

**teatro Central**



CICLO MÚSICA(S) CONTEMPORÁNEA(S)

# DRUMMING GRUPO DE PERCUSSÃO

La Edad de Oro [Concierto proyección]

Le Scorpion, música de MARTÍN MATALÓN (2002),  
para el filme L'Âge d'or de LUIS BUÑUEL (1930).

**ESTRENO EN ESPAÑA**



© casa da musica

20.19/20.20

FEB  
**12** 21:00H SALA A

**TEATRO CENTRAL**

C/ José de Gálvez, 6 · Sevilla ·  
T. 955 542 155



[www.teatrocentral.es](http://www.teatrocentral.es)



**Junta de Andalucía**

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES



---

## DRUMMING GRUPO DE PERCUSSÃO

**DIMITRI VASSILAKIS**, Piano/Celesta. **SAULO GIOVANNINI, PEDRO GOIS, RUI RODRIGUES, PEDRO OLIVEIRA, JOÃO MIGUEL BRAGA SIMÕES, JONATHAN SILVA**, Percusión.

**SUSE RIBEIRO**, Sonido. **DIOGO BARBEDO**, Iluminación. **ANTONIO CARRIÓN**, Vídeo. **MIQUEL BERNAT**, Dirección.

### PROGRAMA

*Le Scorpion*, música de **MARTÍN MATALÓN** [2002], para el filme *L'Âge d'or* de **LUIS BUÑUEL** con guión de **SALVADOR DALÍ** [1930], encargo de Ircam-Centre Pompidouy Percusiones de Estrasburgo.

*L'Âge d'or*, de **LUIS BUÑUEL** [1930]. Filme en 35 mm en blanco y negro, sonoro, 63 min. Centre Pompidou, Paris. Museo nacional de arte moderno/ Centro de creación industrial Dación de 1989

El negativo original de este filme ha sido restaurado en 1993 por el Museo nacional de arte moderno, Centro Georges Pompidou con el apoyo de la Fundación GAN pour le cinéma.

El filme ha sido cedido para su proyección por cortesía del Centro Georges Pompidou.

## NOTAS AL PROGRAMA

El 3 de diciembre de 1930, la proyección en París de la nueva película de Luis Buñuel, *L'Âge d'or*, se vio gravemente alterada por la irrupción de un grupo de agitadores de extrema derecha, vinculados a las Juventudes Católicas y a grupos nacionalistas y antisemitas. Al grito de "¡muerte a los judíos!" y "¡veamos si todavía hay cristianos en Francia!", los manifestantes arrojaron petardos en la sala, bombas de tinta sobre la pantalla y acuchillaron una serie de pinturas surrealistas (de Max Ernst, Dalí y Miró, entre otros), expuestas en la entrada del cine. Aunque varios de los atacantes fueron arrestados y procesados durante los días que siguieron a este suceso, lo cierto es que salieron bien parados. Los que fueron llevados a juicio fueron puestos en libertad; y los acontecimientos del 3 de diciembre marcaron el inicio y el tono de una violenta campaña mediática contra la película, que terminaría por culminar, el 11 de diciembre, con la prohibición oficial de proyectarla, censura que duraría hasta... ¡1980!

El tremendo escándalo que causó el filme no fue sin embargo una sorpresa para Buñuel ni para el círculo surrealista (incluyendo, entre otros, a André Breton, Max Ernst o Salvador Dalí). Provocar escándalo era, de hecho, uno de los objetivos centrales de este movimiento, una forma de remover las conciencias, cuestionar la moral y las convenciones burguesas y, en última instancia, promover la Revolución (vinculándose muchos de los surrealistas a los movimientos anarquista y comunista). Desde este punto de vista el filme era

radicalmente subversivo y provocativo, un devastador retrato de la Iglesia y de Cristo, de un erotismo extremadamente explícito para la época, una crítica mordaz a la burguesía y una clara alusión a *Los 120 días de Sodoma* del Marqués de Sade (obra prohibida en el momento). Pero lo más asombroso es que la prohibición haya durado tanto tiempo.

Podríamos preguntarnos cómo es posible que Buñuel realizara tan provocador filme en 1930. Fue posible gracias al apoyo financiero de los vizcondes de Noailles, pareja aristocrática y un tanto extravagante que, en 1929, había quedado muy impresionada por la primera película de Buñuel, *Un perro andaluz*. Los Vizcondes acababan de ofrecer financiación para otra destacada cinta surrealista (*La sangre de un poeta* de Jean Cocteau) cuando apareció Buñuel con el proyecto de una nueva cinta en la línea de *Un perro andaluz* (pero más larga y ambiciosa). No se lo pensaron dos veces. Parece ser que el vizconde puso como única condición inicial que contara con música de Stravinski, pero ante la negativa de Buñuel, que consideraba a Stravinski demasiado beato, dio carta blanca a nivel musical al director. Contó así con total libertad. Y parece ser que, en tanto que Buñuel iba relatando el guión al Vizconde, este respondía con apelativos como "delicioso" o "magnífico".

