



ESTACIONES

CUARTETO LATINOAMERICANO

UNITAS ENSEMBLE

Saul Bitran, violin

Lina González-Granados, conductor

DESENNE • PIAZZOLLA

Cuarteto Latinoamericano



ESTACIONES

CUARTETO LATINOAMERICANO

UNITAS ENSEMBLE

Saul Bitran, violin

Lina González-Granados, conductor

DESENNE • PIAZZOLLA



URTEXT
DIGITAL CLASSICS

ESTACIONES

CUARTETO LATINOAMERICANO / Saul Bitran, violin
UNITAS ENSEMBLE / Lina González-Granados, conductor

Paul Desenne

LAS DOS ESTACIONES (DEL TRÓPICO CARIBEÑO) - 2003

Invierno

1. Goteras [3:35]
2. Coquiloquio [2:35]
3. Wipers Gigavalse / Deslave [4:54]

Verano

4. Noche del Grillo Transfigurado [4:37]
5. Cadenza [1:19]
6. Cumbión Tostao [4:01]
7. Polo Quemao [6:13]

Solista: Saul Bitran, violin

Astor Piazzolla

LAS 4 ESTACIONES PORTEÑAS

8. I Otoño porteño [6:05]
9. II Invierno porteño [8:39]
10. III Primavera porteña [5:32]
11. IV Verano porteño [7:10]

Solistas: Cuarteto Latinoamericano
Saul Bitran, violin I - Aron Bitran, violin II
Javier Montiel, viola - Álvaro Bitran, cello

ESTACIONES

Además de ser un bandoneonista de primera, César Olguín es un hombre con un sentido del humor de gran alcance y, por si fuera poco, en más de una ocasión me ha resuelto serias dudas relativas a la obra de Astor Piazzolla (1921-1992). En este caso particular, una veloz y productiva conversación telefónica con Olguín (con quien he quedado en deuda al son de una buena dosis de mate amargo) me permite sintetizar de la siguiente manera el origen de la presente versión de *Las Cuatro Estaciones Porteñas*:

En un principio, como es el caso de muchas (pero no todas) las composiciones de Piazzolla, la obra fue concebida para ser ejecutada por su famoso quinteto. En este grupo formidable, presencia seminal en el Tango Nuevo y, en general, en el panorama de la música popular del siglo XX, acompañaban al bandoneón de Piazzolla el piano de Pablo Ziegler, el violín de Fernando Suárez Paz, la guitarra de Óscar López Ruiz y el contrabajo de Héctor Console. Ahora bien, resulta que el propio Piazzolla realizó más de una vez, distintas versiones de sus piezas, y *Las Cuatro Estaciones Porteñas* no son la excepción. En algunas fuentes se menciona a la guitarra como el instrumento original de la obra, mientras que otras mencionan un arreglo del propio Piazzolla para piano y cuerdas. Y siendo la música de Piazzolla de tan largo alcance, otras manos han intervenido en sus partituras originales para presentarlas con otras dotaciones instrumentales. Así, por ejemplo, es posible hallar una versión de esta famosa pieza para violín, violoncello y piano, y una más para orquesta de cuerdas. Estos dos arreglos fueron realizados por el compositor, violoncellista y arreglista argentino José Bragato, a quien se deben también otros arreglos de obras de Piazzolla. Ahora bien, resulta que César Olguín conoce a fondo la música de Piazzolla y tiene una particular cercanía con *Las Cuatro Estaciones Porteñas* en su versión para quinteto. Así, Olguín toma el arreglo para cuerdas de Bragato y, caminando sobre los pasos de Piazzolla, retoma el espíritu de la versión original para quinteto, rescatando principalmente la insustituible parte del bandoneón. De todo ello resulta esta versión para *cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas y piano* que, habiendo pasado por las manos de Bragato, reencuentra en las de Olguín su raíz primera. Y como este asunto tiene en su origen a Piazzolla y al bandoneón, justo es hacer referencia a ambos.

Consciente de su labor revolucionaria e iconoclasta respecto al tango, decía Piazzolla:

Yo hice una revolución en el tango; rompí con viejos moldes y por eso me atacaron, y tuve que defenderme. Pero lo que nadie me puede negar es mi origen: tengo el tango marcado en el orillo.

