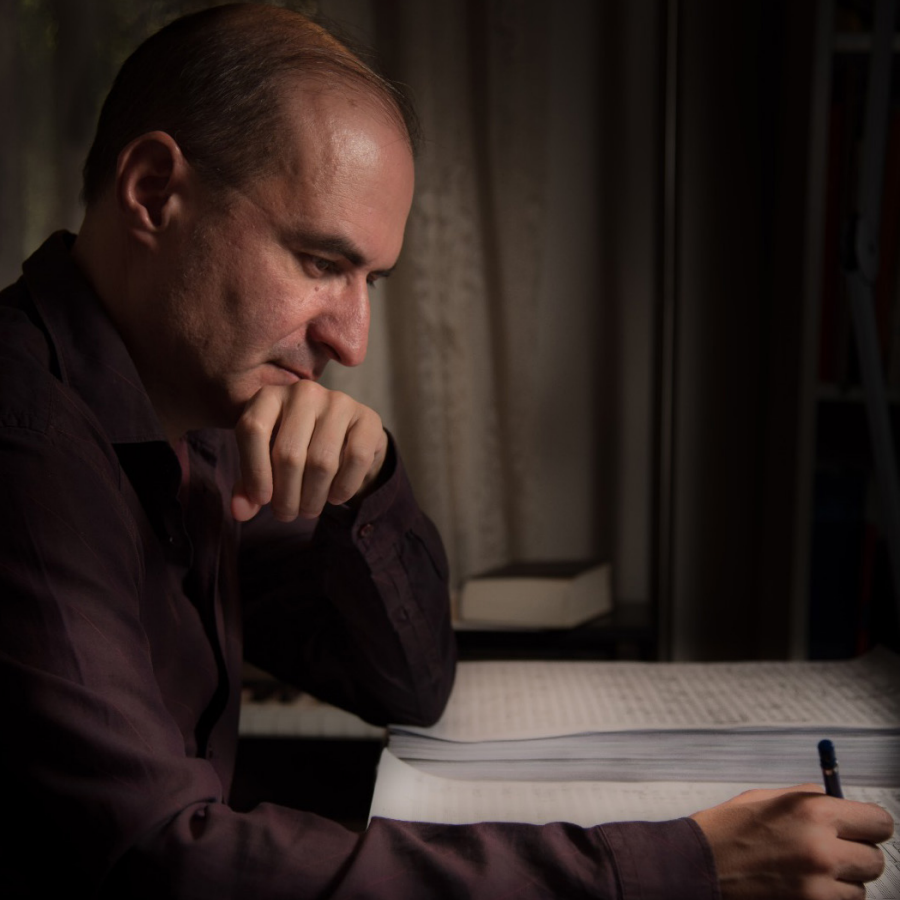


lbs
CLASSICAL

JESÚS
TORRES
DUOS WITH PIANO

ESTELLÉS · ZUBIMENDI · BERNAT · ANDRADA · APELLÁNIZ · SILLA

ALBERTO ROSADO



JESÚS TORRES: DÚOS

EL TRAZO VITAL DE LA COMPOSICIÓN

Este cd se impone ante nosotros como una foto fija, aún en desarrollo, de una parte del trazo vital de Jesús Torres (1965). Nos enseña sus características esenciales, sus preocupaciones y las soluciones que ha ido adoptando a lo largo de los más de veinte años que abarca este volumen (1997-2018). Ciertamente, el grueso de las obras se ubica entre 1997 y 2004, momento de la composición de las *Variaciones* para violonchelo y piano, pero sus recursos ya perfilan y adelantan un futuro cuya culminación -al menos de momento- podemos ver en la música vocal y la ópera (*Tránsito*, 2020). Y no solo eso, también nos adentra paralelamente, en sus relaciones personales con músicos con los que comparte trayectoria y que han sido valedores de su música. Torres no compone sin destinatario, sino pensando en músicos específicos, con unas cualidades técnicas y expresivas determinadas. Así, la *Fantasia para clarinete y piano* está dedicada a Rafael Albert y Francisco José Segovia, *Accentus* a Iñaki Alberdi, promotor de toda su música para acordeón; *Silentum Amoris*, a Sarah Roper, etc.

Sorprende -como poco- la madurez técnica y expresiva de obras, como la *Fantasia para clarinete*: un lenguaje ya formado, sólido y sin ambages, que le permite dirigirse hacia terrenos menos explorados en obras posteriores. A partir de ahí, se hace más fluido el acercamiento a técnicas extendidas en la *Sonata para flauta y piano*, juegos polimétricos en *Splendens* o la búsqueda de nuevas articulaciones y fusiones tímbricas en *Variaciones*, que amplían la paleta expresiva de Torres. Todas ellas sirven como campo de pruebas - ¿qué obra no lo es? - para el filtrado progresivo hacia *Silentum Amoris* (2018): una música sin artificios, en encuentro de lo esencial, suprimiendo todo sobrante; expresiva, vocal, dramática por momentos y poética desde la raíz.

