

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

Concierto para piano y orquesta

Concierto para violín y orquesta

Movimientos para dos pianos y orquesta

Alberto Rosado

Ernst Kovacic

Juan Carlos Garvayo

Deutsches Symphonie Orchester Berlin

Johannes Kalitzke



Deutschlandradio Kultur

KAIROS



© Claudio Alvarez/El Pais

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ (*1956)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Concierto para piano y orquesta (2005) | 17:43 |
| 2 | Concierto para violín y orquesta (1995) | 18:06 |
| 3 | Movimientos para dos pianos y orquesta (1998) | 13:14 |

TT: 49:03

- 1 3 Alberto Rosado piano . 2 Ernst Kovacic violin
3 Juan Carlos Garvayo piano

Deutsches Symphonie Orchester Berlin
Johannes Kalitzke conductor

Recording venue: Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem

Recording dates: 1 24.-25.11.2009, 2 23.-24.11.2009, 3 25.-26.11.2009

Recording supervisor: Wolfram Nehls

Sound engineer: Henri Thaon

Sound technician: Brigitte Siewert

Mastering, editing: Wolfram Nehls

Executive producer: Rainer Pöllmann

Artwork: Jakob Gasteiger

Graphic design: Gabi Hauser

Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald

Publisher: 2 3 Editions Ricordi-Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Group)

1 commissioned by Radio France

2 commissioned by ONE: Orquesta Nacional de España

3 commissioned by Ministère de la Culture Français

A Co-production with Deutschlandradio Kultur

Co-Edition KAIROS Music Production & Fundación Caja Madrid



José Manuel López López es un compositor de larga trayectoria, que se distingue por la maestría de su escritura y la consecuente adecuación de esta con el resultado sonoro.

Habiendo comenzado su obra musical en los años ochenta, su trayectoria lo ha llevado del atonalismo al espectralismo y de allí a la experimentación con diversas granularidades temporales. Este disco reúne tres obras sinfónicas con solistas, que ejemplifican esta trayectoria. Compuestas en el espacio de diez años, de 1995 a 2005, constituyen tres propuestas diferentes de su contribución al sinfonismo contemporáneo.

El *Concierto para violín y orquesta* (1995) se basa en un contraste postulado entre una parte solista constantemente presente — de un gran lirismo — y un tratamiento orquestal tendiente al “timbre global”, es decir, un timbre resultante de mezclas de fuentes instrumentales que se perciben en tanto que morfologías complejas donde muchas veces es difícil separar sus causas. El planteo es aquí de tipo espectral: la armonía y la orquestación están supeditadas a las proporciones de espectros analizados y luego reconstituidos por síntesis instrumental. Si el *Concierto para violín* se presenta como un proceso, donde la macroforma se da en el tiempo por planos largos coloreados en virtud de las resonancias compuestas (lo que permite caracterizar la obra como un exponente de una estética espectral), no ocurre lo mismo con los *Movimientos para dos pianos y orquesta* (1998). Aquí el espectralismo está igualmente presente, pero se encuentra trascendido por un planteamiento articulado de diversas escalas temporales. Los grupos instru-

mentales, bien que manifestándose en mezclas de un gran refinamiento, conservan sus identidades en tanto que fuentes sonoras. El tratamiento de los solistas está aquí mas bien inmerso en la masa orquestal, en todo caso encontrándose siempre en relación directa con la figuración general de la obra. Estamos frente a una música muy articulada, donde los eventos provienen siempre de interacciones entre varias fuentes. Baste pensar en la primera nota de piano, acentuada por un timbal. Este tipo de escritura por interacción se mantiene a lo largo de la obra, si bien notamos figuraciones macroscópicas de diversos caracteres: rítmicas al principio, mas texturales a medida en que la obra avanza en el tiempo — para terminar con una afirmación completamente textural, que prefigura el *Concierto para piano* posterior. Entre las figuras rítmicas de tipo hoquetus y las texturas multilineales, se encuentran afirmados los espectros compuestos, a veces tácitamente subyacentes, otras veces deliberadamente colocados en primer plano, actuando como pilares en la elaboración de la macroforma. Hay un aspecto de los *Movimientos* de López López que surge inmediatamente, desde el primer compás: su parentesco con *Movimientos para piano y orquesta* (1959) de Stravinsky. Habiendo consultado al compositor acerca de este hecho, él me lo confirmó, diciendo que en cierta manera la obra constituye un homenaje al Stravinsky de esa época. Tanto la intervállica como la rítmica y la distribución orquestal del comienzo de los *Movimientos* de López López hacen en efecto pensar en Stravinsky. Sin embargo, no ocurre lo mismo en lo que respecta al proceso de su construcción:

los espectros y las texturas podrían percibirse como una sublimación de la obra de Stravinsky, pero no como el trabajo de un epígono, puesto que estos últimos llevan los presupuestos asimilados a regiones desconocidas para el músico ruso, regiones que se revelaran como idiomáticas de la obra de López López.

Vengamos pues al *Concierto para piano y orquesta* (2005), que constituye la tercera proposición musical de este disco. Aquí el discurso no se basa más directamente en entidades espectrales desplegadas más o menos estáticamente en el tiempo, como era el caso en el *concierto para violín* : se ha dado entre estas dos obras una *mutación* que alcanza los fundamentos mismos del estilo del compositor. El piano “preparado” por el *manipulador* apaga las resonancias, haciendo oír su carácter ruidístico y transitorio. La orquesta sigue el mismo camino, salvo en contados momentos en los que se escuchan aún algunas resonancias espectrales : la mayor parte del proceso es inarmónico y fuertemente transitorio. Podemos

decir entonces que en esta obra asistimos a un pasaje entre los últimos avatares de la resonancia “pitagórica” (basada en el postulado del oscilador armónico) y una manifestación “multi-escala” de eventos *singulares* : de una energía que deriva de un planteo *granular*, en el cual una pluralidad de sonidos breves asocian sus coloraciones y sus atributos morfológicos, aglutinándose en figuras musicales de diversos tamaños. Sin duda, el hecho de pensar la música de esta manera nos lleva a revisar nuestras nociones de verticalidad y horizontalidad : se explora aquí un continente en el cual la armonía, la figuración, la orquestación, se encuentran fundadas en un criterio que no se encuentra más basado en las proporciones armónicas, sino que corresponde a la definición musical de estados energéticos emergentes “mas allá del equilibrio”.

Podemos confiar en que las próximas obras de José Manuel López López nos traigan una concreción cada vez mas límpida y consecuente de esta prospectiva musical.

Horacio Vaggione, Universidad de Paris 8

Concierto para piano y orquesta (2000-2005)

Ed. el compositor

Piano solista, 3 2 1 2 1 2 1 4 3 3 1 // 12 8 8 6 5 perc

Interpretado por primera vez el 24 y 25 de noviembre de 2009 para la grabación de este CD

Encargo de Radio France

Duración : 17:43

El *Concierto para piano y orquesta* es una obra cuya composición se extiende en un largo período de tiempo, comprendido entre 1997 y 2005, aunque la segunda Cadencia, con la que concluye el concierto, fue escrita pocos días antes de la grabación para KAIROS, que tuvo lugar entre el 23 y el 26 de noviembre de 2009 en Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem por la Deutsches Symphonie Orchester Berlin, bajo la dirección de Johannes Kalitzke, con Alberto Rosado en la parte solista, Beatriz de Agapito en el rol de, manipulador y Wolfgang Nehls como ingeniero de sonido.

Esta obra está dedicada a Rafael Pardo, querido amigo, a quien me une la pasión por la música y mi admiración por su apoyo convencido y generoso al arte y a la ciencia.

La obra es una gran polifonía de partículas que representa una visión nueva del hecho musical, en cuya base está el pensamiento pionero de Horacio Vaggione. Esta polifonía es en realidad una manifestación de estados de tiempo y energía que cohabitan, con voluntad de trascender los conceptos tradicionales de armonía, contrapunto, ritmo, orquestación... revisados en base al conocimiento actual del sonido, de las técnicas extendidas de los instrumentos acústicos, de la espacialización, como también de la forma y de la microforma.

Importantes en el devenir de la obra son los tratamientos y modos de preparación del piano solista, que tienen su correspondencia directa con el tratamiento de la orquesta, y que en el caso del piano son de carácter fijo y móvil. La preparación fija tiene lugar, en el arranque del concierto principalmente, donde el sonido es modificado en el interior de una octava del registro agudo del piano, al apagar su resonancia. El resultado son sonidos percutidos, muy próximos a los de las cuerdas, cuando tocan con una púa detrás del ponticello, creando olas de partículas provenientes de todos los lugares del espacio orquestal. Estas texturas granulares conducidas por el piano, a situaciones temporales muy diversas, cambian singularmente de aspecto y movimiento, no solo desde el punto de vista del tiempo, sino de las densidades granulares, que se modifican en cada cambio. En lo que respecta a la preparación móvil, el procedimiento consiste en poner sobre las cuerdas un objeto metálico que vibra al tocar, pero sobre todo consiste en apagar o dejar resonar las cuerdas del piano de forma ágil y perfectamente controlada, gracias a un manipulador, que mientras que el solista está generando un material continuo, ahora en el registro grave, produce una serie de modulaciones y transiciones entre tiempos (♩60, ♩75, ♩95, ♩71, ♩100, ♩84, ♩63 ...), que se superponen al tempo fijo del solista ♩90, por el simple hecho de apagar o dejar vibrar las cuerdas, creando así una doble dimensión temporal, de movimiento y de tiempo, y de timbre, o color del tiempo, en un solo instrumento. Esta idea tiene su extensión en la orquesta cuando densas texturas granulares muy caracterizadas tímbricamente en grupos instrumentales

bien diferenciados para facilitar su percepción, evolucionan y cohabitan con tempos múltiples en largos fragmentos de la obra, con objeto de obtener planos polifónicos diversos, tanto desde el punto de vista del tiempo, como del timbre; podemos hablar en este sentido, de modulaciones métricas, modulaciones tímbricas, o granulaciones métricas, que tienen lugar de forma simultánea, pero siempre, polifónica y espacialmente distinguibles.

A estas texturas discontinuas de partículas situadas en el terreno de lo fractal, de lo microscópico, se superponen constantemente multifónicos, sonidos diferenciales y articulaciones de la percusión, que dan contraste, continuidad y color “armónico e inarmónico” a la obra. La percepción del conjunto es de continuidad discontinua, bañada por un tratamiento armónico espectral, de energía y articulación que circula de manera virtuosa por todas las familias instrumentales.

La tercera de las modificaciones del timbre del piano se produce en su primera nota, y en la Cadencia II que cierra el concierto. En ambos casos el pianista produce resonancias inarmónicas y glisandos, tradicionalmente imposibles de realizar en este instrumento. En esta segunda Cadencia, el solista, de forma subliminal, recorre una escala cromática de tempos, con transiciones en el vacío, es decir, desprovistas de sonido.

Concierto para violín y orquesta (1995)

Universal Music Publishing Group

Violín solista, 4.4.4.4-4.3.3.1-5 perc.1pno.

2hp-16.14.10.8.8.

