, Fibonacci, bitonalidad, politonalidad, registración fija y operaciones por sustracción y adición de notas en los extremos de las líneas del fagot y el clarinete durante el galope”.

Como complemento de estas palabras de Marta Lambertini, la audición de *Assorted Koechels* permite descubrir una pieza en la que la siempre benéfica sombra de Mozart es catalizadora de un ámbito sonoro que a veces parece como un paisaje onírico. La yuxtaposición de ideas mozartianas y lambertinianas es ciertamente efectiva, y el manejo de los materiales impide que la obra caiga en el arcaísmo o la obsolescencia sonora. Particularmente atractiva es la *Fantasía Galopante*, cuyas insistentes ideas rítmicas están integradas con un alto grado de cohesión. Esta es, en suma, una pieza en la que términos como cita, paráfrasis, referencia o parodia, bien pueden ser sustituidos por el término *integración*, por lo bien urdidos que están los materiales de Mozart con la música propia de Marta Lambertini. *Assorted Koechels* fue estrenada por el *Trío Neos* el 24 de octubre de 1993 durante el XIX Festival Internacional Cervantino, en la ciudad de Guanajuato.

Al centro del pensamiento creativo de Roberto Sierra es posible hallar dos elementos de importancia capital: por una parte, el estudio cuidadoso de las técnicas y lenguajes más significativos del siglo XX, y por otra parte, la intención evidente de crear una música cuya identidad sea inconfundiblemente latinoamericana. Respecto a estas dos tendencias, Sierra ha mantenido una actitud crítica y abierta que le ha permitido asimilar influencias sin caer en la imitación y, al mismo tiempo, crear un lenguaje propio en el que la identidad latinoamericana está señalada por la intuición y no por las referencias anecdóticas al folklore. La solidez de su pensamiento musical es evidente en su obra *Con Tres*, en la que como en muchas otras de sus composiciones el elemento rítmico ocupa un lugar preponderante. La primera parte de la obra, *Pasacallejera*, es desde su título mismo un buen recordatorio de la habilidad de Sierra para combinar ideas tradicionales con conceptos nuevos. En esta parte de la obra, en la que el clarinete juega un papel predominante, la alusión a la *Passacaglia* es muy sutil, y está basada en la repetición de motivos brevísimos que forman la base estructural del movimiento. Al mismo tiempo, Sierra alude a un elemento importantísimo en su desarrollo creativo: el sonido urbano (no necesariamente musical) como punto de partida para sus composiciones. El *Adagio lirico* que forma la parte central de la obra aprovecha las cualidades cantables del fagot al interior de un discurso compacto y austero en que el registro agudo del piano proporciona un buen elemento de contraste. El movimiento final, *Un Motivo para establecer algunas diferencias*, está basado, de manera análoga al primero, en la riqueza rítmica. Aquí, Sierra trabaja los ritmos múltiples, las síncopas, los acentos desplazados

y el empleo insistente de ciertas ideas melódicas y motivicas breves y categóricas. Esta parte de la obra es sin duda la más compleja de las tres, y presenta retos especiales en la difícil escritura para el piano, instrumento que es el cimiento de esta sección y que guía a los alientos hacia una coda enérgica y exuberante. De manera mucho más precisa y escueta, el compositor describe su obra con estas palabras:

“El título del primer movimiento, *Pasacallejera*, se refiere a la forma (*passacaglia*) y al carácter (callejero-salsoso) del mismo. En el *Adagio lirico* expongo, desarrollo y finalmente disuelvo la melodía que se escucha en el fagot al comienzo del movimiento; termina como un nocturno donde se escuchan los sonidos de la noche tropical. *Un Motivo para establecer algunas diferencias* es simplemente eso: un tema seguido de variaciones “.

Con Tres surgió de un encargo hecho a Roberto Sierra por el *Trío Neos* a través de la beca del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes obtenida por el grupo en 1989. La pieza se estrenó durante el ciclo *Hacia el ocaso del siglo XX* realizado en septiembre de 1990 en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario en la Ciudad de México.

