

2 OBRAS DE UNA COLECCIÓN

Frontal-3, de Sergi Aguilar, por Javier Hernando

7 LA CRISIS TRANSGRESORA DE GUSTAV KLIMT

La exposición «La destrucción creadora. Gustav Klimt, el *Friso de Beethoven* y la lucha por la libertad del arte», una propuesta argumental

14 GARY HILL PRESENTÓ SU EXPOSICIÓN EN PALMA

El vídeo como reflexión de los procesos de conciencia.- Curso sobre «Arte multimedia», en el Museu d'Art Espanyol Contemporani

16 CICLO «DIMITRI SHOSTAKOVICH EN SU CENTENARIO»

José Ramón Ripoll: «Shostakovich, conciencia y testimonio»

18 JAZZ EN LA FUNDACIÓN: CONFERENCIAS Y CONCIERTOS

Ciclo sobre «Historia del Jazz: de Louis Armstrong a Wynton Marsalis» y conciertos de Jazz.- «Quinteto de viento con piano» y otros conciertos

23 «LUNES TEMÁTICOS»

«El esplendor de la viola da gamba».- Continúa el repaso a la música barroca en los nuevos conciertos de tarde

25 PERCUSIÓN Y MÚSICA DE CÁMARA EN LOS «RECITALES PARA JOVENES»

Actúan Juanjo Guillem y Rafael Gálvez y el Trío Arbós en noviembre

27 «EL UNIVERSO, LA VIDA, SU EVOLUCIÓN Y BÚSQUEDA FUERA DE LA TIERRA»

Continúa el «Aula abierta» dirigida por Juan Pérez Mercader

31 LOS DOCTORES Y EL CEACS

Entrevista con Gabriel Saro, Associate Director del Royal Bank of Scotland

ACTIVIDADES EN NOVIEMBRE

Más información: www.march.es



OBRAS DE UNA COLECCIÓN

26

Sergi AGUILAR

Barcelona, 1946

Frontal-3

1984

Hierro

68 x 119 x 47 cm.

Museu d'Art Espanyol
Contemporani, Palma

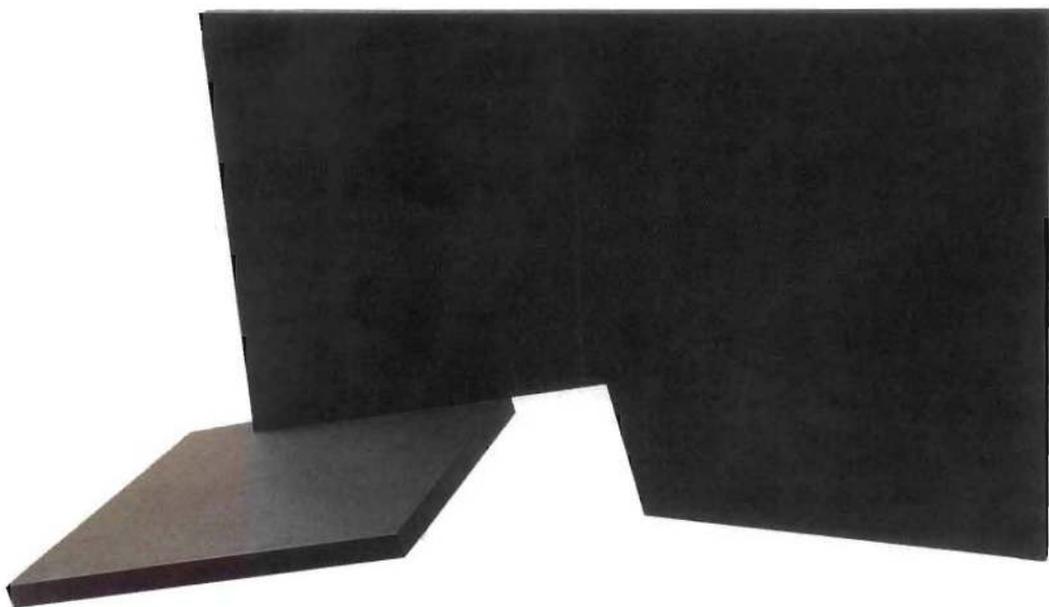
Javier Hernando

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de León y crítico de arte

Durante la década de los setenta, la obra de Sergi Aguilar estuvo poseída por un profundo sentido de masa, algo que venía propiciado por la elección del material que la constituía: el mármol negro de Bélgica. La densidad propia del mismo se veía además incrementada por la cromática que también contribuía a remarcar las aristas de los cuerpos geométricos que, de ese modo, quedaban recortados en el espacio con una mayor rotundidad. Es esta última característica la que permanecerá en las obras de la década siguiente, mientras que, por el contrario, la condición de masa, incluso de volumen, desaparecerán para dar protagonismo al plano como consecuencia de la sustitución del bloque pétreo por la plancha de hierro. Asimismo explorará el artista las relaciones espaciales en el interior de cada pieza, algo que en las obras precedentes había quedado limitado a la presencia de ciertas oquedades en el compacto cuerpo marmóreo, o a la relación entre dos unidades, cuando la obra era concebida como una forma desdoblada.

