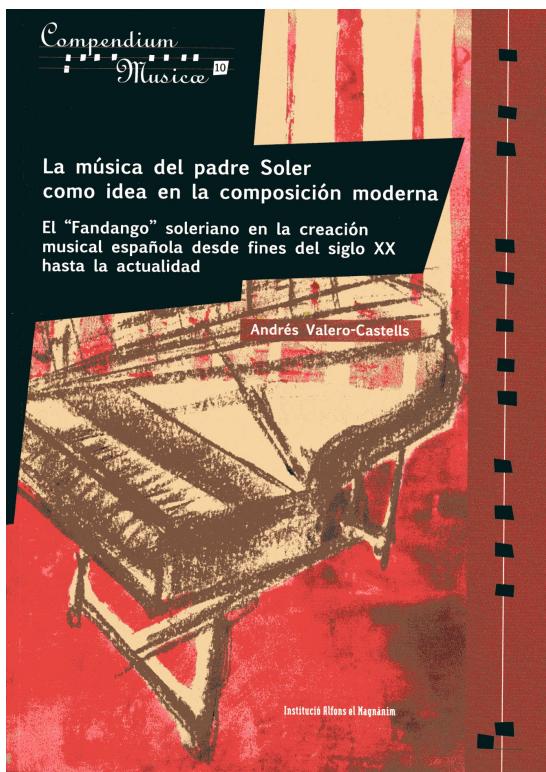


“Soleriana”
Banda de La Lírica de Silla
Andrés Valero-Castells



II.2.- Carlos Suriñach

(Barcelona 1915 – New Haven, EEUU 1997)

En nuestra opinión, Carlos Suriñach¹ Wocrona es un compositor al que el tiempo le debería hacer justicia, porque consideramos que, al menos en su país de origen, no se le ha prestado toda la atención que su obra merece². De entrada debería haber suscitado mayor reconocimiento como impulsor de la fusión del flamenco con la música culta. Está claro, que desde los tiempos de Felipe Pedrell (Tortosa 1841 – Barcelona 1922), y por supuesto Manuel de Falla (Cádiz 1876 – Alta Gracia, Argentina 1946), se le empieza a dar verdadera importancia

¹ En gran parte del material que podemos encontrar sobre este compositor, firma como Surinach en vez de Suriñach. El haber desarrollado la mayor parte de su carrera en los EEUU y dado que el apellido contiene una grafía inexistente en el idioma inglés son las razones por las que el autor

² Aunque en 1972, curiosamente el año en que escribe *Soleriana*, recibió el título de Caballero Comendador de la Orden de Isabel I de Castilla, éste reconocimiento social obtenido por el compositor en general es bastante desconocido en nuestro país.

musicológica al flamenco³, pero hoy en día se consideran imprescindibles aportaciones como las del compositor Mauricio Sotelo⁴ (Madrid 1961), sin tener demasiado en cuenta el trabajo de autores como Suriñach. Lo cierto es que en el catálogo de Carlos Suriñach encontramos obras como *Drama Jondo* (1965), *Sinfonietta Flamenca*⁵ (1954), *Melismas Sinfónicos* (1985), *Ritmo Jondo - Flamenco* (1967), *Flamenco Cyclothyria* (1967), *Meditaciones Falmencas* (1965), etc. En su catálogo cuenta además con una obra orquestal de 1954 titulada *Fandango*, pero que no tiene relación ni con el P. Soler, ni con su *Soleriana*.

Sobre la cuestión del flamenco, Barry Ife⁶ apunta que “el famoso *Fandango* (...), puede que no sea obra de Soler, pero es una muestra típica de los trabajos que se compusieron a finales del s. XVIII en España, en el despertar de una preferencia o moda por el flamenco”.

El terreno en el que más destacó Suriñanch como compositor⁷ fue escribiendo música para ballet, especialmente después de nacionalizarse estadounidense en 1959, y residir en ese país desde 1951. Compuso hasta doce ballets, para compañías de la categoría de Martha Graham, Doris Humphrey o Paul Taylor.

³ Véase el apéndice del libro *Escritos sobre Música y Músicos* de Manuel de Falla, con introducción y notas de Federico Sopeña.

⁴ El modo en que Sotelo incorpora el flamenco a su música, es fundamentalmente a través de la inclusión directa de intérpretes, sobre todo cantantes de flamenco (como por otra parte ya lo hiciera Falla).