Hay en Torres varias constantes que atraviesan su estilo sin importar la época y que, por supuesto, contienen estas obras. Una serie de características que se pueden rastrear desde alguno de sus maestros -Luis de Pablo en concreto- y que comparte con algunos de sus colegas generacionales: la revalorización de los elementos de tradición. Especialmente, se observa en cómo se piensan la melodía, las jerarquías texturales y la armonía, para proponer

nuevas vías de relación entre elementos, sobre la base de un recorrido hecho; de una herencia que no es ancla, sino trampolín.

Solo por poner algunos ejemplos, la idea tradicional del desarrollo de la melodía y fraseo a través del proceso «impulso – estabilización/ desarrollo – recogimiento» es muy utilizada, pero desde un punto de vista nuevo. Torres corta, superpone o amplía este recorrido según sus necesidades expresivas, ya sea jerarquizando un instrumento, usando uno de ellos para interrumpir o ampliar o, incluso, en superposiciones paralelas.

Lo mismo sucede con la armonía. Si escuchamos las piezas de forma diacrónica, nos percataremos del uso de elementos de la tradición -tonal y modal especialmente- (triadas, acordes con extensiones, construcciones por cuartas y quintas, etc.) cada vez más claro. Sin embargo, su manejo dista mucho del funcional tonal. Al contrario, Torres utiliza estos acordes como sonoridad, albergando dos funciones extendidas a esta serie de agregados: función-tímbre y función-estructura. La función-tímbre amplía el concepto de «acorde tímbrico» usado por la vanguardia a través de sonoridades más abiertas y

eufónicas, objetualizando su uso. Como un destello fugaz que se disuelve casi en el momento de su aparición. Cuya utilización vemos de forma continuada en piezas icónicas de su catálogo, como *Manantial de Luz* (2007) o el *Concierto para violín* (2011). Y la función-estructura de este tipo de acorde en momentos específicos de la obra, nos ayuda a seguir fácilmente el desarrollo de la pieza.

Referido a lo textural y la relación con los instrumentos, impresiona ver la destreza técnica con la que suele ampliar la relación tradicional de los instrumentos en los dúos. A lo largo de las obras grabadas, el oyente va a observar cómo, especialmente a través del piano como relator común a todas ellas, la textura y la densidad se agrandan a través los registros, dejando huecos (*Accentus*), unificando la trayectoria del fraseo (*Sonata para flauta*), alternando vacíos rítmicos que convierte la escucha en un vertiginoso viaje a través del timbre (*Splendens*) o compartiendo registros (*Variaciones y Fantasía*) creando instrumentos nuevos, en sugerentes interacciones heterofónicas.

Y es que el piano, instrumento básico en el catálogo del compositor, se utiliza de maneras que, de nuevo, entroncan con

la tradición, llevándola un paso más allá. Podemos resumirlas en cuatro: sujeción, decoración, impulso y recogida. Torres encuentra las formas más originales de interacción sin que se pierda el sentido de la forma con cinco elementos: Las *acciatauras*, los bloques de acordes -abiertos o cerrados-, *moto perpetuo*, las multiplicación de líneas y la continuidad fluida del instrumento anterior.

Porque, al final -al menos, humildemente, para quien esto escribe- la música de Torres busca la fluidez, un trazo curvo constante, irregular, pero unitario y unidireccional. Describe un pensamiento lineal, que huye de los bloques. No hay pensamientos o gestos tangenciales, sino un trayecto cuyas líneas se bifurcan y unifican constantemente: una multiplicación de senderos. De ahí que las resonancias sean tan importantes y el uso del pedal en el piano o los diálogos entre registros, préstamos fraseológicos, etc. deban ser tan escrupulosos. O que la escritura rítmica huya conscientemente de la pulsación. Los instrumentos parecen flotar sobre una referencia que existe, pero no se aprecia, llevando al oyente a una escucha tensa, expresiva, llena de matices y de largo aliento.

Las dificultades técnicas de este repertorio son muy grandes. Por suerte, para este compacto, Alberto Rosado, impulsor del proyecto, cuenta con un elenco excepcional, que brinda unas interpretaciones absolutamente brillantes. José Luis Estellés (*Fantasia para clarinete y piano*), Miquel Bernat (*Splendens*), María Zubimendi (*Accentus*), David Apellániz (*Variaciones para chelo y piano*), Clara Andrada (*Sonata para flauta y piano*) y Robert Silla (*Silentum amoris*) hacen suya su correspondiente intervención en versiones exquisitas y referenciales. Porque después de todas las dificultades técnicas de esta música, se esconde la ansiada recompensa. Torres brinda momentos insuperables de belleza expresiva que lleva al intérprete y, por lo tanto, la escucha, a la ítica esperada: hacia un disfrute absoluto.