Más claro no puede ser: Piazzolla, el gran profeta del *Tango Nuevo*, no fue un francotirador agazapado en la penumbra, sino que le cambió la cara al tango desde dentro, y ese es precisamente su gran mérito. Y lo hizo con un amor tan grande por el tango y por su propio trabajo, que años antes de morir afirmó:

Tengo una ilusión: que mi obra se escuche en el 2020, y en el 3000 también

6 En cuanto al bandoneón, no está de más recordar que entre su origen y su destino es posible hallar una fractura harto interesante. Se dice que este singular instrumento, pariente del acordeón y la concertina, fue inventado en Alemania por Heinrich Band alrededor de 1854 con el objeto de sustituir al órgano y al armonio en pequeñas iglesias pobres que carecían de estos instrumentos. Poco menos de medio siglo después, el bandoneón que tan piadoso origen había tenido, estaba firmemente instalado en los burdeles de Buenos Aires y al poco tiempo se convirtió en el instrumento pivote de las orquestas de tango. El linaje de grandes bandoneonistas, iniciado acaso por intérpretes como Juan Maglio y Vicente Greco en los albores del siglo XX, y continuado por otros grandes como Aníbal Troilo, José Libertella, Rodolfo Mederos, Dino Saluzzi y un largo etcétera, tuvo en Piazzolla a su exponente más radical, a su apóstol más innovador y a uno de sus ejecutantes más apasionados.

No en balde la música de Piazzolla ha sido enormemente exitosa en todo el mundo y, de manera importante, ha sido fundamental en el necesario pero complejo proceso de borrar las fronteras entre los conceptos de música popular y música de concierto. Algunas de las piezas compuestas por Piazzolla están dedicadas directamente al bandoneón (por ejemplo, *Tristezas de un Doble A*) y, tal y como ocurre en el tango tradicional desde Gardel y similares, otras están relacionadas directamente con Buenos Aires, ciudad sinónimo del tango. En el caso de *Las Cuatro Estaciones Porteñas*, conviene señalar que más que un intento estricto por describir cambios climáticos y mutaciones de la naturaleza, la obra se percibe como una serie de cuatro estados de ánimo del compositor que se enfrenta a su propia percepción de Buenos Aires. Y por si a alguien le interesan ciertos paralelos, musicales y de

otro tipo, bien vale la pena recordar que las más famosas *Cuatro Estaciones*, las de Antonio Vivaldi (1678-1741) nacieron en otra gran ciudad-puerto, Venecia. A propósito de lo cual, parece ser que el término *porteño*, con la carga cultural específica que tiene en este caso, no se deja traducir fácilmente a otros idiomas; en inglés se conoce a esta suite de Piazzolla como *The Four Seasons of Buenos Aires*.

Una de las etiquetas utilizadas con mayor frecuencia en la actualidad para definir estilos o lenguajes musicales intrínsecamente indefinibles es la del *eclecticismo*. Y cuando la designación de eclecticismo se queda corta, ha resultado muy fácil cambiarla por la de *post-modernismo*. En el caso del compositor venezolano Paul Desenne (1959), es relativamente fácil discernir que su música ocupa un lugar fluido y cambiante entre ambos enfoques, lo cual se percibe claramente en el contenido sonoro de sus obras e, incluso, en los títulos de muchas de ellas. A ello es indispensable añadir un elemento fundamental en su pensamiento musical: lo inesperado. En este sentido, *Las dos estaciones (del trópico caribeño)* es una obra que refleja cabalmente la postura estética y estilística de Desenne, un compositor en pleno dominio de las herramientas de su oficio. He aquí un prolijo y detallado texto de Desenne sobre *Las Dos Estaciones (del trópico caribeño)*:

7

Los lectores de Alejo Carpentier recordarán quizás una de sus novelas más breves y divertidas, Concierto Barroco (1974), cuyo desenlace es una jam session en la que se juntan, luego de una travesía fantástica del Caribe a Venecia, unos músicos caribeños nada menos que con Vivaldi, Händel y Scarlatti. Este encuentro altamente improbable es en realidad una alegoría cultural; ficticio en el relato, pero muy real en las músicas tradicionales hispano-americanas, donde se juntaron formas barrocas y renacentistas europeas con elementos africanos y amerindios, ida y vuelta de jam sessions y mestizajes que ciertamente desafían la imaginación. Carpentier, incapaz de ocultar en sus escritos su gran nostalgia por los pasos perdidos de la historia sonora del Nuevo Mundo, los intuía quizás mejor que nadie. ¿Se esfumó acaso para siempre la posibilidad de escuchar la fusión entre el barroco de un Vivaldi y la osadía rítmica, el tongoneo y frenesí de las Américas?, se preguntaba sin duda Carpentier, quien daba la impresión de buscar a lo largo de toda su obra el rastro de músicas perdidas en los oscuros archivos y las iglesias coloniales de América, las más barrocas del mundo. Pero el Romanticismo, farragoso compendio de personalismos que nos legó el modernismo y la tabula rasa de la vanguardia, no habían esquivado las tierras de nuestro continente; se habían encargado de enterrar aún más la esperanza de reconstruir

