



+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 11 Año 2014

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAandalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MOREAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

MANUEL CARRA: LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO NECESIDAD EXPRESIVA

José Zárate

Compositor, pianista y Doctor con Mención Europea en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo, José Zárate (Madrid, 1972). Académico de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Académico de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música de España, Profesor en la Universidad Rey Juan Carlos, actualmente es miembro de la Junta Directiva, Consejo de Dirección y Patrono de la Fundación SGAE, Presidente de la Comisión de Dictámenes y Conflictos, Presidente del Área de Sinfónicos, así como Consejero Rector del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Galardonado con diversos premios nacionales e internacionales, destacando sobre todo su abundante obra para piano solo. Entre sus intérpretes señalamos a la Orquesta Nacional de España, Orquesta de RTVE, Filarmónica de Siberia (Rusia), y destacados directores e intérpretes de ámbito nacional e internacional.

Resumen:

Manuel Carra ha sido, y en cierto modo lo sigue siendo, una de las figuras más respetadas y reconocidas en el ámbito musical, fundamentalmente en dos campos a los que se ha dedicado por completo durante toda su vida profesional: la interpretación y la docencia. De la primera sería extremadamente larga la enumeración de los recitales, conciertos y giras realizadas en sus más de cincuenta años en la profesión. Con respecto a su segunda dedicación en la música se encuentran los casi cincuenta años en la docencia pianística, principalmente en su cátedra de Madrid y en multitud de cursos impartidos por España y todo el mundo. La transmisión de su concepto del arte de la interpretación para piano es parte fundamental en su desarrollo como músico y como intelectual, habiendo abandonado con ello su tercera gran pasión: la creación musical. Y no lo podemos poner en duda, pues aunque su producción sea realmente escasa —cuenta en su haber con una docena de obras— la calidad de su catálogo compositivo es muy reseñable, incidiendo en su obra juvenil editada sobre todo por el hecho de cómo utiliza el dodecafonismo, adaptándolo y replanteándose para acercarse así a sus primeras inquietudes lingüísticas.

Palabras clave: Análisis musical, Música para piano, Semblanza histórica y biográfica.

Manuel Carra: Musical Composition as an Expressive Necessity

Resumen:

Manuel Carra has been, and to a certain extent continues to be, one of the most recognized and respected figures in the music world, especially in the two areas to which he has

¹ www.josezarate.es

unreservedly dedicated his professional life: performance and teaching. As for the first, enumerating the recitals, concerts and tours that he performed in his more than fifty years in the profession would be an extremely lengthy project. And as for the second, there are his nearly half century of teaching piano, principally as a university professor in Madrid, and the numerous courses he taught in Spain and the rest of the world. The transmission of Carra's concept of the art of piano interpretation has been fundamental to his development as a musician and intellectual, and for it he sacrificed his third great passion, musical creation. However, while his production has been very limited – he has a dozen works to his credit –, the quality of Carra's compositions is noteworthy. Also notable is the way they draw upon his own early published work, above all the way Carra reassesses and readapts his use of dodecaphony while revisiting the first linguistic problems he explored years ago.

Keywords: musical analysis, piano music, historical and biographical resemblance.

Zárate, José. “Manuel Carra: La composición musical como necesidad expresiva”. *Música oral del Sur*, n. 11, pp. 338-362, 2014, ISSN 1138-8579.

1. Período de formación

2. Obras referenciales para piano

3. La asimilación de un lenguaje partiendo del análisis: *Dos transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter* (1988) para dos pianos

4. Aforismos (1996-97) para piano solo y *Música nocturna* (2001) para dos pianos

5. Obra pedagógica para piano: *Nuevo método de piano* (1993-1996)

6. La asimilación de la técnica camerística y sinfónica como elemento concertante

Manuel Carra ha sido, y en cierto modo lo sigue siendo, una de las figuras más respetadas y reconocidas en el ámbito musical, fundamentalmente en dos campos a los que se ha dedicado por completo durante toda su vida profesional: la interpretación y la docencia. De la primera sería extremadamente larga la enumeración de los recitales, conciertos y giras realizadas en sus más de cincuenta años en la profesión —si contamos como inicio el año de la finalización de sus estudios de piano en el Real Conservatorio de Madrid en 1951, al igual que Cristóbal Halffter en composición— acaparando los más honrosos éxitos. Su impronta en la música para piano española es innegable, su magnitud sonora junto a la más delicada sutileza en su amplísimo repertorio de todas las épocas le han permitido acceder a cotas muy altas con su trabajo y esfuerzo, con sus privilegiadas aptitudes y cualidades de expresión y emoción que nos transmiten su más personal visión del discurso artístico.

Con respecto a su segunda dedicación en la música se encuentran los casi cincuenta años en la docencia pianística, principalmente en su cátedra de Madrid y en multitud de cursos impartidos por España y todo el mundo. La larga lista de alumnos que han pasado por sus clases —algunos de ellos se han convertido en grandes concertistas y músicos— es el aval que testimonia una entrega indisoluble a todo aquel que se acercaba a su magisterio, demostrando una capacidad de reflexión y adaptación a cada persona que dignifica su labor.

La transmisión de su concepto del arte de la interpretación para piano es parte fundamental en su desarrollo como músico y como intelectual, habiendo abandonado con ello su tercera gran pasión: la creación musical. “Eran años difíciles y había que ganarse la vida. Por ello, mi dedicación a la interpretación al piano fue determinante”². Y no lo podemos poner en duda, pues aunque su producción sea realmente escasa —cuenta en su haber con una docena de obras— la calidad de su catálogo compositivo es muy reseñable, incidiendo en su obra juvenil editada sobre todo por el hecho de cómo utiliza el dodecafonismo, adaptándolo y replanteándose para acercarse así a sus primeras inquietudes lingüísticas.

1. Período de formación

Nacido en el barrio de La Florida de Málaga en 1931, hijo de un maestro de escuela y una mujer dedicada a su familia, Manuel Carra comienza sus estudios, tanto generales como los musicales, en su ciudad natal para trasladarse, aún siendo muy joven, a estudiar con José Cubiles a Madrid donde terminará la carrera de piano y los dos años posteriores de perfeccionamiento en dicho instrumento entre 1951 y 1953.

Desde aquellos años, nuestro músico siente la necesidad no sólo de expresarse musicalmente con el piano, sino que su afán por dejar escritos sus improntas más personales en el papel pautado fueron determinantes para estar ligado a unos determinados planteamientos creativos que irán poco a poco evolucionando. Este desarrollo compositivo se producirá de manera casi autodidacta, pues Carra no cursó más que los cursos de Contrapunto y Fuga y un curso de Composición (curso académico 1952-1953) con el maestro Julio Gómez en el Conservatorio Superior de Madrid³.

Este hecho, el de no participar activamente de las clases de composición, ha sido en parte añorado en sus posteriores años dado el enorme interés que siempre ha mostrado hacia la creación más actual. Su exclusiva dedicación tanto a la docencia como a la interpretación “para ganarse la vida” —tal y como nos lo transmitió en los diversos encuentros

² Palabras del músico procedentes de distintas conversaciones con motivo de la investigación.

