

AULA DE (RE)ESTRENOS

SPANISH BRASS LUUR METALLS

Miércoles, 11 de abril de 2012



84

AULA DE (RE)ESTRENOS 84

Aula de (Re)estrenos 84: Spanish Brass Luur Metalls, abril [notas de José Luis Besada]; intérpretes Spanish Brass Luur Metalls, quinteto de viento - Madrid: Fundación Juan March, 2012.

p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2011/81).

Programa: Obras de J. Sanz Biosca, A. García Abril, C. Cruz de Castro, R. Cardo, X. Montsalvatge, J. Guinjoan, V. Roncero y E. Calandín, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 11 de abril de 2012.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Quintetos de viento metal - Programas de mano - S. XX.- 2. Quintetos de viento metal - Programas de mano - S. XXI.- 12. Fundación Juan March-
Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© José Luis Besada

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 7 Programa del concierto
- 8 Notas al programa
 - El triunfo de Marsias
 - El quinteto de metal
 - Las obras del concierto

Notas al programa de **José Luis Besada**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

Siguiendo el objetivo de las Aulas de (Re)estrenos de dar visibilidad a repertorios y géneros poco frecuentes en el ámbito de la música española contemporánea, el concierto de hoy se centra en una formación tan inusual como es el quinteto de metales. Las ocho obras que conforman este programa son una muestra de la creación española reciente y han sido escritas –con la excepción del fallecido Montsalvatge– por compositores activos y consolidados, aunque de trayectorias y estéticas diversas. Junto a autores nacidos en las décadas de los treinta y los cuarenta, como Biosca, García Abril, Cruz de Castro y Guinjoan, se incluyen otros de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, como Calandín, Roncero y Cardo. Este grupo de compositores está vinculado en su práctica totalidad al área mediterránea, compartiendo así origen con el Spanish Brass Luur Metalls, uno de los ensembles más prestigiosos en su ámbito y a cuyo reconocimiento queremos contribuir con esta Carta Blanca.

PROGRAMA

Miércoles, 11 de abril de 2012. 19,30 horas

I

Josep Sanz Biosca (1946)

Vine, vine, Vinalesa

Antón García Abril (1933)

El vuelo del viento

Carlos Cruz de Castro (1941)

Colisión sonora

6

Ramón Cardo (1962)

Pentabrass

II

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Questions & Answers

Joan Guinjoan (1931)

Vectoriel

Vicent Roncero (1960)

Collage

Emilio Calandín (1958)

Frammenti 5

I. Preámbulo

II. Caos en la oscuridad

III. Plegaria

7

SPANISH BRASS LUUR METALLS

Juanjo Serna, *trompeta*

Carlos Benetó, *trompeta*

Manuel Pérez, *trompa*

Sergio Finca, *tuba*

Indalecio Bonet, *trombón*

NOTAS AL PROGRAMA

EL TRIUNFO DE MARSIAS

Cualquier aficionado a la mitología clásica conoce bien la leyenda de Apolo y Marsias, más aún si se trata igualmente de un melómano. El desdichado sátiro frigio osó retar en un duelo musical al soberbio dios del Olimpo, y semejante *hybris* tuvo por fatal consecuencia un castigo tan feroz como ejemplarizante: como pena asociada a su derrota resultó ser desollado vivo. La oposición entre lo apolíneo y lo ditirámico que resuena en este mito tiene también otra lectura de carácter moralizante. Sustenta una jerarquía dentro de la música instrumental, al defender la supremacía del sonido de las cuerdas –la lira de Apolo– frente a la música de los vientos, el aulós (oboe doble) de Atenea que Marsias encontró por casualidad, abandonado por la diosa. Esta pretendida superioridad mantuvo sus ecos de manera incuestionable durante siglos.