El título de la obra de Mario Lavista proviene de una pintura al óleo de Rufino Tamayo, fechada en 1950 y que en la actualidad forma parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Así, *Las Músicas Dormidas* es la segunda de una serie de obras que Lavista ha compuesto tomando como punto de arranque una referencia pictórica; la primera es *El pífano (Retrato de Manet)* (1989), para piccolo; y la

tercera, *Danza de las bailarinas de Degas* (1991) para flauta y piano. Para la creación de las obras de esta serie, Mario Lavista ha intentado imaginar lo que tocan o escuchan los personajes de los cuadros en cuestión. Para ello, el compositor parte de la idea de que hay pinturas silenciosas (Fra Angelico, por ejemplo) mientras que otras están ciertamente habitadas por sonidos (las batallas de Paolo Uccello). El cuadro de Tamayo *Las Músicas Dormidas* representa a dos figuras que yacen tomando la siesta vespertina. Junto a ellas, dos instrumentos estilizados: una flauta de pan y una especie de guitarra. A partir de la imagen, Lavista ha intentado hacer un acercamiento poético a lo que esas figuras dormidas sueñan en esa calurosa tarde. Aun más: el compositor quiere que lo que las figuras sueñan sea precisamente su música. A partir de este deseo, es evidente que nada hay de descriptivo o programático en *Las Músicas Dormidas*, mucho menos un intento de transformar en música el color, la forma y la composición de la obra pictórica de Rufino Tamayo. Se trata, más que nada, de escuchar los sonidos que habitan esta pintura en particular y convertirlos en música para clarinete, fagot y piano, dotación que por sus características ha sido para Lavista, como para otros compositores, un interesante reto en cuanto al equilibrio tímbrico y dinámico. Si bien *Las Músicas Dormidas* presenta una escritura muy ligada al pensamiento instrumental de Lavista referido al empleo de nuevas técnicas de producción sonora, lo cierto es que algunos recursos típicos de su música reciente, como el empleo de los multifónicos en los alientos, han sido utilizados parcamente, y distribuidos muy económicamente a lo largo de la pieza. Formalmente, el compositor ha creado *Las Músicas Dormidas* como una sucesión de sueños que se alternan, entre los cuales está incluido un episodio rápido con cualidades

dancísticas. Como ha sido el caso con numerosas obras de la producción más nueva de Mario Lavista, el compositor trabajó esta partitura en cercana colaboración con los miembros del *Trío Neos*, a quienes está dedicada. *Las Músicas Dormidas* se estrenó en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en el marco del XIII Foro Internacional de Música Nueva, en mayo de 1991.

La primera mitad de la década de 1950-1960 fue un período especialmente activo y productivo en la carrera de Heitor Villa-Lobos. Por esos años, realizó varios viajes que lo llevaron a distintos puntos de Europa y los Estados Unidos, e incluso a Israel, donde compuso una obra sinfónica para celebrar el reciente nacimiento del estado israelí. En su país, compuso en 1952 su *Décima sinfonía* en respuesta a un encargo de la ciudad de São Paulo, que celebraba su cuarto centenario. Durante este período, Villa-Lobos grabó varias obras suyas, tanto en Europa como en Estados Unidos.

El año de 1953 vio la creación de su *Concierto* para arpa y orquesta (encargo de Nicanor Zabaleta), del poema sinfónico *Amanecer en el bosque tropical* (encargo de la Orquesta de Louisville), del decimocuarto de sus cuartetos de cuerda (encargo del Cuarteto Stanley Ley) y del *Segundo concierto* para violoncello y orquesta (encargo de Aldo Parisot). A este año pertenece también su *Fantasia Concertante* para clarinete, fagot y piano, cuya dotación poco ortodoxa no es sino un reflejo del amplio espectro tímbrico explorado por Villa-Lobos en su música de cámara, donde es posible hallar numerosas combinaciones