Otra razón que con seguridad animó a Buñuel a emprender un proyecto tan arriesgado fue la comunión ideológica del grupo surrealista, al que asistía regularmente especialmente después del éxito de *Un perro andaluz*,

considerado por Bréton como “el equivalente cinematográfico de la escritura automática” (técnica básica de la literatura surrealista). De hecho, aún hoy se discute hasta qué punto la película (y su guión) son una creación exclusiva de Buñuel o, como defiende Michael Richardson en el libro *Surrealismo y Cine*, son el resultado de un trabajo de colaboración dentro del grupo surrealista. Tampoco está claro cuál fue exactamente el papel de Salvador Dalí: si el guión de *Un perro andaluz* fue realizado conjuntamente por Buñuel y Dalí, en *La Edad de Oro* el papel de Dalí parece haber sido menor (de hecho, la relación personal entre ambos se había deteriorado bastante llegado el momento de realización de la película).

Aunque hoy en día ya nadie arroja bombas o grita eslóganes racistas durante la proyección de *La Edad de Oro* (al menos, esperemos que así sea), la verdad es que el largometraje todavía mantiene un impacto tremendo. Esta impresión es el resultado de su componente visual, una serie de escenas inolvidables e increíblemente subversivas, como la del esqueleto de los obispos o la del protagonista con los dedos de la estatua. También el montaje (la conexión entre los planos) es perturbador, a menudo conectando espacios inconexos o intercalando material filmado por Buñuel con material preexistente, tomado de otras películas, especialmente de documentales (es el caso de los planos iniciales de escorpiones, tomados de una película didáctica, y los planos aéreos de la supuesta Roma imperial, de las noticias de la época).

Pero la fuerza de la película también proviene de su componente sonoro, aunque este aspecto a menudo se olvida o se ignora en los análisis (como se queja Rashna Richards en un artículo de 2009 titulado *Unsynced: The Contrapuntal Sounds of Luis Buñuel's "L'Âge d'or"*). De hecho, *L'Âge d'or* fue una de las primeras películas sonoras hechas en Francia y, aunque las partes habladas son relativamente escasas, es sorprendente la inventiva con la que Buñuel utiliza el nuevo medio sonoro. En general, la película rechaza la perspectiva naturalista o realista en la que el sonido está estrechamente sincronizado con la imagen (modelo prevalente en el cine de Hollywood), prefiriendo crear una disyunción o contrapunto entre los dos niveles, “haciéndose eco del heterogéneo collage de elementos desplazados de tiempo, espacio y causalidad en el componente visual de la película”. (Richards, 2009). Este contrapunto sonido/imagen es perceptible a nivel de los diálogos (a menudo sin relación evidente con lo que estamos visualizando); de otros sonidos vocales (como los gritos en la playa, cuyo sonido nunca se sincroniza explícitamente con la imagen de los amantes que se supone los están emitiendo); de los ruidos de la escena (que a menudo continúan mientras el plano ya ha cambiado a otro espacio completamente diferente, donde el sonido original ya no está anclado a la imagen); y de la música (cuyo carácter emocional es a menudo contradictorio con la escena).

La música que escuchamos hoy no es, por supuesto, la música original de la película (un *collage* de extractos

de Mendelssohn, Mozart, Beethoven, Schubert y Wagner), sino música nueva del compositor argentino Martin Matalon, escrita expresamente para acompañar la película. El objetivo de Matalon no es en absoluto sustituir la música original: él es el primero en señalar que "Buñuel siempre utilizó la música de manera muy inteligente", destacando en particular "el extraordinario resultado" de la unión del tango argentino y Wagner en *Un perro andaluz*. En cambio, el objetivo del compositor es proporcionar una relectura musical de la película en el contexto más vívido de la interpretación musical, como alternativa al contexto habitual de una proyección cinematográfica [sonora] en la que la música pregrabada se reproduce simplemente a través de un dispositivo mecánico.

El enfoque de Matalon sobre la relación entre la música y el cine también es contrapuntístico, al igual que el enfoque de Buñuel en la relación entre el sonido y la imagen. El propio compositor lo señala, afirmando que "con Buñuel no es deseable, ni siquiera recomendable, pegar [la música] a la imagen", y que, por lo tanto, "la música es muy independiente de la película, aunque siga el montaje en las líneas principales". Concluye, pues, que "entre la imagen y la música, hay un contrapunto". En varias intervenciones públicas para presentar su obra, Matalon especifica un poco mejor en qué consiste este contrapunto, señalando que, dado el carácter fragmentario, no narrativo y abstracto al que tiende la película, le pareció más interesante que la música

enfátizase cualidades contrarias (o complementarias), en concreto la continuidad, direccionalidad y narrativa: de lo contrario la música sería "meramente ilustrativa" y por lo tanto redundante y aburrida.

La música de Matalon está escrita para piano, electrónica y un conjunto de percusión extremadamente diverso, que incluye desde los instrumentos más comunes (como el vibráfono y los platillos) hasta los más raros (como el *mokugio*, un pequeño tambor de madera; el *zarb*, un tambor iraquí, e incluso macetas). En general, el compositor asocia cada parte de la película con una combinación diferente de instrumentos y con un cierto tipo de sonoridad: al principio, por ejemplo, acompañando lo genérico, encontramos una textura misteriosa y agitada en la que predominan la caja, los bloques de madera y los tímpanos, elementos que permanecen presentes (aunque más en segundo plano) con la entrada del piano, muy activo y estridente, en la escena del escorpión; más adelante, cuando aparecen los obispos, el sonido de la caja se intensifica, haciéndose más frenético, y se añaden los sonidos bajos (siniestros y amenazantes) de los tímpanos y los gongs. Y aquí vemos cómo hay muchos elementos de continuidad y evolución gradual en la música, en contraste con el ensamblaje visual, más fragmentado.

*Le Scorpion* es el título que Matalon dio a su música para la película *L'Âge d'or*, resultado de un encargo conjunto en 2000 por el IRCAM y el conjunto Percussions de Strasbourg (de ahí que la obra fuera escrita para

percusión y electrónica). Habiendo ya compuesto la música para la película *Un perro andaluz* en 1996, Matalon decide poner música a *L'Âge d'or*, proyecto completado en 2002.

Más tarde, en 2005, escribiría una nueva obra para acompañar una tercera película de Buñuel, *Las Hurdes* (1933), concluyendo así un tríptico en torno al director español, precisamente con sus famosas tres primeras películas —quizás las más asociadas, en el imaginario cinéfilo, al movimiento surrealista—.

Hay otras dos películas antiguas para las que Matalon también compuso música: *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang (un gigantesco proyecto que le llevó dos años componer, entre 1993 y 1995); y *La princesa de las ostras* (1919) de Ernst Lubitsch (su proyecto más reciente, terminado en 2015). Pero la obra de este compositor no se limita al campo cinematográfico, habiendo compuesto mucha música instrumental pura (desde la música de cámara hasta la música orquestal) y para una gran diversidad de formatos en los que la música se combina con otros medios (como la ópera, el ballet, el teatro, los cuentos infantiles e incluso el circo). En estos diferentes campos, siempre se reconoce la voz de Matalon, típicamente densa y compleja pero con una sensualidad muy directa, proporcionada por la riqueza de los timbres y ritmos.

DANIEL MOREIRA, 2019

Traducción libre del portugués  
por Marián Ruiz Jiménez

**MARTIN MATALON** Nacido en Buenos Aires en 1958, obtuvo su licenciatura en composición en el Conservatorio de Música de Boston en 1984 y en 1986 su maestría en la Juilliard School of Music. En 1989, habiéndose iniciado en la dirección con Jacques-Louis Monod, fundó Music Mobile, un conjunto con sede en Nueva York dedicado al repertorio contemporáneo (1989-96).

Entre sus reconocimientos están el "Grand Prix des Lycéens" (2007), la beca J.S Guégenheim y el premio del Instituto de Francia Academia de Bellas Artes (2005), en 2001 el premio de la ciudad de Barcelona, la beca Charles Ives de la Academia e Instituto Americano de Artes y Letras en 1986, o una beca Fulbright en Francia (1988).

En 1993, tras establecerse en París, colabora por primera vez con el IRCAM trabajando en *La Rosa profunda*, música para una exposición en el Centro Pompidou sobre *El Universo de Borges*. Al año siguiente, el IRCAM le encarga una nueva partitura para la versión restaurada de la película muda de Fritz Lang, *Metrópolis*. Tras este considerable trabajo, Martin Matalon se dirige al universo de Luis Buñuel, escribiendo consecutivamente partituras para tres legendarias películas surrealistas del director español : *Las Siete vidas de un gato* (1996), para *Un Chien andalou* (1927), *Le Scorpion* (2001) para *L'Âge d'or* (1931) y *Traces II [la cabra]* (2005) para *Las Hurdes [terre sans Pain]* (1932).