8

Si bien en el Clasicismo podemos encontrar ya inolvidables páginas de concierto dedicadas a los vientos, como es el caso del *Concierto para clarinete en La mayor K 622* (1791) que escribiese Wolfgang A. Mozart a Anton Stadler, fue a lo largo del Romanticismo cuando dichos instrumentos –tanto algunas maderas como los metales– adquirieron estabilidad y un auténtico peso específico en las plantillas sinfónicas. Las innovaciones en sus manufacturas fueron uno de los factores más determinantes para ello, así como el ingenio de compositores de la talla de Carl Maria von Weber o Hector Berlioz. Dichos autores supieron encontrar el *ethos* idiomático de algunos de estos instrumentos. El cénit de esta progresiva evolución se alcanzaría con la obra de Richard Wagner, sin cuyos desmesurados metales el mayor ciclo operístico de todos los tiempos habría quedado huérfano de presencia y empaque sonoro.

Aun así, el sinfonismo continuaba cimentándose principalmente en las cuerdas frotadas. Pero con la hipertrofia de la

plantilla romántica, algunas voces comenzaron a clamar por la renovación de los orgánicos instrumentales. Es el caso de una figura clave para entender la música del siglo XX y del XXI, quizás la más interesante “tercera vía” respecto de la dialéctica Arnold Schönberg-Igor Stravinsky, por mucho que Theodor Adorno se hubiese empeñado en ubicarle como poco más que un epígono del segundo; nos referimos a Edgard Varèse. Su “terrible necesidad de instrumentos nuevos”, heredada de su maestro Ferruccio Busoni, fue saciada tardíamente por los medios electrónicos. Aun así, trató prontamente de buscar una salida, reformulando el orgánico de la tradición, al dominio de unas cuerdas que nunca amó. Como él mismo dejó constancia, “el violín es un instrumento del siglo XVIII cuya sonoridad ya no está adaptada a las orquestas contemporáneas. ¿Por qué incluimos violines en la orquesta? Simplemente porque el violín es terriblemente insignificante²”. Buena prueba de esta postura son las radicales plantillas de algunas de sus más excelsas obras, en las que la familia de las cuerdas fue apartada sin vacilación frente a los vientos y las percusiones, con una presencia altamente significativa de los metales. Es el caso de *Intégrales* (1923-25), donde la quincena de instrumentistas acoge a una trompa, dos trompetas y tres trombones, o de la deliciosa *Ecuatorial* (1934), cuyos dieciocho intérpretes no vocales integran a cuatro trompetas y cuatro trombones.

La estela del compositor franco-americano respecto de esta manera de concebir la orquestación fue seguida por no pocos autores. Queda constancia de ello en las subsiguientes partituras de las nuevas generaciones. A nadie le sorprende hoy en día que en los *ensembles* medianos actuales –véase por ejemplo el Ensemble Intercontemporain fundado por Pierre Boulez– las cuerdas no se encuentren en mayoría hegemónica. Incluso los devotos de Varèse de las más recientes generaciones se han rendido al encanto del metal solista de concierto, como ocurre con el trombón en *Watt* (1994) de Pascal Dusapin o con la trompeta en *...miramondo multiplo...* (2006) de la austriaca Olga Neuwirth, dos piezas

1 Edgar Varèse, *Écrits* (Louise Hirbour, editor), París, Christian Bourgois Éditeur, 1983, p. 23.

2 Edgar Varèse, *op. cit.*, p. 28.

que ya resultan indiscutibles en el repertorio. Podríamos rematar citando *Metallics* (1995, revisión 2001) para trompeta y electrónica, del monegasco Yan Maresz. Se trata de una de las obras pergeñadas en el IRCAM parisino³ (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) con mayor proyección en sus programaciones. Definitivamente, los compositores de los últimos decenios han decidido *vengar* a Marsias a través de ejercicios de alta creatividad, y esta tendencia parece no tener freno.