Estreno : Auditorio Nacional de Música de Madrid, 10.3.1995

Orquesta Nacional de España, Dir : Howard Griffiths

Violín : Anne Mercier

Encargo de la ONE (Orquesta Nacional de España)

INAEM (Ministerio de Cultura Español)

Duración : 18:06

La esencia del concierto para violín y orquesta, primer acercamiento al género concierto sinfónico con solista, dedicado a Anne Mercier, violinista que estrenó la obra, es la continuidad orquestal, en contraposición a la fragmentación y granulación del concierto para piano, así como un color armónico que surge de análisis espectrales de instrumentos acústicos y de modelos físicos y algoritmos provenientes de la acústica.

Importante es también la voluntad de aplicar procedimientos y obtener un sonido orquestal que se asemeje al proveniente de un estudio de música electrónica.

La composición de una obra puramente instrumental en el momento presente, como es el caso de las tres obras que conforman este CD, y especialmente conciertos para instrumentos solistas y orquesta, plantean situaciones delicadas por múltiples razones: entre ellas, la imagen estereotipada del solista como instrumento privilegiado frente al resto de instrumentos de la orquesta; idea totalitaria en mi opinión, que carece de sentido actualmente y va en contra de la imagen de un universo

complejo en el que cada elemento, por simple que parezca, tiene importancia por sí solo. La variedad y el virtuosismo resultante de una compleja trama polifónica, fruto de la adicción de muchos y variados elementos simples, es mucho más rico que únicamente las piruetas virtuosas de un solista. Estas consideraciones me hicieron pensar inicialmente en la posibilidad de escribir una obra puramente orquestal; pero la idea de resolver los inconvenientes mencionados me resultó mucho más atractiva, y finalmente me decidí a escribir un concierto para violín y orquesta. Consecuentemente a lo antes expuesto, el violín solista está constantemente integrado en el tejido orquestal, no toca solo prácticamente nunca, y en las escasísimas ocasiones en las que lo hace, sus intervenciones son de breves segundos. Muy al contrario, dialoga continuamente con todos los grupos orquestales, de los que emerge y en los que se funde hasta desaparecer. Importantes son la función que realiza como elemento de realce tímbrico de zonas del espectro y la gran movilidad que sirve para crear estímulos que se contagian a todas las zonas del registro y de la materia sonora.

Otra de las razones por las que pienso que componer una obra puramente instrumental pone al compositor en situación delicada es la obligación de aceptar las limitaciones que el medio instrumental impone; estas limitaciones forzosa-mente obligan al compositor a abandonar las posibilidades que la informática ofrece para realizar mutaciones, cambios genéticos en el interior de un sonido, transformaciones en tiempo real, etcétera; al mismo tiempo, todo el conocimiento que hoy existe concerniente a los aspectos más ínti-

mos y microscópicos de la materia sonora proporciona una información al compositor que le obliga a revisar sus conceptos sobre la forma, la articulación, la armonía, el timbre, etcétera. No se puede únicamente hoy pensar en enlace de acordes cuando podemos analizar y manipular un sonido a voluntad con una fineza y precisión extremas. No se pueden manejar conceptos temporales únicamente situados en el terreno de las duraciones o de la articulación, cuando podemos controlar el tiempo en milisegundos. No es tampoco oportuno tratar la forma en base a conceptos clásicos o derivados de la pura combinatoria, cuando podemos pensar en términos de profundidad y densidad del material en el espacio, o de relieves espectrales armónicos e inarmónicos. No se puede pensar el timbre como un resultado combinatorio entre los instrumentos, cuando podemos obtener fusiones e hibridaciones tímbricas realmente sofisticadas, cuando podemos trabajar el ruido en texturas variadas, agregados complejos y cualidades sonoras sin alturas, espectros con microvariaciones, etcétera... Esta contradicción entre limitaciones y conocimientos, ha sido en esta como en otras muchas ocasiones el camino por el que este concierto ha nacido. Así, violín solista y orquesta no se limitan a mantener un discurso de superficie, entendiéndose por discurso de superficie la combinación de notas sin un sistema de base que las relacione íntimamente, sino que, muy al contrario - y haciendo uso de análisis espectrales de sonidos producidos principalmente por instrumentos de percusión frotados con arco- se entremezclan y fusionan en esa materia inarmónica de forma orgánica. De esta manera se crea un continuo ir

y venir entre lo macro y lo micro, creándose la paradoja continua de estar escuchando una densa masa orquestal que es la ampliación o, dicho de otra forma, la visión macroformal del contenido, de la vida interna de un sonido de pocos milisegundos. Por otra parte, esta ampliación de lo micro genera estructuras sonoras que pertenecen a otra categoría formal, que por sus características me obligan a trabajar a otro nivel discursivo en lo que se refiere a su encadenamiento y articulación .

En lo que a la forma se refiere, una primera constatación es la no fragmentación de la obra en movimientos. Un solo trazo, un flujo sonoro continuo de distintas densidades, me parece más próximo a la idea de un organismo vivo que evoluciona libremente en función de energías que se suceden. De todo ello surge un paisaje sonoro impregnado de mi poética personal y de las informaciones teórico-científicas que antes citaba que ofrece la posibilidad de ser explorado a diferentes niveles perceptivos.

Movimientos para dos pianos y orquesta (1998)

Universal Music Publishing Group

2 pianos solistas, 2.2.2.2-2.2.2.1-3prc-12.10.8.6.4

Estreno : Festival de Estrasburgo 1999 -

Orquesta Nacional de Francia, Dir : Pascal Rophe

Pianos solistas : Delphine Bardin, Franz Michel

Encargo del Ministerio de Cultura Francés para el Festival MUSICA de Estrasburgo.

Duración : 13:14

Movimientos para dos pianos y orquesta surge del deseo de espacializar el timbre, para percibir los elementos que le caracterizan desde todos los puntos del espacio acústico orquestal. Este timbre resulta de aplicar algoritmos y modelos físicos como series armónicas filtradas - en las que se han eliminado las frecuencias no temperadas-, y de las transiciones de estas hasta llegar a la inarmonicidad total, a la granulación y al ruido. Estos modelos son reconstruidos en la orquesta gracias a la síntesis instrumental, es decir utilizando los instrumentos, como si de osciladores electrónicos se tratara, para en base a una hipotética resíntesis de Fourier, expandir y representar estos algoritmos de forma sonora. El proceso se pone en pie a través de una distribución orquestal simétrica, situando los dos pianos solistas delante de la orquesta, en primer plano frontal a izquierda y derecha del director y a dos de los tres percusionistas - complementos resonantes de los solistas - provistos de laminas vibrantes como vibráfonos, marimbas, glockenspiels, cortinas metálicas, manojos de cascabeles etc, igualmente a izquierda y derecha del escenario, pero al fondo; el tercer percusionista situado en el centro y al fondo tam-

bien, marca el eje de simetría entre los pianos solistas y los otros dos percusionistas, creando un gran triángulo resonante desde el cual se genera el material tímbrico que la orquesta retoma a cada instante, modifica y expande en el espacio.

El tratamiento rítmico pasa por diversos estados, que van del flujo continuo del hoquetus inicial de semicorcheas -falsamente regular a causa de las constantes acentuaciones asimétricas que se combinan entre sí-: (1+3), (1+2), (1+1), a texturas granulares de partículas en “movimientos” vertiginosos de armónicos saltando de los violonchelos a las flautas, de las flautas a la percusión, de la percusión a los metales, del piano 1 al 2, del

percusionista 2 al 1, del piano 1 a la percusión 2 etc etc etc ... de forma que estos centenares de partículas o fragmentos de timbre permitan virtualmente construir en nuestra mente la imagen sonora del timbre o modelo algorítmico inicial, pero mostrado simultáneamente desde todos los puntos de la topografía orquestal.

La repetición y utilización de los límites de la memoria para reconocer una figura o un bloque formal, dada su semejanza, se convierten en procedimientos expresivos de gran eficacia, al estar apareciendo, fundiéndose y desvaneciéndose constantemente, procesos de características similares en un sistema orgánicamente vivo.

José Manuel López López

José Manuel López López hat als Komponist lang-jährige Erfahrung und zeichnet sich durch eine ausgereifte Schreibweise und deren konsequente Anpassung an das intendierte Klangresultat aus. Seit seinen ersten musikalischen Werken in den 1980er Jahren führte ihn sein Weg von der Atonalität zum Spektralismus und von dort zum Experimentieren mit verschiedenen temporalen Körnungen. Diese CD vereint drei für diesen Weg exemplarische sinfonische Werke mit Soloinstrumenten. Entstanden im Zeitraum von zehn Jahren zwischen 1995 und 2005, sind sie drei unterschiedliche Beiträge zur zeitgenössischen Orchestermusik.

Das *Concierto para violín y orquesta* (1995) basiert auf einem bewussten Kontrast zwischen einem – sehr lyrischen – ständig präsenten Solopart und einem Orchester, das zu einem „Globalklang“ tendiert, resultierend aus der Mischung von Instrumentalquellen, die als komplexe Morphologien wahrgenommen werden und deren Ausgangspunkte oft schwer auseinanderzuhalten sind. Gearbeitet wird mit einer spektralen Technik: Harmonie und Orchestrierung sind abhängig von den Proportionen der analysierten und danach mittels Instrumentalsynthese wieder zusammengesetzten Spektren. Während das Violinkonzert wie ein Prozess abläuft, bei dem sich die Makroform über die Zeit in breiten, farbigen Flächen entsprechend der zusammengesetzten Resonanzen offenbart (wodurch man das Werk als Beispiel für spektrale Ästhetik ansehen kann), ist dies bei *Movimientos para dos pianos y orquesta* (1998) nicht der Fall. Spektralismus gibt es hier auch, aber im Vordergrund steht eine Gliederung in verschiedene Zeitskalen. Obwohl sich die einzelnen Instrumente sehr

raffiniert miteinander mischen, behalten sie als Klangquelle ihre jeweilige Identität. Die Solisten verschmelzen hier vielmehr mit dem Orchesterklang und haben jedenfalls immer eine direkte Beziehung zu den allgemeinen gestaltbildenden Elementen und Figurationen im Werk. Wir haben es mit einer artikulierten Musik zu tun, bei der die Ereignisse immer durch die Interaktion verschiedener Klangquellen entstehen. Man denke nur an die erste Note des Klaviers, die von einer Pauke verstärkt wird. Das ganze Stück über wird diese auf Interaktion basierende Kompositionsweise beibehalten, auch wenn sich der Charakter der makroskopischen Gestaltungsmuster verschiedentlich ändert: zu Beginn rhythmische, dann mit Fortschreiten des Stückes eher textuelle und zum Schluss eine totale textuelle Vertiefung, die schon auf das später komponierte *Concierto para piano* verweist. Zwischen den rhythmischen Figuren wie einem Hoquetus und den multilinearen Strukturen liegen zusammengesetzte Spektren, manchmal unterschwellig, dann wieder bewusst auf der ersten Ebene positioniert, die wie Säulen der Makroform wirken. Bei den *Movimientos* gibt es einen Aspekt, der sich ab dem ersten Takt bemerkbar macht: Ihre Verwandtschaft zu den *Movements für Klavier und Orchester* (1959) von Strawinsky. Als ich den Komponisten dazu befragte, bestätigte er mir, dass das Werk in gewisser Weise eine Hommage an den Strawinsky jener Zeit darstellt. Sowohl der Umgang mit Intervallen als auch Rhythmik und Orchesterbesetzung am Beginn von López López' *Movimientos* lassen in der Tat an Strawinsky denken. Für die Bauweise gilt das allerdings nicht: wohl kann man die Spektren und Strukturen als eine Sublimation von Strawinskys

Werk sehen, nicht jedoch als die Arbeit eines Epigonen, letztendlich die assimilierten Elemente in Bereiche führen, die dem russischen Musiker unbekannt waren, in Bereiche, die sich noch als charakteristisch für die Musiksprache von López López erweisen sollen.