Fantasia para clarinete y piano

La primera pieza del compacto es de un lirismo expresivo, casi expresionista, cuyo desarrollo se basa en la búsqueda de una linealidad clara, no exenta de vericuetos. El perfil melódico del clarinete es característico del estilo del compositor. A pesar de tener un pie en la tradición, huye de la linealidad de la sucesión dentro de la

octava y crea curvas fraseológicas mucho más angulosas, herederas de la vanguardia de generaciones anteriores. Con ello, consigue crear efectos muy interesantes, imponiendo diferentes planos, delimitados por el cambio tímbrico propio de cada registro del clarinete. De esta manera, Torres consigue tener varios instrumentos en uno solo.

La estructura y desarrollo de los fraseos son muy claros. A pesar de ser una pieza heredera de las fantasías románticas y su carácter ciertamente rapsódico, podemos señalar cuatro grandes secciones. Estas son delimitadas por el compositor de tal manera, que parece tender un hilo continuo sin interrupción de principio a fin. Es ahí donde reside la auténtica riqueza formal de esta pieza.

Para conseguir este efecto de manera controlada, Torres conjuga dos gestos: el impulso a través de la *acciatacatura* y el desarrollo lírico; y una célula interválica principal [ST-3^am] que ayudan a delimitar las frases y secciones. Las relaciones que tienen los instrumentos a través de estos gestos -sucesión, superposición, apoyo jerárquico, etc.- y la célula con otro tipo de elementos (triádicos, sucesiones de terceras, etc.)

son los verdaderos artífices de la forma. Sin apenas percatarnos, el compositor diseña un fluido estructurado que José Luis Estellés y Alberto Rosado delinearán de forma magistral. A través de una intensificación en la decoración y la acumulación progresiva de densidad, la sensación de tensión crece casi dramáticamente en la última sección. Es ahí donde los gestos de impulso se convierten en el elemento esencial, en una sucesión casi frenética -no, por ello, menos elegante- hacia el clímax y posterior resolución, ya en los compases finales de la pieza.

Accentus

La generación de Jesús Torres ha tenido un instrumento que los ha acompañado a lo largo de su carrera de manera constante: el acordeón. Instrumentistas como Iñaki Alberdi o Ángel Luis Castaño hicieron la enorme tarea de propiciar la composición de numerosas obras que han abierto el sendero a la normalización del instrumento en el catálogo de las generaciones más jóvenes. Es, precisamente, Alberdi el gran valedor de la música para acordeón de Torres, estrenando y encargando obras, que ya forman parte del repertorio habitual de instrumento a nivel internacional: *Concierto para acordeón y orquesta*,

Transfiguración, Los Cuentos de Andersen, o la obra que contiene este volumen.

Accentus hace referencia a los textos entonados por los celebrantes de la misa sobre una sola nota o sencillas fórmulas melódicas, que sirven para articular ciertas secciones de la oración. Esta misma idea es transportada por Torres a través de una técnica poco dada en su catálogo técnico: la centralización. Es decir, la incisión sobre una nota que pueda servir de pivote en un discurso sin jerarquías de carácter tonal. Así, vemos ya desde el comienzo, alturas centrales que dan al discurso una estabilidad armónica. Sol# y Sib aparecen de forma recurrente, ya sea dentro de melodía o de acordes, alternándose constantemente el «protagonismo» en la creación armónica del pasaje.

Esta pieza de estructura poliseccional, de alto virtuosismo, propone por primera vez en este recopilatorio, una técnica que ya hemos nombrado antes: las duplicaciones o ampliaciones en combinación tímbrica, creando, bien sensación de resonancia, bien un tercer instrumento que sale de la fusión de los dos; y la respuesta o relleno de huecos entre instrumentos, mediante el cambio frenético del timbre.

Un diálogo tan rápido, que se convierte en lo que podríamos determinar como «línea quebrada», que lanza la vista hacia el hoquetus medieval, traído al presente. Esto permite a Torres una estructuración donde cada sección presenta una relación diferente entre los instrumentos. Estrecha, multiplica las direccionalidades de las líneas, dentro de un camino común, siempre dependiente de los fraseos.

La versión de María Zubimendi y Alberto Rosado es de una intensidad pocas veces encontrada. La manera en que los dos instrumentos se fusionan, se separan y dialogan hace que la escucha sea de una comunicación mayor. Zubimendi exhibe en su instrumento una suerte de caleidoscopio tímbrico que deja más que claro el potencial del acordeón para hacer prácticamente cualquier cosa.

Splendens

La idea de lo resplandeciente no es algo gratuito en esta pieza. La combinación tímbrica que se desarrolla hace brillar al conjunto en un nuevo timbre. El vibráfono y piano en fusión con sus resonancias; y la marimba y el piano como contraste, hacen de esta pieza algo realmente excepcional.