También la Historia nos proporciona algún momento destacado de este cambio de mentalidad en la música de cámara. Si bien obras como el *Pierrot Lunaire Op. 21* (1912) de Arnold Schönberg o la *Sonata para flauta, viola y arpa* (1915) de Claude Debussy hicieron zozobrar por completo los convencionalismos de plantillas camerísticas tradicionales, la aportación de Iannis Xenakis con *Eonta* (1963-64) fue decisiva para los metales. La composición, escrita para piano, dos trompetas y tres trombones, demuestra palmariamente el deseo del griego de crear una música de “revelación inmediata”⁴ única y decisiva en su catálogo de cámara. Su estreno, que tuvo lugar el 16 de diciembre de 1964 bajo el magisterio de Pierre Boulez, supuso uno de los más graves enfrentamientos⁵ a lo largo de las siempre tensas relaciones entre ambos músicos, dada la extrema exigencia de la parte de los vientos. El director y compositor francés optó por duplicar el número de intérpretes de viento para que se relevasen, temeroso de que el *tour de force* resultase insuperable para sus músicos del Domaine Musical.

10

EL QUINTETO DE METALES

Desde una perspectiva más cercana al concierto que hoy se ofrece, se puede trazar igualmente una cierta cronología

3 <http://brahms.ircam.fr/works/work/10522/#program>. Consulta realizada el 2 de enero de 2012.

4 Iannis, Xenakis, *Kéleütha*, París, L'Arche, 1994, p. 18.

5 <http://www.iannis-xenakis.org/fxe/bio/chrono.html>. Consulta realizada el 2 de enero de 2012.

histórica. En concreto, el quinteto de metal (dos trompetas, trompa, trombón y tuba en su fórmula estándar actual) adquiere su estabilidad desde una vía que es en cierto modo lejana a las líneas trazadas en los párrafos anteriores. No hay que buscar en los *outsiders* del *stablishment* antes mencionados –y que finalmente han sido asimilados de forma plena por la historiografía musical– sino en ciertos autores bastante desconocidos por el público medio, para comprender su origen.

En la actualidad se considera a Jean-François Bellon, compositor y violinista francés del siglo XIX, como el primer autor que firmó piezas para un quinteto de metal, con una colección de catorce movimientos. Hasta su descubrimiento, se consideraba al ruso Victor Ewald como el verdadero pionero en la escritura original para dicha formación, y la mayor calidad de su música respecto de la del francés hace que se le siga respetando como un patriarca imprescindible de estas músicas. Su *Quinteto de metal n.º 1 en Si bemol menor Op. 5* (1890) fue considerado durante mucho tiempo como la obra fundadora del repertorio, y la única pieza que escribió para esta agrupación. Gracias al musicólogo y trombonista André M. Smith pudieron recuperarse otros tres quintetos

Tempo I. Adagio ♩ = 54

67

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

p

p

p

mf *cantabile*

p

Extracto 1. Segundo movimiento del *Quinteto de metal n.º 1 en Si bemol menor Op. 5* de Ewald (compases 67-68).

más de Victor Ewald, y reestrenarse en los años setenta, adaptados a los instrumentos de manufactura moderna.

El siglo XX nos proporciona una brillante eclosión del repertorio para quinteto de metal. De una manera un poco grosera, se pueden distinguir básicamente dos focos de creación. Dentro del espacio geográfico europeo, la producción va desde el ámbito neoclásico de autores como Paul Hindemith con su *Morgenmusik (Plöner Musiktag n° 1)* (1932) –una de sus últimas piezas de *Gebrauchsmusik*⁶– hasta el estilo internacional de las vanguardias de posguerra con obras como *Relais* (1967-69), que escribió Gilbert Amy durante su periodo de dirección del Domaine Musical parisino, pasando por la *Mini Overture* (1982) de Witold Lutoslawski o el trabajo microtonal y de batimientos propuesto por Michaël Lévinas –adscrito a la corriente espectral francesa– en *Diaclase* (1993). Desde el otro lado del Atlántico, el listado de piezas estadounidenses para quinteto de metal es enorme y abarca igualmente un amplio espectro de corrientes estéticas. Estas van desde el formalismo exacerbado de Milton Babbitt en *Counterparts* (1992) al desenfado de la *Dance Suite* (1990) de Leonard Bernstein –última pieza de su catálogo– pasando por autores como Elliott Carter, Gunther Schuller o nuestro catalán Leonardo Balada, residente en los Estados Unidos desde hace décadas.