Hasta finales del siglo XIX los escultores no comenzaron a ser conscientes de que la elección del material resulta decisiva en el resultado final de la obra, no sólo porque sus características físicas condicionan la forma sino también porque su color y textura poseen expresión por sí mismos. Sergi Aguilar tomó en consideración aquella premisa cuando en 1979 abandonó el mármol y comenzó a trabajar con el hierro. Las obras de los primeros años ochenta son el

En «Obras de una colección» un especialista en arte analiza una pintura o escultura expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, ambos de la Fundación Juan March. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es).



Frontal-3, 1984
68 x 119 x 47 cm

“
*Estructura
con valor
pictórico*
”

producto de la articulación de planchas de distintas dimensiones. Así sucede en *Frontal-3* donde, como en el resto de las obras que conforman la serie, la plancha vertical se erige en protagonista, apoyada sobre otra horizontal que ejerce tanto de base material como de contrapunto visual. De manera que se trata de la intersección de dos planos casi en ángulo recto, lo que en principio tiende a instaurar un sentido de estabilidad, incentivado por la uniformidad cromática y textural de ambas superficies. En este sentido nos hallamos ante una estructura que pese a ser tridimensional posee una condición plana y por tanto pictórica. Su posición vertical y su misma forma rectangular incrementan los valores propios de lo pictórico. No debe sorprender por tanto la importancia que el artista otorga al dibujo previo a la ejecución de las piezas; un dibujo que, además de predefinir la forma escultórica, posee un carácter autónomo. La superficie de papel viene a suplantar a la plancha de hierro, compuesta por la expansión de una mancha gris elaborada con el lápiz que, sin dejar de ser uniforme, presenta sutiles alteraciones por mor del difuminado que genera un palpito atmosférico ausente en la plancha metálica. El grado de intensidad del grafito, entre el negro pleno y el gris claro, junto a los vectores y segmentos ocupados directamente por el blanco del soporte, o sea, no manchados, establecen virtuales contrastes espaciales. Por lo tanto, sus dibujos son algo más que una mera anticipación de las ulteriores formas tridimensionales; constituyen en primer término exploraciones sobre la naturaleza espacial del plano, además de configurar campos plásticos contemplativos acotados geoméricamente, es decir, dotados de rigor racional, aunque casi siempre aquél quede alterado por discretas alteraciones formales como las líneas oblicuas o las rupturas en el interior de la superficie. Todas estas particularidades se hallan asimismo presentes en la pieza que nos ocupa.

En efecto, las dos planchas que en su conjunción generan *Frontal-3* contienen de manera simultánea rigor geométrico y discreta irregularidad, como si el artista hubiera querido introducir un pequeño factor de corrección en un orden estrictamente racional. La vertical es rectangular, la horizontal cuadrada y de menor tamaño; la primera quiebra su linealidad mediante un corte en ángulo prácticamente recto que se prolonga hasta alcanzar uno de los lados menores, y la segunda mantiene la regularidad de su traza pero se levanta sobre uno de sus lados para dar estabilidad a la otra plancha que descansa sobre ella. Finalmente hay un contraste nítido de colores: el amarronado, propio del hierro, y un verdoso, producto de la superficie patinada, respectivamente. De manera que se trata de dos planos contrastados que se conjugan para fraguar un espacio; una pequeña superficie inclinada, generada por la plan-

cha cuadrada y sobre la que la otra viene a ejercer una especie de protección, aunque también contribuye de manera decisiva a la definición del citado espacio. Sin embargo la considerable presencia del plano vertical acaba por asumir el protagonismo, que es la intención evidente del artista, como delata el título de la obra.

El frontal presenta una pequeña apertura. Y es ahí precisamente donde reside la clave de la obra. Porque rompe con una de las características propias del objeto enunciado: la impenetrabilidad. Su quiebra tiende a concentrar la máxima atención en ese punto y sobre todo crea una tensión, una inestabilidad que en cierto modo se prolonga a través de la inclinación de la plancha horizontal. La limpieza textural y cromática de ambas superficies no hace sino acentuar ese «punto crítico». La firmeza de la superficie erguida queda de ese modo cuestionada; la solidez de este pequeño muro férreo alterada, aunque a la postre mantenga su identidad.