³ En ese mismo curso académico se interpretará, en uno de los “Ejercicios escolares” organizados por la Cátedra del maestro Gómez, dos de sus primeras obras, *Aria* para violín y piano, y *Sonata* para piano compuesta de dos movimientos: *Lento* y *Finale*. Se hace referencia de este concierto en dos documentos: primero en “Otras actividades en Madrid”, *Música*, Revista trimestral de los Conservatorios españoles, año II, nº 3-4, enero-junio, 1953. Pág.123. Segundo, en el *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación*, curso 1952-1953. Pág.5. Ambas referencias se citan en el libro de Beatriz Martínez del Fresno: *Julio Gómez. Una época de la música española*. ICCMU. Madrid, 1999. Pág. 510.

mantenidos con él—, hicieron que su expectante carrera compositiva quedara paralizada y casi inexistente durante más de cuarenta años.

Al poco tiempo de terminar sus estudios superiores en Madrid, con la obtención del Premio Extraordinario del Conservatorio, empieza a ayudar a su maestro, José Cubiles, en sus clases como profesor asistente en el propio conservatorio donde estudió, hecho que demuestra el gran valor que su maestro le reconocía consolidándole como un fantástico pianista. Estas clases le lanzaron y definieron más aún su real vocación ligada a la enseñanza como parte de su dedicación musical, disposición que nunca dejará de ejercer a lo largo de su vida profesional, aún después de su jubilación en 1996.

Hemos podido comprobar en los anteriores epígrafes dedicados a sus compañeros de grupo, que la normalidad y necesidad por marchar hacia otros países, principalmente a Europa, era una tónica regular justificada absolutamente por las penosas y terribles circunstancias que se vivían en nuestro país por aquellos años, con una actividad cultural raquítica y anquilosada en los principios más homogéneos del régimen político autoritario. No era de extrañar que toda persona que tuviera inquietud tomara la determinación de comprobar in situ una serie experiencias enriquecedoras capaces de suplir las deficiencias que el país sufría.

La actividad profesional de Carra en sus años de juventud fue muy activa, desarrollándose como concertista en los diferentes recitales que le iban surgiendo por España, así como en sus viajes al extranjero para continuar con sus estudios, consiguiendo con ello la definición de una personalidad muy marcada. “Manuel Carra es el representante de nuestra joven generación pianística. Toca mucho y bien. Con sentido. Además, compone”⁴, son las palabras que le dedicara uno de los críticos más influyentes del momento como era Antonio Fernández Cid, lo que nos demuestra la capacidad de esfuerzo y trabajo que el joven músico tenía por aquellos años.

De sus viajes más fructíferos encontramos el primero realizado a París en 1953 para perfeccionar aún más sus estudios de piano con Lazare-Lévy, que fue precisamente maestro del suyo propio, José Cubiles. Carra le conoció un año antes, en 1952, como participante de un cursillo que impartió en el Conservatorio de Madrid que dirigía el P. Federico Sopeña.

Su magna experiencia parisina no acababa en la presencia de sus clases de piano, sino que se acercó a las clases de análisis que por entonces impartía Olivier Messiaen. La comprensión analítica aprendida del compositor francés le dio la posibilidad, entre otras cosas, de entablar más relación con los pensamientos de la sistematización del arte como principio estético, así como conocer más en profundidad su lenguaje expresivo, sobre todo para el piano, instrumento al que él nunca ha renunciado.

Aunque no de una manera específica y evidente, el contacto con el maestro pudo ser determinante para comprobar en sus primeras composiciones cuestiones relacionadas con

⁴ A. Fernández-Cid: “Manuel Carra estrena su primera *Sonata*”, *ABC*. Madrid, 17 de marzo de 1953.

unos diseños rítmicos ciertamente emparentados con la idiosincrasia de Messiaen, sin con ello decir que fuera un retrato fidedigno de los principios del compositor francés⁵.

Otro episodio de un interés relevante fueron los meses vividos en Darmstadt, desde finales de 1957 a 1958, donde pudo comprobar las últimas tendencias musicales que se forjaban por entonces en la ciudad alemana. Allí, según nos ha relatado, escuchó por primera vez a Boulez interpretar algunas de sus obras, entre ellas la primera y segunda *Sonata*, y participar de las actividades, conferencias y conciertos que generaba la alta actividad artística del lugar, potenciando su predisposición a la creación como un factor determinante en su ideal musical.

En aquel año de 1958, Carra pasa a formar parte de un grupo de músicos cuya afinidad estaba principalmente en la búsqueda de una identidad musical española que, sin renunciar a los principios patrios, a veces más viscerales, no querían desviarse de su pretensión de ser “apasionadamente europeos”⁶. La participación dentro de las actividades del Grupo Nueva Música, desde su fundación hasta su temprana disolución —bien como compositor o como pianista—, ha sido un hecho extraordinariamente relevante en su vida profesional, aún sabiendo que su posterior dedicación a la interpretación y la docencia le distanciará mucho del ideal primigenio que le valió como miembro de dicho grupo: la composición musical. Como dice Tomás Marco en su contestación al discurso leído por Manuel Carra en su ingreso como académico electo a la Academia de Bellas Artes de San Fernando “...estuvo presente en la formación del Grupo Nueva Música vital para el desarrollo de la vanguardia musical española y que, como intérprete, ha puesto su arte en muchas ocasiones al servicio de obras nuevas”⁷. Es evidente que la voluntad por participar en las corrientes más renovadoras del ámbito musical supuso una importantísima posición en la vanguardia española ofreciéndole la posibilidad de entablar relación más directamente con las necesidades expresivas de la música contemporánea y con sus enfoques artísticos.

En su notable interés por continuar desarrollando su capacidad expresiva en la música y enriquecerse con los contactos que podría recibir en el extranjero, algunos años más tarde —pasado el acto fundacional del grupo Nueva Música e incluso su disolución como tal, y siendo ya Catedrático de piano del Conservatorio de Madrid— Carra viaja en dos ocasiones, durante los veranos de 1970 y 1971, a los cursos internacionales de Siena, en Italia, a conocer y profundizar con Ruggero Gerlin en el instrumento precursor del suyo, el clave. “Tenía graves problemas de conciencia con la música barroca en la búsqueda de una realidad musical que se ajustara lo más posible a la época histórica”⁸; son palabras que nos demuestran la perseverancia de un músico que necesita comprobar en primera persona las cualidades acústicas de un instrumento para profundizar en la personalidad y temperamento de la música compuesta principalmente en el siglo XVIII. Le preocupaban principalmente dos cosas: en primer lugar, la matización de aquella música dentro de las posibilidades que

⁵ Todo esto lo podremos constatar en los posteriores análisis que se realizarán dentro de este mismo capítulo.

⁶ Manifiesto fundacional del Grupo Nueva Música en marzo de 1958.

⁷ T. Marco: *Contestación al discurso de Manuel Carra como Académico Electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Real Academia de San Fernando. Madrid, 1998.

⁸ Palabras del músico procedentes de nuestras entrevistas.

le brindaba el clave; en segundo lugar, la utilización del pedal como elemento genuino y característico del piano. Esto último queda resaltado en su escasa producción musical para piano como un elemento que está muy controlado e indicado en la partitura, dejando en ocasiones poco margen al intérprete.



Cuatro piezas breves (1959) de M. Carra -segunda pieza-

Pasado el tiempo, sobre todo por la adquisición de un dominio y oficio de la interpretación pianística, Carra reflexionó sobre esto y tomó una determinación madura de no prescindir de los recursos que le proporciona el piano para interpretar cualquier tipo de música y de cualquier época, reestableciendo con ello su principio artístico más fundamental como era la búsqueda de la identidad emocional desde el más absoluto respeto a la personalidad de la obra, del compositor, y fundamentalmente a la del propio intérprete.