⁵ Un servidor tuvo la suerte y el placer de grabar en disco la versión para banda de la *Sinfonietta Flamenca*, y *Soleriana*, dirigiendo a la Banda Sinfónica de la S.A.M. de Picassent (ref. ML-038-CD, 2001). La versión original para orquesta de su *Sinfonietta* fue un encargo de la Orquesta de Louisville.

⁶ En el libreto del cd que contiene el *Fandango* de Soler, interpretado al clave por Maggie Cole (1991). El texto original en inglés es el siguiente: “*The famous fandango (...) may not actually be by Soler, but is typical of a number of such Works composed in late-eighteenth century Spain in the wake of a fashion for things flamenco*”.

⁷ Con una sólida formación adquirida en Barcelona, en Düsseldorf, en Colonia, y en Berlín, destacó también como director, situándose al frente de orquestas como la Filarmónica de Barcelona (en 1944), o la Orquesta de la Ópera del Gran Teatro del Liceo.

Una constante en su producción es la recurrencia a su España natal, por lo que la obra que nos ocupa, *Soleriana*, está en su catálogo, si se me permite la expresión, como pez en el agua. Algunos le consideraron como uno de los sucesores de la escuela nacionalista española de Albéniz, Granados o Falla; de hecho, en 1951 los herederos de Albéniz le encargaron orquestar la *Suite Iberia*.

II.2.a.- *Soleriana*

para banda sinfónica

Basada sobre el *Fandango* del Padre Antonio Soler (1729 – 1783)

3

SOLERIANA
(Based on the "Fandango" by Padre Antonio Soler, 1729-1783)

Carlos Surinach

Introduction

MODERATO ($\text{♩} = 68$)

MODERATO ($\text{♩} = 68$)

Facsimile of the Composer's Manuscript
AMP-7017 © Copyright 1972 by Associated Music Publishers, Inc., New York All Rights Reserved Printed in U.S.A.

Obra escrita en 1972, y publicada el mismo año por la editorial americana Associated Music Publisher, New York. La partitura presenta una nota que especifica que se trata de una edición facsímil del manuscrito del autor⁸.

La edición a su vez contiene un texto explicativo elaborado por el propio compositor acerca de su obra. Como consideramos que nadie mejor que el mismo creador para presentar su obra, y exponer las líneas generales de su trabajo, reproducimos a continuación el comentario íntegro de Carlos Suriñach, traducido, puesto que el original está en lengua inglesa:

“En 1729 (año en el que Domenico Scarlatti se traslada a Madrid para ser profesor de música de la Infanta María Bárbara), nació en Olot Antonio Soler. Scarlatti permaneció en Madrid hasta su muerte en 1757, habiendo tenido a Soler como alumno cinco años antes, tiempo en el que Soler fue nombrado Organista y Maestro de Capilla en el Monasterio de El Escorial, en 1752. Las famosísimas *Sonatas* para Clavecín de Soler, aunque originales y atrevidas, reflejan en general una influencia natural de Scarlatti, no tan marcada en su *Fandango*, una obra de la que no se conoce la fecha de composición. Existen en esta pieza rasgos españoles fascinantes: por ejemplo, mientras el acorde de tónica “tonaliza”, el de dominante “domina” por toda la obra hasta el punto de ser utilizado en el acorde final; el Bajo *Ostinato* (también realizado sobre la dominante) se convierte en una obsesión cautivadora a través de múltiples repeticiones. Por otro lado, el sistema musical que Soler utiliza en esta obra (incluso habiendo sido escrita para clavecín) encuentra su origen en la guitarra y en la estructura de sus cuerdas al aire: de ahí las octavas paralelas, las quintas, cuartas, segundas, falsas relaciones, y demás, todo tan hermosamente español. En *Soleriana*, he dividido la obra en una “Introducción” y siete “Diferencias” o variaciones, con el fin de hacer la forma o estilo del *Fandango* más comprensible, buscando el contraste a través de los cambios de tonalidad y las variaciones, algunas de las cuales tienen conclusiones independientes. Las disonancias –contando con aparentes indecisiones del compositor– han sido reforzadas, y los *tempi*, así como las dinámicas (ausentes en el manuscrito original) han sido añadidos según mi concepción personal de la música. Asimismo, la

⁸ A propósito de las ediciones facsímil autógrafas, queremos hacer notar que en este caso, la grafía es perfecta, así como la maquetación editorial de la partitura. Por desgracia no siempre es así, como en el caso de las tres partituras que hemos manejado de Cristóbal Halffter, en las que la grafía autógrafo es poco clara, y la edición de la Universal de Viena se nos antoja poco profesional, lo cual nos disgusta más todavía al pensar que se trata de una música de un valor evidente.