La claridad compositiva y la pulcritud material de las obras de Sergi Aguilar han conducido a algunos a sugerir relaciones con el minimalismo. Sin embargo, tanto por el uso de escalas reducidas como por la introducción insistente de rupturas en la lógica geométrica y la concentración de los problemas espaciales en el interior del objeto, sus obras se alejan de los parámetros de aquella tendencia. Sólo la supresión de la peana, es decir, la ubicación de las piezas en el suelo, que comenzará a practicar enseguida, de manera simultánea al incremento del tamaño de sus obras, remite a aquella tendencia. *Frontal-3* comporta esos mismos caracteres. Pero su escala es aún modesta, lo que le confiere intimidad sin impedirle poseer un carácter monumental. Y en este sentido, bien podríamos considerarla como el proyecto de una obra pública, es decir, concebida para ser realizada a gran tamaño. Sólo tres años después el artista comenzará a desarrollar esta faceta. La nitidez de los perfiles permite que la obra se recorte sobre el muro, dibujando literalmente su silueta, priorizando el plano sobre el volumen, ausente en esta obra.

Los conceptos desarrollados por el artista en esta pieza son, por tanto, de orden abstracto: plano, espacio, tensión, solidez, equilibrio... Sin embargo, la presencia en el título de un adjetivo y/o sustantivo, *frontal*, ofrece la posibilidad de interpretarla como una imagen metafórica: el obstáculo imaginario ante el que nos topamos y que en este caso no resulta insuperable, ya que esa ruptura angular, aunque provoca tensión, facilita también una cierta liberación al ejercer de sumidero a través del cual se filtra nuestra mirada. ♦



SERGI AGUILAR (Barcelona, 1946), tras cursar estudios en la Escuela Massana y en el Conservatorio de las Artes del Libro de Barcelona entre 1962 y 1967, comenzó su actividad creadora como diseñador de joyas. A partir de 1972 se sumerge en el ámbito de la escultura. De las pequeñas piezas de bronce, hormigón y acero, pasará al mármol y después al hierro. En 1984 realiza una importante muestra en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, y en 1991 en la Fundació Joan Miró de Barcelona. En 1986 lleva a cabo su primer proyecto de escultura pública: *Marca d'aigua*, para Barcelona. A partir de los años noventa introduce la fotografía y el collage, de manera que hay una cierta orientación hacia lo pictórico sin abandonar la experimentación con otros materiales como el cartón, o la mezcla de la madera y el hierro.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCH, Teresa: «Origen y novedad en sus actuales hierros», en Catálogo de la Exposición Sergi Aguilar, MEAC, Madrid, 1984.

BONET, Juan Manuel: «Palabras para Sergi Aguilar», en Catálogo de la Exposición Sergi Aguilar, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1988.

DE SOLA MORALES, Ignasi: «Tres notas en torno a la escultura de Sergi Aguilar», en Catálogo de la Exposición Sergi Aguilar, Galería Vandrés, Madrid, 1981.

ROWELL, Margit: «Una entrevista con Sergi Aguilar», en Catálogo de la Exposición Sergi Aguilar, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1991.

Frontal-3 se exhibió en la exposición itinerante de la Fundación Juan March Arte Español Contemporáneo, entre 1987 y 1992, en Zamora, Madrid, Logroño, Vitoria, Valencia, Albacete, Gijón, A Coruña, Vigo, Ourense, Santiago de Compostela, Lugo, Zaragoza, Mora de Rubielos, Teruel, Huesca, Cartagena, Alicante, Elche y Murcia.

■ La exposición «La destrucción creadora», una propuesta argumental

LA CRISIS TRANSGRESORA DE GUSTAV KLIMT

Entre 1894 y 1907, el pintor Gustav Klimt vivió y protagonizó, quizá como ningún otro artista, la búsqueda de la *creación por la destrucción* que marcó el cambio de siglo en Viena; de «la obra de arte total» que pregonó la *Secession* de la que él fue fundador. El escándalo provocado por el *Friso de Beethoven* y el fracaso, envuelto en polémicas, de un encargo que le hizo el Estado para la Universidad de Viena, supusieron una vuelta de tuerca en su obra y una nueva orientación en la evolución del arte. Esto quiere mostrar la exposición que con el título «*La destrucción creadora*». *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte* se exhibe en la Fundación Juan March, en Madrid, hasta el 14 de enero.