Como dijimos anteriormente, Manuel Carra ha estado en contacto con la docencia del piano desde casi terminados sus estudios superiores en Madrid, pasando por la obtención de la Cátedra de piano en el Conservatorio de Madrid a la que accedió definitivamente en 1968⁹, hasta después de su jubilación en 1996, pues sigue ejerciendo la docencia en el piano absolutamente entregado como cuando tenía 30 años; y así lo demuestran la cantidad de cursos¹⁰, cursillos, e incluso años académicos completos¹¹ que él imparte por toda la geografía española. Su voluntad de dedicarse por completo a ella compaginándola con la interpretación es determinante en su valoración como músico dentro del panorama musical español de la segunda mitad del siglo XX, e incluso del primer tercio del siglo XXI.

Ya desde aquella etapa juvenil en la composición, Carra comenzó a tener cierto recelo hacia los lenguajes dodecafonistas o serialistas sobre los que él mismo presentía que no iban a

⁹ Durante los años anteriores, y tal y como ya hemos comentado anteriormente, estuvo trabajando en el mismo Conservatorio de Madrid como profesor asistente, pero sin ninguna oficialidad.

¹⁰ Uno de los cursos para piano más destacados que sigue impartiendo es el afamado Curso Universitario Internacional de Música Española de Santiago de Compostela durante el mes de agosto, junto con importantes personalidades de la vida musical española, destacando entre ellas precisamente a su antiguo compañero e integrante del Grupo Nueva Música Antón García Abril.

¹¹ En la actualidad (año 2006) es profesor asociado invitado, junto con otro pianista como es Ramón Coll, de la cátedra de piano del *Conservatori Superior de Música de les Illes Balears*.

ofrecer mayor solución —“el dodecafonismo es un camino sin salida”¹²—, por lo que al no sentirse colmado con la utilización y resultado de dichos lenguajes pensó en abandonar su dedicación creativa —“no tuve suficiente valor para continuar con la composición”¹³—. Esto no debemos juzgarlo como una actitud de comodidad ante la continuidad en la búsqueda del lenguaje contemporáneo musical, sino más bien como una reflexión que le permitió el estar siempre cerca de la creación sin participar activamente en ella como modo profesional.

Manuel Carra es un músico completo que no sólo decidió asimilar el arte de la música como intérprete cuya herramienta fuera el piano, sino que además se volcó apasionadamente en demostrar a sus alumnos cómo poder vivirla desde su instrumento y satisfacer la más exigente de las necesidades expresivas que la música puede ofrecernos.

Canción

M. Carra

Moderato ♩ = 60 ca.

Nuevo método de piano (1993-1996) de M. Carra -tercer curso-

¹² Palabras del músico procedentes de nuestras entrevistas.

¹³ *Ibid.*

“El intérprete es el recreador de la obra musical, el que convierte en realidad sonora esa virtualidad que duerme en la partitura y de esta manera nos hace partícipes a todos del mensaje que la obra guarda”¹⁴. Un ejemplo de identidad artística.

2. Obras referenciales para piano

En un vertiginoso periodo de 29 años —de 1959 a 1988—, la producción de Manuel Carra no fructifica en ninguna pieza, fuese cual fuese su posterior valía, frustrando con ello la interesante calidad que su propio lenguaje, mucho más evolucionado y replanteado, podría haberse conseguido consolidar con el tiempo. “Siento enormemente la cantidad de horas que he pasado frente al piano. Tengo la sensación de haber estado perdiendo el tiempo, porque, ¿para qué tanto esfuerzo?, ¿merece la pena tanto trabajo para tan poco tiempo como dura un recital? No estoy convencido que tal esfuerzo tenga una recompensa medida en unos minutos de aplausos, siempre que los haya...”¹⁵.

Esta añoranza de esos años “perdidos” en la creación contrarrestado por sus otras dedicaciones, tanto pedagógicas como difusoras entre los medios de comunicación¹⁶, lo deja muy bien reflejado Tomás Marco en su contestación al discurso como Académico Electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1998: “Su talante profundamente intelectual le ha llevado a trascender las labores pedagógicas habituales para desarrollar una amplia actividad como conferenciante, como profesional de la música radiofónica así como en calidad de articulista. Ha compuesto varias obras musicales cuya extraordinaria calidad nos hacen añorar el que hubiera podido dedicar más tiempo a esa actividad...”¹⁷.

Estos años, aparte de suponerle una consolidación como maestro en la docencia y destacable concertista de piano, mantuvieron a un Carra envuelto en una posición un tanto delicada en sus propias convicciones estéticas. Ya hemos comentado anteriormente que no tuvo el suficiente valor como para enfrentarse a una constante definición y defensa de unos criterios creativos —en ocasiones no compartidos como los lenguajes dodecafonistas o serialistas— con el único sentido de perdurar o hacerse perdurar en una determinada posición social. Esta actitud reflexionada en unos años quizá demasiado jóvenes, definieron su especial carácter como parte de su propia identidad artística, no sin tener que sufrir su particular y personal enfrentamiento a la decisión de no continuar con su apasionada vocación de compositor.

¹⁴ M. Carra: *Acerca de la interpretación en la música*, Discurso como Académico Electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Real Academia de San Fernando. Madrid, 1998.

¹⁵ Palabras del músico procedentes de nuestros encuentros.

¹⁶ Manuel Carra ha sido durante años colaborador de Radio Nacional de España y articulista en diferentes periódicos nacionales.

¹⁷ T. Marco: *Contestación al discurso de Manuel Carra...* (op. cit.).

Carra escribe una serie de piezas dentro de la clase de composición que impartía Julio Gómez en Madrid como parte de sus llamados “ejercicios escolares”, que a su vez solían ser estrenados en el Salón de Actos del antiguo Conservatorio de la calle San Bernardo, bien por los propios alumnos de composición o por otros alumnos del centro.

De 1953 encontramos únicamente tres “obras referenciales” como parte del trabajo como alumno¹⁸: unas canciones sobre textos chinos traducidos al español, para soprano y piano, *Tres piezas* para piano y su primera *Sonata*. La única pieza que se estrenó fue Sonata dentro de un concierto organizado por Juventudes Musicales, contando incluso con la oportuna crítica musical firmada por Fernández-Cid y publicada en el importante diario nacional ABC. Tanto la primera como la segunda de estas obras no llegaron a estrenar públicamente, quizá por no tener posibilidades para realizarlo.

Sobre *Tres piezas* para piano podemos comentar la importante labor que Carra propuso en unas piezas llenas de colores vivos, donde lo que más resalta es el dominio de un pianismo exigente que evidencia la procedencia de su compositor como formidable pianista. Tras la consulta que pudimos hacer en su casa sobre la partitura, observamos que la segunda y tercera de las piezas coincidía plenamente con los comentarios redactados por Fernández-Cid en su crítica de la Sonata, hecho que nos sorprendió lo suficiente como para preguntar al compositor sobre este asunto. Ciertamente teníamos razón: las piezas segunda y tercera de estas *Tres piezas* para piano son los dos únicos movimientos que contiene la Sonata para piano, siendo por tanto la segunda de estas obras un replanteamiento formal de la primera.

Los dos movimientos de la *Sonata* para piano correspondían a un primero “Lento” donde se evidencia una serie de acordes secos cuya disonancia es traducida en apasionantes sonoridades, transmitiendo una “sobriedad intensa”¹⁹. Ya Fernández-Cid evidenciaba una inspiración más o menos circunstancial en la obra *Concerto para clave* de Manuel de Falla —“de espíritu se habla, no de plagio”—, que nos demuestra la oportuna atención a la música española como referente sonoro.