Kommen wir also zum *Concierto para piano y orquesta* (2005). Hier basiert der Diskurs nicht mehr direkt auf Spektren, die sich mehr oder weniger statisch entfalten, wie das beim Violinkonzert der Fall war: zwischen diesen beiden Werken kam es zu einer *mutación*, einer Änderung, die die Fundamente selbst von López López' Schreibstil erfasst hat. Im „präparierten“ Klavier werden von einem *manipulador* die Resonanzen abgedämpft, wodurch der transitorische, geräuschhafte Charakter des Tons hörbar wird. Von einigen wenigen Momenten abgesehen, in denen man noch ein paar spektrale Resonanzen hört, geht das Orchester den gleichen Weg: dabei ist der Prozess zum größten Teil inharmonisch und stark transitorisch. Wir können also sagen, dass wir bei diesem Werk

einen Übergang zwischen den letzten Wechselfällen „phytagoräischer“ Resonanz (auf Basis des Postulats vom Obertonoszillator) und der Manifestation einer „Multiskala“ *singulärer* Ereignisse erleben: mit einer Energie ausgehend von einem *granularen* Ansatz, bei dem eine Vielzahl kurzer Töne ihre Färbungen und morphologischen Eigenschaften miteinander verbinden und dadurch verschieden große musikalische Figuren bilden. Zweifellos veranlasst uns dieses Konzept von Musik, unsere Begriffe von Vertikalität und Horizontalität neu zu überdenken: hier wird ein Kontinent erforscht, bei dem sich die Harmonie, die Gestaltung, die Orchestrierung in einem Kriterium begründet sehen, das nicht mehr auf harmonischen Proportionen beruht, sondern der musikalischen Definition von Energiezuständen entspricht, die „jenseits des Gleichgewichts“ erscheinen.

Wir können sicher sein, dass sich diese musikalische Vision in den nächsten Werken von José Manuel López López noch klarerer und konsequenter konkretisieren wird.

Horacio Vaggione, Universität Paris VIII

Concierto para piano y orquesta (2000 – 2005)

Hrsg. Eigenverlag

Klavier solo, 3 2 1 2 1 2 1 4 3 3 1 // 12 8 8 6 5 perc

Uraufführung: 24. und 25 November 2009

für die vorliegende CD Aufnahme

Auftragwerk von Radio France

Dauer: 17:43

Das Konzert für Klavier und Orchester entstand in der langen Zeitspanne zwischen 1997 und 2005, lediglich die zweite Kadenz, mit der das Konzert endet, wurde wenige Tage vor der Einspielung für KAIROS komponiert. Aufnahme: 23. - 26. November 2009 in der Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem mit dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin unter der Leitung von Johannes Kalitzke mit Alberto Rosado als Solist, Beatriz de Agapito als *manipuladora* und Wolfram Nehls als Tonmeister.

Dieses Stück ist meinem lieben Freund Rafael Pardo gewidmet, mit dem mich die Leidenschaft für die Musik und meine Bewunderung für die Unterschiedenheit und Großzügigkeit, mit der er Kunst und Wissenschaft unterstützt, verbindet.

Als große Polyfonie von Partikel steht dieses Werk für eine neue Vision eines musikalischen Ereignisses, gestützt auf das pionierhafte Denken von Horacio Vaggione. Eigentlich manifestieren sich in dieser Polyfonie Zeit- und Energiezustände, die nebeneinander existieren und die über die traditionellen Begriffe von Harmonie, Kontrapunkt, Rhythmus, Orchestrierung etc. hinaus, aufbauend auf dem heutigen Wissen über den Klang, die verbreiteten Techniken der akustischen Instrumente, die Spatialisierung sowie auch die Form und Mikroform neu bearbeitet wurden.

Wichtig für die Entstehung des Werkes sind die verschiedenen Behandlungs- und Präparationsweisen des Soloklaviers. Sie haben ihre direkte Entsprechung in der Behandlung des Orchesters und sind beim Klavier sowohl fixiert als auch mobil. Fix präpariert ist es vor allem am Anfang des Konzerts, wenn der Ton innerhalb einer Oktave im hohen Bereich des Klaviers so verändert wird, dass es keine Resonanz mehr gibt. Die resultierenden Klänge sind sehr ähnlich zu jenen, die entstehen wenn Streicher die Saiten hinter der Brücke mit einem Plektrum zupfen. Hörbar wird eine Welle an Klangpartikeln, die in den verschiedensten Orten des Orchesters entstehen. Diese vom Klavier angeführten granularen Texturen zu sehr unterschiedlichen zeitlichen Situationen ändern vor allem Aussehen und Bewegung, nicht nur bezüglich Zeitaspekt, sondern auch was die Dichte der Grains betrifft, die sich mit jedem Wechsel verändern. Für die mobile Präparierung wird ein metallener Gegenstand auf die Saiten gelegt, der beim Anschlag vibriert und mit dem die *manipuladora*, - eine Person, die die Saiten abdämpft -, darüberhinaus die Klaviersaiten rasch und präzise gesteuert schwingen lassen kann oder nicht. Während der Solist ein Klangkontinuum erzeugt, produziert die *manipuladora* nun im tiefen Bereich eine Reihe von Modulationen und Übergängen zwischen den Tempi (♩60, ♩75, ♩95, ♩71, ♩100, ♩84, ♩63 ...), die sich durch den simplen Umstand, die Saiten abzudämpfen oder vibrieren zu lassen, über das unveränderliche Tempo ♩90 des Solisten legen, wodurch in einem einzigen Instrument aus Bewegung und Zeit und aus Klangfarbe oder Farbe der Zeit eine doppelte zeitliche

Dimension generiert wird. Dieses Prinzip wird auch auf das Orchester umgelegt, wo sich dichte, zur besseren Unterscheidung klanglich nach Instrumentalgruppen klar differenzierte, granulare Texturen entwickeln und in weiten Teilen des Stücks mit unterschiedlichen Tempi einhergehen mit dem Ziel, sowohl zeitlich als auch klanglich verschiedene polyfone Ebenen zu erhalten; in diesem Sinne können wir von metrischen Modulationen, klanglichen Modulationen oder metrischen Körnungen sprechen, die simultan, aber immer polyfon und räumlich differenzierbar stattfinden.

Diese diskontinuierlichen Texturen aus Partikeln aus dem Bereich des Fraktalen, des Mikroskopischen, werden ständig mit Multiphonics, Differenzklängen und Schlagzeug-Artikulationen überlagert, die dem Werk Kontrast, Kontinuität sowie „harmonische und inharmonische“ Farben geben. Beim Anhören nimmt man eine diskontinuierliche, von einer Bearbeitung der Ober- und Spektraltöne geprägte Kontinuität von Energie und Artikulation wahr, die virtuos alle Instrumentalgruppen durchwandert.

Die dritte Klangfarbenveränderung des Klaviers findet in der ersten vom Instrument gespielten Note und in der zweiten Kadenz statt, mit der das Konzert endet. In beiden Fällen erzeugt der Pianist inharmonische Resonanzen und Glissandi, die von diesem Instrument normalerweise nicht erzeugt werden können. In der zweiten Kadenz durchläuft der Solist unterschwellig eine chromatische Temposkala die auch ins Leere, also in den tonlosen Klang übergeht.

Concierto para violín y orquesta (1995)

Universal Music Publishing Group

Violine solo, 4 4 4 4 – 4 3 3 1 – 5 perc 1 pf

2 hf - 16 14 10 8 8

Uraufführung: Auditorio Nacional de Música de Madrid am 10.3.1995

Orquesta Nacional de España, Ltg: Howard Griffiths

Geige: Anne Mercier

Auftragwerk des ONE (Orquesta Nacional de España)

INAEM (Spanisches Kulturministerium)

Dauer: 18:06

Im Gegensatz zum fragmentierten und granulierten Charakter des Klavierkonzerts liegt das Wesen des der Interpretin der Uraufführung, Anne Mercier, gewidmeten Konzerts für Violine und Orchester, - dem ersten Sinfoniekonzert mit Solist des Komponisten -, in der Kontinuität des Orchesters sowie in einer Obertonfärbung, erzeugt mittels Spektralanalysen akustischer Instrumente und aus der Akustik stammenden physikalischen Modellen und Algorithmen.

Aus mehreren Gründen wird man heutzutage bei der Komposition eines rein instrumentalen Werkes, wie es die drei Stücke dieser CD sind, vor allem jedoch bei Konzerten für Soloinstrumente und Orchester vor heikle Aufgaben gestellt: dazu zählt das Klischee vom Solisten als privilegiertes Instrument gegenüber den übrigen Orchesterinstrumenten; eine meiner Meinung nach totalitäre Vorstellung, die heute keinerlei Sinn mehr hat und dem Bild eines komplexen Universums entgegensteht, in dem jedes Element, wie einfach es auch sein mag, aus sich selbst heraus Bedeutung hat. So ist die aus einem komplexen, polyfönen Netz

resultierende Vielfalt und Virtuosität, das Ergebnis des Zusammenspiels vieler verschiedener Einzelteile, viel reicher als nur die virtuoseren Pirouetten eines Solisten. In Anbetracht dieser Überlegungen dachte ich zuerst daran, möglicherweise nur ein reines Orchesterstück zu komponieren; aber die Vorstellung, für die erwähnten Schwierigkeiten Lösungen zu finden, war dann doch viel attraktiver, und so beschloss ich, ein Konzert für Geige und Orchester zu schreiben. Den obigen Ausführungen entsprechend ist die Sologeige permanent mit dem Orchester verwoben, spielt fast nie allein und in den Fällen, in denen sie es tut, dauern die Sequenzen nur wenige Sekunden lang. Konstant steht sie mit allen Orchestergruppen im Dialog, taucht aus ihnen auf und verschmilzt mit ihnen bis hin zum eigenen Verschwinden. Sie erfüllt eine wichtige Funktion als Element Klangfarben orientierter Betonung bestimmter Bereiche des Spektrums und schafft mit ihrer großen Mobilität Anreize, die sich in alle Bereiche des Registers und des Klangmaterials fortsetzen.