La exposición trata de recrear la crisis personal y estética que sufrió Gustav Klimt en la *Viena Fin-de-Siècle*, y que abrió un nuevo camino a la generación de artistas que le siguió: el expresionismo de Kokoschka o Schiele, por ejemplo. Un Klimt trágico y dramático, un Klimt transgresor, crearía los fundamentos de la vanguardia vienesa. Ésta es la propuesta argumental de la muestra que, a través de obras del propio artista y de otros testimonios de época, recoge también un catálogo publicado por la prestigiosa editorial Prestel, de Múnich (se han hecho tres ediciones, en español, inglés y alemán), que aporta nuevos documentos al estudio del tema.

El eje central de la muestra, con más de 50 obras, lo constituye la copia autorizada, por el Patrimonio Nacional austríaco, del *Friso de Beethoven*, de la Österreichische Galerie Belvedere, de Viena —obra clave de un momento decisivo tanto en la obra de Klimt como

El fuerte y bien armado (detalle del *Friso de Beethoven*)

en la Viena de fin de siglo—, que respeta la técnica original. Siguen 48 dibujos preparatorios, tanto para el *Friso* como para las pinturas de las tres Facultades, *Medicina*, *Filosofía* y *Jurisprudencia*. Estas pinturas, destruidas durante la última guerra mundial, y mostradas aquí en reproducciones de 3 x 4 metros, se acompañan de una carpeta con los fototipos relacionados con ellas. Varios óleos de Gustav Klimt, el *Cuaderno de apuntes de Sonja Knips*, una selección de carteles de Klimt y otros artistas para diversas exposicio-

nes de la *Secession* vienesa, además de la escultura de Beethoven de Max Klinger (1902) y otras piezas escultóricas de otros autores en las que se inspiró Klimt, constituyen el contenido de la exposición.

Horario de visita

Lunes a Sábado: 11.00 a 20.00 h.

Domingos y festivos: 10.00 a 14.00 h.

Visitas guiadas y de grupos,
consultar www.march.es

DE LA CONSAGRACIÓN AL ESCÁNDALO: QUINCE AÑOS EN LA VIDA DE KLIMT

La *Viena Fin-de-Siècle* es conocida por ser uno de los ejemplos más célebres —y casi tópicos— de esas auténticas reorganizaciones de la realidad en que consisten los cambios de época. Si hubiera que elegir en aquella Viena finisecular un destino individual que concentrara tanto el mundo que se acababa como aquel otro —que en parte es aún el nuestro— que nacía, habría que fijarse, sin duda, en la vida del artista vienés Gustav Klimt entre los años 1890 y 1905.

En 1890, con tan sólo 28 años, un joven Gustav Klimt recibía el *Premio Emperador*, la más alta distinción del Imperio austrohúngaro en el terreno de las artes, que le consagraba como el artista de moda en su país. Cuatro años más tarde, en 1894, se le enco-

mendaba el que prometía ser el encargo más importante de la época y el momento de su consagración definitiva como artista oficial: las pinturas de las facultades para el Aula Magna de la nueva Universidad de Viena. Se esperaba de él un trabajo que expresara con un simbolismo claro y didáctico la importancia de la Razón, la Ciencia y la Ley, de acuerdo con el positivismo decimonónico entonces dominante.

Klimt tardó más de seis años en entregar su encargo y cuando lo hizo se levantó un escándalo de proporciones nacionales, en el que participó toda la sociedad vienesa y obligó a intervenir en el Parlamento al propio Ministro de Educación. Sus pinturas acusaban la influencia de un inquietante irracionalismo, una complacencia en lo onírico y lo erótico y la sugerencia de una transgresión de todos los valores convencionales en nombre de un nuevo vitalismo, que alcanzará su forma más per-



El edificio de la Secession, de Joseph Maria Olbrich, 1897-1898. Fotografía ca. 1900

gó a intervenir en el Parlamento al propio Ministro de Educación. Sus pinturas acusaban la influencia de un inquietante irracionalismo, una complacencia en lo onírico y lo erótico y la sugerencia de una transgresión de todos los valores convencionales en nombre de un nuevo vitalismo, que alcanzará su forma más per-



fecta en el impresionante *Friso de Beethoven* de 1902.

«...GUSTAR A MUCHOS ES MALO»

Entre 1894 y 1902, dos acciones paralelas se entretajan en la vida de Klimt: su metamorfosis en el artista que busca la verdad del hombre y la mujer modernos, y el drama modernos del encargo de las facultades. Éste le llegó de un mundo que, mientras él trabajaba, se disolvía a la temperatura exacta del cam-

Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899, Österreichisches Theatermuseum, Viena



Gustav Klimt, Cuaderno de apuntes de Sonja Knips, 1897-1905, 146 páginas, encuadrado en piel roja. Dibujos y anotaciones a lápiz. Medidas exteriores: 14,3 x 9,2 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viena



bio de siglo, también en su alma: acabó presentando al mundo de ayer lo que más bien pertenecía al de mañana, y el escándalo, colosal, hizo más verdaderas aun las palabras de Schiller que había elegido para su *Nuda Veritas*: *No puedes agradar a todos/ con tu hacer y tu obra de arte;/ haz justicia solo a unos pocos;/gustar a muchos es malo.*