el ingreso de lo *Americano* en el concierto barroco. Si el propio Stravinski, el único neobarroco con galardones, había dejado atrás su *Pulcinella* y su neoclasicismo para dedicarse al dodecafonismo, jugar con música del siglo XVIII ya estaba proscrito, definitivamente. Afortunadamente, el tiempo de las estéticas estériles en la tierra arrasada de la segunda mitad del siglo XX ya pasó; podemos reanudar la diversión, el juego, atar los cabos sueltos, recorrer los pasos perdidos. La toxicidad de la negación de las raíces, de la negación del goce rítmico, del guiño, del humor, de la sensualidad, de la intensidad, de la Historia sonriente, ha sido superada en la música de concierto gracias a un caudal de evidencias. La relectura de las relaciones formidables, del comercio fantástico y permanente de ideas entre lo “popular” y lo “culto” a lo largo de toda la historia de la música desde Homero hasta Yma Sumac o Pérez Prado, pasando por la música del Congo, Juan García Esquivel o Carl Stalling, ha liberado las energías creativas, amarradas al pie de la mesa por la estrechez mental de las escuelas de papel pautado que creían campanear la hora universal. En junio de 2003, por encargo de la violinista francesa Virginie Robilliard y con patrocinio de la Embajada de Francia en Caracas, comenzó el proyecto de *Las Dos Estaciones*, culminando en diciembre del mismo año con su estreno en Caracas. Por fin, cuando la escribí, tenía por lo menos ocho años soñando con hacer esta obra, naturalmente inspirado por la fantasía carpentieriana; todo fluyó con mucha velocidad. Del dictado rítmico preciso de un grillo en la noche del bosque, al frenético golpe de tambor con gritos y cantos escuchado en el viento lluvioso de la costa, transcrito con exactitud a la orquesta de cuerdas, pasando por el canto penetrante de las ranitas coquí y las goteras de lluvia que ponen a sonar la latas, la obra contiene el universo sonoro viviente de mi entorno, fotografiado directamente con una lente vivaldiana. La cámara que produce retratos barrocos nos pertenece; los ecos de aquella Venecia de mandolinas rebotan en la música de la Isla Margarita, como rebotaban las perlas de sus costas en los collares de las damas venecianas. El Polo Margariteño, canto netamente venezolano que escuchamos en filigrana, en el Verano de las gloriosas Cuatro Estaciones, es testigo de los múltiples amoríos que sostuvieron las formas musicales del barroco ibérico y mediterráneo con las formas americanas. Sabemos que cierta sazón picante viajó de regreso a la metrópoli, pero que quizás ciertos ritmos más acalorados o sincopados no fueron adoptados porque descosían las sedas y desliaban los escaarpines... ¡y desbarataban los arcos! Lo entendí claramente al trabajar una nueva manera de escribir para cuerdas: polirrítmica, tropical y atravesada. El violín solista adopta todo tipo de personalidades, entrando y saliendo de disfraces vivaldianos, al igual que la orquesta, en un carnaval de situaciones tropicales que alteran totalmente la lógica del ciclo estacionario.

En el trópico caribeño el invierno es verde, lluvioso pero soleado; el verano es gris y seco. Es el mundo boreal al revés. En la estación de lluvias, el invierno tropical, escuchamos primero Goteras, donde el rancho se inunda en un diluvio de aguaceros en crescendos que golpean su tango macabro sobre las láminas del techo; luego Coquiloquio, donde las ranas se apoderan de los violines en un nocturno ciudadano, atravesado por fugaces reminiscencias vivaldianas; finalizando la estación lluviosa, Wipers, Gigavals y Deslave, tríptico que nos lleva de un juego entre las veloces gotas de llovizna y el limpiaparabrisas a un vals de nostalgia entre mil carros embotellados en la lluvia, y luego a una catástrofe diluviana de cerros que se disuelven en quebradas, sobre un golpe de tambor afro-venezolano, con coro danzante, gritos y trompetas de concha marina.