A la luz de algunos de los nombres que aquí se han presentado, sería completamente injusto circunscribir la evolución de esta formación en exclusiva al ámbito de lo que habitualmente se denomina “música culta”, a pesar del espacio físico en el que va a desarrollarse el espectáculo de esta velada. Ciertas músicas afroamericanas e hispanoamericanas o del cabaret centroeuropeo, de corte netamente más popular –véase el jazz como la más decisiva entre todas ellas– son igualmente fundamentales para comprender este desarrollo histórico. Estas iniciativas merecen ser tenidas en cuenta al

⁶ Es decir, “música utilitaria”, cfr. Stephen Hilton, “Gebrauchsmusik”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*, <http://www.grovemusic.com>

mismo nivel –aunque desde una perspectiva distinta– que el conjunto de datos históricos comentados precedentemente.

Todos estos condicionantes han de orientarse a la realidad del presente concierto, habida cuenta del carácter hispano de la propuesta musical que hoy se ofrece. En efecto, la tradición levantina de bandas convierte a las formaciones de consumados intérpretes de viento metal en un tipo de agrupación enormemente estimulante para los compositores de nuestras latitudes, sea cual sea su orientación estética. El Spanish Brass Luur Metalls es meridianamente un grupo líder entre dichos conjuntos instrumentales, y han logrado edificar en compañía de algunos de los más reconocidos autores de nuestras fronteras un catálogo atractivo para un público medio. La muestra sonora que hoy nos ofrecen recorre muy diversas formas de entender la música, desde la creación del maestro Xavier Montsalvatge –de quien recientemente hemos celebrado el centenario de su nacimiento– hasta las músicas de otros autores de mediana edad que empiezan a adentrarse en su periodo de madurez compositiva.

LAS OBRAS DEL CONCIERTO

Vine, vine, vilanesa (*'Marxa Confederal'*) de Josep Sanz Biosca
El concierto arranca con una desenfadada marcha de Josep Sanz Biosca (Ontinyent, 1946), pianista y compositor que también ha realizado sus incursiones en el mundo de las letras. La escueta obra es resultado de un arreglo de una pieza anterior para voz y piano, que es aludida en su subtítulo, y nace por encargo de los intérpretes del concierto. Su escucha pone de manifiesto las cuestiones de conciliación del repertorio clásico y el popular que fueron comentadas en la primera parte de las notas desde una perspectiva netamente mediterránea. Como el propio compositor indicó en su estreno, “la marcha tiene dos secciones muy diferentes, como es usual. Su carácter evidentemente marchoso es una mezcla de estilos, colores, espacios que, si en la primera sección

huelen a música europea del siglo XX, en la segunda el *Vine, vine, Vinalesa* se hace más ‘valenciana’ y cercana a nosotros, podríamos decir, y no digo más.” Tomando un poco de distancia con el aspecto regionalista del comentario, el oyente podrá percibir además con humor un cierto parentesco con el carácter paródico de algunas de las músicas de Kurt Weill.

El vuelo del viento de Antón García Abril

Antón García Abril (Teruel, 1933) es una de las figuras vivas más célebres de la música española. Catedrático durante tres décadas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha sido galardonado con el Premio Nacional de Música y con el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria. Su colaboración con el Spanish Brass Luur Metalls está siendo realmente fructífera. Ha dado lugar tanto a la pieza que figura en esta velada como a una obra para quinteto de metal solista y orquesta de cuerdas, dos pianos y percusión, recientemente estrenada en Málaga.

En las notas para el estreno de *El vuelo del viento*, el compositor turolense indicó su deseo de expresar “la relación sensible entre la brisa poética que nos acaricia en tiempos de bonanza y aquel viento que, impulsado por el corazón de los intérpretes, logra hacer vibrar los instrumentos, adquiriendo la música un vuelo de altas cumbres artísticas.” Al escuchar esta obra se perciben con nitidez algunos de los rasgos más reconocibles del estilo de García Abril: su personal uso de una armonía enraizada con el postimpresionismo y la tradición nacionalista española, el gesto melódico de amplio trazo como elemento vertebrador y, en algunas ocasiones puntuales, su inequívoca rúbrica a base de terceras melódicas descendentes encadenadas.