En otros países, como en Francia, ya se había producido la imparable transición desde el tradicional arte por encargo, vigente durante siglos en Europa, al arte concebido como una creación libre del artista, que sólo admite expresarse a sí mismo. Ésa es también la transición, difícil y personalmente dolorosa, que hizo Klimt a fines del siglo XIX, con la que destruyó una anticuada concepción de las artes y creó los fundamentos de la moderna vanguardia vienesa. La historia

de convulsión y belleza de esos años de la vida de Klimt: ésta es la historia que, a través de sus obras y de otros testimonios de la época, quiere contar esta exposición.

Gustav Klimt, *Desnudo femenino de pie hacia la derecha*, 1902, Albertina, Viena

Desnudo masculino -suspendido en el aire- de espaldas con vista escorzada hacia la derecha, 1901-07 (Dibujo preparatorio para la Facultad de Medicina), Wien Museum



Algunos miembros de la *Secession* en la sala principal de la «Exposición Beethoven» de 1902. Klimt (sentado en la silla), detrás.

«El único remedio es que por fin se unan algunos amigos del arte, alquilen en algún lugar de la ciudad un par de salas, y allí, de seis en seis meses y en pequeñas exposiciones íntimas, muestren a los vieneses lo que sucede en Europa en el terreno artístico»: ése fue el espíritu de la *Secession* vienesa, creada en 1897, con Klimt como presidente fundador, para anunciar a un mundo caduco un nuevo credo: el de un arte redentor de la entera existencia.

EL FRISO DE BEETHOVEN

Refinamiento artístico sorprendente

El *Friso de Beethoven* de Klimt es sólo a primera vista una decoración de exposición realizada con rapidez. En un examen más detenido, sorprende y fascina el refinamiento artístico de la ejecución. Klimt pinta con colores de caseína, cubriendo toda la superficie, sólo a modo de imprimación, las partes del cabello de los genios. El resto es más bien un dibujo en color realizado con pincel, pero también con lápices de carboncillo, grafito o pastel. Las resplandecientes piezas y aplicaciones de metal contrastan vigorosamente con la impresión mate del conjunto.

Manfred Koller, *Sobre la técnica y conservación del "Friso de Beethoven", de Gustav Klimt* (extracto), en el catálogo.

Una concepción orgánica y femenina del cosmos

Considero el denominador común del complejo universo metafísico de Gustav Klimt una concepción orgánica del cosmos, que subraya la integración de la vida humana individual en la gran cadena del ser y hace hincapié en los cimientos creativos, genésicos, «eternamente femeninos» de la existencia humana; y es precisamente ese cosmos feminizado lo que hoy nos habla con tanta fuerza. La súbita popularidad de Klimt después de medio siglo de olvido es, por lo tanto, a mi juicio, síntoma de una transformación trascendental en la que estamos participando: la transición, en nuestra cultura, de un estilo o una cosmología

a otra distinta.

Franz A. J. Szabo, *Reflexiones sobre el «Friso de Beethoven» y su relación con la obra de Gustav Klimt* (extracto), en el catálogo.

LAS PINTURAS PARA LA UNIVERSIDAD DE VIENA

Filosofía El Mundo como Voluntad

En *Filosofía*, Klimt mostraba que aún era hijo de la cultura teatral. Nos presenta el mundo como si lo viéramos desde el patio de butacas, un *theatrum mundi* de la tradición barroca. Sin embargo, mientras el *theatrum mundi* barroco estaba claramente dividido en cielo, tierra e infierno, en esta obra la tierra parece haber desaparecido, disuelta en una fusión de las dos esferas restantes. Los cuerpos enredados de la humanidad doliente van a la deriva lentamente, suspendidos sin propósito definido en un vacío viscoso. En la oscuridad cósmica—las estrellas están mucho más atrás—aparece una Esfinge pesada y somnolienta que no se ve y que es nada más que una condensación del espacio atomizado. Sólo el rostro situado en la base de la pintura sugiere, con su luminosidad, la existencia de una mente consciente: es la *Wissen* (Sabiduría).

Medicina

La ambigüedad biológica del hombre

Klimt presentó el campo de acción de la medicina como una fantasmagoría de humanidad semidormida, hundida en una instintiva rendición a medias, pasiva ante el fluir del destino.