El segundo movimiento, que corresponde a la tercera de las *Tres piezas*, contiene la fuerza, en parte desmedida, de un *agitato* cuyo atrevido y acentuado ritmo exige al pianista unos niveles lo suficientemente considerables, “...quizá nos haga pensar en Bartok, Rodolfo Halffter, el Jazz...”²⁰. En él se encuentra uno de los elementos más reconocibles en la música de Carra como es la estricta y exigente escritura sobre la métrica, tanto en la búsqueda de unos valores muy reducidos como en el planteamiento de unos compases métricos excesivamente rebuscados. Esto lo podremos comprobar en obras posteriores, como en *Aries* (2001) para clarinete y piano, y sobre todo en el *Concierto de piano y orquesta* (2002).

¹⁸ Recordemos que nuestro músico sólo estuvo en la clase del maestro Gómez un año, y por lo tanto no pudo trabajar lo suficiente algunas piezas más.

¹⁹ A. Fernández-Cid: “Manuel Carra estrena su primera “Sonata”... (op. cit.).

²⁰ *Ibid.*

Un año más tarde, en 1954, Carra compone *Sonatina* para piano, obra que no se conserva, donde la existencia de una clara y evidente sonoridad de la música de Stravinsky era uno de los elementos más reseñables.

La determinante decisión de dedicarse por completo tanto a la enseñanza como a la interpretación le supuso a Carra un alejamiento de la actividad compositiva sólo exceptuada por la creación de dos obras: *Pieza para piano*, fechada en el año 1957, y *Cuatro piezas breves*, escritas en 1959. La primera, aun no siendo estrenada y posteriormente retirada por el compositor, le supuso una oportunidad para asimilar todas las corrientes estéticas —principalmente la música serialista de Anton Webern, en la cual está enteramente inspirada— que a lo largo de su carrera pudo conocer tanto en sus viajes como en su objetivo y persistente análisis. Sin embargo, *Cuatro piezas breves* —dedicada a su compañero de Grupo y buen amigo Luis de Pablo—, no sólo fue estrenada por él mismo el 27 de abril de 1961 dentro de los Conciertos del Aula de Música del Ateneo de Madrid, sino que fue editada por Unión Musical Española, significando con ello un respaldo hacia la difusión de la misma²¹.

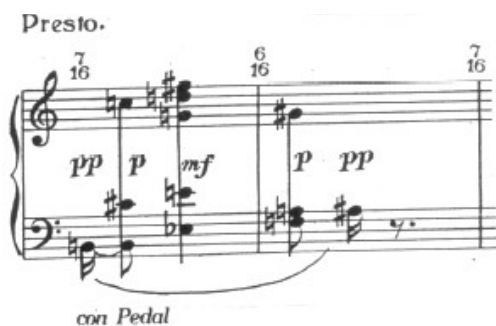
La obra posee una importante e interesante perspectiva sobre el concepto serial y su aportación a la capacidad emotiva necesaria por parte del compositor que queda evidenciada en una manifiesta búsqueda de la expresividad pianística. “Ejemplo de coherencia, de “construcción”, de expresividad contenida y lúcida, bien explicables...”²² son palabras del crítico Federico Sopeña con motivo de su estreno, donde se entrevistó un halago ciertamente alentador, sobre todo al leer toda la crítica del concierto realizado por Carra con obras, además de la suya, de Evangelista (*Proiezioni sonore*) —criticadas por Sopeña como piezas que “son exactamente camelo, improvisación fácil, “programa” poemático burdo...”²³—, un estreno de Castillo (*Cinco invenciones*), una pieza de Halffter que Carra ha interpretado y grabado en varias ocasiones (*Introducción, fuga y final*), y cerrando el recital con Ravel (*Valses nobles et sentimentales*).

Como decíamos, una de las características que más destacan de estas *Cuatro piezas breves* para piano es la verdadera implicación en un lenguaje que no comulgaba con la tonalidad, asimilando la esencia del atonalismo como fuente técnica, todo ello acentuado por un minucioso control de los valores del ritmo y de las texturas, tal y como podemos encontrar en el inicio de la segunda pieza, *Presto*, donde la exposición de la serie de doce sonidos conforma una figura palíndromo con respecto al ritmo y la dinámica.

²¹ Debemos añadir que estas piezas y unas canciones para voz y piano, *Canciones populares españolas* Ed. Piles (2003)— son las únicas editadas hasta la fecha (2004) por el compositor, a expensas de la edición definitiva del *Concierto de piano* por la editorial EMEC (2005).

²² F. Sopeña: “Concierto del Aula de Música del Ateneo de Madrid: Manuel Carra, pianista”; *ABC*. Madrid, 4 de mayo de 1961. Pág. 54.

²³ *Ibid.*



Cuatro piezas breves (1959) —tercera pieza—

Si en las otras piezas anteriores encontrábamos citas o relaciones con obras de Falla o Stravinsky, quizá en ésta podamos encontrar cierta referencia a obras de Schoenberg, como las dodecafónicas *Dos piezas* op.33, o a la expresionista *Sonata para piano* de Alban Berg, ambas replanteadas desde su propio punto de vista.

Llegamos a esta reflexión al asistir, en todas las piezas —aunque acentuado más en la tercera, *Lento*— a un implicado lirismo, entre lo nostálgico y lo superfluo, que evidencia un íntimo sabor apasionado ante un discurso controlado y asumido.



Cuatro piezas breves (1959) -tercera pieza-

Pero el dodecafonismo utilizado en la obra intenta ser siempre estricto, y en muchos casos muy evidente, como en el siguiente ejemplo de la primera pieza, *Prestissimo*, donde la serie de doce notas es expuesta en dos acordes.



Cuatro piezas breves (1959) -primera pieza-

En este ejemplo no sabemos hasta dónde podemos establecer las pautas para asimilar la voluntad de Carra en no escribir la exposición de la serie de doce sonidos en el punto culminante, o la de encontrar una pequeña errata en un cambio de notas. Si establecemos el orden que él escribe, la serie estaría formada por once sonidos como son: Fa natural, La natural, Mi natural, Do sostenido, Re natural, Re sostenido, Fa sostenido, Sol sostenido, Si natural, Si bemol y Do natural, faltando el Sol natural para formar la serie completa. Si nos fijamos en el ejemplo, la siguiente nota al Do natural es un Mi natural, sonido que ya ha sido expuesto, con lo que ya no nos serviría la disposición dodecafónica.



Cuatro piezas breves (1959) -segunda pieza-

Pero es interesante darse cuenta que ese Sol natural suena dos notas más tarde, por lo que nos decantamos por decir que es posible que el compositor haya cometido un error de lugar (justificable por el número de líneas adicionales dada su tesitura tan grave) y posiblemente el primer Mi natural debería sonar cuando suena el Sol natural, y viceversa.

Una cuestión que por supuesto no podemos definir como esencial pero sí nos establece los niveles de precisión que el joven Carra podía llegar a tener. Así lo entendemos respecto a la búsqueda de un punto clímax —“actúa una remarcable coexistencia y exhibe un hábil tratamiento del clímax en cada movimiento”²⁴—; es cierto que en las cuatro piezas, la búsqueda de un punto clímax se pone de manifiesto de manera incisa en una disposición dinámica como fundamento de cada parte, proponiendo una actuación precisa en la atención a dicho proceso dinamizador.