En la estación seca, el verano tropical, cuando los árboles caribeños pierden su follaje y los días pueden llegar a ser como un horno gris de cielos amenazantes, un grillo solitario, implacable, anuncia la llegada del verano, se apodera de elementos del Invierno de Vivaldi y los transforma en merengue venezolano. Es la Noche del grillo transfigurado. Después de la Cadenza del solista, suena el Cumbión Tostao, celebrando el carnaval de la costa atlántica colombiana, con ritmos de cumbia y merecumbé. El calor de la danza binaria incita al violín solista a trazar verdaderas piruetas acrobáticas entre reminiscencias tropicales del Otoño de Vivaldi que luego va mutando y apaciguándose en bolero sensual. Para cerrar el verano, el Polo Quemao es una meditación sobre la temporada de incendios durante la cual avanzan los desiertos. Agonía de los vegetales, arden los árboles, los animales, los pájaros. El cielo cargado de humo irrespirable flota sobre un planeta de cenizas. Las citas del Verano de Vivaldi aparecen como pedazos de plástico derretido, los episodios de la famosa tormenta son incendios de rock asimétrico; todo es un piccolo teatro barroco apocalíptico, con escenografías de cartón, llamas de seda naranja y humos de tela de tul.

La audición de *Las Dos Estaciones* (del Trópico Caribeño) (2003) de Paul Desenne invita, antes que nada, a una segunda audición, más atenta que la primera; hay mucho por descubrir en esta exploración ulterior de esta singular obra. Y de inmediato, el oyente se deja llevar por la tentación, más que comprensible, de filtrar esta exuberante pieza a través de los cristales de otras disciplinas y actividades del hombre que poco tienen que ver con el sonido. La primera de ellas, quizá, la psicología; a la no-tan-hipotética pregunta “¿Hay, puede haber, una música surrealista?”, una respuesta casi inmediata sería la mención de estas caribeñas estaciones de Desenne. El apretado y complejo discurso musical del compositor venezolano parece

discurrir de principio a fin como en una bruma sonora (y conceptual) de la que se sale y se entra sin solución de continuidad, una especie de caleidoscopio acústico soñado/imaginado/alucinado en el que los elementos y referencias puntuales mencionados por Desenne en su texto pueden ser percibidos tanto en su propia individualidad como en las distintas mezclas de la que forman parte. En segundo lugar estaría el arte pictórico: la manera experta en la que Desenne coloca primero y desarrolla después los elementos dispares de esta obra casi invitan a hacer una comparación con el cubismo, en el entendido de que este poderoso y energético discurso sonoro bien puede ser percibido simultáneamente desde varios ángulos. Bajo esta misma óptica, puede hablarse también de una hipotética percepción visual en la que el espectador encuentra sucesivas capas de pintura tonal, superpuestas para formar un todo, pero claramente distinguibles una a una. He aquí uno de los méritos de *Las dos estaciones (del trópico caribeño)*: la sabiduría con la que el compositor ha combinado y equilibrado los numerosos elementos que dan forma a la obra, logrando el ensamble preciso de una propuesta musical que mucho tiene de rompecabezas. ¿O de collage? Puede ser. ¿O quizá el concepto textil del *quilt*? ¿Por qué no? Finalmente, una adecuada y gozosa audición de estas caribeñas estaciones puede ser asumida también desde el universo de lo esotérico. Porque aquí, acompañando al Paul Desenne de carne bailadora y hueso tropical, se percibe con claridad el fantasma de Vivaldi, el espectro de algunos de sus ilustres y empelucados colegas barrocos y las numerosas sombras de todo tipo de soneros latinos que deambulan con desparpajo por las páginas de esta singular partitura.

Las Dos Estaciones (del Trópico Caribeño) ha sido dedicada por Paul Desenne a la violinista Virginie Robilliard. Ella misma se encargó del estrenar la obra en la Sala CorpBanca de Caracas en diciembre de 2003, con la Orquesta de la Fundación Mozarteum dirigida por Olivier Grangean.

Juan Arturo Brennan

Era el año 2015 y en medio de una de las nevadas más impresionantes sufridas en la ciudad de Boston; el clima extremo trajo caos, incomodidad, y a la vez una sensación familiar, pues en nuestro clima tropical latinoamericano vivimos la paradoja de los extremos, sequías que duran años e inundaciones que sepultan pueblos. Fue en ese momento cuando encontré la pieza de Paul Desenne *Las Dos Estaciones* (del trópico Caribeño), y ahí empezó una gran aventura tanto para mí, como directora, como para la naciente orquesta *Unitas Ensemble*. El montaje de *Las Dos Estaciones* (del Trópico Caribeño) fue una experiencia artística e intelectual profunda que nos tomó dos temporadas. El universo sonoro de Paul está lleno de escenarios donde el realismo mágico se confunde con la realidad de mi crianza como Colombiana y como Latinoamericana. Soy el producto una sociedad rica culturalmente, diversa, mestiza. Cuando escuché la obra por primera vez fue como si hubiera visto mi vida pasar en una película en blanco y negro; por eso, cada compás resonó de manera natural en mi misión como artista y en la Misión de *Unitas Ensemble*.