Qué soy y qué quiero

Para un autorretrato inexistente

Sé pintar y dibujar. Yo mismo me lo creo, y también otras personas dicen que se lo creen. Pero no estoy seguro de que sea cierto. Sin embargo, hay dos cosas que sí son seguras:

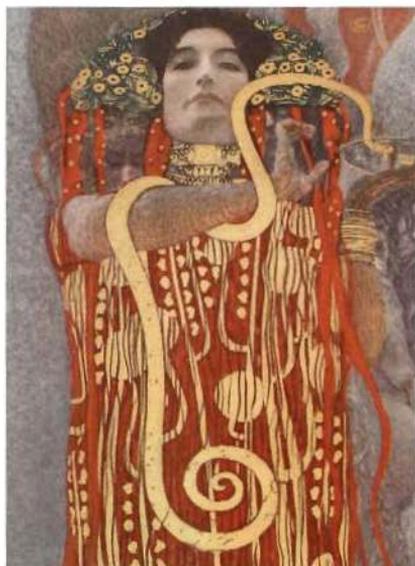


1. No existe ningún autorretrato mío. No me interesa mi propia persona como «motivo del cuadro», sino más bien otras personas, sobre todo femeninas; aunque me interesan más otros fenómenos. Estoy convencido de que como persona no soy especialmente interesante. Nada hay en mí de especial. Soy un pintor que pinta un día sí y otro también, de la mañana a la noche. Cuadros figurativos y paisajes, raramente retratos.

2. La palabra, sea hablada o escrita, no es mi fuerte, y mucho menos si tengo que hablar sobre mí mismo o sobre mi trabajo. Hasta cuando me veo obligado a escribir una simple carta experimento angustia y sensación de mareo. Por estas razones, habrá que renunciar a un autorretrato artístico o literario de mi persona. Cosa que tampoco es como para afligirse. Quien quiera saber algo sobre mí—como artista, que es lo único digno de atención—deberá contemplar atentamente mis cuadros e intentar inferir de ellos qué soy y qué quiero.

GUSTAV KLIMT

La muerte habita en el centro de este río de vida y su velo negro se arremolina entre los cuerpos enredados de los vivos. Al igual que en *Filosofía*, en primer plano aparece la figura de una sacerdotisa que se interpone entre los espectadores y el *theatrum mundi* existencial de Klimt: Higeia. Orgullosa, alta y poderosa, Higeia es la última de las mujeres de tipo protector andrógino que señala el período medio de Klimt (1897-1901). Como la mayoría de las anteriores –dos de las tres Ateneas, *Nuda Veritas* y *Wissen-*, Higeia mira de frente, imperiosamente, al espectador, como si nos obligara a reconocer la visión existencial que aparece a sus espaldas. En su postura hierática y a través de los símbolos que la tradición griega le adjudicó, la Higeia de Klimt meramente proclama la ambigüedad de nuestra vida biológica. Este personaje concuerda con la inquietud por el hermafroditismo y el despertar homosexual de *Fin-de-Siècle*: expresiones de liberación erótica por un lado y, por el otro, temor masculino a la impotencia. Klimt proclama la unidad entre vida y muerte, la interpretación de vitalidad instintiva y disolución personal.



Gustav Klimt, Higeia (detalle de *Medicina*), reproducido en *Das Werk Gustav Klimts*, Viena, 1914

Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle* (extracto), en el catálogo.



EL CATÁLOGO: NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE KLIMT Y DE LA VIENA FINISECULAR

El catálogo de la exposición lo publica Prestel, una de las más importantes editoriales alemanas en el campo de la edición de arte. Se han hecho tres ediciones (español, inglés y alemán) y contiene, además de un ensayo de **Stephan Koja**, conservador del Museo Belvedere de Viena y de una amplia selección de textos de contemporáneos de Klimt como **Hermann Bahr**, **Berta Zuckerkandl** o **Ludwig Hevesi** –inéditos para el lector español–, textos de **Alice Strobl** (autora del catálogo razonado de dibujos de Klimt), **Franz J. Szabo** y **Manfred Koller**, además de un glosario de **Rosa Sala Rose**, una biografía de Klimt a cargo de **Verena Perlhefter** y, entre otros materiales, un extracto –autorizado y revisado por su autor– de la clásica monografía de **Carl E. Schorske**, *Viena Fin-de-Siècle*.

Prestel, Múnich, 2006.
208 páginas, 209 ilustraciones en color y blanco y negro, 24 x 28 cms.

Jurisprudencia

La Justicia, víctima indefensa

Originalmente consideró a la Justicia libre de las ambigüedades de Filosofía y Medicina. Cuando en 1901, tras la controversia en la Universidad, reanudó los trabajos para *Jurisprudencia*, Klimt modificó drásticamente su concepción. Del cielo recorrido por las brisas en la primera versión, la escena se había trasladado a un infierno sin aire. La figura central ya no es una Justicia encumbrada, sino una víctima indefensa de la ley. Mientras en la primera versión el foco era celestial, en la segunda es infernal, subterráneo e incluso submarino.