Pero si hay que resaltar algo, a parte de la evolución en el uso del hoquetus antes mencionado, es el incipiente uso de los patrones. Esta técnica, usada -como todo en Torres- de forma libre y siempre antidogmática, irá teniendo más presencia y claridad en su exposición. En *Splendens* los patrones parten del juego polimétrico que le brinda el uso de dos instrumentos de percusión entre los compases 210-257 y 270-328. Torres plantea en el primer juego, desplazamientos progresivos entre 7/16 [piano] y 8/16 [marimba]; mientras en el segundo juego polimétrico hace cambios más elaborados de: 10/16 [vibráfono] – 8/16 [piano]; 6/16; 9/16 – 10/16 [piano]; 7/16 [vibr.-mba.] – 5/16 [piano]; 7/16 [vibr.-mba.] – 8/16 [piano]; 5/16 [vibr.-mba.] – 9/16 [piano]; 10/16 [vibráfono] – 8/16 [piano]; y 6/16 [vibr.-mba.]; 8/16 – 9/16; 5/16 [piano]. Toda esta bifurcación métrica se desarrolla sobre una misma micropulsación, lo que ayuda a percibir en todo momento cada uno de los procesos de desplazamiento.

El pasaje no cede, sino que culmina en el momento más brillante de la obra, donde el vibráfono hace surgir resplandeciente la melodía oculta, acentuando las notas necesarias para crear una guía lineal sobre un trabajo desbordante del piano. A partir

de aquí, a pesar de la rapidez de las notas y la intensidad del discurso, la obra comienza a deshacerse progresivamente en densidad hacia un hoquetus decorado, que se acerca a la extinción, en los cuatro acordes finales de reminiscencia tonal.

Nadie más ideal que Rosado y Bernat para acometer la interpretación de esta obra. La precisión rítmica de los dos es insuperable y, más importante, el entendimiento del dúo como un instrumento extendido, cuidando siempre el equilibrio para crear pasajes donde se funden hasta confundir el oído.

Sonata para flauta

Esta pieza en dos movimientos se compuso por encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, a través de Marco Antonio Pérez, flautista de la agrupación. Y forma parte de ese conjunto de composiciones en las que Jesús Torres experimentaba de forma más desenfadada aspectos que le interesaban en ese momento. Esa es la razón por la que el primer movimiento trabaja con multifónicos y técnicas extendidas.

La búsqueda de lo inestable, rememorando la imagen de una tierra brumosa e

«inmaterial» de la sierra madrileña, está muy presente en las sonoridades de todo el comienzo. La flauta juega con la desestabilización del temperamento del piano, mediante el uso de la microtonalidad, en multifónicos con quintas y cuartas «desviadas» y, melódicamente, con el uso lírico de las notas microtonales, con un énfasis central sobre las variantes de la nota Sol.

El piano, por su parte, sirve como soporte de ese diálogo inestable y aéreo. Pero introduce de manera directa sonoridades que se quedarán desde ese momento en la música de Torres: los *clusters* diatónicos. Este recurso tiene un sentido de timbre, de sonido, pero conserva en el oyente algo semejante a una armonía de carácter tradicional. Por lo que sirve, tanto como sonido formal, como de contexto armónico, llevando progresivamente la música hacia el momento en el que está ahora.

El segundo movimiento es incandescente, un *tour de force* para el conjunto, resuelto magistralmente en las manos de Clara Andrada y Alberto Rosado. Lleno de todo tipo de técnicas idiomáticas y extendidas para flauta, momentos de precisión absoluta del piano y cambios repentinos de

carácter, esta parte de la obra impresiona. Sin embargo, lo que más llama la atención es el cuidado extremo con el que Torres juega con las jerarquías de las texturas. Los dos instrumentos son expuestos en todo tipo de situaciones: principales, secundarios, unitarios, etc. haciendo algo totalmente nuevo, desde la tradición centenaria de este tipo de dúos.

Variaciones para chelo y piano

Si hay una obra de extrema dificultad en el catálogo de Jesús Torres es esta. Pero es una dificultad buscada y medida. Es decir, el compositor sabe en todo momento el límite al que se acerca y nunca lo traspasa.

Compuestas por encargo del Trío Arbós, para un concierto en el Schoenberg Center de Viena, Las *Variaciones* surgen de la necesidad de Torres de «sacarse de la cabeza» la serie de las *Variaciones para orquesta op.31*, de Schoenberg. Por lo que la exposición del tema es, en sí, una variación. Sin embargo, esta no es una obra dodecafónica. El compositor utiliza la serie como material melódico, armónico o textural. Incluso usa las diferentes posiciones de la serie, pero nada que tenga que ver la técnica del compositor austriaco. Es algo totalmente personal.

Cada variación se diferencia por una relación determinada entre el conjunto y, a su vez, por una técnica específica en el chelo: media presión de mano izquierda que evoluciona hacia un despliegue frenético de arpeggios; dobles y triples cuerdas en hoquetus, *pizzicati* y trémolos de púa, *hammer-on*, trabajo de registros extremos alternado notas reales y armónicos; y *glissando* microtonal en la última variación. Un auténtico despliegue técnico que, como todo en Torres, está cubierto por una necesidad de expresión comunicativa irrenunciable.