Ein anderer Grund, weshalb ich glaube, dass es für einen Komponisten eine heikle Angelegenheit ist ein rein instrumentales Werk zu schreiben, liegt darin, dass er verpflichtet ist, die Grenzen, die das Instrument als Medium an sich hat, zu akzeptieren; aufgrund dieser Einschränkungen muss er auf Möglichkeiten verzichten, die ihm die Informatik für Klangmutationen, genetische Veränderungen im Inneren eines Tons, Transformationen in real time etc. bieten würde; gleichzeitig liefern all die heutigen Erkenntnisse über die innersten und mikroskopisch kleinsten Aspekte des Klangs dem Komponisten Informationen, durch die er seine

Begriffe von Form, Artikulation, Harmonie, Klangfarbe etc. überprüfen muss. Es ist unmöglich, heute, wo man einen Ton nach Belieben extrem fein und präzise analysieren und verändern kann, nur daran zu denken, wie man Akkorde miteinander verbindet. Die zeitliche Frage kann man nicht nur in Hinblick auf Dauern und Gliederungen beantworten, wenn es heute möglich ist, Zeit in Millisekunden zu steuern. Und genauso wenig kann die Form auf der Basis von klassischen oder von rein aus der Kombinatorik kommenden Konzepten behandelt werden, wenn man in Begriffen von Tiefe und Dichte des musikalischen Materials im Raum denken kann oder von harmonischen und inharmonischen Spektralreliefs. Auch die Klangfarbe kann nicht nur das Resultat einer Kombination bestimmter Instrumente sein, wo man heute wirklich ausgeklügelte Verschmelzungen und Hybridisierungen von Klängen erzielen, Geräusche in verschiedensten Texturen, komplexe Mischungen und Geräuschklänge, Spektren mit Mikrovariationen etc. bearbeiten kann ...

Aus diesem Widerspruch zwischen Einschränkungen und neuen Kenntnissen entstand das Violinkonzert. So führen die Sologeige und das Orchester nicht nur einen oberflächlichen Diskurs, wobei darunter die Kombination von Noten ohne System, das sie fest miteinander verbindet, zu verstehen ist, sondern vielmehr vermischen sie sich und verschmelzen organisch – mittels Spektralanalysen vor allem von mit dem Bogen gestrichenen Schlagzeugklängen – in diesem inharmonischen Material. Auf diese Weise entsteht ein permanenter Wechsel zwischen Makro und Mikro, was zu dem ständigen Paradoxon führt, dass man

eine dichte Orchestermasse hört, die die Verstärkung, - oder anders gesagt -, die makroformale Sicht des Inhalts, des Innenlebens eines Klangs von wenigen Millisekunden ist. Andererseits erzeugt diese Verstärkung des Mikroskopischen Klangstrukturen, die einer anderen formalen Kategorie angehören und durch deren Merkmale ich gezwungen bin, bezüglich Übergang und Gliederung auf einer anderen diskursiven Ebene zu arbeiten.

Was die Form betrifft, fällt zunächst auf, dass das Stück nicht in einzelne Sätze unterteilt ist. Ein durchgehender Strich, ein ständig fließender Klang von unterschiedlicher Dichte scheint mir der Vorstellung von einem lebendigen, sich frei nach Maßgabe der auftretenden Energien entfaltenden Organismus näher zu kommen. Aus alledem entsteht eine von meiner persönlichen Sprache und den zuvor angeführten theoretisch-wissenschaftlichen Informationen geprägte Klanglandschaft, die auf verschiedenen Hörebenen erfahrbar ist.

Movimientos para dos pianos y orquesta (1998)

Universal Music Publishing Group

Auftrag des Französischen Kulturministeriums für das Festival MUSICA in Straßburg.

2 Klaviere solo, 2 2 2 2 / 2 2 2 1 / 3 perc / 12 10 8 6 4

Uraufführung: Festival MUSICA Straßburg 1999 –

Orchestre National de France, Ltg: Pascal Rophé

Soloklaviere: Delphine Bardin, Franz Michel

Dauer: 13:14

Movimientos para dos pianos y orquesta entstammt dem Wunsch Klangfarbe zu verräumlichen, um ihre einzelnen charakteristischen Elemente von allen Punkten des akustischen Orchesterraums zu hören. Diese Klangfarbe resultiert aus der Anwendung von Algorithmen und physikalischen Modellen als filtrierte Obertonreihen – bei denen die nicht temperierten Frequenzen eliminiert wurden – und aus Übergängen von diesen bis zur totalen Inharmonizität, zur Granulierung und zum Geräusch. Diese Modelle werden mittels Instrumentalsynthese im Orchester wieder zusammengebaut, das heißt indem die Instrumente so eingesetzt werden als wären sie elektronische Oszillatoren, um diese Algorithmen auf der Basis einer hypothetischen Fouriersynthese klanglich auszudehnen und darzustellen. Der Prozess wird auch durch eine symmetrische Aufstellung des Orchesters veranschaulicht, bei der die beiden Soloklaviere vor dem Orchester vorne links und rechts vom Dirigenten stehen und zwei der drei Schlagzeuger – die die Solisten als Resonanz ergänzen – ausgerüstet mit vibrierenden Platten wie Vibraphone, Marimbas, Glockenspiele, metal chimes, Schellenbündel etc., ebenfalls links und rechts von der Bühne stehen,

allerdings hinten; der dritte Schlagzeuger, in der Mitte ebenfalls hinten, markiert die Symmetrieachse zwischen den Soloklavieren und den beiden anderen Schlagzeugern, wodurch ein großes klingendes Dreieck entsteht, von dem Klänge ausgehen, die das Orchester ständig aufnimmt, verändert und im Raum verbreitet.

Rhythmisch durchläuft das Stück verschiedene Stadien, die vom kontinuierlichen Fluss des Hoquetus in Sechzehntelnoten zu Beginn – fälschlicherweise regelmäßig aufgrund der ständigen asymmetrischen Betonungen, die untereinander kombiniert werden, - (1+3), (1+2), (1+1) -, bis zu granularen Texturen von Partikeln in rasanten „movimientos“ (Bewegungen) von Obertönen, die von den Celli zu den Flöten, von den Flöten zum Schlagzeug, vom Schlagzeug zu den Blech-

bläsern, vom Klavier 1 zum Klavier 2, vom Schlagzeuger 2 zum Schlagzeuger 1, vom Klavier 1 zum Schlagzeug 2 etc. in einer Art und Weise springen, dass es möglich wird, aus diesen Hunderten von Partikeln oder Klangfragmenten in unserem Gehirn virtuell das Klangbild der Klangfarbe oder des ursprünglichen algorithmischen Modells zu konstruieren, das jedoch simultan von allen Punkten der Orchesterlandschaft gezeigt wird.

Die Wiederholung unter Berücksichtigung der Grenzen des Gedächtnisses für die Wiedererkennung einer Figur oder eines formalen Blocks, - vorausgesetzt, sie sind sich ähnlich -, verwandeln sich in expressive Verfahren von großer Wirkung, weil sie ständig auftauchen, miteinander verschmelzen und wieder vergehen wie Prozesse mit ähnlichen Merkmalen bei einem lebendigen System.

José Manuel López López

José Manuel López López, a composer with many long years of experience, stands out by virtue of his mature style of writing and the consistent way in which he adapts what he writes to the sound which he intends to produce. Since composing his initial musical works during the 1980s, his development has led from atonality to spectralism and, from there, on to experimentation with various temporal granulations. This CD brings together three symphonic works with solo instruments that exemplify this development. Written in the period between 1995 and 2005, they represent three distinctly different contributions to the contemporary orchestral repertoire.

The *Concierto para violín y orquesta* (1995) is based on a deliberate contrast between a very lyrical, constantly present solo part and an orchestra which tends to produce a “global” sound. This sound results from a mixture of instrumental sources which are perceived as complex morphologies, and which different points of origin are often difficult to tell apart. The composer works with a spectral technique: harmony and orchestration are dependent upon the proportions of the spectra, which are analysed and thereafter recomposed via instrumental synthesis. While the Violin Concerto plays out like a process in which the macro-form is revealed over time in broad, colourful surfaces corresponding to the compounded resonances (for which reason this work can be regarded as an example of the spectral aesthetic), this is not the case in the *Movimientos para dos pianos y orquesta* (1998). While spectralism is indeed present here, as well, the foreground is dominated by structuring in various scales of

time. Although the individual instruments mix with one another in a highly refined way, they maintain their own respective identities as sound sources. The soloists blend into the orchestral sound, always maintaining a direct connection to the work’s figural structure. This is a very articulated sort of music in which the events always arise from the interaction between different sound sources. One need only think of the first note of the piano, which is amplified by one of the tympani. This interaction-based type of writing is maintained throughout the entire piece, even if the character of the macroscopic structuring patterns changes in various ways: at the beginning it is rhythmic changes, and as the piece progresses the changes become more textural until, at the end, the textural character is deepened in a way that already points to the *Concierto para piano*, which was composed later on. Between the rhythmic figures (such as the hocket) and the multilineal structures lie composed spectra, sometimes tacitly and then once again consciously placed in the spotlight, appearing as pillars of the macro-form. In the *Movimientos*, there is one aspect that is apparent from the first measure on: their relationship with the *Movements for Piano and Orchestra* (1959) by Stravinsky. When I asked the composer about this, he confirmed to me that the work actually is a sort of homage to the Stravinsky of that period. The way intervals, rhythm and orchestration are dealt with at the beginning of López López’ *Movimientos* does indeed remind the listener of Stravinsky. In terms of construction, however, this is not the case: one can view the spectra and structures as being a sublimation of Stravinsky’s œuvre, but not

as being the work of an epigone, since this music ultimately transports the assimilated elements into regions which were unknown to the Russian musician—into regions which, indeed, were later on to become characteristic of López López' musical language.

Let us come, then, to the *Concierto para piano y orquesta* (2005). Here, the discourse is no longer based directly on spectra unfolding in a more-or-less static manner, as was the case with the Violin Concerto. Between these two works there lay a *mutación*, a change which affected the very fundamentals of López López' style of composing. A *manipulador* stands by to mute the resonance of the “prepared” piano, allowing the transitory, noise-like character of the sound to become audible. With the exception of a few moments during which one still hears a couple of spectral resonances, the orchestra moves along the same path. This process is largely inharmonic and high-

ly transitory. So we can say that, in this work, we have a transition between the final vicissitudes of “Pythagorean” resonance (based on the “harmonic oscillator” paradigm) and the “multiscale” manifestation of *singular* events—with an energy emanating from a *granular* approach, in which a multitude of short notes connect their colourations and morphological characteristics to form differently sized musical figures. Without a doubt, this concept of music should give us cause to rethink our notions of verticality and horizontality: here we witness a continent being explored, a continent on which harmony, structuring and orchestration are grounded in a criterion which is no longer based on harmonic proportions, but rather corresponds to the musical definition of energetic states which seem to be “beyond equilibrium.”

We can be sure that this musical vision will crystallize even more clearly and consistently in José Manuel López López' works of the near future.

Horacio Vaggione, Paris 8 University

Concierto para piano y orquesta (2000-2005)

Self-published

Piano solo, 3 2 1 2 1 2 1 4 3 3 1 // 12 8 8 6 5 perc.

Première 24/25 November 2009 at the Jesus-Christus-Kirche in Berlin for the present recording

Commissioned by Radio France

Duration: 17:43

This work for piano solo and orchestra was created within the long period between 1997 and 2005; only the second cadenza, with which the concerto concludes, was completed just a few days before the recording for KAIROS. It was recorded from 23 to 26 November 2009 at the Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem, with the Deutsches Symphonieorchester Berlin conducted by Johannes Kalitzke and with Alberto Rosado as soloist, Beatriz de Agapito as *manipuladora* and Wolfram Nehls as recording engineer.

This piece is dedicated to my dear friend Rafael Pardo, who shares my passion for music and whom I admire for the commitment and generosity with which he supports the arts and sciences.