decisión de utilizar la formación de banda sinfónica como vehículo para divulgar la obra –en lugar de orquesta sinfónica- no es casual; el Fandango está lleno de arpegios scarlattianos que requieren fuerza e importancia de fondo, un rasgo menos cómodo para cuerdas orquestales cuando se requiere la velocidad y la articulación rápida. Por último, incluso a expensas de haber modificado ligeramente algunos de los mecanismos musicales, he disfrutado escribiendo una versión del Fandango, donde me sumerjo en el mundo de Soler tal y como yo lo concibo, con todos los medios del s. XX a mi alcance. Espero y deseo conseguir que los músicos y el público sean participantes vivos del mismo disfrute que yo he experimentado.”

Aunque a posteriori del análisis advirtiéramos que las intenciones descritas por el autor, se cumplen, o no, en mayor o menor medida, igualmente tendría interés escuchar al compositor en primera persona, teniendo en cuenta que tal vez su composición no empieza en el primer compás de la partitura, sino en la nota en la que revela lo que él considera oportuno para prepararnos antes de la escucha. En el caso que nos ocupa, ya hemos visto como en los párrafos tercero y cuarto, Suriñach explica lo que él considera más importante y sobresaliente de su trabajo.

Por nuestra parte, opinamos que su descripción de los recursos empleados para recrear a Soler es demasiado modesta, visto el despliegue que hace, y no lo decimos por la cantidad sino por el extremado buen juicio al emplearlos. Sin embargo, tal vez sea un poco pretenciosa la aseveración de haber empleado “todos” los medios del s. XX (a su alcance), puesto que en 1972, las hoy llamadas vanguardias históricas ya habían inundado el pensamiento musical occidental de recursos mucho más avanzados y atrevidos de los que aquí observamos.

Nos atrevemos a decir, a tenor de que el último juicio de valor emitido nos haga parecer algo que no somos, que *Soleriana* de Carlos Suriñach, no siendo una recreación profunda del *Fandango* original, le aporta todo aquello que podríamos considerar como “mejorable”. Los cambios de tonalidad, de *tempo*, y de carácter en cada una de las diferencias, además del colorido tímbrico, y el trabajo de añadidos motívicos, así como la inteligente organización estructural, consiguen que la obra tenga un interés continuo, y lo que es más importante, creciente.

El subtítulo elegido por Suriñach (Basado sobre el *Fandango* del P. Soler), puede parecernos un tanto ambiguo, respecto al grado de recreación, pero no más de lo que en sí resulta ya el término “recreación”.

El motivo por el que Suriñach elige la banda sinfónica para instrumentar su obra, ya ha quedado claro, en todo caso, para ahondar en el asunto, reproducimos por su interés, una carta que Suriñach envió el 25 de octubre de 1979 a Juan Vicente Mas Quiles.

CARLOS SURINACH

NYC 25 octubre 79

Sr. D.
Juán Vicente Más Quiles
Dr. Fleming, 6, 2a
Valencia 4, Spain

Mi distinguido amigo:

Antes
Gracias por su atenta carta de ll de los corrientes. Sabía de lo del certamen por una conferencia telefónica qué me puso dón José Luis Ortolés. Yo no sabía nada de nada, ni siquiera sabía, pobre de mí, donde estaba Líria. Fué todo una sorpresa agradabilísima.

Sus preguntas no son fáciles. El número de instrumentistas para cada instrumento depende si tocan al aire libre o en local cerrado; Vd. ya sabe, por ejemplo, que los clarinetes, sobre todo si no tocan por lo alto, se disipan antes que las trompetas, las cornetas o los trombones. Lo mismo ocurre con las flautas, pero, en cambio no ocurre con los flautines, sobre todo si estos tocan por encima del pentagrama. Etc., etc.

Lo importante es que el compositor dé a la partitura una visión gráfica de lo que él quiere. Es inmediato en importancia es que el director lo comprenda y sepa operar con los medios de que dispone. Debido a todas estas circunstancias y también a la calidad parcial o general de algunas bandas es el director que deberá decidir las proporciones. Sería injusto que lo hiciera el compositor quién por medio de la tinta siempre se dirige a una agrupación anónima.

Hay que exceptuar, naturalmente, los "solos". Y en lo que se refiere a los saxofones me es grato informarle que los tratamos como un cuarteto, con dos altos, un tenor y un barítono, hayan muchos o pocos de cada uno.