En esta grabación, el dúo Apellániz-Rosado, que ya habían grabado la pieza en un proyecto anterior, consiguen elevar el nivel como nunca. Resaltan cada matiz y técnica con un cuidado absoluto y una sonoridad global difícil de superar.

Silentum amoris

Esta obra, distanciada catorce años de las *Variaciones*, nos sitúa ante un Jesús Torres en su última etapa -de momento-. Un estilo que viene cultivando desde hace unos años y que ha acercado al compositor a un melodismo más lineal, a la modalidad y, muy especialmente, a un uso desprejuiciado de la segunda aumentada

y las sonoridades frigias, como forma de acercarse a la música española. No hay un intento en él de imitar el flamenco, ni de pintoresquismo alguno. Simplemente se deja llevar por sonoridades que han sido siempre parte de su entorno.

Encargada por Sarah Roper, Torres refleja su amor por la poesía, como en tantas de sus obras, y utiliza como base expresiva un poema homónimo de Oscar Wilde. No hay una relación estructural directa, sino más bien sugerente. A través del oboe, volando sobre la base constante del piano, podemos escuchar esas «alas impetuosas» sobre las que «arremete el viento/ quebrando los juncos con su furioso beso». O mediante el uso de *bendings* y cuartos de tono se nos revela «la belleza que hace a mis labios fallar/y a mi canto más dulce perder su afinación».

Llama mucho la atención, cómo sin renunciar a su estilo, el compositor ha conseguido el filtrado final de todas las técnicas y desarrollos de las piezas anteriores de manera totalmente personal, comunicativa, exigente y expresiva, pero de una transparencia inusitada. La armonía se presenta clara, triádica no funcional; las melodías usan intervalos anteriormente

huidos, como las octavas. Y las jerarquías no cambian de manera tan frenética. Pero todo mantiene el sello personal que confiere el bagaje cultural de quien, mirando a la tradición, interioriza todos los procesos novedosos de la vanguardia y los unifica en un estilo propio de su época.

La versión de Robert Silla y Alberto Rosado consigue plasmar de forma incontestable cada una de las características propias de este nuevo estilo. Silla cambia y juega con los colores propuestos por Torres. Equilibra el timbre cuando es necesario y resalta cada uno de los recursos técnico-poéticos de la obra, con un timbre y fraseo amplios y ligereza en los adornos. Por su lado, Rosado, gran conocedor de la trayectoria de Torres sabe cómo abordar este último estilo y ayuda a resaltar el conjunto a través de espacios, impulsos y arpegios evanescentes, que no hacen sino ayudar a comprender la música.

Tenemos ante nosotros un conjunto de piezas cuya escucha nos lleva a través de una de las voces más admiradas de nuestra música y que puede suponer la base de lo que, en breve, podamos considerar como la escuela española de composición.

Pero eso es otra historia...

ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE





JESÚS TORRES: DUOS

THE VITAL LINE OF THE COMPOSITION

This CD presents itself before us like a photograph, still in development, of a part of the vital outline of Jesús Torres (1965). It shows us his essential characteristics, his concerns, and the solutions he has adopted throughout the more than twenty years covered by this volume (1997-2018). The main body of the work was written between 1997 and 2004, the time of the composition of the *Variations* for cello and piano, but his resources already outline and anticipate a future whose culmination -at least for the moment- we can see in his vocal music and his opera, *Tránsito* 2020. And not only that, he also takes us into his personal relationships with musicians with whom he shares trajectory and who have been patrons of his music. Torres composes with specific musicians in mind, amplifying their technical and expressive qualities. Thus, the *Fantasia* for clarinet and piano is dedicated to Rafael Albert and Francisco José Segovia; *Accentus* to Iñaki Alberdi, promoter of all his music for accordion; *Silentum Amoris*, to Sarah Roper, etc.

The technical and expressive maturity of works such as the *Fantasia* for clarinet is surprising -to say the least-: a language already formed, solid and unambiguous, which allows him to move towards less explored fields in later works. From there, the approach to extended techniques becomes more fluid in the *Sonata* for flute and piano, polymetric games in *Splendens* or the search for new articulations and timbral fusions in *Variations*, which increase Torres' expressive palette. All of them serve as testing grounds - what work is not? - for the progressive filtering towards *Silentum Amoris* (2018): a music without artifice, in search of the essential, suppressing all excess; expressive, vocal, dramatic at times and poetic from the root.

There are in Torres several constants that run through his style regardless of the period and which, of course, these works contain. A series of characteristics that can be traced back to some of his teachers -Luis de Pablo in particular- and that he shares with some of his generational colleagues: the revaluation of traditional elements. It can be seen especially in the way melody, textural hierarchies and harmony propose new ways of relating between elements,

on the basis of an already made path; of a heritage that is not an anchor, but a springboard.