Las Dos Estaciones es una obra que reconoce lo más profundo de nuestros orígenes, nuestras raíces y la alegría de nuestro pueblo. En palabras de Paul “El violín solista adopta todo tipo de personalidades, entrando y saliendo de disfraces vivaldianos, al igual que la orquesta, en un carnaval de situaciones tropicales que alteran totalmente la lógica del ciclo estacionario”. Para que fuese posible que el solista magnificara la realidad de la obra de Paul, el compromiso como directora fue total: tuve que convertirme en las *Góteras*, en la *Avalancha*, en la *Cumbia Colombiana*, en la *Gasolina* que prende fuego a las estaciones de Vivaldi y de esa forma, la orquesta acompañó a nuestro genial concertino y solista de la obra, Saul Bitran, con una convicción total que reflejó cada detalle de la partitura.

Posteriormente, la colaboración con el maravilloso *Cuarteto Latinoamericano* fue la respuesta lógica a la pregunta ¿Con qué emparejar *Las Dos Estaciones* de manera que ambas obras se complementen? La conexión Vivaldiana con las *Estaciones Porteñas* de Piazzolla y *Las Dos Estaciones* de Desenne, es fascinante, pues une dos paletas sonoras que son radicalmente distintas en su concepción: Las *Porteñas* son el reflejo la percepción de Piazzolla sobre Buenos Aires y constituyen un profundo contraste con los cuadros neobarrocos de Paul.

Sin embargo Desenne y Piazzolla son dos extraordinarias voces de las nuevas músicas latinas en sus generaciones respectivas; los dos han traspasado las barreras de lo que parecía imposible y le han regalado al mundo, estos nuevos lenguajes que contienen trazos de diferentes culturas y los hacen parte del gran vocabulario musical latinoamericano y universal.

Lina González-Granados

12 Unitas Ensemble nació en la ciudad de Boston para satisfacer la necesidad artística de reflejar y compartir nuestra voz única: la diáspora latinoamericana. Los Latinoamericanos que habitamos en la ciudad somos seres humanos con una identidad muy definida que refleja nuestros valores y nuestro mestizaje. Somos ciudadanos del mundo, inmigrantes que extrañamos nuestros países y tenemos como meta ser embajadores culturales en esta patria adoptiva. Nuestra voz es el resultado del mestizaje, de nuestro sentimiento de orgullo por lo que somos y representamos. Buscamos un sonido que nos represente y refleje a través de la Música Latinoamericana de concierto. Esta música tiene grandes influencias de sus ascendientes europeos y norteamericanos y al mismo tiempo se diferencia de ellos por su exploración de lo popular, fascinación por nuestras experiencias endémicas y respeto por lo folklórico. Este crisol sonoro le ha permitido a la música latinoamericana de concierto alcanzar una sofisticación única, como expresión viva de un pueblo muy diverso. Unitas Ensemble es, como proyecto musical, la más depurada representación de nuestras aspiraciones.

SEASONS

Besides being a top bandoneon player, César Olguín is a man with a powerful sense of humor and a profound knowledge of the works of Ástor Piazzolla (1921-1992). In this particular case, a quick and productive telephone conversation with Olguín allows me to synthesize thus the origin of today's version of *The Four Seasons of Buenos Aires*:

At first, as is the case with many (but not all) of Piazzolla's compositions, the work was conceived to be performed by his famous quintet. In this formidable group -a seminal presence in the New Tango- and, in general, in the popular music panorama of the 20th century, Piazzolla's bandoneon was accompanied by Pablo Ziegler's piano, Fernando Suárez Paz's violin, Óscar López Ruiz's guitar and the double bass of Héctor Console.

13

Nevertheless, it turns out that Piazzolla himself made -more than once- different versions of his pieces, and the *Four Seasons of Buenos Aires* was not the exception. In some sources the guitar is mentioned as the original instrument of the work, while others talk of an arrangement by Piazzolla himself for piano and strings. And Piazzolla's music being of such great standing, other hands have intervened in his original works to present them in different scorings. Therefore, it is possible to find a version of the *Seasons* for violin, cello and piano, and one more for string orchestra. Both arrangements made by Argentinean composer, cellist and arranger, José Bragato, who arranged a number of Piazzolla's works. Now, César Olguín who has a particular closeness with the quintet version of the *Seasons*, took Bragato's arrangement for strings and, walking on the footsteps of Piazzolla, recovered the spirit of the original quintet, rescuing mainly the irreplaceable bandoneon part. The result is this version of *The Four Seasons of Buenos Aires* for string quartet, string orchestra and piano which, having passed through the hands of Bragato, finds its original roots in those of Olguín. And since this matter started with Piazzolla and the bandoneon, it is fair to make reference to both.