Las bandas en los Estados Unidos, por lo general, son un producto de las Universidades. En ellas viven y de ellas no salen. Hay unas 20.000 (sin exagerar) buenas y malas; pero las buenas, son muy buenas. La nomenclatura de los instrumentos por lo tanto es variable y puedes encoger y estirar, según el director (que siempre es parte de la facultad) estime las necesidades de la partitura.

Valencia (cuna de las mejores bandas de Europa) me es muy querida. Allí pasé parte de mi servicio militar y tengo recuerdos muy felices.

Quedando a su disposición, reciba un saludo bien afectuoso.

Carlos Surinach

P.D. Se adjunta catálogo de mis obras.

Como ya se ha dicho, el año 79 *Soleriana* fue pieza obligada en el concurso valenciano de bandas, y Mas Quiles, en calidad de asesor técnico de dicho concurso, le preguntó varias cuestiones acerca de la plantilla a utilizar, dado que en los EEUU la formación bandística es ligeramente distinta a la empleada en España, y en Europa en general. Por ejemplo, Suriñach pide tres voces de cornetas, y dos de trompetas, sin embargo no pide fliscornos. Por lo general en España no se emplea la corneta, y sí el fliscorno, además del bombardino, que en las bandas americanas suele ser sustituido por los barítonos de metal. Del mismo modo, la inclusión de clarinete alto en Mib, no es del todo habitual en las bandas españolas. También resulta destacable el empleo por parte de Suriñach de una voz obligada para los contrabajos. Si hoy en día es habitual ver en las bandas instrumentos de cuerda grave (contrabajos y violonchelos), en aquella época, era más bien extraño. Incluso hoy en día, excepto en España, los violonchelos no se usan demasiado. No llegando a ser una rareza, también es destacable el uso de dos flautines, en lugar de uno.

Tengamos en cuenta que la banda de música de manera genérica no tiene una plantilla tan estandarizada como la orquesta. En cualquier caso, veamos con detalle la plantilla de *Soleriana*:

- Maderas: 2 flautines, 2 flautas, 2 oboes, 1 clarinete requinto en Mib, 3 clarinetes en Sib, 1 clarinete alto en Mib, 1 clarinete bajo en Sib, 2 fagotes, 2 saxofones altos en Mib, 1 saxofón tenor en Sib, y 1 saxo barítono en Mib.
- Metales: 3 cornetas en Sib, 2 trompetas en Sib, 4 trompas en Fa, 1 barítno en Do, 3 trombones, y 1 tuba.
- Percusión: timbales, perc. 1 (tambor militar, castañuelas, caja clara, y lira), perc. 2 (platos de choque, plato suspendido, pandereta, y triángulo), perc. 3 (bombo, y tam tam).
- Cuerda: contrabajos.

La segunda voz de percusión debería estar interpretada por dos músicos, porque hay algún cambio de instrumento demasiado rápido. Cuando hemos apuntado por ejemplo, 3 clarinetes, nos referimos obviamente a 3 voces distintas, que deben ser interpretadas por un número indeterminado de ejecutantes. Esta cuestión es extensible a toda la instrumentación, excepto en la percusión.

Ya hemos dicho que uno de los aportes más interesantes de Suriñach respecto al *Fandango* original, es la organización formal. Veamos un cuadro en el que queda clara dicha organización, con referencias también al carácter y metrónomo planteado en cada sección:

Estructura:

- Introducción
 - *Moderato*, negra = 68
- Diferencia 1
 - *Più mosso*, negra = 96
- Diferencia 2
 - *Allegro*, negra = 112
- Diferencia 3
 - *Larguetto*, negra = 60
- Diferencia 4
 - *Allegretto*, negra = 80, *Meno mosso*
- Diferencia 5
 - *Andantino*, negra = 68
- Diferencia 6
 - *Agitato*, negra = 108, *Meno mosso, Tpo. Primo (atacca)*
- Diferencia 7
 - *Vivace*, negra = 120, *Poco a poco accelerando*

En el *Fandango* distinguimos claramente la introducción, pero a partir del compás 25 parece estar escrito todo sin inflexiones de *tempo*, al margen de pequeñas desviaciones producidas por las posibles interpretaciones. En *Soleriana* la estructuración en 7 diferencias o variaciones nos da un recorrido casi idéntico por la anatomía temática del *Fandango*, pero dotando de una personalidad distintiva a cada grupo temático de variaciones. Existe una separación temporal breve entre cada una de las diferencias, a excepción de la sexta y la séptima, que van unidas explícitamente (*atacca*). Dicha separación marcada con doble barra se encuentra reforzada por calderones, al final de las diferencias 2, 3, y 4, aportándonos mayor sensación de reposo al final, y en definitiva subrayando los contrastes entre cada una de las variaciones. También encontramos algunos

ritardandi que preceden a los calderones del final de las diferencias 2 y 3, así como un marcado *accelerando poco a poco* en los últimos 16 compases.