This work, a grand polyphony of particles, stands for a new vision of a musical event and is based on the pioneering ideas of Horacio Vaggione. Within this polyphony are manifested conditions of time and energy which exist in parallel and are given treatment beyond the traditional notions of harmony, counterpoint, rhythm, orchestration, etc., building upon today's knowledge of sound, the widely known techniques of the acoustic instruments, and spatialization, as well as of form and micro-form. Important for the work's creation are the various ways of handling and preparing

the solo piano. They find their direct correlate in the handling of the orchestra, and—in the piano's case—are both fixed and mobile. Fixed preparation is an issue primarily at the beginning of the concert, when the sound in the piano's high range, within an octave, is altered to such an extent that all resonance is eliminated. The resulting percussive sounds are very similar to those produced by the string players, plucking their strings behind the bridge with plectrums, creating a flow of particles coming from the most diverse locations within the orchestral space. These granular textures brought fourth by the piano in very diverse temporal situations change above all the look and motion that are perceived—not only with regard to temporality, but also in terms of granular densities, which change with every transition. For the piano's mobile preparation, a metal object is placed upon the strings; this vibrates when the strings are struck, and the manipulator—a person who mutes the strings—can also use them to either allow the piano strings to vibrate rapidly and precisely or prevent them entirely from doing so. While the soloist produces a continuum of sound, the manipulator produces a series of modulations and transitions between tempi (♩ 60, ♩ 75, ♩ 95, ♩ 71, ♩ 100, ♩ 84, ♩ 63 ...) in the instrument's lower register: These overlay the soloist's tempo of ♩ 90 due to the simple fact that the strings are being muted or allowed to vibrate, and in this way, a single instrument is used to generate a double time-dimension from movement and time, and from tone colour or temporal colour. This principle is then applied to the orchestra, which develops dense granular textures—sonically differentiated according to instru-

mental groups in order that they be more individually distinctive. For large parts of the piece, these granulations are associated with various tempi, with the goal of producing polyphonic levels that are both chronologically and sonically distinct. In this sense, we can speak of metric modulations, sonic modulations and metric granulations. While these occur simultaneously, they do so in a way that is polyphonic and spatially distinguishable.

These discontinuous textures made of particles from the fractal, microscopic realm are constantly overlaid with multiphonics, differential tones and percussion articulations which lend the work contrast and continuity, as well as “harmonic and inharmonic” colour. The listener perceives a discontinuous continuity of energy and articulation characterized by a spectral harmonic treatment, which wanders virtuosically through all the instrumental groups.

The third change in the piano’s tone colour takes place in the first note played by the instrument and again in the second cadenza, which concludes the concerto. In both cases, the pianist creates inharmonic resonances and glissandi which cannot normally be produced by this instrument. In the second cadenza, the soloist subliminally runs through a chromatic scale of tempi with transitions into emptiness, that is, devoid of any sound.

Concierto para violín y orquesta (1995)

Universal Music Publishing Group

Violin solo, 4 4 4 4 – 4 3 3 1 – 5 perc 1 pf

2 hp – 16 14 10 8 8

World première: Auditorio Nacional de Música de Madrid, 10 March 1995

Orquesta Nacional de España, Cond: Howard Griffiths

Violin: Anne Mercier

Commissioned by ONE (Orquesta Nacional de España)

INAEM (Spanish Ministry of Culture)

Duration: 18:06

In contrast to the fragmented and granulated character of the Piano Concerto, the essence of this concerto for violin and orchestra—which is dedicated to the soloist of its première performance and is the composer’s first symphonic concerto with soloist—lies in the continuity of the orchestra as well as in an overtone colouration which is created via the spectral analysis of acoustic instruments and from physical models and algorithms derived from acoustics.

These days, composing a purely instrumental work like the three pieces on this CD—but especially composing a concerto for solo instruments and orchestra—is a tricky job for a composer. There are several reasons why this is so. These include the cliché of the soloist’s role as a privileged actor relative to the other instruments of the orchestra, an idea which—to my mind—is totalitarian, no longer makes any sense today, and flies in the face of the idea of a complex universe in which every element, as simple as it may be, is significant in its own right. In this sense, the diversity and virtuosity that results from a complex,

polyphonic network, the result of the interaction of many different individual parts, is much richer than simply the virtuosic pirouettes of a soloist. In view of these considerations, I first thought to perhaps just compose an orchestral work, but the idea of finding solutions for the aforementioned difficulties eventually proved to be much more attractive after all. So I decided to compose a concerto for violin and orchestra. In keeping with the points mentioned above, the solo violin is constantly interwoven with the orchestra, almost never playing alone. In the cases where it does so, its sequences last only a few seconds. It is in constant dialog with all the orchestral groups, rising out and melting back in until it disappears. It fulfils an important function as timbral emphasis of certain regions of the spectrum, and its great mobility produces stimuli that perpetuate themselves throughout all areas of the register and the sound material.

Another reason why I believe that it is a tricky matter for a composer to write a purely instrumental work lies in the fact that he is obligated to accept the limitations of the instrument as a medium in and of itself. These limitations entail that he has to do without opportunities that computer-based techniques of sound modulation, genetic alterations on the inside of a note, transformation in real time, etc. would offer him. At the same time, all the present-day knowledge about the innermost and most microscopically small aspects of sound provide the composer with information which he must use to examine his notions of form, articulation, harmony, tone colour, etc. In this day and age, with our ability to analyze and alter any note

to an extremely fine and precise degree, it is impossible to even think of how one should connect chords with one another. The question of time cannot be answered merely with regard to durations and structures, with it being possible today to manipulate time in milliseconds. And it is just as impossible to handle form based on classical concepts or concepts derived purely from combinatorics when one can think in terms of depth and of the musical material's density within the space, or of harmonic and inharmonic spectral reliefs. Tone colour, as well, cannot be merely the result of a combination of particular instruments, when today one can arrive at truly sophisticated blends and hybridizations of sounds, and process noises in various textures, as well as in complex mixtures and noise-sounds or spectrums with micro-variations, etc.

It was from this disconnect between limitations and new knowledge that the Violin Concerto arose. The solo violin and the orchestra hold not a superficial discourse—by this I mean an unsystematic combination of notes that ties them to one another. They much rather mix with each other and blend together organically within this inharmonic material via spectral analysis, analysis above all of the sounds percussion instruments make when stroked with a bow. In this way, there arises a permanent back-and-forth between macro and micro which leads to the constant paradox of hearing a dense orchestral mass which is the amplification—or put differently, the macro-formal view—of the content, the inner life of a sound of just a few milliseconds' duration. On the other hand, this amplification of the microscopic creates sonic

structures which belong to a different formal category, and which characteristics force me to work on another discursive level as regards transitions and structuring.

In terms of form, what one initially notices is that the piece is not divided into individual movements. A continuous line, a constantly flowing sound of varying density seems to me to be closer to the idea of a living organism which develops freely according to the energies that crop up. From all this, there arises a soundscape characterized by my personal language and by the previously mentioned theoretical and scientific information, a soundscape which can be experienced on various levels of aural perception.

Movimientos para dos pianos y orquesta (1998)

Universal Music Publishing Group

Commissioned by the French Ministry of Culture for the MUSICA festival in Strasbourg

2 solo piano, 2 2 2 2 / 2 2 2 1 / 2 pf 3 perc / 12 10 8 6 4

World première: MUSICA festival Strasbourg 1999 –

Orchestre National de France, Cond: Pascal Rophé

Piano solo: Delphine Bardin, Franz Michel

Duration: 13:14

Movimientos para dos pianos y orquesta arose from the desire to give space to tone colour in order to be able to hear its individual characteristic elements from all points of the acoustic space of the orchestra. This tone colour results from the application of algorithms and physical models as filtered overtone rows (from which the untempered frequencies have been eliminated), as well as from transitions leading out of these and all the way to total inharmonicity, to granulation and to noise. These models are then reconstructed by the orchestra via instrumental synthesis: in other words, the instruments are employed as if they were electronic oscillators, in order to sonically extend and portray these algorithms on the basis of hypothetical Fourier synthesis. This process is also made visible via the symmetrical arrangement of the orchestra in which the two solo pianos are placed before the orchestra, to the left and the right of the conductor, and two of the three percussionists (who produce resonance to compliment the soloists) equipped with self-vibrating (idiophone) instruments such as vibraphones, marimbas, glockenspiel, metal chimes, sleigh bells, etc., also stand to the left and the right of the stage, albeit

behind. The third percussionist, positioned to the centre-rear, marks the axis of symmetry between the solo pianos and the two other percussionists, which gives rise to a large, resounding triangle from which emanate sounds which are always received, altered and dispersed into the hall by the orchestra.

Rhythmically, the piece goes through various phases which jump back and forth from the continuous flow of the hoquet in sixteenth notes at the beginning—wrongly regular due to the constant asymmetrical accents which are combined amongst each other (1+3, 1+2, 1+1)—to granular textures of partials in rapid *movimientos* (movements) of overtones. These jump from the cellos to the flutes, from the flutes to the percussion, from the percussion to the brass, from piano 1 to piano

2, from percussionist 1 to percussionist 2, from piano 1 to piano 2, from percussionist 2 to percussionist 1, from pianist 1 to percussionist 2, etc., in such a way that it becomes possible for our brains to construct from these hundreds of particles (or sound fragments) a virtual auditory impression of either the tone colour or of the original algorithmic model. It is an impression, however, that is sent out simultaneously from all the points within the orchestral landscape.

This process of repetition, which takes advantage of human memory's limited ability to recognize a figure or a formal block (providing they are similar), transforms itself into an expressive tool of great effectiveness, for it constantly pops up, melts together and dissolves once more like similar processes in living systems.

José Manuel López López

acc e cresc sempre

bruits des pistons ad libitum

12.8 12.8 12.8 12.8

10° - 12° circa

Pno. 1

12.8

Perc. 1

tr. 6.4 12.8 12.8 7.4 19.8

acc e cres poco a poco jusqu'à la fin

6.4 7.4

Perc. 3

crescendo 12.8 12.8 12.8

Pno. 2

12.8 12.8 12.8 12.8

10° - 12° circa

Vln. 1

12.8 12.8 12.8 12.8

Vln. 2

Vla.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Movimientos para dos pianos y orquesta (fragment of the score) © Editions Ricordi-Durand-Salabert-Eschig

José Manuel López López bénéficie d'une longue expérience de compositeur et sa musique se caractérise par une maturité de l'écriture aussi bien que par son adéquation rigoureuse au résultat sonore. Depuis ses premières œuvres, écrites dans les années 1980, son évolution l'a mené de l'atonalité au spectralisme, et de là vers une expérimentation avec différents grains sonores. Ce CD réunit trois œuvres symphoniques significatives pour ce cheminement, écrites pour un effectif symphonique avec instruments solistes. Nées entre 1995 et 2005, elles représentent trois contributions différentes au symphonisme contemporain.