Por ejemplo, en la primera pieza, encontramos la tensión un poco más allá de la mitad, utilizando para ello toda la serie dodecafónica en un acorde con una dinámica *fortissimo*.



Cuatro piezas breves (1959) -primera pieza-

Curiosamente, y tal como hemos visto en el Ej. VII.7., el punto álgido de la segunda pieza corresponde no sólo al momento donde la dinámica es más fuerte, sino cuando se presenta toda la serie expandida. La aplicación del punto culminante en las dos siguientes podría ser un tanto ambigua, sobre todo en la cuarta donde toda ella queda cerrada por una acentuación muy marcada, “creando un clímax que es a su vez dinámico y lineal”²⁵.

Toda la partitura, en términos globales, exige una serie de disposiciones dinámicas que han de ser entendidas con una capacidad reflexiva en arreglo y coordinación con las premisas establecidas. Sobre este punto, Carra ha tenido una posición muy determinante en su faceta de intérprete y docente al establecer los niveles de intensidad del propio tejido sonoro: “La intensidad del sonido debe ser constantemente modulada de acuerdo con las indicaciones contenidas en la partitura, pero éstas, una vez más, no nos dan valores absolutos que pudieran servirnos para establecer una línea de referencia: forte, sí, pero ¿cómo de fuerte?”²⁶. Su posición es entendible ya no sólo desde la interpretación, sino desde un planteamiento creativo en la generación de los niveles acústicos en función de una reseñable disposición del discurso expresivo.

²⁴ A. Custer: *Contemporary Music in Spain*. W. W. Norton. Nueva York, 1968. Pág.168.

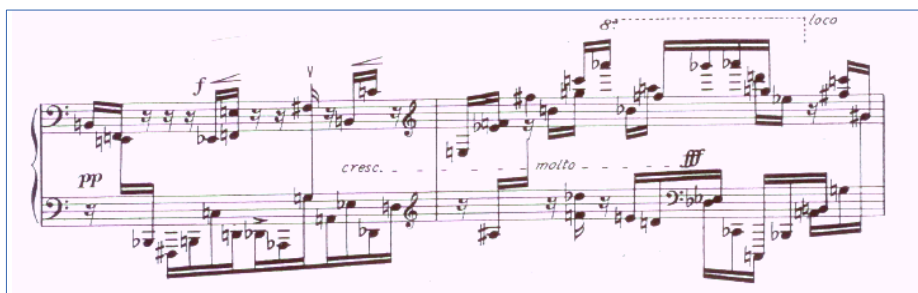
²⁵ *Ibid.*

²⁶ M. Carra: *Acerca de la interpretación en la música..* (op. cit.).



Cuatro piezas breves (1959) -segunda pieza-

Es precisamente en la cuarta pieza, *Prestissimo*, donde además de encontrar un exigente juego dinámico, hallamos la escritura más pianística con unos rigurosos y fascinantes diseños entrelazados o superpuestos que nos demuestra el alto nivel que el compositor tenía con respecto al medio, evidentemente respaldado por su alto dominio sobre el piano.



Cuatro piezas breves (1959) -cuarta pieza-

Y como alarde de tal destreza y virtuosismo con el teclado, su final contiene una sutil cesión de elementos que lo configuran como una magistral manera de cerrar todo el discurso musical; un verdadero alarde de contención ante la forma y, sobre todo, ante el medio.



Cuatro piezas breves (1959) -cuarta pieza-

Una voluntad creativa que no continuó dada su proyección hacia la interpretación pianística.

3. La asimilación de un lenguaje partiendo del análisis: *Dos transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter* (1988) para dos pianos.

Como encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea surge esta obra, *Dos transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter* (1988) para dos pianos²⁷, con una duración extremadamente breve —unos tres minutos— donde la principal característica reside en la asimilación de los conceptos técnicos y teóricos tanto de un compositor como de una de sus obras; nos estamos refiriendo a Cristóbal Halffter —compañero del Grupo y amigo de Carra desde su juventud—, y su obra *Cinco Microformas* (1959-1960) para orquesta²⁸.

Carra parte del análisis de la obra de Halffter como fundamento a su propia propuesta creativa, pero es en ésta donde incide para demostrar las interesantes posibilidades existentes y para desarrollarlas dentro del marco sonoro que dos pianos le ofrecen. Su inquietud era mostrar las vicisitudes armónicas, rítmicas y estructurales de una pequeña parte de la obra halffteriana en función de un exigente juego de sonoridades e intensidades marcadas por un complejo diálogo entre los dos intérpretes.

Para ello, nuestro músico se basa únicamente en la segunda pieza de las *Cinco Microformas*, cuyo subtítulo es “Dos contrapuntos”, pieza basada sobre dos contrapuntos libres. La instrumentación original de esta pieza queda reducida a un par de grupos instrumentales diferentes, prevaleciendo los diferentes instrumentos de percusión. En la mitad del tiempo cada uno inicia su retrogradación, cambiándose asimismo el conjunto de instrumentos que un principio expuso. La retrogradación sólo es estricta en la intervállica²⁹.

Partiendo de estas premisas, Carra concibe una obra que contiene una esencial reflexión sobre la pieza de Halffter, manteniendo una relación entre la poderosa tensión emocional junto con un impulso rítmico que ocasiona y suscita un lenguaje comunicativo, primordialmente dramático, pues no hay suficiente tiempo material para la contemplación.

²⁷ Su estreno tuvo lugar el 18 de enero de 1989 en el Auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, interpretado por María Ángeles Rentería y Jacinto Matute.

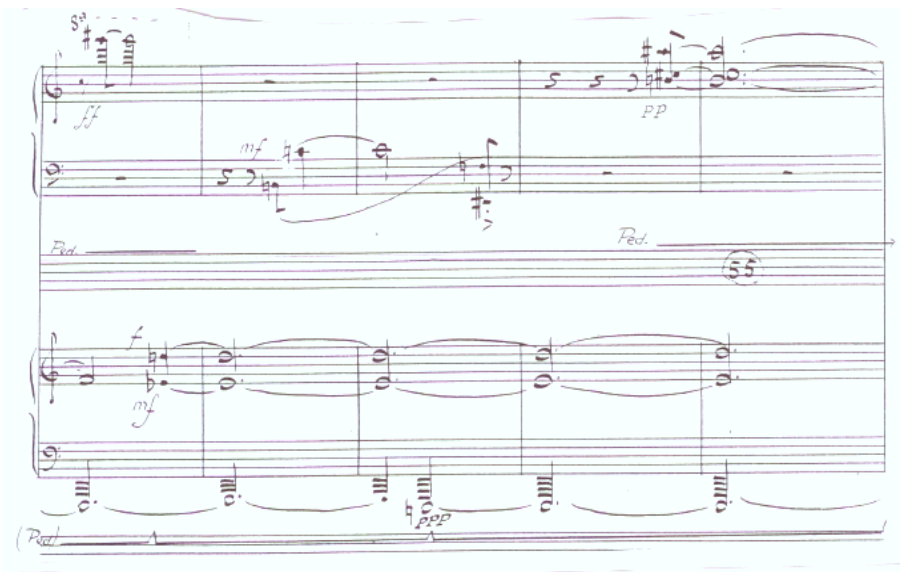
²⁸ Obra cuya esencia consiste en cinco variaciones sobre una serie de doce notas expuestas en los cuatro compases de la obra, las cuales quedan confeccionadas según un cerrado orden musical que proporcionan su propia independencia atendiendo a su valor constructivo.