Hemos comentado que se da una gran coincidencia entre las dos obras, pero trazando una comparativa compás a compás, nos encontramos con pequeñas adiciones u omisiones que responden normalmente al énfasis que se quiere dar a ciertas cadencias, a remarcar la sintaxis a través de signos de puntuación musical (ej. la adición de los cc 396 y 397 en *Soleriana* son claramente una respiración en el discurso temático), o a evitar o bien enfatizar algún pequeño pasaje añadiendo o evitando alguna repetición, pero hay dos momentos de mayor significación en este sentido, puesto que en la sexta diferencia hay una omisión de 20 compases consecutivos, y en el tránsito de la sexta a la séptima diferencia nos encontramos con una omisión de 44 compases seguidos, al tiempo que hay una adición de 18 compases (los 6 últimos de la sexta diferencia, y los 12 primeros de la séptima). Este último añadido de 12 compases es una aumentación de las 12 corcheas del *ostinato*, asignando un compás completo para cada sonido del *ostinato*, y magnificando así el elemento más importante (cada corchea del bajo *ostinato* se convierte en una blanca con puntillo). Los compases 422 a 428, que Suriñach inserta antes del que sería último acorde en Soler, son una sucesión de acordes que persiguen dimensionar la sensación de final, e incluyen una cadencia que legitima más aún si cabe, al acorde de dominante para concluir. Por tanto, los últimos tres acordes en *Soleriana* son la dominante, el segundo grado con séptima, y la dominante. Si en lugar de pensar en el tono principal, escuchamos esta cadencia pensando en la tonalidad de la dominante (que no en el acorde de dominante), en realidad tendremos una mezcla de cadencia plagal y perfecta⁹ sobre la hipotética tónica, pero sin sensible.

Además de añadir (y omitir) algunos compases, es destacable el hecho de añadir también algunos motivos melódicos como imitaciones a los ya existentes, como por ejemplo el diseño del oboe en los compases 161 a 163, o el flautín más el oboe en los cc. 169 a 171.

⁹ Al disponer el acorde de séptima de dominante (del tono de la dominante) en tercera inversión, el encadenamiento del bajo se mueve enlazando el cuarto grado con la tónica, por ello hablamos de mezcla, sensación de cadencia plagal, con realización de cadencia perfecta, sin sensible.

En definitiva, el saldo resultante es de 34 compases menos en *Soleriana* (429 cc) que en *Fandango* (463 cc). Todo esto, claro está, sin tomar en consideración la opción de repetir al final los 24 compases de introducción con el objeto de cerrar más convencionalmente el ciclo tonal de la obra (serían entonces 487 en lugar de 463 cc).

En resumen:

+2, +2, +2, -1 (-3 +2), -2 (+1 -3), -14 (-20 +6), -23 (-44 +12 +2 +7) = -34 compases.

• Introducción

- compases 1 a 24 (igual que en el *Fandango*)

• Diferencia 1

- cc 25 a 77 (+2 cc respecto al *Fandango*)

• Diferencia 2

- cc. 78 a 119 (+2 cc)

• Diferencia 3

- cc. 120 a 154 (+2 cc)

• Diferencia 4

- cc. 155 a 199 (-3 +2 = -1 c)

• Diferencia 5

- cc. 200 a 254 (+1 -3 = -2 c)

• Diferencia 6

- cc. 255 a 349 (-20 +6 = -14 c)

• Diferencia 7

- cc. 350 a 429 (-44 +12 +2 +7 = -23 c)

Con respecto a la tonalidad, Suriñach elige Do menor, rebajando en una segunda mayor la tonalidad del *Fandango* original (Re menor)¹⁰. Pensamos que esta modificación puede estar motivada por el “instrumento” para el que escribe, dado que tomando Do menor como tonalidad de partida, los instrumentos transpositores de la banda no tienen que ejecutar su parte con tonalidades incómodas por exceso de alteraciones.