Just to give a few examples, the traditional idea of the development of melody and phrasing through the process «impulse - stabilisation/development - recovery» is widely used, but from a new point of view. Torres cuts, overlaps, or extends this path according to his expressive needs, either by prioritising an instrument, using one of them to interrupt or extend, or even in parallel overlapping. The same happens with harmony. If we listen to the pieces diachronically, we will notice the use of traditional elements -tonal and modal especially- (triads, chords with extensions, constructions by fourths and fifths, etc.) more and more clearly, however, its handling is far from the functional, tonal one. On the contrary, Torres uses these chords as sonority, giving two extended functions to this series of aggregates: timbre-function and structure-function. The timbre-function extends the concept of «timbral chords» used by the avant-garde through more open and euphonic sonorities, objectifying its use like a brief flash that dissolves almost at the

moment of its appearance and whose use we see continuously in iconic pieces of his catalogue, such as *Manantial de Luz* (2007) or the *Violin Concerto* (2011). And the function-structure of this type of chord in specific moments of the work, helps us to easily follow the development of the piece.

Referring to the textural and the relationship with the instruments, it is impressive to see the technical skill with which he usually expands the traditional duo relationship. Throughout the recorded works, the listener will observe how, especially through the piano as common relator to all of them, both the texture and densities are enlarged through the registers, leaving gaps (*Accentus*), unifying the trajectory of the phrasing (*Sonata* for flute), alternating empty rhythmic spaces that turns listening into a dizzying journey through the timbre (*Splendens*) or sharing registers (*Variations* and *Fantasia*) creating new instruments, in suggestive heterophonic interactions.

The piano, a basic instrument in the composer's catalogue, is used in ways that, while connected with tradition, is taken a step further. We can summarise them

in four: holding, decoration, impulse and gathering. Torres finds the most original forms of interaction without losing the sense of form with five elements: The *acciaccaturas*, the chord blocks -open or closed-, *moto perpetuo*, the multiplications of lines and the fluid continuity of the previous instrument.

Because finally -at least, humbly, for the one who writes this- Torres' music is in search of fluidity, a constant curved stroke, irregular, but unitary and unidirectional. It describes a linear thought, which avoids blocks. There are no tangential thoughts or gestures, but a path whose lines constantly bifurcate and unify: a multiplication of paths. That is why the resonances are so important and the use of the pedal in the piano or the dialogues between registers, phraseological borrowings, etc. must be so scrupulous. Or that the rhythmic writing consciously flees from pulsation. The instruments seem to float over a reference that exists, but is not appreciated, leading the listener to a tense, expressive, nuanced and long-breathed listening.

The technical difficulties of this repertoire are extremely taxing. Fortunately, for

this CD, Alberto Rosado, promoter of the project, has brought together a group of exceptional performers, who offer absolutely brilliant interpretations. José Luis Estellés (*Fantasia* for clarinet and piano), Miquel Bernat (*Splendens*), María Zubimendi (*Accentus*), David Apellániz (*Variations* for cello and piano), Clara Andrada (*Sonata* for flute and piano) and Robert Silla (*Silentum amoris*) all make their corresponding interventions in exquisite and referential versions. Because after all the technical difficulties of this music, the desired reward comes to the fore. Torres offers unsurpassable moments of expressive beauty that take the performer and, therefore, the listener, to the expected Ithaca: towards pure enjoyment.

Fantasia for clarinet and piano

The first piece of the CD has an expressive lyricism, almost expressionist, whose development is based on the search for a clear linearity, but not exempt of complications on its journey. The melodic profile of the clarinet is characteristic of the composer's style. Despite having one foot in tradition, he flees from the linearity

of the succession within the octave and creates much more angular phraseological curves, heirs of the avant-garde of previous generations. With this, he manages to create very interesting effects, imposing different planes, delimited by the timbre change of each register of the clarinet. In this way, Torres manages to have several instruments in one.

The structure and development of the phrases are very clear. In spite of being a piece inherited from the romantic fantasias, and its rhapsodic character, we can point out four large sections. These are delimited by the composer in such a way that he seems to lay a continuous uninterrupted thread from beginning to end. This is where the real formal richness of this piece lies.

To achieve this effect in a controlled way, Torres combines two gestures: the impulse through the *acciaccatura* and the lyrical development; and a main intervallic cell [minor 3rd] that help to delimit the phrases and sections. The relationships that the instruments have through these gestures -succession, superposition, hierarchical support, etc.- and the cell with other types

of elements (triadic, successions of thirds, etc.) are the true architects of the form. Without hardly noticing it, the composer designs a structured musical argument, that José Luis Estellés and Alberto Rosado delineate in a masterly way. Through an intensification in the decoration and the progressive accumulation of density, the sense of tension grows dramatically in the last section. It is there where the impulsive gestures become the essential element, in an almost frenetic succession -not, by any means, less elegant- towards the climax and subsequent resolution, now, in the final measures of the piece.