Le *Concierto para violín y orquesta* (1995) se fonde sur le contraste voulu entre une partie soliste – très lyrique – qui est présente en permanence et un orchestre qui tend vers une sonorité « globale », résultat d'un mixage des sources instrumentales, perçues comme des morphologies complexes et dont les points de départ sont souvent difficiles à démêler. L'écriture s'appuie sur une technique spectrale : l'harmonie et l'orchestration dépendent des proportions des spectres analysés puis recomposés par synthèse instrumentale. Alors que le concerto pour violon se déroule comme un processus où la macro-forme fait apparaître de longues plages colorées qui correspondent aux résonances composées (si bien que l'œuvre peut être considérée comme un exemple de l'esthétique spectrale), cela n'est guère le cas avec les *Movimientos para dos pianos y orquesta* (1998). Il y a certes une approche spectrale ici, mais c'est la structuration en différentes échelles de temps qui est au premier plan. Même si le mélange des instruments est réalisé de façon très raffinée, ils

gardent toujours une identité de sources sonores reconnaissables. Les solistes se fondent bien davantage ici dans le son orchestral et gardent en tout cas toujours un lien direct avec la figuration générale de l'œuvre. Nous avons affaire à une musique très articulée, dont les événements naissent d'une interaction entre différentes sources : qu'on songe par exemple à la première note du piano, doublée par une timbale. Toute la pièce conserve cette écriture fondée sur l'interaction, même si le caractère des schémas macroscopiques se transforme : au début, c'est un approfondissement rythmique, ensuite, il est d'ordre textuel, celui-ci totalement accusé vers la fin de la pièce, annonçant déjà le *Concierto para piano* composé par la suite. Entre les figures rythmiques, conçues comme des hoquetus, et les structures multilinéaires se disposent des spectres composés, parfois sous-jacents, puis déployés à dessein au premier plan, et qui apparaissent comme les piliers de la forme globale. Il y a dans les *Movimientos* un aspect qui frappe dès la première mesure, à savoir leur parenté avec *Mouvements pour piano et orchestre* (1959) de Stravinsky. Quand j'ai questionné le compositeur à ce sujet il m'a confirmé que l'œuvre se veut dans une certaine mesure un hommage au Stravinsky de cette époque-là. En effet, le traitement des intervalles aussi bien que des rythmes et de l'orchestre au début y fait songer, alors que cela ne vaut pas pour la construction formelle : on peut certes considérer les spectres et les structures comme une sublimation de l'œuvre de Stravinsky, mais non pas comme l'œuvre d'un épigone, puisque l'assimilation de ces éléments mène vers des zones absolument inconnues au musicien russe,

domaines qui allaient s'avérer comme caractéristiques du langage musical de López López.

Venons-en alors au *Concierto para piano y orquesta* (2005). Le discours musical n'y est plus directement fondé sur des spectres qui se développent de façon plus ou moins statique, comme dans le concerto pour violon : il y eut entre ces deux œuvres une mutation qui a saisi tout le style d'écriture de López López. À l'intérieur du piano préparé, un *manipulador* va étouffer les résonances, si bien que le caractère transitoire et bruitiste du son devient audible. Hormis quelques rares moments, quand on n'entend plus que des résonances spectrales, l'orchestre emprunte le même chemin : le processus est largement d'ordre inharmonique et transitoire. Nous pouvons donc dire que nous revivons dans cette pièce le passage entre les derniers avatars d'une résonance

« pythagoricienne » (basée sur le paradigme de l'oscillateur harmonique) et la manifestation « multi-échelle » d'événements *singuliers* : avec une énergie qui émane de la *granulation*, où une multitude de sons brefs combinent leurs timbres et propriétés morphologiques pour former des figures musicales de différentes tailles. Sans aucun doute, cette conception musicale nous incite à repenser nos notions de verticalité et d'horizontalité : on explore ici un continent où l'harmonie, son déploiement et son instrumentation sont fondés sur un critère qui ne repose plus sur des proportions harmoniques mais sur la définition d'états énergétiques qui apparaissent « au-delà de l'équilibre ».

Nous pouvons être sûrs que cette vision musicale se concrétisera de façon plus limpide et plus conséquente encore dans les prochaines œuvres de López López.

Horacio Vaggione, Université Paris 8

Concierto para piano y orquesta (2000-2005)

Edition du compositeur

Piano solo, 3 2 1 2 1 2 1 4 3 3 1 // 12 8 8 6 5 perc

Interprété pour la première fois le 24 et 25 novembre 2009 lors de l'enregistrement de ce CD

Commande de Radio France

Durée : 17:43

Cette œuvre fut écrite pendant la longue période comprise entre 1997 et 2005, bien que la seconde cadence, sur laquelle se termine le *Concierto*, ait été composée quelques jours seulement avant l'enregistrement par Kairos. Celui-ci eut lieu du 23 au 26 novembre 2009 dans la Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, avec le Deutsches Symphonie Orchester Berlin sous la direction de Johannes Kalitzke, avec Alberto Rosado en soliste, Beatriz de Agapito pour l'étouffement des cordes et Wolfram Nehls, ingénieur du son.

L'œuvre est dédiée à mon cher ami Rafael Pardo, avec lequel je partage une passion pour la musique et dont j'admire la fermeté et la générosité avec laquelle il soutient l'art et les sciences.

En tant que grande polyphonie de particules, cette œuvre réalise une nouvelle vision de l'événement musical, en s'appuyant sur la pensée pionnière de Horacio Vaggione. Ce qui se manifeste au fond dans cette polyphonie, ce sont des états temporels et énergétiques qui coexistent, poussés au-delà des notions traditionnelles d'harmonie, de contrepoint, de rythme, d'orchestration etc., à partir d'un savoir nouveau sur le son, sur les nouvelles techniques des instruments acoustiques, la spatialisation, la forme et la microforme. Pour la genèse de l'œuvre, les différentes préparations

et modes de jeu employées pour le piano solo furent particulièrement importantes. Ils trouvent une correspondance directe dans le traitement de l'orchestre et sont, au piano, à caractère fixe et mobile : la préparation est fixe surtout au début du concerto, alors que le son d'une octave dans le registre aigu est étouffée de manière à ce qu'il n'y ait pas de résonance. Il en résulte des sonorités percussives qui ressemblent au son d'un instrument à cordes pincé avec un plectre au-delà du chevalet, et qui produisent des vagues de particules provenant de différents lieux de l'espace orchestral. Ces textures granulaires introduites par le piano mènent à des situations temporelles très différents, elles se modifient de manière singulière non seulement quant à leur aspect, leur évolution et leur déroulement temporel, mais également quant à la densité de leurs granulations, qui changent lors de chaque variation métronomique. Pour ce qui est de la préparation mobile, il s'agit d'une part d'un objet métallique posé sur les cordes qui vibrent au moment de l'attaque, ainsi qu'un autre objet, recouvert d'un tissu, qui permet de surcroît au *manipulador* – une personne qui étouffe les cordes – de faire laisser vibrer avec précision les cordes ou non. Tandis que le soliste produit un continuum sonore, dans le registre grave cette fois-ci, le *manipulador* réalise une série de modulations métriques (♭ 60, ♭ 75, ♭ 95, ♭ 71, ♭ 100, ♭ 84, ♭ 63 ...) qui se superposent, grâce à cet étouffement des cordes, au tempo immuable de la ♭ 90, celui du soliste. On génère ainsi au sein d'un seul instrument une double dimension temporelle à partir du mouvement et du temps, du timbre ou de la coloration du temps. Ce principe est éga-

lement appliqué à l'orchestre, où se développent des textures granulaires denses, clairement caractérisées selon les groupes d'instruments en vue d'une meilleure différenciation, afin d'obtenir des couches polyphoniques différenciées du point de vue temporel et timbrique. On peut parler en ce sens de modulations métriques et timbriques, ainsi que d'une granulation métrique ayant lieu simultanément, mais toujours selon une différenciation polyphonique et spatiale parfaitement reconnaissable.

À ces textures discontinues faites de particules, situées dans le domaine du fractal et du microscopique, se superposent en permanence des sons multiphoniques, des sons différentiels et des gestes de la percussion, afin de donner à l'œuvre des contrastes, une continuité, ainsi que des couleurs harmoniques ou inharmoniques. On perçoit à l'écoute une continuité accidentée d'énergies et d'articulations, marquée par un traitement harmonique à caractère spectral qui traverse de façon virtuose tous les groupes instrumentaux.

Une troisième modification de la couleur pianistique s'opère dans la première note jouée par l'instrument ainsi que dans la deuxième cadence, sur laquelle s'achève le concerto. Dans les deux cas, le pianiste produit des résonances inharmoniques et des glissandos qu'on ne peut pas normalement obtenir sur cet instrument. Dans la seconde cadence, le soliste parcourt secrètement une échelle temporelle chromatique, qui verse dans le vide, donc un temps inaudible.

Concierto para violín y orquesta (1995)

Universal Music Publishing Group

Violin solo, 4 4 4 4 – 4 3 3 1 – 5 perc 1 pf

2 hf - 16 14 10 8 8

Création à l'Auditorio Nacional de Música de Madrid, le 10 mars 1995

Orquesta Nacional de España, dir. Howard Griffiths, Violon solo : Anne Mercier

Commande de l'ONE (Orquesta Nacional de España)

INAEM (Ministère de la Culture espagnol)

Durée : 18 :06

Par opposition au caractère fragmenté et granulé du concerto pour piano, l'essence de cette partition, première œuvre avec soliste que j'ai composée, dédiée à la soliste qui en a assuré la création, Anne Mercier, réside dans la continuité de la partie orchestrale et dans une coloration harmonique obtenue grâce à l'analyse spectrale d'instruments acoustiques, de modèles physiques et d'algorithmes provenant de l'acoustique.

Ce qui est important dans le développement de l'œuvre, c'est la volonté d'obtenir un son orchestral proche des sonorités électroniques d'origine, accompagnées de traitements instrumentaux propres d'un studio de musique électronique : reverbération, filtrages, FM, AM spatialisation, etc. Pour un certain nombre de raisons, des problèmes délicats se posent aujourd'hui quand on compose une œuvre purement instrumentale, et a fortiori des concertos, comme ceux réunis sur cet enregistrement : parmi eux figure le cliché du soliste privilégié par rapport aux instruments de l'orchestre ; en effet, cette vision est à mon sens d'ordre totalitaire ; elle ne fait aucun sens de nos

jours et elle est en contradiction avec la vision d'un univers complexe où chaque élément, aussi simple soit-il, a sa signification propre. La variété et la virtuosité d'un réseau polyphonique complexe, le résultat de l'interaction de plusieurs particules, est alors bien plus riche que les pirouettes virtuoses d'un soliste. Réfléchissant à ces problèmes, j'avais songé d'abord à composer une pièce orchestrale ; mais le défi de trouver des solutions à cette problématique m'a finalement davantage séduit, si bien que j'ai décidé d'écrire une pièce pour violon et orchestre. Le violon solo est donc, dans cette idée, intimement liée à l'orchestre, il ne joue presque jamais tout seul, ou alors pendant des séquences de quelques secondes. Il entretient un dialogue permanent avec tous les groupes de l'orchestre, il en émerge ou se fond en eux jusqu'à disparaître complètement. Le violon remplit une fonction importante qui consiste à souligner certaines zones précises du spectre, et à travers sa grande mobilité, le soliste crée des impulsions qui se répandent dans tous les domaines du registre et du matériau sonore.