¹⁰ En realidad si pensamos en que el diapasón barroco era ligeramente más grave que el actual, la diferencia auditiva entre el Re menor del original para clave, y el Do menor de Suriñach, es algo más pequeña que una segunda mayor.

No obstante, en *Soleriana* existen modulaciones entre cada una de las partes, mientras que en el *Fandango* estamos siempre en la misma tonalidad, con modulaciones pasajeras. En realidad, si tomamos cada sección (introducción y diferencias) de la obra de Suriñach por separado, veremos que el camino armónico que trazan las modulaciones pasajeras, es paralelo al original de Soler, pero Suriñach solo mantiene su tonalidad principal (Do menor) en la introducción y en las diferencias cuarta y séptima. Esta decisión se nos antoja muy acertada, porque entre otras cosas, manteniendo estratégicamente el tono original solo al inicio, hacia la mitad, y al final de la obra, atenua en gran medida la sensación suspensiva, de concluir sobre la dominante. Una dominante que en Soler se establece con mucha más fuerza al estar en el mismo tono toda la obra.

Veamos las tonalidades principales que Suriñach emplea en cada parte (sin necesidad de señalar las modulaciones pasajeras, por ser las mismas que en el original):

- Introducción: tonalidad de Do m (Re m en el *Fandango*)
- Diferencia 1: tonalidad de Re menor
- Diferencia 2: tonalidad de Sol menor
- Diferencia 3: tonalidad de Re menor
- Diferencia 4: tonalidad de Do menor
- Diferencia 5: tonalidad de Re menor
- Diferencia 6: tonalidad de Sol menor
- Diferencia 7: tonalidad de Do menor

La conclusión de la segunda diferencia sobre una semicadencia de Sol menor, nos prepara para el enlace con la tercera diferencia. De la misma manera, el enlace entre las dos últimas diferencias queda hábilmente realizado, por concluir la sexta con el acorde dominante, que enlaza perfectamente con el primer sonido de la séptima (Sol), que funciona como tónica de la tonalidad anterior, pero también como primer sonido (dominante) del *ostinato* de la última diferencia.

Para no extendernos más en el hecho armónico, quisiéramos resaltar que la quinta diferencia es la más elaborada armónicamente, pero ya desde su primer compás, que merece mención aparte, porque aunque en *Soleriana* haya mucha variedad armónica, la unidad y coherencia están aseguradas por la propia

naturaleza del bajo *ostinato*, y por pequeños detalles como el mencionado primer compás de la quinta diferencia. La cuarta concluye con el acorde de tónica de Do menor, y la quinta, que está predominantemente en Re menor, presenta la progresión dominante-tónica desde el segundo y tercer compás, pues bien, la sonoridad emblemática del primer compás (no solo por el empaste de las trompas y el bombardino) es causada por un acorde de séptima menor con la quinta omitida (do - mib - sib) en tercera inversión (sib - do - mib); el do y el mib pertenecen al contexto armónico inmediatamente anterior, pero con el sib se vislumbra la tonalidad a la que nos vamos a dirigir (Re menor).

La unidad de la obra es además conseguida por la utilización de diseños temáticos inteligentemente desplegados, como por ejemplo el ritmo de corchea con puntillo más dos fusas, el diseño de sucesión de corcheas o semicorcheas ascendentes y descendentes casi cromático, la brillante intervención de las trompetas entre los compases 184 y 187, recogiendo el tema principal de la cuarta diferencia, que a su vez nace de la segunda parte del tema principal de la tercera diferencia, el retorno al final de la cuarta diferencia al acompañamiento característico de la tercera, la convivencia del bajo *ostinato* en su presentación normal (corcheas) con su aumentación, ya comentada, la utilización de arpegios desplegando los acordes principales, y tantos otros detalles que hacen que *Soleriana*, a pesar de su distribución en ocho partes, se constituya como un todo indivisible, tal y como lo es el *Fandango*.

Emitiendo un juicio de valor, diríamos que la manera de combinar los timbres es prueba concluyente de la maestría y buen hacer del autor, al igual que lo es la elección de los *tempi* y dinámicas, que dotan a *Soleriana* de caracteres distintos, desde la sobriedad y elegancia de la introducción, la exquisitez y sensibilidad de la tercera diferencia, o la garra y fuerza de la que está dotada la séptima diferencia, que en definitiva le proporcionan una personalidad y un carisma especial dentro del repertorio de obras escritas originalmente para banda sinfónica.