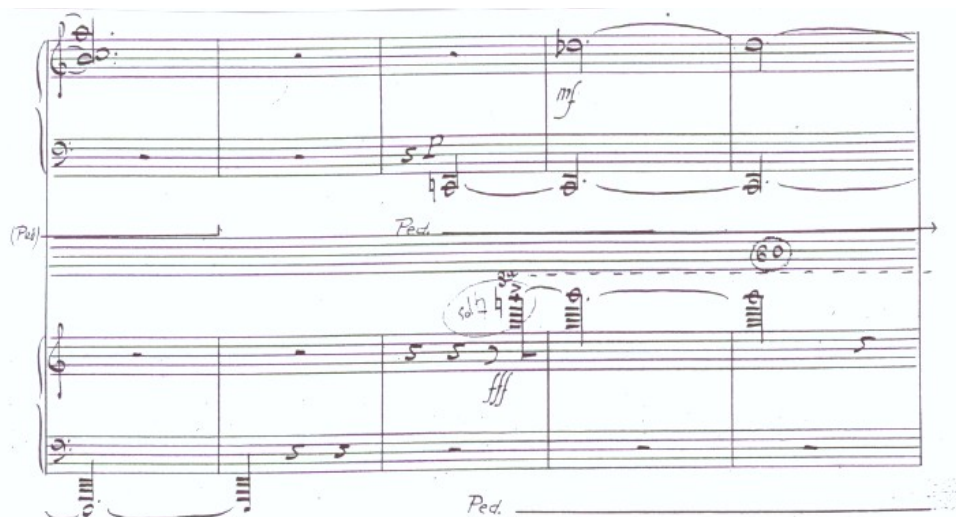
²⁹ E. Casares: *Cristóbal Halffter...* (op. cit.). Pág. 82.



Dos transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter (1988) —primera pieza—

Si en la primera *transformación* está más presente el serialismo emanado de la obra referencial, en la segunda comprobamos una mayor libertad ante tal procedimiento técnico, replanteando dichos principios lingüísticos como elementos constructivos.





Dos transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter (1988) —segunda pieza—

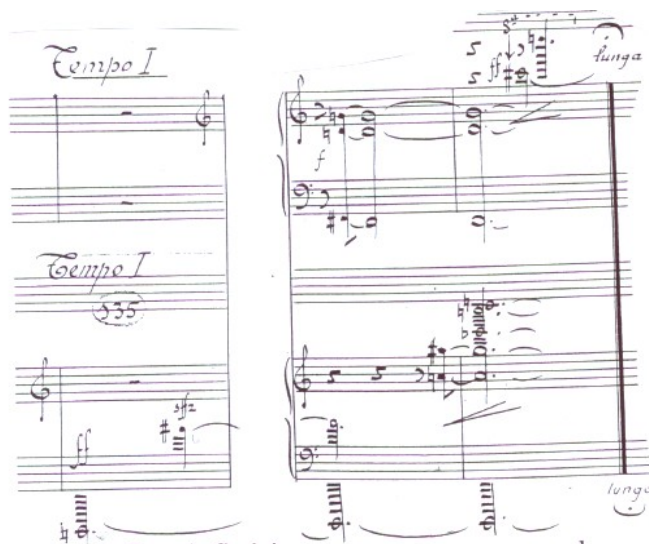
Aún así, existe una pormenorizada atención al desarrollo exigente de la serie dodecafónica, aunque hemos encontrado algunos posibles errores en la estricta disposición de la misma, sin mayor relevancia. Lo podemos comprobar en el siguiente ejemplo, donde la serie dodecafónica principal está presentada en la voz inferior del primer piano de tal modo que queda constituida por las notas Si natural, La sostenido, Re natural, Sol natural, Fa sostenido, La natural, Sol sostenido, Re sostenido, Mi natural, Fa natural en vez de Fa sostenido (tercer compás en la voz superior) para cumplir las normas del dodecafonismo, Do sostenido y Do natural³⁰.

³⁰ Creemos que el intervalo Do natural y Si natural de la voz superior en el segundo compás queda expuesto más por la sonoridad de dicho intervalo de séptima que por la anticipación del Do natural así como por la repetición del Si antes de haber sonado los once sonidos restantes.



Dos transformaciones... (1988) —primera pieza—

Y constatamos este error al terminar la obra, pues en los tres últimos compases está la utilización de esta misma serie expuesta en este orden pero con el Fa natural, y no sostenido como está al comienzo. Además, asistimos a la utilización de valores métricos más largos en función de un final abierto hacia las amplias sonoridades de ambos pianos.



Dos transformaciones... (1988) —segunda pieza—

En definitiva, en esta nueva obra que Carra escribe con el piano como base fundamental encontramos una estilización de la propia literatura de tal manera que se puede constatar una evolución hacia la perfección de líneas. Esto resultaría lógico dentro de un compositor cuya producción hubiese sido lo suficientemente consolidada como para reconocer dicho desarrollo; pero nos sorprende en la figura de nuestro músico por el hecho de ser esta obra la primera que compusiese en 27 años. Un hecho que nos demuestra la gran capacidad regeneradora ante su propia voluntad creativa.

4. Aforismos (1996-97) para piano solo y Música nocturna (2001) para dos pianos

Las etapas en la vida de un artista se miden por una serie de elementos que le ofrecen las oportunas posibilidades como para evolucionar hacia algún punto. Estos motivos se demuestran en ocasiones a través de sus actividades profesionales, de sus obras o de cualquier proceso que le posibilite una mayor proyección.

Cuando se llega al final de una etapa por cuestiones principalmente de edad, como es el caso de la jubilación en un cuerpo profesional, surgen una serie de motivaciones que nos hacen partícipes de un replanteamiento del tiempo y de un reencuentro con ocupaciones o quehaceres de épocas anteriores. Esto produce que en muchos casos donde han prevalecido estas actividades sobre otras, por motivos meramente circunstanciales o quizá vitales, queden absolutamente liberalizadas por la llegada de un final de etapa. El caso de Manuel Carra es algo parecido a lo que estamos hablando: la disposición de su tiempo estaba significativamente ligado a sus dilatados compromisos —bien en la docencia como Catedrático de piano, bien por las contrataciones para los recitales— produciéndole, como él mismo cuenta, una frustración al no poder dedicarse más a la creación: “Me interesa más la composición que el piano”³¹.

En *Aforismos* (1996-97), una breve pieza para piano encargada por RNE-Radio Clásica con motivo de su 50 aniversario, su esencia reside en un replanteamiento estético que él mismo asume como parte del retorno a una nueva búsqueda expresiva. La obra se estrenó el 3 de Abril de 1997 por Ana María Vega Toscano en el Auditorio Nacional de Madrid. Posteriormente se realizó la edición de un disco compacto con todas las obras encargadas para dicha efeméride a todos aquellos músicos, compositores o no, que trabajaron en la entidad publica en esos años.

Pasados pocos años, y motivado principalmente por la atención a los pianistas Jacinto Matute y María Ángeles Rentería —músicos que estrenaron su anterior obra para dos pianos, *Dos transformaciones sobre una estructura de Cristóbal Halffter* (1988)—, Carra comienza a escribir en 2001 *Música nocturna* para dos pianos, una pieza que contuviera unos planteamientos estéticos lejanos a su efímero lenguaje musical propiciado por su

³¹ Palabras del músico procedentes de nuestros encuentros.

reducido catálogo. Para ello se vale de sus excepcionales conocimientos sobre el teclado, valiéndose como aliciente de un retorno hacia su redescubierta actividad compositiva.