Las furias que presiden la ejecución son a la vez *femmes fatales* de *Fin-de-Siècle* y ménades griegas. Klimt las dotó del carácter cruel y de gorgona de las ménades clásicas. Los verdaderos «guardianes de la ley» no son las figuras idealizadas de la parte superior de la pintura, sino esas furias serpentinas. En torno a ellas, en el hueco vacío del infierno, gruesos remolinos de pelo se enredan y se rodean en una tremenda fantasía sexual.

Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle* (extracto), en el catálogo.



EDICIÓN DE *CONTRA KLIMT*, MÁS DE UN SIGLO DESPUÉS

Como complemento al catálogo y a la exposición, la Fundación Juan March ha publicado, traducido al castellano por **Alejandro Martín Navarro**, *Contra Klimt*, libro de **Hermann Bahr** (1863-1934), que, bajo ese paradójico título –Bahr fue uno de los más fieles defensores de Klimt–, recogió todo un «anti-dossier de prensa» durante tres años, entre 1901 y 1903. Periodista cultural, escritor y testigo de aquel ardoroso enfrentamiento cultural y social entre «antiguos» y «modernos», en

la Viena de entonces, Bahr fue también una persona muy próxima a Klimt. Para su libro reunió, «cortó», «pegó» y transcribió noticias sobre exposiciones de la *Secession*, crónicas parlamentarias, manifiestos y contramanifiestos académicos, artículos y columnas de opinión firmados y sin firmar..., todo un conjunto de piezas aparecidas en la prensa austríaca y alemana, atacando las obras que ocuparon buena parte del trabajo de Klimt entre 1894 y 1905: los cuadros dedicados a las facultades de Medicina, Filosofía y Jurisprudencia encargados a Klimt por el Estado austríaco con destino al techo del Aula Magna de la Universidad de Viena, y el *Friso de Beethoven*, la contribución de Klimt a la XIV Exposición de la *Secession*, de 1902.

Agotada la edición alemana de 1903, parecía oportuno publicar lo que constituye el mejor (y más directo) testimonio de aquellos años de querellas vienesas. La edición que ha realizado la Fundación Juan March ha pretendido imitar, en su estructura casi facsimilar y su tipografía, la austera y geométrica edición original de 1903. El volumen incluye una introducción sobre Hermann Bahr, a cargo de **Christian Huemer**, así como la minuciosa biografía de Klimt escrita por **Verena Perlehefter**, con la colaboración de **Dietrun Otten**, y el glosario *Viena Fin-de-Siècle* que elaboró **Rosa Sala Rose** para el catálogo.

■ Gary Hill, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma

EL VÍDEO COMO REFLEXIÓN DE LOS PROCESOS DE CONCIENCIA

El artista norteamericano Gary Hill (Santa Mónica, California, 1951), uno de los creadores actuales de imágenes videográficas más destacados, no quiere ser considerado como un video-artista, pero utiliza el vídeo para reflexionar sobre los procesos de conciencia. Gary Hill estuvo, el pasado 27 de septiembre, en Palma de Mallorca, presentando, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), la exposición «Gary Hill: Imágenes de luz. Obras de la colección del Kunstmuseum Wolfsburg».

Hasta el próximo 30 de diciembre pueden contemplarse en el Museu, en sus salas de exposiciones temporales y en algunos espacios más ganados, con carácter excepcional, a la colección permanente, 17 obras de Gary Hill, entre vídeos e instalaciones, realizadas entre 1977 y 2002, con especial incidencia en trabajos de las décadas de los 70 y los 80. Todas estas propuestas videográficas provienen de la colección del Kunstmuseum de la ciudad alemana de Wolfsburg, cuyo conservador, **Holger Broeker**, presentó la muestra a la prensa y el propio **Gary Hill** intervino en el acto público de inauguración.