Accentus

The Jesús Torres' generation has had an instrument that has constantly accompanied them throughout their career: the accordion. Instrumentalists such as Iñaki Alberdi or Ángel Luis Castaño have made an enormous contribution, promoting numerous works that have opened the path to the standardisation of the instrument in the catalogue of the younger generations. It is precisely Alberdi who is the great champion of Torres' accordion music, premiering and

commissioning works that are now part of the repertoire at international level: *Concerto for accordion and orchestra*, *Transfiguration*, *Andersen's Tales*, or the work contained in this volume.

Accentus refers to the texts chanted by the celebrants of the mass on a single note or simple melodic phrases, which serve to articulate certain sections of the prayer. This same idea is conveyed by Torres through a technique rarely found in his technical catalogue: centralisation. That is to say, the insistency of a single note that can serve as a pivot in a discourse without tonal hierarchies. Thus, from the very beginning, we see central pitches that give the discourse a harmonic stability. G# and Bb appear recurrently, either within melody or chords, constantly alternating the «protagonism» in the harmonic creation of the passage.

This highly virtuosic piece of polysectional structure proposes for the first time in this CD, a technique that we have already mentioned before: the duplications or amplifications in timbre combination, creating either a sensation of resonance or a third instrument that comes out of

the fusion of the two; and the response or filling of gaps between instruments, through the frenetic change of timbre. A dialogue so fast that it becomes what we might call a «broken line» which throws one back to the medieval *hoquetus*, brought to the present. This allows Torres a structuring where each section presents a different relationship between the instruments. It narrows, multiplies the directionalities of the lines, within a common path, always dependent on the phrasing.

The version that María Zubimendi and Alberto Rosado offer is of an intensity seldom found. The way in which the two instruments merge, separate and dialogue makes the listening a greater communication. Zubimendi exhibits in her instrument a kaleidoscope of colours that makes clear the potential of the accordion to do almost anything.

Splendens

The idea of the shimmering is not something that comes gratuitously in this piece. The timbre combination that develops makes the duo shine in a new timbre. The vibraphone and piano in fusion

with their resonances; and the marimba and piano as contrast, make this piece something really exceptional.

But if there is something to highlight, apart from the evolution in the use of the *hoquetus* mentioned above, it is the incipient use of patterns. This technique, used - like everything in Torres's work - in a free and always anti-dogmatic way, will become more present and clearer in his exposition. In *Splendens* the patterns are based on the polymetric interplay provided by the use of two percussion instruments between measures 210-257 and 270-328. Torres proposes in the first set, progressive shiftings between 7/16 [piano] and 8/16 [marimba]; while in the second polymetric set he makes more elaborate shiftings of: 10/16 [vibraphone] - 8/16 [piano]; 6/16; 9/16 - 10/16 [piano]; 7/16 [vibr. mba.] - 5/16 [piano]; 7/16 [vibr.-mba.] - 8/16 [piano]; 5/16 [vibr.-mba.] - 9/16 [piano]; 10/16 [vibraphone] - 8/16 [piano]; and 6/16 [vibr.-mba.]; 8/16 - 9/16; 5/16 [piano]. All this metrical divergence takes place on the same micropulse, which helps to always recognise each of the displacement processes.

The passage does not let up but culminates in the most brilliant moment of the work, where the vibraphone makes the hidden melody emerge shining, accentuating the necessary notes to create a linear guide over an overflowing piano performance. From here, despite the rapidity of the notes and the intensity of the discourse, the work begins to progressively fade in density towards a decorated *hoquetus*, approaching extinction, in the four final chords of tonal reminiscence.

No one more ideal than Rosado and Bernat to undertake the interpretation of this work. The rhythmic precision of the two is unsurpassed and, more importantly, the understanding of the duo as an extended instrument, always taking care of the balance to create passages where they merge to the point of confusing the ear.

Sonata for flute

This piece in two movements was commissioned by the Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, through Marco Antonio Pérez, flautist of the group. And it is part of that group of compositions in which Jesús Torres experimented in a more

casual way with aspects that interested him at the time. That is the reason why in the first movement he uses multiphonics and extended techniques.

The search for the unstable, recalling the image of a misty and «immaterial» land of the mountains of the Sierra de Madrid, is very present in the sonorities of the whole beginning. The flute plays with the destabilisation of the temperament of the piano, through the use of microtonality, in multiphonics with «deviated» fifths and fourths and, melodically, with the lyrical use of microtonal notes, with a central emphasis on the variants of the G note.

The piano, for its part, serves as a support for this unstable and aerial dialogue. But it introduces in a direct way sonorities that will remain from that moment on in Torres' music: the diatonic clusters. This resource has a sense of timbre, of sound, but it preserves in the listener something similar to a harmony of traditional character. So, it serves both as a formal sound and as a harmonic context, progressively bringing the music to its present moment.

The second movement is incandescent, a *tour de force* for the duo, masterfully resolved in the hands of Clara Andrada and Alberto Rosado. Full of all sorts of idiomatic and extended flute techniques, moments of absolute piano precision and sudden changes of character. It's a very impressive movement. What is most striking, however, is the extreme care with which Torres plays with the hierarchies of textures. The two instruments are exposed in all kinds of situations: principal, secondary, unitary, etc. doing something totally new, from the centuries-old tradition of this type of duets.