Lamentablemente, no podemos profundizar mucho en esta obra, pues en estos momentos quedan todavía por definir y replantearse algunos pasajes, como la indicación de los pedales, compasear algunos fragmentos, así como otras series de elementos técnicos³². Estamos hablando por tanto, de una obra no del todo conclusa, con partes por determinar y aclarar. Lo que sí que nos dejó claro, y de alguna manera lo pudimos constatar, fue su interés por plasmar un lenguaje adherido a la expresividad sin renunciar a nada, pero siempre desde la búsqueda de una intensidad emotiva. Su empeño en la consecución de un personal lenguaje caminaría más por ciertas vías expresionistas, trasladándonos a una cercanía muy patente y tangible del idealismo de Alban Berg en la asimilación del dodecafonismo como soporte ante la proyección de la música como discurso emocional.

5. Obra pedagógica para piano: Nuevo método de piano (1993-1996)

La dedicación de Manuel Carra a la interpretación pianística ha sido una de las prioridades de toda su vida profesional, siendo además desarrollada y nutrida por su profunda vocación docente tan renombrada como sus conciertos. No es muy difícil imaginar que buena parte de sus conocimientos e inquietudes compositivas fueran guiadas a servir como medio educativo, siendo un tratado de piano, *Nuevo método de piano* (1993-1996)³³, compuesto de cuatro cursos, el modo de su contribución a un comprometido sentimiento de servicio al alumno.

Los distintos libros dedicados a los cuatro primeros cursos³⁴ obedecen a criterios pedagógicos en la presentación de planteamientos técnicos que se han de ir superando. El apoyo que encontramos en los textos explicativos o de carácter teórico adjuntos a los temas o capítulos es parte de una implicación por parte del compositor hacia una mayor interacción entre alumnos con profesor, y por supuesto, como parte de una colaboración expresamente pedagógica en sus principios.

A lo largo de estos libros encontramos ejercicios meramente técnicos junto con una selección de estudios de diversos autores de distintas épocas —imperan aquellos ligados a la tradición francesa— destacando las propias aportaciones compositivas que introduce Carra.

³² En una rápida lectura que pudimos realizar al manuscrito, por gentileza del compositor, nos pudimos percatar que casi toda la música estaba *senza misura*, asemejándose a la obra de Mompou. Tal fue nuestra curiosidad que, al preguntar por ello, su actitud de disculpa le hizo inmediatamente reconsiderar pasajes en la búsqueda de una pronta corrección.

³³ Editado por la Sociedad Didáctico Musical. [1º curso, 1993], [2º curso, 1994], [3º curso, 1996] Madrid.

³⁴ El primer curso está dividido en dos partes que están presentados en dos libros independientes.

Moderato assai $\text{♩} = 80 \text{ ca.}$ M. Carra

Nuevo método de piano (1996) —tercer curso—

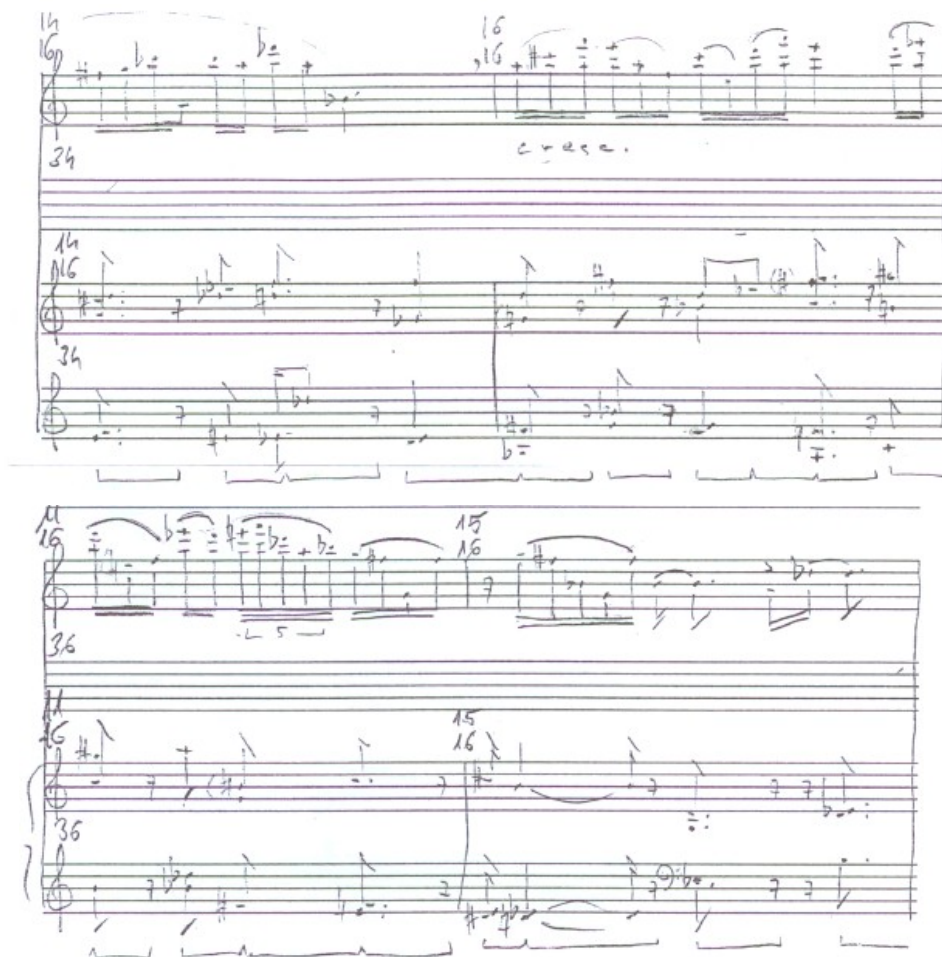
Estas pequeñas piezas, siempre ligadas a determinados problemas o secciones técnicas ejecutorias, son en buena parte un ejemplo de inventiva lúcida llena de recursos ágiles partícipes de una intencionalidad expresiva remarcadamente objetiva con concisas reflexiones sobre apropiadas situaciones interpretativas.

6. La asimilación de la técnica camerística y sinfónica como elemento concertante

En la búsqueda de una normalización en la composición por parte de Carra, aborda esta obra para clarinete y piano incitado por la petición de una de sus alumnas de piano, Ana Benavides. El motivo a esta petición surgía principalmente por la necesidad de estrenar alguna pieza concebida para este dúo, formado por la citada alumna y Pedro Rubio —a quienes está dedicada la pieza— dentro de una serie de conciertos programados. Nuestro músico, en un alarde de mocedad ante un nuevo proyecto compositivo, no tardó en ponerse a escribir esta obra cuyo título se emparenta con la fecha del inicio de la composición en abril de 2001³⁵, firmándose su conclusión en Mayo de 2002: *Aries* (2002) para clarinete Si bemol/clarinete bajo y piano.

³⁵ Éste es el mes correspondiente al signo del zodiaco Aries.

Enmarcada en un solo movimiento³⁶, la obra gira en un mundo desabridadamente lírico, donde la prioridad, aunque intente residir en la asimilación del dúo concertante como fundamento del discurso expresivo, está más conseguida y enfocada la presencia prioritaria del clarinete que la obtención de la suma de ambos instrumentos como parte del conjunto.