Une autre raison pour laquelle je considère comme délicat d'écrire une oeuvre purement instrumentale tient à ce que le compositeur est obligé d'accepter les limitations de l'instrument comme média en soi : ces limitations l'obligent à renoncer à toutes les possibilités offertes par le traitement informatique des transformations sonores, les modifications génétiques du noyau d'un son, les transformations en temps réel etc. En même temps, toutes nos connaissances actuelles sur les aspects internes et microscopiques du son fournissent au compositeur des informations qu'il doit

vérifier grâce à ses connaissances sur la forme, l'articulation, l'harmonie ou le timbre. Il s'avère impossible de nos jours, alors que nous pouvons analyser de manière extrêmement subtile et profonde une sonorité et la transformer selon nos souhaits, de nous préoccuper de la manière d'enchaîner des accords. Quant à la question du temps, on ne peut s'occuper seulement de durées et de structures, alors qu'il est possible de gérer le temps à l'échelle de millisecondes. Et la forme ne peut pas non plus être traitée au moyen de concepts classiques nés d'une combinatoire, alors qu'il est possible de penser avec les notions de profondeur et de densité du matériau au sein de l'espace, ou en termes de reliefs spectraux, harmoniques ou inharmoniques. Même le timbre ne doit pas résulter uniquement d'une combinaison de différents instruments, alors qu'il est possible de travailler avec des mélanges et des hybridations finement calculés, des bruits relevant de textures diverses, de mixtures complexes, de sonorités bruitées, des variations microscopiques du spectre...

C'est de ces contradictions entre limitations et connaissances nouvelles qu'est né le concerto. Ainsi, le violon solo et l'orchestre ne filent pas seulement un discours superficiel, à savoir la combinaison de notes sans aucun système qui les relie fermement les unes aux autres : ils se mélangent au contraire et se fondent de manière organique – grâce en particulier aux analyses spectrales d'instruments à percussion jouées avec un archet – dans un matériau inharmonique. De cette manière naît un va-et-vient constant entre le niveau micro et macro, ce qui fait surgir perpétuellement ce paradoxe qu'on entend une masse orchestrale dense

***Movimientos para dos pianos y orquesta* (1998)**

Universal Music Publishing Group

Commande du Ministère de la Culture français pour MUSICA, Strasbourg.

2 2 2 2 / 2 2 2 1 / 3 perc / 12 10 8 6 4

Création, MUSICA, Strasbourg, 1999, par l'Orchestre National de France, dir. Pascal Rophé

Solistes : Delphine Bardin et Franz Michel

Durée: 13:14

Movimientos para dos pianos y orquesta est né du désir de spatialiser le timbre afin de faire entendre ses éléments caractéristiques dans tous les points de l'espace orchestral réel. Le timbre résulte dans cette œuvre de l'application d'algorithmes et de modèles physiques sous forme de spectres harmoniques filtrés (les fréquences non tempérées étant éliminées) ainsi que de transitions entre ceux-ci et l'inharmonicité totale, la granulation et le bruit. Ces modèles sont recomposés à l'orchestre au moyen de la synthèse instrumentale : les instruments sont utilisés comme si c'étaient des oscillateurs, afin de déployer et de représenter ces algorithmes grâce à une synthèse de Fourier hypothétique. Ce processus est représenté également par la disposition symétrique de l'orchestre, les deux pianos étant placés de part et d'autre du chef alors que deux des trois percussionnistes, ajoutant leurs résonances aux pianos grâce à des plaques (vibraphones, marimbas, glockenspiel, *metal chimes*, grelots etc.) se placent également à droite et à gauche, mais au fond de la scène ; le troisième percussionniste, situé au milieu du fond, marque l'axe symétrique par rapport aux pianos solos et aux deux percussions à l'avant, si bien

que naît un grand triangle sonore d'où sortent des sonorités que l'orchestre reprend, modifie et distribue en permanence dans l'espace.

Du point de vue rythmique, la pièce parcourt différents stades, qui vont du flux continu d'un hoquetus en doubles croches, avec une fausse régularité grâce à la combinaison d'accentuations asymétriques – (1+3), (1+2), (1+1) –, jusqu'à des textures granulées de particules en mouvements débridés d'harmoniques, passant des violoncelles aux flûtes, des flûtes à la percussion, de la percussion aux cuivres, du piano 1 au piano 2, du second au premier percussionniste, du piano 1 à la percussion 2 etc. Ceci s'effectue d'une manière qui permette à notre cerveau de reconstruire à partir de ces centaines de sons partiels ou fragments l'image sonore d'un timbre ou du modèle algorithmique d'origine, mais qui est montrée simultanément à tous les points de la topographie orchestrale.

La répétition et la prise en compte des limites de la mémoire pour la reconnaissance ou la différenciation d'une même figure ou d'un bloc formel – pour peu qu'ils se ressemblent – se transforment ainsi en procédés expressifs d'une grande puissance, puisqu'ils ne cessent de surgir, de fusionner et de se dissoudre, tout comme des processus comparables au sein d'un système vivant.

José Manuel López López



Johannes Kalitzke, José Manuel López López, Wolfram Nehls, Juan Carlos Garvayo, Alberto Rosado. 25.11.2009, Berlin

José Manuel López López

Nació en 1956 y estudió piano, composición y dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Animado por Luis de Pablo se trasladó a París en 1986 para continuar sus estudios de composición asistida por ordenador en la Universidad de París 8 con Horacio Vaggione, y en el Ircam con Tristán Murail y otros maestros. Ha impartido clases en esa misma universidad desde 1992, y actualmente dirige el taller de composición. Vivió durante un año (1996) en Kyoto con una beca del gobierno francés, una experiencia que supuso una importante inflexión en su manera de concebir el timbre y el tiempo musical. En el 2000 le fue otorgado el Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura. Su ópera *La Noche y la Palabra* se estrenó en el 2004, año en el que también comenzó a colaborar con el pintor José Manuel Broto. Imparte clases de composición en el Conservatorio Superior de Zaragoza desde el 2005, y en el 2007 fue designado Director Artístico del Auditorio Nacional de la Música en Madrid. José Manuel López López es miembro de la asociación Densité 93 en París, y sus obras han sido publicadas por las editoriales Universal Music Publishing Group, Transatlantiques y Henry Lemoine en París.

www.josemanuel-lopezlopez.com

Wurde 1956 in Madrid geboren. Er studierte Klavier, Komposition und Dirigieren am Real Conservatorio Superior de Música in Madrid. Ermutigt von Luis de Pablo setzte José Manuel López López seine Studien fort und zog 1986 nach Paris. Dort studierte er computer-unterstützte Komposition an der Universität Paris VIII bei Horacio Vaggione und am Ircam, unter anderen auch bei Tristán Murail. Seit 1992 unterrichtet er selbst an dieser Universität und leitet aktuell eine Kompositions-klasse. Durch ein französisches Staatsstipendium lebte er 1996 in Kyoto, wo er seinen Zugang und seine Denkweise über Timbre im allgemeinen und musikalische Zeitstrukturen erweiterte. 2000 gewann er unter anderem den Musikpreis des spanischen Kulturministeriums. Seine Oper *La Noche y la Palabra* (Die Nacht und das Wort) wurde 2004 uraufgeführt, zur selben Zeit begann auch seine Zusammenarbeit mit dem Maler José Manuel Broto. Seit 2005 unterrichtet er am Conservatorio Superior de Zaragoza im Fach Komposition und seit 2007 hat er die künstlerische Leitung des Auditorio Nacional de la Música in Madrid inne. José Manuel López López ist Mitglied der Association Densité 93 in Paris. Seine Werke sind bei der Universal Music Publishing Group, Transatlantiques und Henry Lemoine (Paris) verlegt.

www.josemanuel-lopezlopez.com

Was born in Madrid in 1956 and studied piano, composition and orchestral conducting there at the Real Conservatorio Superior de Música (Upper Conservatory of Music). Encouraged by Luis de Pablo, he settled in Paris in 1986 to further his studies of computer-related composition at Paris 8 University with Horacio Vaggione and at the Ircam with Tristán Murail among other maestros. He has taught at that University since 1992 and currently directs the composition workshop. With a French government scholarship, in 1996 he lived in Kyoto, an experience which led to profound inflection in his way of thinking about timbre and musical time. He was awarded the Spanish Ministry of Culture's National Music Prize in 2000. In 2004, he premiered his opera *La Noche y la Palabra* (the Night and the Word), at a time when he began his collaboration with the painter José Manuel Broto. He has also been teaching composition since 2005 in the Conservatorio Superior de Zaragoza (Upper Conservatory of Music of Zaragoza). In December 2007 he is appointed as Artistic Director of the National Auditorium of Music in Madrid. José Manuel López López is a member of the association Densité 93 in Paris. His works had been published by the Universal Music Publishing Group, Transatlantiques and Henry Lemoine in Paris.

www.josemanuel-lopezlopez.com

Né à Madrid en 1956, il étudie le piano, la composition et la direction d'orchestre au Real Conservatorio Superior de Música dans sa ville de naissance. Encouragé par Luis de Pablo, José Manuel López López poursuit ses études et s'installe à Paris en 1986. Il y suit un cursus de composition et d'informatique musicale à l'Université Paris VIII auprès de Horacio Vaggione et à l'Ircam, entre autres auprès de Tristán Murail. Depuis 1992, il enseigne la musique et dirige aujourd'hui une classe de composition. En 1996, grâce à une bourse accordée par l'État français, il séjourne à Kyoto afin d'approfondir ses réflexions sur la manière d'aborder le timbre et les structures temporelles dans la musique. En 2000, il reçoit entre autres le Prix National de Composition Musicale décerné par le ministère de la culture espagnol. Son opéra *La Noche y la Palabra* est créé en 2004, une année qui marque également le début d'une collaboration avec le peintre José Manuel Broto. Depuis 2005, il enseigne la composition au Conservatorio Superior de Zaragoza et depuis 2007, il assure la direction artistique de l'Auditorio Nacional de la Música à Madrid. José Manuel López López est membre de l'Association Densité 93 à Paris. Ses œuvres sont publiées par la Universal Music Publishing Group, Transatlantiques et les éditions Henry Lemoine (Paris).

www.josemanuel-lopezlopez.com

Juan Carlos Garvayo

Juan Carlos Garvayo (Motril, 1969) es uno de los más activos y versátiles pianistas españoles de la actualidad. Como solista y como miembro del prestigioso Trío Arbós, actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales de todo el mundo: Konzerthaus de Viena, Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Academia Sibelius de Helsinki, Biala de Venecia, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Madrid, Festival de Kuhmo, Festival Time of Music de Viitasaari, Wittener Tage für neue Musik, Singapore Arts Festival, Festival de Spoleto, Shanghai Festival, Nuova Consonanza, etc.

Su interés por la música actual lo ha llevado a estrenar más de un centenar de obras, muchas de ellas dedicadas a él, y a trabajar personalmente con compositores de la talla de Hans Werner Henze, Pascal Dusapin, Jonathan Harvey, George Benjamin, Toshio Hosokawa, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Beat Furrer. Ha grabado numerosos discos junto al Trío Arbós (monográficos de Joaquín Turina, Jesús Torres, Luis de Pablo, Roberto Sierra, César Camarero) y a otros artistas para sellos como Naxos, Col Legno, Sony Classical o JVC. Recientemente ha grabado la integral pianística de Cristóbal Halffter junto al pianista Alberto Rosado para el sello Verso. Actualmente Juan Carlos es director artístico del Festival Música Sur de Motril.