Variations for cello and piano

If there is a work of extreme difficulty in Jesús Torres' catalogue, it is this one. But it is a sought-after and measured difficulty. That is to say, the composer knows at all times the limit he is approaching and never crosses it.

Commissioned by the Trio Arbós for a concert at the Schoenberg Centre in Vienna, the *Variations* arise from Torres' need to «get out of his head» the series of Schoenberg's *Variations for orchestra*

op.31. Thus the exposition of the theme is itself a variation. However, this is not a dodecaphonic work. The composer uses the series as melodic, harmonic or textural material. He even uses the different positions of the series, but nothing to do with the Austrian composer's technique. It is something totally personal.

Each variation is differentiated by a particular relationship between the duo and, at the same time, by a specific technique on the cello: left hand half-pressure that develops into a frenetic display of arpeggios; double and triple strings in *hoquetus*, *pizzicati* and plectrum tremolos, *hammer-on*, extreme range work alternating real notes and harmonics; and microtonal *glissando* in the last variation. An authentic technical display that, like everything in Torres, is covered by an undeniable need for communicative expression.

In this recording, the Apellániz-Rosado duo, who had already recorded the piece in a previous project, manage to raise the level as never before. They bring out every nuance and technique with absolute care and an overall sonority that is hard to improve upon.

Silentum amoris

This work, fourteen years away from the *Variations*, places us before a Jesús Torres in his last stage -for the moment-. A style that he has been cultivating for some years and that has brought the composer closer to a more linear melodism, to the modality and, especially, to an unprejudiced use of the augmented second and the phrygian sonorities, as a way of approaching Spanish music. There is no attempt to imitate flamenco, nor is there any attempt at picturesqueness. He simply allows himself to be carried away by sonorities that have always been part of his environment.

Commissioned by Sarah Roper, Torres reflects his love of poetry, as in so many of his works, and uses a poem of the same name by Oscar Wilde as the expressive basis. There is no direct structural relationship, but rather a suggestive one. Through the oboe, flying over the constant base of the piano, we can hear those «wings impetuous» on which «some wind will come/ And with its too harsh kisses break the reed». Or through the use of bendings and quarter tones, «So doth thy Beauty make my lips to fail/ And all my

sweetest singing out of tune» is revealed to us.

It is striking how, without renouncing his style, the composer has achieved the final filtering of all the techniques and developments of the previous pieces in a totally personal, communicative, demanding and expressive way, but with an unusual transparency. The harmony is presented as clear, triadic non functional; the melodies use previously escaped intervals, such as octaves. And the hierarchies do not change in such a frenetic way. But everything maintains the personal style that confers the cultural baggage of someone who, looking at tradition, internalises all the new processes of the avant-garde and unifies them in a style of his own time.

The version of Robert Silla and Alberto Rosado manages to capture in an indisputable way each of the characteristics of this new style. Silla changes and plays with the colours proposed by Torres. He balances the timbre when necessary and highlights each of the technical-poetic resources of the work, with a wide timbre and phrasing and lightness in

the ornaments. For his part, Rosado, a great connoisseur of Torres, knows how to approach the latter style and helps to highlight the duo through spaces, impulses and evanescent arpeggios, which only help to understand the music.

We have before us a set of pieces whose listening takes us through one of the most admired voices of our music and that can suppose the base of what, shortly, we can consider as the Spanish school of composition.

But that is another story...

ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE

Graham JACKSON, English translation

Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Conservatorio
Superior de Música de Castilla y León
(Salamanca, Spain) 24-28th February 2022

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Cover: Sergio Abraín, "In memoriam en rojo", 1988

Liner notes: Israel López Estelche

Translation: Graham Jackson

CD total time 62:07

© 2023 Copyright: IBS Artist

NºCat: IBS212023 | DL GR 1915-2023

JESÚS TORRES

DUOS WITH PIANO

- | | |
|---|-------|
| [1] Fantasia , for Clarinet and Piano (1997) | 7:57 |
| [2] Accentus , for Accordion and Piano (2001) | 11:34 |
| [3] Splendens , for Percussion and Piano (2002) | 12:20 |
| Sonata , for Flute and Piano (2003/2013) | |
| [4] I. Inmaterial, inestable | 3:46 |
| [5] II. Fluido | 7:39 |
| [6] Variaciones , for Violoncello and Piano (2004) | 12:36 |
| [7] Silentium Amoris , for Oboe and Piano (2018) | 6:02 |

- [1] José Luis **ESTELLÉS**, clarinet
[2] María **ZUBIMENDI**, accordion
[3] Miquel **BERNAT**, percussion
[4-5] Clara **ANDRADA**, flute
[6] David **APELLÁNIZ**, violoncello
[7] Robert **SILLA**, oboe

ALBERTO ROSADO PIANO

lbs
CLASSICAL

DDD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO