

8
1711
TEATRO · DANZA · MÚSICA

1992 · 2017
A N O S

teatro Central



CICLO
MÚSICA(S)
CONTEM-
PORÁNEA(S)

4 ABRIL 21:00h. SALA A.

ZAHIR ENSEMBLE

Metropolis de FRITZ LANG.

Música de MARTIN MATALON.

ALFONSO RUBIO, FLAUTA, FLAUTA CONTRALTO y FLAUTA BAJA.

CARLOS LACRUZ, CLARINETE, CLARINETE BAJO y CLARINETE CONTRABAJO.

JUAN MANUEL RICO, FAGOT, CONTRAFAGOT.

ALFONSO PADILLA, SAXOFÓN SOPRANO, SAXOFÓN CONTRALTO y SAXOFÓN BARÍTONO. **JOSÉ FORTE**, TROMPETA.

MARTA LUCAS, TROMPETA. **JOSÉ MANUEL BARQUERO**, TROMBÓN.

JOSÉ TUR, PERCUSIÓN. **ANTONIO ALCÁNTARA**, PERCUSIÓN,

CARLES SALVADOR, PERCUSIÓN. **JOAN CERVERÓ**, PERCUSIÓN.

ANTONIO DURO, GUITARRA ELÉCTRICA. **JOHN ECKHARDT**, BAJO ELÉCTRICO. **FRANCESCA ROMANA DI NICOLA**, ARPA.

DIETER NEL, VIOLONCHELO. **RAFAEL BAENA**, CONTRABAJO.

MAX BRUCKERT, INGENIERO DE SONIDO.

JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ, DIRECCIÓN.

Encargo IRCAM.

Dedicada a Fernando Chirife, Ernest Martínez-Izquierdo y Xavier Bordelais.

ZAHIR ENSEMBLE. Nace en Sevilla en el año 2005 a raíz de un encuentro de reconocidos intérpretes afincados en esta ciudad, a los que se agregan destacados músicos de procedencia internacional. Desde sus comienzos determinan traer a los escenarios tanto las grandes obras del siglo XX (muchas de ellas escasamente ejecutadas, bien por sus dificultades técnicas o por la particularidad de sus plantillas instrumentales) como la música más actual, prestando especial atención a la española. La variabilidad de su plantilla les permite abordar obras para orquesta de cámara de gran formato.

<http://zahirensemble.com/>



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

Los “contrapuntos cinematográficos”. La música de Matalon, su visión plástica del sonido que convierte los elementos musicales en algo casi tangible, cumple perfectamente con los requisitos del séptimo arte. Desde su primer encargo para el cine, la partitura para la versión restaurada de *Metropolis* de Fritz Lang (1927), el compositor ha logrado tejer, reservando el marco rítmico a la edición, un contrapunto entre la imagen y la música.

Luis Buñuel, que descubrió su vocación cinematográfica cuando vio la película de Lang, declaró que había dos *Metropolis*: por un lado, una historia relativamente poco interesante (que, según Matalon, obedece a la lógica de la sinfonía romántica: una exposición de temas contrastantes, un desarrollo en el que estos temas entran en conflicto, un final que resuelve este conflicto en un acorde “Do mayor”) y, por otro lado, un poema visual, una maravilla de arte visual, susceptible, según el maestro español, de “cumplir con todas las expectativas del espectador”. Matalon coincide con este punto de vista. Es en la “segunda película”, en el aspecto visual del trabajo, en el que el compositor se vuelca. Tras haber recortado veinte escenas, estudió en cada una de ellas el ritmo del montaje y la imagen, el juego de sombras y luces, y el componente plástico y la composición pictórica evocada a nivel musical. Hecho esto, estudió la forma general del trabajo musical y se esforzó por equilibrar las relaciones entre tensión y distensión, densidad y ligereza, complementariedad y divergencia.

La partitura intenta explotar todas las relaciones posibles entre la música y la imagen. Estas van desde el paralelismo hasta la divergencia total. Así, en la escena de apertura, Lang recorre la decoración maquinista de la ciudad: movimientos mecánicos de ida y vuelta, juegos complejos de engranajes gigantescos, palancas, poleas unidas en una composición cubista. La música, *espacializada* a través del uso de la electrónica, es el doble formal de la imagen, que se extiende casi palpablemente en el sonido y el espacio. A cada objeto plástico se le asigna una correspondencia sonora, formada por “figuras reales en el espacio auditivo: ejes cruzados, rotaciones en movimientos opuestos, que se alejan y luego se aproximan con diferentes velocidades”. Por otro lado, la escena del diluvio, violenta, dinámica y populosa, tiene lugar, contra todas las expectativas, en una atmósfera musical estática e interiorizada. En el momento más caótico, el silencio se asienta. No es una paradoja simple: aquí se revela una nueva dimensión de la película. El cambio deja al espectador fuera de la acción. La imagen se pone en movimiento, el silencio se vuelve ensordecedor, como causado por el horror de la escena.

La orquestación también contribuye a esta lógica de complementariedad: ilumina la atmósfera expresionista de la película al incorporar en los instrumentos de la orquesta los timbres o modos de juego de otros estilos como el jazz —trompetas, contrabajo pizzicato, saxofón, guitarra eléctrica o bajo sin trastes—, instrumentos de culturas no europeas: congas y timbales afrocubanos, tambores de acero del Caribe, tablas indias... La caracterización de los personajes, que rechaza todo sistematismo, está garantizada por la orquestación y no por el *leitmotiv* tradicional. Así, por ejemplo, el bajo sin trastes se asocia a veces con Freder, el sonido puro de la guitarra eléctrica con María y su distorsión con su gemelo malvado.

La electrónica juega un papel clave en la instrumentación. Por un juego de *trompe-l'oeil*... se multiplican y expanden las posibilidades del campo instrumental: un solo de cello se refracta en una multitud de violonchelos virtuales. La electrónica ofrece un paisaje sonoro inagotable, liberando a los instrumentistas que pueden dedicarse a sus campos elegidos: el virtuosismo y la expresión. Finalmente, la *espacialización* del sonido en cuatro puntos abre una nueva dimensión al ofrecer al compositor un parámetro formal de ricas posibilidades.

© Pascal Ianco

Con la colaboración de:



MURNAU STIFTUNG

TEATRO CENTRAL
C/ José de Gálvez, 6.
Sevilla. T. 955 542 155
www.teatrocentral.es



VENTA DE ENTRADAS
902 400 222
elcorteingles.es