Colisión sonora de Carlos Cruz de Castro

El trabajo de Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941), siempre a caballo entre España y México, vertebrada una de las realidades artísticas más importantes de entre las que tienden puentes a ambas orillas del Atlántico, con media vida de-

dicada a la difusión cultural a través de Radio Nacional de España (de 1972 a 2006).

Para la obra, escrita en 2010 por encargo del Spanish Brass Luur Metalls, el autor acompañó de los siguientes comentarios el estreno: “*Colisión sonora*, compuesta para quinteto de viento metal, está estructurada en cuatro principales secciones determinadas esencialmente por los cuatro parámetros básicos (altura, duración, timbre y dinámica). [...] Ahora bien, una vez establecido el esquema estructural, formal y

The image displays a musical score for five brass instruments: Trumpet 1, Trumpet 2, Horn, Trombone, and Tuba. The score is written in a common time signature and features complex rhythmic patterns, primarily consisting of sixteenth notes. The instruments are arranged in a standard brass section layout. The score includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *sfz* (sforzando), indicating strong accents. The notation includes various articulations like accents and slurs, and the key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with some measures containing sixteenth-note runs and others containing more complex rhythmic figures.

Extracto 2. *Colisión sonora* de Cruz de Castro (compases 146-48).

teórico, así como la instrumentación que materializaría la idea creativa, el germen de la obra estuvo fundamentado en el concepto de colisión en su amplio espectro: colisión de ideas, de sentimientos, de derechos, de identidades, social o política, entre otras muchas, colisiones, en suma, que por formar parte de nuestro proceso existencial es casi seguro que el amplio concepto interpretativo de colisión determinara el carácter de la obra.”

Este planteamiento resulta de inequívoca herencia del pensamiento estructuralista de las vanguardias de posguerra. Por un lado, denota una concepción formalista de carácter altamente racional, que se traduce en el habitual carácter diáfano de los materiales de Carlos Cruz de Castro –movimientos cromáticos, trazos escalísticos o en arpegio, notas repetidas, ritmo mecanicista...– puestos en juego con un planteamiento bastante procesual. Por otra parte, las nociones conceptuales de tintes más universalistas desvelan la intención poética del autor, de un carácter que se muestra apartado del sentimentalismo, a favor de un planteamiento más humanista.

Pentabrass de Ramón Cardo

Las intenciones de Ramón Cardo (Godella, 1962), saxofonista de jazz de profesión, al escribir la breve miniatura que se presenta en el concierto son transparentes: “está pensada para destacar en diferentes puntos de la pieza cada uno de los instrumentos que componen el quinteto de metales, con un tutti hacia el final caracterizado por un soberbio unísono que posteriormente se abre en armonía. Todos estos elementos hacen que la pieza tome un carácter de exhibición sin llegar en ningún momento a alcanzar cotas de dificultad extremas.” En efecto, se trata de una obra de carácter lúdico y desprovista de alambicadas pretensiones. La pieza se nutre principalmente del *bebop*, vertiente del jazz en los años cuarenta, con referencias al estilo de Charlie Parker y Thelonious Monk, así como de la escritura del *hard bop*, ya de los años cincuenta y de corte más europeísta.

Questions & Answers de Xavier Montsalvatge

La segunda parte del concierto abre con una figura decana entre todos los compositores programados, el ya fallecido Xavier Montsalvatge (Gerona, 1912- Barcelona, 2002). Al igual que Antón García Abril, fue galardonado con el Premio Nacional de Música y con el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, siendo el primer compositor español en ostentar dicho galardón. Su quinteto *Questions*

& *Answers* fue un encargo del Gabriel Brass Ensemble, y su estreno tuvo lugar en 1979 en el Salò del Tinell de Barcelona.