Aware of his revolutionary and iconoclastic work regarding *the tango*, Piazzolla said:

I made a revolution in tango; I broke with old molds and that's why they attacked me, and I had to defend myself. But what nobody can deny me is my origin: I have the tango marked on the selvedge.

Piazzolla, the great prophet of the *New Tango*, was not a sniper hunkering in the shadows, instead, he changed the face of the tango from within, and that is precisely his great merit. And he did it with such a great love for tango itself and for his own work, that years before his death he affirmed:

I have a hope: that my work will be heard in 2020, and in 3000 as well

14 As for the bandoneon, it is worth remembering that between its origin and its destiny there is a very interesting fracture. It is said that this singular instrument, a relative of the accordion and the concertina, was invented in Germany by Heinrich Band around 1854 with the aim of replacing the organ and the harmonium in small poor churches that didn't have these instruments. A little less than half a century later, the bandoneon that had such a pious origin, was already firmly installed in the brothels of Buenos Aires and soon became the pivotal instrument of the tango orchestras. The lineage of great bandoneon players, perhaps initiated by performers such as Juan Maglio and Vicente Greco at the beginning of the 20th century, and continued by other great ones such as Aníbal Troilo, José Libertella, Rodolfo Mederos, Dino Saluzzi and many others, had in Piazzolla its most radical champion, to his most innovative apostle and one of his most passionate performers.

No wonder Piazzolla's music has been enormously successful all over the world and, in a very important way, it has been fundamental in the necessary but complex process of erasing the boundaries between the concepts of popular music and concert music. Some of the pieces composed by Piazzolla are dedicated expressly to the bandoneon (for example, *Tristezas de un Doble A*) and, as in the traditional tango from Gardel and the like, others are directly related to Buenos Aires, a city synonymous with tango. In the case of the *Four Seasons of Buenos Aires*, it is worth noting that more than a strict attempt to describe climatic changes and mutations of nature, the work is perceived as a series of four states of mind of the composer who faces his own perception of Buenos Aires. And in case someone else is interested in certain parallels, musical and otherwise, it is worth remembering that the most famous *Four Seasons*, those by Antonio Vivaldi (1678-1741) were written in another great port city, Venice.

Nowadays, one of the terms most frequently used to define an intrinsically indefinable musical style or language is *eclecticism*. And when the term *eclecticism* falls short, it has been very easy to switch it into *postmodernism*. In the case of Venezuelan composer Paul Desenne (1959), it is relatively easy to discern that his music occupies a fluid and ever changing place between both approaches, which is clearly perceived in the sound content of his works and, even, in the titles of many of them. To this, it is essential to add a fundamental element in his musical thought: the unexpected. In this sense, *The Two Seasons (of the Caribbean Tropics)* is a work that fully reflects the aesthetic and stylistic stance of Desenne, a composer in full control of the tools of his trade. Here below is a neat and detailed text by the composer on his work:

Readers of Alejo Carpentier will remember one of his shortest and funniest novels, Baroque Concerto (1974), whose ending is a jam session in which, after a fantastic journey from the Caribbean to Venice, Caribbean musicians jam together with Vivaldi, Handel and Scarlatti. This highly unlikely encounter is really a cultural allegory; the story is fictional, but in Spanish-American musical adventures, it is a very real fact. European Baroque and Renaissance music forms and instruments were combined with African and Amerindian elements in a back-and-forth of jam sessions and mixture of cultures that certainly challenge the imagination. Carpentier, unable to hide in his writings his great nostalgia for the lost footsteps of the New World's sound history, sensed them perhaps better than anyone. Did the possibility of listening to the fusion of Vivaldi's baroque style with the rhythmic audacity, the swagger and frenzy of the Americas, vanished forever? Carpentier wondered, as he seemed to search for the answer throughout his life's work rummaging for the lost music in the dark archives of the colonial churches of America, the most baroque in the world.

15

But Romanticism, that cumbersome hodgepodge of self absorption which bequeathed modernism to us and the tabula rasa of the avant-garde, didn't spare our continent and had actually succeeded in burying even deeper any hope of reconstructing the entrance of American elements in the baroque concerto. If Stravinsky himself, the only celebrated neo-baroque composer, had left behind his Pulcinella and his neoclassicism to devote himself to serialism, playing with eighteenth-century music was definitely proscribed.