Aries (2002)

El diseño motórico del final está íntimamente emparentado con el cuarto movimiento del *Concierto de piano y orquesta*, composición realizada en la misma época (2002). Descubrimos tal paralelismo en un proceso muy característico como son los cambios de

³⁶ La obra ha tenido, desde su gestación hasta su finalización, varias posibilidades formales, entre ellas la realización en dos partes de parte del material existente.

pulso conseguidos por una serie de compases, verdaderas filigranas de difícil encuadramiento. Desde aproximadamente el segundo tercio de la obra (comp. 31) donde nos indica un pulso de negra a 72 circa, hasta el final de la obra (comp. 105), el denominador del compás pasa a ser la semicorchea, concatenándose una serie de cambios tan rápidos —12/16, 14/16, 8/16, 12/16, 8/16, 15/16, 10/16, 8/16, etc.— que es prácticamente imposible pensar en un pulso de negra. A partir del compás 74, y con el cambio a tempo Vivo, todo se precipita hasta un arrebatado final.



Aries (2002)

Por iniciativa de Enrique Franco en la década de los cincuenta, Carra escribe la que sería su primera obra sinfónica —y con el paso del tiempo su única obra hasta llegar al concierto de piano en 2002— con un determinado objetivo: estar basada en antiguos temas españoles con características muy peculiares. Su estreno lo realizaría la Orquesta de la Radio Nacional estando al frente el maestro Odón Alonso.

Esta obra le supuso a Carra un verdadero aliciente en su faceta de compositor al significar para él la única y extraordinaria ocasión ya no sólo de escribir unas piezas sinfónicas, sino además el poder escucharlas interpretadas por una orquesta profesional. Según su autor, en los diferentes encuentros que hemos tenido para la realización y obtención de todos los datos y materiales oportunos para la realización de este capítulo, la obra le resultó muy ambigua y sobre todo muy sorprendente al darse cuenta de la factura de su forma y resultado sonoro.

Los presupuestos técnicos con los que contaba Carra en la época de la composición de esta obra eran realmente escasos, tal y como él mismo narra, y su resultado estuvo a la altura de unas circunstancias muy especiales: fue él mismo su máximo crítico en lo que supuso su estreno oficial.

Consta esta obra —pues aunque el propio músico la retiró desde aquellos años, la partitura no está destruida³⁷— de tres piezas cuyo título se enmarca tanto en el espíritu musical del tema elegido como en su referencia literal a dichos temas. Estos son *Entrada y Villanesca* como primera pieza, siguiéndole *Gallarda*, y para terminar *Música militar* cuya estructura seguía la forma Rondó.

Realmente el interés que en nosotros despierta esta obra de juventud es la capacidad creativa que en aquellos años podíamos encontrar en Carra, pianista consolidado pero con la misma inquietud creativa de cualquiera de sus compañeros de grupo. Hecho que con los años ha ido ganando esta iniciativa creativa para embarcarse de nuevo en el camino de la creación musical más ambiciosa.

Como decíamos anteriormente, la sorpresa de Carra al escuchar desde el primer ensayo estas piezas fue motivada por la desigual calidad de sus movimientos de los cuales, aún siendo creados en la misma época, no tenían un sentido de unidad técnica. La primera de las piezas en crearse fue *Gallarda*, pieza con una factura escolástica sin más riesgo que una humilde polifonía insulsa e inocente. Comprobamos en ella un ejercicio de clase más que una obra sinfónica como tal en su identidad, siendo resuelta con unos medios atrofiados por la cantidad de elementos acústicos del conjunto orquestal. No cabe duda que Carra fue consciente de ello ya desde sus primeros ensayos pues esto todavía lo recuerda pasado los años, como así lo constatamos.

Aunque fue la segunda en componerse, *Entrada y Villanesca* pasó a formar parte como primera pieza de la Suite; llena de elementos reiterativos a la grandiosidad de un comienzo rimbombante, a la pieza le faltaba quizá más un replanteamiento formal que la supervisión de los elementos técnicos instrumentales. Estos no son tan mediocres como los de su antecesora pieza en composición, aunque no podemos decir que su calidad fuera impactante³⁸.

³⁷ Pudimos en su casa consultarla hojeando sus páginas con las indicaciones con lápices de colores del maestro Alonso.

³⁸ No olvidemos que estas piezas forman parte de una época juvenil con todas las carencias técnicas lógicas.

La tercera pieza, basada en temas militares del siglo XVIII, posee la forma rondó, y como última de toda la obra queda patente la brillantez necesaria para concluir todo un discurso musical. Quizá sea ésta la que, tanto para el autor como para nosotros mismos, obtiene unos mejores resultados en su apreciación, sin poder decir que obviamente fuera desmesuradamente diferente a sus antecesoras. Este motivo conmueve, pasado los años, a un Carra añorante de sus años compositivos, sintiendo la necesidad de retomar los materiales de esta última pieza para reconstruirla con el suficiente desarrollo técnico.

En definitiva, *Suite sobre antiguos temas españoles* para orquesta sinfónica forma parte en la vida de Carra como una oportunidad al poder descubrir la orquesta como compositor y constatar su grado de control ante los medios con los que contaba. No cabe duda que tal empresa poseía un alto grado de riesgo, pero él supo abordarla con la seguridad que emana de la más absoluta ingenuidad y candidez. La obra tiene la ambición de un joven músico que se inmersa en unos campos a los que él amaba pero que no pudo desarrollar en su vida profesional, tal vez por verse con unas limitaciones capaces de frustrar su anhelante idea de ser compositor.

Han de pasar casi cincuenta años para que nuestro músico se enfrente a un nuevo reto: componer una obra sinfónico-concertante. Realmente sorprende que una persona que ha estado tanto tiempo sin escribir una sola nota pueda no sólo aceptar tal reto, sino abordarlo con la ilusión de un joven muchacho. Aunque también sea correcto decir que la oferta era de lo más sustanciosa: nada menos que el encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, organismo perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura por aquellos tiempos (principios de la década del 2000), para ser estrenada e interpretada por la Orquesta Nacional de España en la temporada 2001-2002³⁹. Es obvio que la responsabilidad era inmensa, pero su recompensa artística, social y mediática era innegable; los medios tanto de difusión y divulgación así como todos los elementos técnicos instrumentales y la calidad de sus integrantes —aunque haya multitud de diversidad de opiniones, a la ONE no se le puede negar la importancia que posee como referente nacional—, hace que la oportunidad de formar parte dentro de su programación sea lo suficientemente trascendente, significativa y relevante.

La idea partió de su, por entonces, Director General del INAEM, el crítico y periodista Andrés Ruiz Tarazona, quien en un arrebato de hacer justicia histórica con uno de los miembros del Grupo Nueva Música propusiera dicho encargo a nuestro músico como ofrenda a su reconocido talante creativo de aquellos años juveniles. Una acción que resultó muy incómoda, criticada y rechazada por el círculo de críticos, el sector de los compositores así como el gremio de los intérpretes que no entendían el porqué compensar a un pianista con tan importante y contado privilegio del encargo del Instituto Nacional por el único hecho de haber pertenecido a un grupo, aún con la transcendencia que nosotros hemos podido estudiar al considerarlo como una importante plataforma de la cultura reaccionaria de los años cincuenta en España.

³⁹ Finalmente, su estreno aconteció en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el 9 de marzo de 2009 por la Orquesta de la Comunidad de Madrid, dentro de su temporada de conciertos, siendo la solista la pianista Patricia de la Vega (discípula de Carra) y dirigido por José Ramón Encinar.