Esta obra, salvando las enormes distancias estéticas que los separan, puede ponerse en relación con los dos autores más extensamente comentados en la primera parte de estas notas al programa. En efecto, comparte con Edgard Varèse y con Iannis Xenakis una preocupación fundamental por la problemática de la espacialización musical, es decir, la distribución en el espacio físico del sonido. A partir de un *ricercare* de Andrea Gabrieli, y obviamente con la cuestión de la policoralidad veneciana⁷ en mente, el compositor catalán construyó una obra que exige una distribución no convencional de los intérpretes en la sala de concierto. Ello permitió al autor extraer de los músicos un sugerente juego de contrastes y relaciones de ecos entre las distintas partes.

Vectoriel de Joan Guinjoan

Joan Guinjoan (Ruidoms, 1931) completa la tríada de compositores presentes en este concierto entre los doblemente laureados con Premio Nacional de Música y con el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria. *Vectoriel* vio la luz en 1985 en el Auditori Pau Casals de la mano del London Gabrieli Brass Ensemble, dedicatarios de la pieza.

Del trabajo rítmico de la obra, el propio compositor indica que “está estrechamente vinculado con un contenido musical de carácter jazzístico y muy concretamente con el blues, al cual he querido rendir homenaje a través de mi propio lenguaje musical.” De este modo, “*Vectoriel* continua una línea que ha definido parte de mi producción y que se ha caracterizado por la búsqueda de una síntesis de culturas musicales, consistente en fusionar motivos melódicos, ar-

7 Técnica musical del siglo XVI, propia de la Escuela Veneciana, en la que los músicos eran distribuidos en los distintos espacios de la Catedral de San Marcos para obtener efectos de estereofonía y ecos.

mónicos y contrapuntísticos de diferentes orígenes, y conseguir un discurso musical coherente y personal capaz de establecer una auténtica comunicación con el oyente.” Esta afirmación pone de manifiesto el carácter poliestilístico de la música del catalán, práctica común de una parte de la

Extracto 3. *Vectoriel* de Joan Guinjoan (compases 70-71).

vanguardia europea a partir de los años sesenta, y que ha cristalizado a lo largo de su catálogo en un estilo netamente personal y reconocible.

En contraposición al impulso rítmico de las secciones que beben de las músicas populares en esta obra, Joan Guinjoan establece en ella otros momentos estáticos de gran parquedad en el material armónico-motívico. Estos espacios de calma le sirven para profundizar en un juego de dinámicas, modos de ataque y timbres fácilmente reconocibles por el espectador.

Collage de Vicent Roncero

El título de la obra de Vicent Roncero (Valencia, 1960), compositor y pedagogo, hace una referencia inequívoca al

mundo de las artes plásticas. *Collage* nació como un encargo del Festival Spanish Brass Ariza, y está dedicada al Spanish Brass Luur Metalls. De su obra, construida a modo de ensamblaje coherente de breves piezas, el autor valenciano escribió: “La combinación de ‘objetos encontrados’ permite alternar los distintos materiales, de forma que pasamos de la precisión del timbre, a un enérgico desarrollo rítmico. Este nos conduce a una serena horizontalidad que desembocará en un movimiento vertical de considerable violencia, al que sucede una tranquila melodía en la que los cinco instrumentos se alternan para representar el papel protagonista. Concluida esta, entraremos en una sección en la que la música parece arrollar todo aquello que encuentra a su paso, para devolvernos, una vez finalizada, al quehacer tímbrico del inicio.”

Frammenti 5 de Emilio Calandín

El concierto cierra con una obra que escribió el catedrático de composición de Valencia y Castellón, Emilio Calandín (Valencia, 1958), en sentido homenaje a las víctimas del accidente de metro que hace seis años tuvo lugar en su ciudad natal. *Frammenti 5* para quinteto de metal –que también acepta una versión para quinteto de saxofones– forma parte de un ciclo de piezas que se nutre de su obra sinfónica *La via del sole*. De la pieza que hoy se escucha, articulada en tres movimientos, el propio autor subrayó para su estreno que “se pretende conseguir la máxima delicadeza de los instrumentos de metal, al mismo tiempo que también se busca la máxima potencia y agresividad.” Ciertamente, la obra transmite una serie de fuertes contrastes, desde sonoridades cerca del límite de la escucha al abrasador y regio sonido que solo los metales pueden alcanzar. Al igual que en la pieza de Xavier Montsalvatge, el valenciano opta en esta obra por aprovechar el potencial del quinteto al incluir el aspecto espacial de la sala de conciertos como un elemento sensible desde la escucha.