Juan Carlos Garvayo (Motril, 1969) is one of the most active and sought after Spanish pianists of our days. As soloist or with the prestigious Trio Arbós, he has appeared at important international music festivals and concert halls such as the Vienna Konzerthaus, Moscow Tchaikovsky Conservatory, Buenos Aires Teatro Colón, Helsinki Sibelius Academy, Madrid National Auditorium, Festival dei Due Mondi (Spoleto), Biennale di Venezia, Nuova Consonanza, Kuhmo Festival, Viitasaari Time of Music Festival, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Festival Musica of Strasbourg, Granada Festival, etc.

His interest in contemporary music has taken him to work closely with many renowned composers such as Pascal Dusapin, Jonathan Harvey, Hans Werner Henze, Toshio Hosokawa, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter and Beat Furrer and to premiere more than a hundred works, many of them dedicated to him. He has recorded numerous CDs together with Trio Arbós (music of Luis de Pablo, Joaquín Turina, César Camarero, Roberto Sierra) and with also collaborating with other artists for labels like Naxos, Col Legno, Sony Classical, or JVC. Recently, he has recorded the complete piano music by Cristóbal Halffter together with pianist Alberto Rosado. Juan Carlos is the artistic director of the festival "Música Sur" of Motril.

Ernst Kovacic

El ambiente vienés, con su tensión entre fuerzas innovadoras y tradición, ha marcado la personalidad de Ernst Kovacic de manera persistente. Esta influencia queda de manifiesto en su conciencia formal, la musicalidad de su interpretación y su concepción sonora. Kovacic se ganó un puesto de excepción entre los solistas de su generación por su interpretación de las obras para violín solo de Bach y los conciertos de Mozart así como por su compromiso con la música contemporánea.

Compositores de la talla de Krenek, Cerha, Holloway, Osborne, Gruber, Schwertsik, Bischof, Haas, Essl, Furrer, Django Bates, Staud, Gadenstätter etc. han escrito obras para Ernst Kovacic.

En las últimas temporadas ha estrenado, entre otros, los conciertos de violín de Beat Furrer, Friedrich Cerha, Django Bates y Clemens Gadenstätter. Kovacic ha desarrollado su carrera de solista junto a directores como Franz Welser - Möst, Roger Norrington, Simon Rattle, Eska Pekka Salonen o Michael Gielen. Él mismo dirige múltiples orquestas de cámara, ya sea como director o como concertino. En el 2007 tomó el puesto de director artístico de la orquesta de cámara Leopoldinum en Breslavia (Wroclaw), Polonia. Desde el 2008 conforma, junto al violista Steve Dann y el cellista Anssi Karttunen, el „Zebra – Trio“, un trío de cuerda que, además de cultivar el repertorio tradicional, dedica gran parte de su tiempo a incentivar la creación de nuevas obras para la formación.

Vienna with its fruitful tension between tradition and innovation is the musical background of Ernst Kovacic. He has also given concerts throughout Europe and the USA and was Artistic Director of the Vienna Chamber Orchestra from 1996 - 1998. He has also made many international festival appearances including Proms London, Berlin, Vienna and Salzburg, Ultima Oslo, Prague Autumn, Edinborough. He has toured Japan conducting the Vienna Chamber Orchestra and recently played world premieres of violinconcertos by Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Friedrich Cerha, Django Bates, Clemens Gadenstätter with Vienna Philharmonic Orchestra, CBS, London Sinfonietta, Radiosymphony Orchestra Vienna and Klangforum Wien etc. His cooperation as conductor with orchestras includes Camerata Salzburg, Deutsche Kammerphilharmonie, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Stuttgart chamberorchestrea, Camerata Bern, Camerata nordica etc. Since 2007 he is artistic director of Leopoldinum Chamberorchestra in Wroclaw. His repertory is prodigious and includes all the major works for violin of the baroque, classical and romantic periods. His special energy and commitment to twentieth century music make him an ideal collaborator in the creation of new compositions, and composers who have written pieces especially for him include Friedrich Cerha, HK Gruber, Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Ernst Krenek, Kurt Schwertsik, Robin Holloway, Nigel Osborne and Helmut Eder, Clemens Gadenstätter etc.

Alberto Rosado

Alberto Rosado Carabias (Salamanca, 1970) ha estado interesado en la música contemporánea durante toda su carrera pero es en esta última década cuando su actividad se ha focalizado en la música de hoy, comienza entonces una estrecha relación con numerosos compositores europeos y latinoamericanos, tanto como solista como miembro de Plural Ensemble.

Se ha formado como pianista y músico de cámara con Josep Colom, Peter Nagy, Ferenc Rados, Jan Wijn y Luca Chiantore.

Ha dado recitales en las principales ciudades y Festivales de Europa, América y Japón y ha actuado como solista con algunas de las mejores orquestas europeas dirigidas por Josep Pons, Rafael Frübeck de Burgos, Zsolt Nagy, Arturo Tamayo, Ph. Greenberg o Pedro Halffter entre otros. Tiene grabaciones con los sellos Verso, Col Legno, Neos y Naxos, las más recientes con la obra para piano de Cristóbal Halffter y de José Manuel López López y el Concierto para piano de Ligeti.

Es profesor de música de cámara y piano contemporáneo y coordina el Taller de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

www.albertorosado.com

Alberto Rosado (Salamanca, 1970) has been interested in contemporary music throughout his career, but it was especially during the last decade that his activity focused on today's music, coming into contact with many European and Latin-American composers, both as a soloist and as a member of the "Plural Ensemble".

He studied piano and chamber music with Josep Colom, Peter Nagy, Ferenc Rados, Jan Wijn and Luca Chiantore.

He has played recitals in most main cities and festivals in Europe, America and Japan, and he has performed as a soloist with some of the finest European orchestras with conductors such as Josep Pons, Rafael Frübeck de Burgos, Zsolt Nagy, Arturo Tamayo, Ph.Greenberg or Pedro Halffter, among others. He has recorded for Verso, Col Legno, Neos and Naxos labels, his most recent recordings being the complete piano music by Cristóbal Halffter and José Manuel López López, and the Concerto for piano by Ligeti.

He is professor of chamber music and contemporary piano, and coordinates the Contemporary Music Workshop, at the Conservatory of Music in Salamanca.

www.albertorosado.com

Johannes Kalitzke

Nació en 1959 en Colonia, Alemania. Primero estudió música sacra. Realizó sus estudios en el Conservatorio de Colonia.

1988 Director Principal del “musiktheater im revier” en Gelsenkirchen. Entre 1991 y 1997 fue director artístico y musical de “Musikfabrik”, ensemble de la región alemana de Nordrhein-Westfalen. Trabaja regularmente como director invitado con ensembles (Klangforum Wien, Ensemble Modern) y orquestas sinfónicas, como la del NDR, del SDR y del BR. Ha sido invitado como director a numerosos festivales, entre otros el Festival de Salzburgo, Wiener Festwochen, Bienal de Munich, Donaueschinger Musiktage etc. Su última opera fue encargada por el Theater an der Wien para febrero de 2010.

Fue becario de la Villa Massimo en Roma y es miembro de la Academia de las Artes, en Berlín.

Born in Cologne in 1959, Johannes Kalitzke studied church music. He studied piano at the Cologne Music College.

In 1988 he was principal conductor at “musiktheater im revier” in Gelsenkirchen. He has been artistic director and conductor of “Musikfabrik” the national ensemble of North Rhine, Westphalia from 1991 to 1997. Regular guest-conductor with Ensembles (Klangforum Wien, Ensemble Modern) and Symphony Orchestras (NDR, SDR and BR). He has been guest-conductor at, amongst others, The Salzburg Festival, the Wiener Festwochen, the Munich Biennale, and the Donaueschingen Festival. His most recent opera was commissioned by the Theater an der Wien. Kalitzke has held a Villa Massimo Residency of the German Academy in Rome, and is a member of the Academy of the Arts, Berlin.

Todas las biografías de los artistas en:
Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:
All artist biographies at:
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

Deutsche Übersetzung: Monika Kalitzke
English translation: Christopher Roth
Traduction française: Martin Kaltenecker
Traducción al español: Iñigo Giner Miranda

HÉCTOR PARRA

Hypermusic Prologue
A Projective opera in seven planes

Lisa Randall · Matthew Ritchie
Charlotte Ellett · James Bobby
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pomidou

0013042KAI

2CD BOX

ELENA MENDOZA

Nebelsplitter

ensemble recherche
Jürgen Ruck · Guillermo Anzorena
ensemble mosaik · Enno Poppe
Konrad von Coelln
Christoph Rabbels · Duo 10
Aperto Piano Quartet

0012882KAI**MANUEL HIDALGO**

Beethoven/Hidalgo: Große Fuge op.133
Streichquartett Nr. 2 · Hacia
Einfache Musik
Beethoven/Hidalgo: Sechs Bagatellen
op.126 „Ciclus von Kleinigkeiten“

WDR Sinfonieorchester Köln
Lothar Zagrosek
Ensemble Resonanz

0012982KAI**RAMON LAZKANO**

Hauskor · Ortzki Isilak
Ilunkor

Ernesto Molinari
Cello Octet Amsterdam
Basque National Orchestra
Johannes Kalitzke

0012992KAI**ALBERTO POSADAS**

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

0012932KAI**FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva
Belle Confusion 969
Buildings [New York]
Qual'at Abd'al-Salam/
O Parladoiro Desamortuxado
untitled

0012872KAI

5CD BOX

JESÚS TORRES

Manantial de luz

Juan Carlos Garvayo
Trío Arbós
Cécile Daroux
José Luis Estellés
Paul Cortese · Juanjo Guillem

0013012KAI**MAURICIO SOTELO**

Wall of Light -
Music for Sean Scully

musikFabrik
Stefan Asbury
Brad Luman

0012832KAI**JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Orchestral Works
Junge Deutsche Philharmonie
Claudia Barainsky
Gabriel Suovanen
Banchetto musicale
Orchestre de la Suisse Romande
Orquesta Nacional de España
hr-Sinfonieorchester

0012782KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2010 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS

JOSÉ MANUEL LOPÉZ LOPÉZ (*1956)

*Includes detailed booklet
with texts by Horacio Vaggione
and José Manuel Lopéz Lopéz*

- 1** Concierto para piano y orquesta (2005) 17:43
2 Concierto para violín y orquesta (1995) 18:06
3 Movimientos (1998) 13:14

TT: 49:03

- 1** **3** Alberto Rosado piano · **2** Ernst Kovacic violin
3 Juan Carlos Garvayo piano

Deutsches Symphonie Orchester Berlin · Johannes Kalitzke conductor

Recording venue: Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem
Recording dates: **1** 24.-25.11.2009, **2** 23.-24.11.2009, **3** 25.-26.11.2009
Recording supervisor: Wolfram Nehls
Sound engineer: Henri Thaon
Sound technician: Brigitte Siewert
Mastering, editing: Wolfram Nehls
Executive producer: Rainer Pöllmann
Artwork: Jakob Gasteiger
Graphic design: Gabi Hauser
Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald
Publishers: **1** Encargo de Radio France
2 **3** Editions Ricordi-Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Group)



0013022KAI



Deutschlandradio Kultur



© & © 2010 KAIROS Music Production www.kairos-music.com
Co-Edition KAIROS Music Production & Fundación Caja Madrid