Fortunately, the age of dry aesthetics in the devastated land of the second half of the twentieth century is gone; we can resume the fun, the games, tie the loose ends, roam over the lost

steps. The toxicity of denying our roots, the denial of rhythmic enjoyment, the winks, the humor, sensuality, intensity, or a smiling History, has been overcome in concert music thanks to a wealth of evidence. The rereading of the formidable relationships, of the fantastic and permanent trade of ideas between the “popular” and the “cultured” throughout the history of music, from Homer to Yma Sumac or Pérez Prado, through the music of the Congo, Juan García Esquivel or Carl Stalling. The creative energies have finally been released, after being for a long time tied to the foot of the table by the narrow-mindedness of musical academia, in the belief that they were the sole rulers of concert music.

16 In June 2003, commissioned by French violinist Virginie Robilliard and sponsored by the French Embassy in Caracas, I began the project of the *Two Seasons*; by December of that same year the work was premiered in Caracas. Finally, by the time I wrote it, I had been dreaming of doing this work for at least eight years, naturally inspired by Carpentier’s fantasies, everything flowed swiftly. From the precise rhythmic dictation of a cricket in the forest night, to the frenetic beat of the drums, with shouts and chants heard in the rainy wind of the coast, all transcribed with accuracy for a string orchestra. The penetrating song of the Coquí (a tiny frog) and the rain leaking into cans, the work contains the living sonorous universe of my environment, photographed directly with a Vivaldi-like lens. The camera that produces baroque portraits belongs to us; the echoes of that Venice of mandolins bounce off the music of Isla Margarita, as the pearls of its coasts bounced off the necklaces of the Venetian ladies. The *Polo Margariteño*, a distinctly Venezuelan song that we hear in filigree, in the *Summer of the glorious Four Seasons*, is witness to the many love affairs that musical forms of the Baroque from the Iberian Peninsula and the Mediterranean held with their American counterparts.

We know that certain spicy cadences traveled back to the metropolis, but perhaps some hot and syncopated rhythms were not adopted because they unstitched the silks, unraveled the ankle-boots... and twisted the bows! I understood it clearly when I worked out a new way of writing for strings: polyrhythmic, tropical and crisscrossed.

The solo violin adopts all kinds of personalities, going in and out of Vivaldian costumes, much like the orchestra, in a carnival of tropical situations that completely alter the logic of the season’s cycle.

In the Caribbean Tropics, Winter is green, rainy but sunny; Summer is gray and dry. It's the Northern world upside down. In the rainy season, -the tropical winter- we first hear Góteras (Leaks), where the ranch is flooded in a deluge of crescendos, downpours that beat their macabre tango on the roof's metal sheets; then Coquiloquio, where the frogs take hold of the violins in an urban nocturne, crossed by fleeting vivaldian reminiscences; ending the rainy season, Wipers, gigavals and landslide, is a triptych that takes us from a game between the quick drops of drizzle and the windshield wipers to a waltz of nostalgia among a thousand cars stuck in a traffic jam in the rain, and then to a diluvial catastrophe of hills that dissolve into ravines, on an Afro-Venezuelan drum beat, with a dancing choir, shouts and seashell trumpets.

In the dry season, -the tropical summer- when the Caribbean trees lose their foliage and the days can become like a gray furnace of threatening skies, a lonely, relentless cricket announces the arrival of summer, seizes elements of Vivaldi's Winter and transforms them into a Venezuelan merengue. It is the Night of the Transfixed Cricket. After the cadenza of the soloist comes the Cumbión Tostao, celebrating the carnival of the Colombian Atlantic coast, with cumbia and merecumbé rhythms. The heat of the binary dance encourages the solo violin to draw true acrobatic pirouettes amongst tropical reminiscences of Vivaldi's Autumn that then mutates and calms down into a sensual bolero. To close the summer, the Burning Polo is a meditation on the season of fires during which deserts advance. Agony of the vegetation, the trees, the animals, the birds, all burn. The sky charged with unbreathable smoke floats on a planet of ashes. The quotes of Vivaldi's Summer appear as pieces of melted plastic, the episodes of the famous storm are asymmetric rock (music) fires; everything is a piccolo apocalyptic baroque theater, with cardboard sets, orange silk flames and tulle fumes.

17

The audition of *The Two Seasons* (of the Caribbean tropics) (2003) by Paul Desenne invites, first of all, to a second audition, more attentive than the first. There is much to discover in the further exploration of this unique work. And immediately, the listener is led by the very understandable temptation to filter this exuberant piece through the crystals of other disciplines and human activities that have little to do with sound. The first of them, perhaps, psychology; to the not-so-hypothetical question "Is there, can there be, a surrealist music?", an almost immediate response would be the mention of these Caribbean Seasons of Desenne. The tight and complex musical discourse of the Venezuelan composer seems

to run from beginning to end as if within a sonorous (and conceptual) haze, from which one leaves and enters without any real continuity, a kind of acoustic kaleidoscope dreamed / imagined / hallucinated in which the elements and specific references mentioned by Desenne in his text, can be perceived both in their own individuality and in the different mixtures of which they are part.

In second place would be painting, the expert manner in which Desenne first places and then develops the disparate elements of this work almost invites us to make a comparison with Cubism, in the understanding that this powerful and energetic discourse can very well be perceived simultaneously from various angles.

Under the same optics, one can also speak of a hypothetical visual perception in which the viewer finds successive layers of tonal paint, superimposed to form a whole, but clearly distinguishable one by one. Here is one of the merits of the Two Seasons (of the Caribbean Tropics): the wisdom with which the composer has combined and balanced the numerous elements that shape the work, achieving the precise assembly of a musical proposal that has a lot in common with a puzzle. Or collage? Could be. Or maybe the textile concept of the quilt? Why not? Finally, an adequate and joyful listening session of these Caribbean Seasons can also be done from the universe of the esoteric. Because here, accompanying the Paul Desenne of dancing flesh and tropical bone, one can clearly perceive the ghost of Vivaldi, the specter of some of his illustrious and wig-bearing baroque colleagues and the numerous shades of all sorts of Latin *soneros* who meander through the pages of this unique score.

The Two Seasons (of the Caribbean Tropics) has been dedicated by Paul Desenne to violinist Virginie Robilliard who performed the world premiere of the work in the CorpBanca Room in Caracas, in December 2003, with the Mozarteum Foundation Orchestra conducted by Olivier Grangean.

Juan Arturo Brennan
English version Marisa Canales

It was the year 2015 and in the middle of one of the most impressive snowstorms suffered by the city of Boston; the extreme weather brought chaos, discomfort, and at the same time a familiar feeling, because in our Latin American tropical climate we live the paradox of extremes, droughts that last for years and floods that swallow towns. It was at that moment that I found Paul Desenne's piece *The Two Seasons (of the Caribbean Tropics)*, and that was the beginning of a great adventure for me, as a conductor, as well as for the nascent *Unitas Ensemble* orchestra. Working to put together *The Two Seasons (of the Caribbean Tropics)* was a profound artistic and intellectual experience that took us two seasons. Paul's sound universe is full of images where magical realism is mixed up with the reality of my upbringing as a Colombian and as a Latin American. I am the product of a culturally rich, diverse, mestizo society. When I heard the work for the first time, it was as if I had seen my life go by in a black and white movie; for that reason, each measure naturally resonated in my mission as an artist and in the *Unitas Ensemble Mission*.

Lina González-Granados

Unitas Ensemble was born in the city of Boston to satisfy the artistic need to reflect and share our unique voice: the Latin American Diaspora.

We Latin Americans who inhabit the city are human beings with a very defined identity that reflects our values and our miscegenation. We are citizens of the world, immigrants who miss our countries and who aim to be cultural ambassadors in this adoptive homeland. Our voice is the result of miscegenation, of our feeling of pride for who we are and what we represent. We are looking for a sound that represents and reflects us through Latin American concert music. This music has great influences from its European and North American ancestors and at the same time it differs from them by its exploration of the popular, fascination with our endemic experiences and respect for the folkloric. This melting pot has allowed Latin American concert music to achieve a unique sophistication, as a living expression of a very diverse people.

Unitas Ensemble is, as a musical project, the most refined representation of our aspirations.



"Biombo"
Susana Enríquez

Producción ejecutiva: Marisa Canales y Unitas Ensemble

Producción musical: Marisa Canales y Paul Desenne

Grabado en Futura Productions. Roslindale, MA. el 1º y 2 de febrero de 2017

Ingeniería de audio, edición, mezcla y masterización: John Weston

Asistente de ingeniería:

Foto Saul Bitran y Cuarteto Latinoamericano: Sergio Yazbek

Foto Lina González-Granados: Leona Campbell

Foto Paul Desenne: Giles Branch

Arte de la portada: Fragmento de "Biombo" de Susana Enríquez

Diseño: Sergio Rangel Carbajal



Paul Desenne



Ástor Piazzolla



Saul Bitran