SPANISH BRASS LUUR METALLS

Con una trayectoria de más de 20 años, Spanish Brass Luur Metals es uno de los quintetos más dinámicos y consolidados del panorama musical español. Además de haber participado en algunos de los festivales más importantes de música y de realizar giras por todo el mundo, ha tocado en la gala de los Premios Príncipe de Asturias en 1995, ha grabado la música de la obra teatral *La Fundación* de Buero Vallejo para el Centro Dramático Nacional y la banda sonora de la película *Descongélate*, de Félix Sabroso, para la productora El Deseo. Ha publicado quince trabajos discográficos, entre ellos un DVD-CD y un doble CD recopilatorio, que muestran sus múltiples facetas: *Luur-Metalls Spanish Brass Quintet* (1996), *No Comment* (1998), *La Escalera de Jacob* (2000), *SPANISH BRASS Luur Metals & Friends* (2001), *Delicatessen* (2002), *Caminos de España* (2003), *Absolute*

con Christian Lindberg y Ole E. Antonsen (2004), *Gaudí'um* (2005), *Metàl·lics* (2006), *Retaula de Nadal* con el Orfeó Valencià Navarro Reverter (2006), *SBALZ Brass Ensemble* (2007), *Brass and Wines* con Steven Mead (2008) y *Brassiana* con Lluís Vidal Trio (2008), *The Best of Spanish Brass* (2009) y *SBLM* (2009).

Organiza dos festivales dedicados a los instrumentos de metal: el Festival Spanish Brass-Alzira (www.sbalz.com) y el Festival BrasSurround Torrent (www.brassurrond.com), en los que participan solistas, maestros y grupos de cámara de todo el mundo y en los que, cada año, tienen más de un centenar de alumnos en cada uno de ellos.

Para más información, puede consultarse su página www.spanishbrass.com.

El autor de las notas al programa, **JOSÉ LUIS BESADA** (Madrid, 1981) ha realizado estudios de composición (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), de ciencias matemáticas (Universidad Complutense de Madrid) y de musicología (Université Paris 8), esta última titulación gracias a una beca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. En la actualidad realiza una tesis codirigida por Makis Solomos (Paris 8) y Belén Pérez Castillo (UCM) en torno a la música contemporánea española. Como compositor, su música ha sido interpretada tanto en diversas ciudades de España como en Francia, Italia y Estados Unidos. Ha colaborado en actividades de divulgación musical con instituciones como la Fundación Ernst von Siemens, la Cité de la Musique de París, el Auditorio Nacional de Música (Centro Nacional de Difusión Musical) o el Teatro Real, con discográficas como las austríacas Kairos y Col legno, y con medios de comunicación tales como Audio Clásica o RNE Radio Clásica.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

EL ARTE DEL PIANO EN MUZIO CLEMENTI

- 18 de abril Obras de F. Schubert, M. Clementi y G. Rossini, por **Andreas Staier** y **Antonio Piricone**, piano a cuatro manos.
- 25 de abril Obras de M. Clementi y L. van Beethoven, por **Eldar Nebolsin**, piano.
- 9 de mayo Selección de Gradus ad Parnassum, por **Alessandro Marangoni**, piano.

OBRAS INACABADAS

- 16 de mayo Arreglos de la *Sinfonía en Si menor D 759 "Inacabada"* de F. Schubert y del *Réquiem* de W. A. Mozart, por el **Dúo del Valle**, piano a cuatro manos.
- 23 de mayo Obras de J. S. Bach, F. Schubert e I. Albéniz, por **Claudio Martínez Mehner**, piano.
- 30 de mayo Arreglo de la *Sinfonía nº 10* de G. Mahler, por **Christopher White**, piano.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es - Email: musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