Su catálogo incluye un gran número de obras de cámara y orquesta, como *Otras Ficciones* o *Lignes de fuite* para gran orquesta, *...del matiz al color...* para octeto de violonchelo, *Monedas de hierro* para ensamble y electrónica, así como piezas escritas para un amplio espectro de géneros : Cuentos musicales, trabajos coreográficos, instalaciones, música con texto, horspiels, teatro musical, música con mimos...

Iniciada en 1997, la serie de *Trames*, obras fronterizas entre la escritura de conciertos en solitario y la música de cámara, y la serie de *Traces*, concebida para instrumentos solistas y procesamiento en tiempo real, constituye una especie de diario de composición para su autor, formando una parte importante de su catálogo.

Martin Matalon ha escrito, entre otros, para la Orquesta de París, la Orquesta Nacional de Francia, la Orquesta Filarmonica, la Orquesta Nacional de Lorraine, la Orquesta de Barcelona y Catalunya, el Ensemble Intercontemporain, Barcelona 216, Les Percussions de Strasbourg, Court-circuit, Ensemble Modern, MusikFabrik,...

Dirige regularmente y mantiene actividad docente: de 2004 a 2008 profesor invitado en la Universidad McGill, profesor regente en la Universidad de Bekeley (2007), en la academia de verano en el IRCAM (2000 y 2003), el Centre Acanthes (2000 y 2004), entre otros.

Compositor en residencia de la Orquesta Nacional de Lorena y del Arsenal de Metz durante los años 2003 y 2004, entre 2005 y 2009 fue compositor en residencia en los estudios electrónicos de La Muse en Circuit.

Arraigado en Portugal y especializado en música contemporánea aunque abierto a todo el universo sonoro, **DRUMMING-GRUPO DE PERCUSSÃO** se presenta como uno de los más importantes colectivos a nivel internacional. Fundado en 1999 bajo la dirección de Miquel Bernat, el grupo se crea con la finalidad de hacer música en vivo, mostrando en sus inicios el trabajo desarrollado en la EPME (Primer Curso Profesional de Percusión) y en la ESMAE (Primer Curso Superior de Percusión en Portugal).

Drumming (nombre inspirado en la pieza homónima de Steve Reich) sintetiza la evolución de la percusión en Europa y contribuye, a través de la divulgación de obras de referencia de la música contemporánea, en la creación incesante de nuevos programas con el constante desafío de producir innovación sonora. Así, se define por proponer al público espectáculos de una gran coherencia estética, en la unidad poética que supone enlazar la música con el componente escénico.

La singularidad de Drumming en la escena musical portuguesa se revela en los trabajos que han realizado y en el variado repertorio que presenta la agrupación. Sus espectáculos abarcan la música erudita o el jazz, pasando por la música electrónica o el rock. Así mismo, participa como música escénica para teatro, opera y danza. Su constante actividad creativa no descuida las vertientes didáctico-pedagógica y social, con programas especialmente concebidos para trabajar con niños, personas de la tercera edad o en zonas desfavorecidas, entre otros.

**MIQUEL BERNAT**, director de Drumming Grupo de Percussão, contribuye con su trabajo a la divulgación de la percusión como medio artístico, siendo considerado uno de los mayores dinamizadores en la escena internacional de esta familia instrumental. Director, profesor, compositor e intérprete abarca los más diversos estilos musicales: músicas vernáculas, clásicas, experimentales, electrónica y popular, interactuando con distintas áreas artísticas.





## CICLO MÚSICA(S) CONTEMPORÁNEA(S)

FEB  
**12** 21:00H SALA A

### **DRUMMING GRUPO DE PERCUSSÃO**

La Edad de Oro  
(Concierto proyección).  
Le Scorpion, música de Martín  
Matalón [2002], para el filme  
L'Âge d'or de Luis Buñuel [1930].

**ESTRENO EN ESPAÑA**

MAR  
**25** 21:00H SALA A

### **CUARTETO ARDITTI**

For the Arditti's  
1987-2019

ABR  
**02** 21:00H SALA A

### **ZAHIR ENSEMBLE**

Nosferatu (Concierto  
proyección).  
Música de José María  
Sánchez Verdú.  
Versión de cámara.

**ESTRENO EN ESPAÑA**

MAY  
**20** 21:00H SALA B

### **RAFAEL RUIBÉRRIZ DE TORRES & CRISTINA LUCIO-VILLEGAS**

Prismas