instrumentales que se apartan de lo convencional. Desarrollada en un plan estructural de tres movimientos: rápido-lento-rápido, la *Fantasía Concertante* se inicia con un movimiento señalado por giros melódicos de corte popular muy bien trabajados en el desarrollo temático y confiados a una textura instrumental homogénea. El segundo movimiento tiene como característica principal el tratamiento paralelo de las líneas melódicas en los alientos, en episodios que se alternan con otros en que el clarinete y el fagot retoman y amplían, cada uno, las propuestas del otro. Al centro de este movimiento hay una sección *più mosso* que sirve de balance a las secciones exteriores, de carácter más lento. Esta bella *Fantasía Concertante* termina con un breve y compacto movimiento rápido cuyo sustento rítmico es confiado preponderantemente al piano; esta parte de la obra se caracteriza, como muchos momentos de la música de Villa-Lobos, por el sabio empleo que el compositor hace de los acentos desplazados. La creación de la *Fantasía Concertante* surgió como respuesta a un encargo del pianista Eugene List.

Juan Arturo Brennan

Las músicas dormidas

Trio Neos

Luis Humberto Ramos, Clarinet
Wendy Holdaway, Bassoon
Ana María Tradatti, Piano

Trio Neos is an ensemble of prestigious musicians living and working in Mexico. Its members started as orchestral musicians and soloists but have increasingly focused on chamber music and have achieved a high level of excellence in this most demanding genre.

Since its foundation in 1986, *Trio Neos* has developed a tonal quality and style of its own. As its name indicates, the group is primarily dedicated to exploring novel areas of chamber music with a repertoire that ranges from little-known classical works to contemporary compositions.

Trio Neos has toured extensively in Mexico and recorded a series of programs for public television. The group received the 1989 award in chamber music given by the National

Council for the Arts. In 1990 they toured Latin and South America and in 1991 the United States. In 1993 they received from the Fund for Culture Mexico/USA a grant to commission works from American composers. In 1994 they toured the United States performing this new music in conjunction with their repertoire of Mexican contemporary music.

They have recorded two compact discs; one of contemporary Mexican music and the other of Latin American music. Most of the recorded works have been written for the Trio. *Trio Neos* has been instrumental in supporting contemporary composers, creating and performing a novel repertoire in the United States, Latin and South America.

"The work of the *Trio Neos* is exemplary both because of its members' high technical skills and because performances of such caliber are a decisive factor for the better understanding of new works."

-*Tiempo Libre*, Mexico City
Aurelio Tello.

"*Trio Neos* stylish, sparkling in concert"
Express News, San Antonio

From the moment of its creation, the very existence of *Trio Neos* is proof positive of its members' daring spirit.

Clarinet, bassoon and piano have decided to join their destinies despite knowing that the specific repertoire for this combination is very sparse. This fact might have been an insurmountable obstacle, but it has been instead the very reason for the Trio's remarkable development. As the repertoire did not exist, the ensemble rallied numerous composers to their cause, and in a relatively short period of time they have created a respectable body of works to enrich the performing possibilities of *Trio Neos*. The material recorded here is a solid testimony to this fact; with the sole exception of the Villa - Lobos, all the works on this CD have been created especially for *Trio Neos*. In them it is possible to find a wide range of expression and a variety of musical languages, in performances that are disciplined, knowledgeable and full of nuance; the end result of this combination is a recording of the highest caliber.

The playful title of *Tri-Neos* is a clear reference to a sort of musical game. (Trineo is the Spanish word for sleigh). It is a structural game played around a chromatic scale and marked by a serial development that is not in itself rigorous and it is not tied to the mere mechanical manipulation of the materials. In stressing the role of the piano as a basically harmonic instrument, the composer has used multiphonics in both woodwinds with the aim of integrating them into the harmonies

stated by the keyboard. As far as structure is concerned, *Tri-Neos* is laid out in a sectional plan, the development of which works as a balance between points of tension and points of release. Inside this general structure there are alternating episodes between the solo work of each of the instruments and the ensemble as a whole. In this we find a clear tendency to highlight the composer's vision as a pianist, insofar as the piano is featured against the clarinet and bassoon solo episodes. Thus we find in *Tri-Neos* a line of thought that alternates the contrasting nature of the instruments with their capacity to coalesce. The composer himself has stated that this last element, the possibility of bringing these instruments together, has been the greatest challenge in creating *Tri-Neos*, because of the natural difficulty to blend three tone-colours that do not mix easily. At the end of the sectional development, De Elías states a brief fugato sustained by the material introduced at the beginning, and this leads to a brief and categorical coda. *Tri-Neos* was first performed by *Trio Neos* in San Antonio in 1991 at a concert featuring Mexican music in connection with the art exhibit *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*.

T*ercia* was written on a commission by *Trio Neos*, and it is a work in which Manuel Enríquez shows himself as a master of his art and technique. The work's title, *Tercia*, could be freely translated as *Threesome*, and the piece itself is an exploration of the three instruments' virtuoso capabilities, always with the aim of finding the right balance between the materials

assigned to each one. On the other hand the general form and the order of the musical materials are strictly controlled by the composer in his score.

Manuel Enríquez said that it was possible to find in *Tercia* some reference to what he used to call his "return to nationalist matters." Evidently, in the case of a composer such as Enríquez this must not be construed as a relapse into folklorism or a tendency to quote popular materials. Instead, it is a sober, almost abstract approach to concepts that might be linked to a kind of music that could be termed national, as opposed to nationalist. In this sense, Enríquez has used in *Tercia* some characteristic intervals, such as the third and the sixth, as well as subtle references to the rhythmic pattern of the *son*, all finely woven into a sober and well balanced discourse. To this might be added a few *cantabile* episodes in the woodwinds that tend to reinforce Enríquez' ideas, a sample of which can be found in his *Fifth String Quartet, Xopan Cuicatl (Spring Song)*.

Like the other composers who have written works for *Trio Neos*, Manuel Enríquez faced the challenge of trying to blend the tone-colours of three instruments that make up a very unusual combination. In this respect, the composer tried to rescue the somewhat forgotten individuality of the bassoon, assigning to it a role comparable to that of the other two. In doing this, Enríquez took full advantage of the bassoon's darkest sounds. *Tercia* was written in the summer of 1990 and was first performed in September of that year at the Carlos Chávez Hall in Mexico City in a concert that was part of the cycle titled *Toward the 20th Century Twilight*.

There are times when looking into someone else's correspondence might be justified by professional reasons. This is such a time: from a letter written by Marta Lambertini to Ana María Tradatti I have gleaned some important facts concerning the piece written by the Argentinian composer and dedicated to *Trio Neos*. In these spicy *Assorted Koechels* there are explicit references to three of Mozart works, specifically those bearing the numbers 333, 564 and 475 in the catalogue of Mozart's works industriously compiled by Ludwing Ritter von Koechel. These Koechel numbers correspond respectively to a Sonata for piano in B-flat major (1783), a Trio for violin, cello and piano in G-major (1788) and a Fantasia for piano in c-minor (1785). With due respect for the two people involved, I hereby quote selected fragments of Lambertini's letter to Tradatti in order to illuminate these *Assorted Koechels*:

"From the sonata in B-flat the piece contains mainly some characteristic gestures and a few not-so-evident things. For example, the first chord of the piano is made of the Sonata's first six notes. Some other things are more easily recognized, mainly in the clarinet (the ascending B-flat scale) and the piano (perfectly identifiable conclusive cadences), apart from a few bassoon phrases and some other things. The *Fantasia galopante* must be played with strength and vigor, or else.... You can play it faster if you want. As far as the theme and variations from the Trio K. 564 is concerned, although it is present in every section of the work, it is more explicit as a decorative variation at bar 30, first on clarinet, then on both woodwinds, and with all its notes in equal values in the piano, with no particular order. The piano accents in this part, which

coincide with the attacks on the woodwinds, must serve as a mask for these attacks. It also appears at the end, in the bassoon's singing melody and in the piano's last bars. There are various techniques at work: tonality, free atonality, some serial development, Fibonacci, bitonality, politonality, fixed registration and some operations of addition and subtraction of notes at the extremes of the clarinet and bassoon lines during the gallop."

As an addition to Marta Lambertini's words, an audition of *Assorted Koechels* lets the listener discover a piece in which Mozart's beneficial presence is like a catalytic agent in a sonic environment that at times resembles a dreamlike landscape. The juxtaposing of ideas by Mozart and Lambertini is certainly effective, and the handling of the materials by the composer prevents the work from slipping into archaism or obsolescence. Particularly attractive is the *Fantasia galopante* at the end of the work, with insistent rhythmic patterns that are very cohesively integrated into the whole. All in all this is a piece in which words like quotation, paraphrase, parody or reference might well be substituted by the term *integration*, in view of how well interwoven are Mozart's materials with Lambertini's own music. *Assorted Koechels* was first performed by *Trio Neos* on October 24th, 1993, in Guanajuato, during the nineteenth International Cervantino Festival.

There are two very important elements at the core of Roberto Sierra's musical thought. On the one hand, the careful study of the most significant musical languages and tech-

niques of the 20th century. On the other, an evident intention of creating music that has an unmistakable Latin American identity. Regarding these two tendencies, Sierra has always maintained an open and critical attitude that has enabled him to assimilate various influences without resorting to imitation and, at the same time, to create a very personal musical language in which the Latin American identity is attained by intuition and not by anecdotal reference to folklore. The strength of Sierra's musical thought is evident in his piece *Con Tres (With Three)* in which the rhythmic element plays an important role, as is the case in many of his works. The first movement is titled *Pasacallejera*, a subtle wordplay that is a combination of two concepts: the *passacaglia* form, and street music, treated here in a way that reminds us of Sierra's ability to combine traditional ideas with a new approach. In this movement, there is a subtle reference to the *passacaglia* as a structural device, and in it the clarinet plays an important role. This part of *Con Tres* has as its foundation the repetition of very brief motives, and this is combined with another important element of Sierra's creative work: urban sounds (not necessarily musical) as a basis for his compositional process. At the center of *Con Tres* we find an *Adagio Lírico* which features the *cantabile* qualities of the bassoon set against the piano's high register, in a very compact and austere musical discourse. The final movement is based, like the first one, on rhythmic variety. Its title, *Un Motivo para establecer algunas diferencias*, can be translated as *A motive to establish some differences*. In this last part of the work Sierra works with multiple rhythms, syncopation, displaced accents and the insistent repetition of certain brief and categorical melodic and motivic ideas. This

part of *Con Tres* is clearly the most difficult of the three, and it poses a special challenge to the piano, which has the task of binding the whole movement together and guiding the woodwinds towards the forceful and exuberant coda. Regarding this work, Roberto Sierra has written the following:

"The title of the first movement, *Pasacallejera* refers to the form (*passacaglia*) and to the piece's character (of the steets, full of *salsa*). In the *Adagio Lírico* I expose, develop and finally dissolve the melody heard in the bassoon at the beginning; it ends like a nocturne in which the sounds of the tropical night can be heard. *Un Motivo para establecer algunas diferencias* is nothing more than that: a theme followed by variations."

Con Tres was written by Roberto Sierra on a commission by *Trio Neos*, made possible by a grant from Mexico's National Council for Culture and the Arts awarded in 1989. The work's first performance took place in September 1990 at the Carlos Chávez Hall in Mexico City during the chamber music cycle *Toward the 20th Century Twilight*.

The title of Mario Lavista's work is taken from an oil painting by Mexican artist Rufino Tamayo, dated 1950 and currently in the collection of Mexico City's Museum of Modern Art. *Las Músicas Dormidas (Female Musicians Asleep)* is the second work in a series written by Lavista that take their cue from pictorial art; the first one is *El pífano, Retrato de Manet (The fifer, Portrait of Manet, 1989)* for piccolo; and the third is *Danza de las bailarinas de Degas (The dance of Degas'*

dancers, 1991) for flute and piano. To approach these works, Lavista has tried to imagine what the characters in the paintings are playing or listening to. Lavista's point of departure is the idea that there are silent paintings (Fra Angelico's, for example), while others are certainly inhabited by sounds (the battles of Paolo Ucello). The painting by Tamayo *Las Músicas Dormidas* represents two female figures taking an afternoon nap. Alongside we can see two stylized musical instruments: a set of pan pipes and an instrument resembling a guitar. With this image as a starting point Lavista has tried a poetic approach to what those recumbent figures might be dreaming about in the warm afternoon. More than that, the composer's desire is that the figures actually dream about his music. It is evident that there is nothing descriptive or narrative in *Las Músicas Dormidas*, much less an attempt to turn into sound the color, the form and the composition of Tamayo's painting. It is more an attempt to listen to the sounds that inhabit this particular work of art and transform them into music for clarinet, bassoon and piano, a combination that has meant for Lavista, as well as for other composers, a real challenge as far as timbral and dynamic balance is concerned. It is true that *Las Músicas Dormidas* has been written in a style closely related to Lavista's concern with new instrumental techniques, but it is also true that some of these new resources, such as multiphonics in the woodwinds, have been sparsely used and wisely distributed throughout the piece. Structurally, the composer has written *Las Músicas Dormidas* like a succession of alternating dreams, including a fast episode of a dancing quality. As is the case with numerous works of Lavista's newest production, this piece was created in close collaboration with

the performers, in this case the members of *Trio Neos* to whom the work is dedicated. *Las Músicas Dormidas* was first performed at the Manuel M. Ponce Hall in the Palace of Fine Arts, Mexico City, in May 1991 during the thirteenth International Forum for New Music.

The first half of the 50's was an especially active and productive period in Heitor Villa-Lobos' career. In those years he made several trips that took him to various cities in Europe and the United States, and he even visited Israel, where he wrote a symphonic piece to commemorate the recent birth of the Israeli state. In his own country, the Brazilian composer wrote his *Tenth symphony* on a commission from the city of Sao Paulo, celebrating its four-hundredth anniversary. During this period, Villa-Lobos also recorded some of his own works, both in Europe and in the United States.

In 1953 he wrote his *Concerto* for harp on a commission from the great harpist Nicanor Zabaleta, the tone poem *Dawn in the tropical forest*, commissioned by the Louisville Orchestra, his *Fourteenth String Quartet*, commissioned by the Stanley Ley Quartet, and the second of his cello concertos, a commission by Aldo Parisot. In this year he also wrote his *Fantasia Concertante* for clarinet, bassoon and piano, a choice of instruments that speaks of Villa-Lobos' wide interests concerning the exploration of unconventional combinations, lots of which can be found in his vast chamber music output. Laid out in a three-movement, fast-slow-fast plan, the work starts with a movement marked by the use folk-like melodies,

tautly developed through a very homogeneous instrumental texture. The second movement is characterized by the parallel movement of melodic lines in the woodwinds, alternating with episodes in which the bassoon and clarinet each take up and expand the motives stated by the other. At the core of this movement there is a *più mosso* section that neatly balances the outer sections, both slower in *tempo*. This beautiful *Fantasia Concertante* ends with a brief and compact fast movement whose rhythmic foundation is entrusted primarily to the piano; this part of the work is characteristic of Villa-Lobos' ability to wisely use displaced accents as a means to enhance the rhythmic impulse. The *Fantasia Concertante* was written by Heitor Villa-Lobos as a response to a commission by pianist Eugene List.

Juan Arturo Brennan



Producción General:	Ana Lara
Ingeniero de sonido:	Humberto Terán
Edición:	Gerardo Macín
Masterización:	Producciones Mactrax
Notas:	Juan Arturo Brennan
Portada:	Rufino Tamayo: <i>Las Músicas Dormidas</i>
Diseño editorial:	Ricardo Mendoza C.

Obras en manuscrito que se encuentran en la Promotora de Conciertos, Música de Concierto de México: 1-2-3.
Obra publicada por Ediciones Mexicanas de Música, México: 8.
Obra publicada por Ediciones Max Eschig, Paris: 11
Obras no publicadas: 4-5-6-7.

Grabación **DDD**

© Hecho en México • Printed in Mexico 1994