El periodista **Andreu Manresa**, que en el suplemento catalán *Quadern de El País* (28-IX-2006) saludaba a «un clàssic actual de les creacions trencadores audiovisuals, de Gary Hill, entrunyellat de cops poètics i rutina quotidiana, trenca l'ordre clos del gran museu de



Gary Hill en la presentación de la muestra

butxacó, el March, on regna la pintura espanyola del segle XX», entrevistaba, al día siguiente (29-IX-2006), en la edición nacional de *El País*, a Hill, quien se refería a la comprensión de su obra: «Precisar el qué casi es una imposibilidad, hay que intentarlo, pero no marcar el lugar y la reacción a la audiencia. Al entrar en el bosque no te han de decir esto es esto, ve por ahí. Es mejor perderse,



buscar o ser encontrado. Pretendo crear cierto tipo de rechazo, antes que hacer arte contemplativo, provocar una respuesta y hacer pensar». Para Holger Broeker ésta es «una selección representativa de su evolución. Hill usa el vídeo porque le sirve para presentar nuevos modelos de consciencia». En la información de **Lourdes Durán**, de *Diario de Mallorca* (28-IX-2006), se recordaba que «Hill se inició en la escultura a los 15 años. Dejó California y cruzó a la costa este, a Woodstock. Corrían los años 70 y la experimentación era proclama. Hill experimentó con el lenguaje a través de las pantallas y en monocanal» y recogía estas palabras de Broeker: «La imagen, el sonido, el habla y el lenguaje son sus ejes de trabajo en los años 80».

Por su parte, la columnista habitual de *Última hora* (28-IX-2006) **Cristina Ros** relacionaba a Hill con Bill Viola, porque «a ambos les une la investigación de la poética de las imágenes

pasadas por procesos de digitalización o electrónicos, pero en el caso de Gary Hill es la preocupación por las relaciones entre las palabras y las imágenes lo que eminentemente ha centrado la obra realizada entre la década de los años 70 del siglo XX y la actualidad, mucho más que la búsqueda de las posibilidades técnicas de los medios electrónicos. Siguiendo la estela de la filosofía del lenguaje y con una mirada y una voz puestas sobre la expresión poética, Hill, a quien el Nuevo MoMa neoyorquino ha dedicado una sala en exclusiva, ofrece imágenes que llevan al cuestionamiento de la percepción humana». En el mismo *Última hora*, L. M. escribía que, a juicio de Holger Broeker, la obra de Hill se nutre de dos fuentes básicas: «el escepticismo sobre la percepción de la realidad transmitida a través de los medios de comunicación y la exploración de las posibilidades comunicativas» y que lo que le interesaba al artista es «el carácter corporal del pensamiento». ♦

CURSO SOBRE ARTE MULTIMEDIA

En el salón de actos del Museu de Palma se va a celebrar un curso sobre arte multimedia.

- Martes 7 de noviembre: *¿Es la ciencia el nuevo arte?*, por **Josep Perelló**, profesor de Física en la Universidad de Barcelona.
- Miércoles 15: *Videoarte. Historia y conceptos clave*; y jueves 16: *Vídeo: entre el arte y la comunicación*, por **Laura Baigorri**, profesora titular de Vídeo en la Facul-

tad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

- Martes 21 de noviembre: *¿Qué son los nuevos medios?: debate sobre arte y tecnología en la era digital*; y miércoles 22 de noviembre: *Arte en las redes: transformaciones en el sistema de las artes en la sociedad global*, por **Jesús Carrillo**, profesor de Historia y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid.

■ Desde el 8 de noviembre

DIMITRI SHOSTAKOVICH EN SU CENTENARIO



Durante el mes de noviembre se ofrece un nuevo ciclo de conciertos monográficos, en esta ocasión dedicado al compositor ruso Dimitri Shostakovich, con motivo del centenario de su nacimiento.

MIÉRCOLES 8 DE NOVIEMBRE

Piano Dúo (Mireia Fornells Roselló y Joan Miquel Hernández Sagrera)

Tres Preludios y Fugas, Op. 87, para piano solo; N° 7, en La mayor; N° 8, en Fa sostenido menor; y N° 5, en Re mayor; Concertino Op. 94, para dos pianos; Vals y Polka, para piano a cuatro manos; y Suite Op. 6, en Fa sostenido menor, para dos pianos

MIÉRCOLES 15 DE NOVIEMBRE

Quinteto Turina (Julia Franco, piano; Víctor Parra, violín; Miguel Llamazares, violín; Luis Magín Muñoz, viola; y François Monciéro, violonchelo)

Dos piezas para cuarteto de cuerda; Cuarteto de cuerda n° 8 en Do menor, Op. 110; Quinteto en Sol menor, para piano y cuerdas, Op. 57

MIÉRCOLES 22 DE NOVIEMBRE

Horacio Sánchez Anzola, piano
Seis Piezas infantiles, Op. 69; Tres Danzas fantásticas, Op. 5; Sonata n° 2, Op. 61; 24 Preludios para piano, Op. 34 (Selección);

y Siete Danzas para marionetas; Sonata n° 1, Op. 12

MIÉRCOLES 29 DE NOVIEMBRE

Yulia Iglina, violín; **Antón Gakkel**, violonchelo; **Víctor Derevianko**, piano; y **Raúl Benavent**, **Rafael Más** y **Sergi Perales**, percusión

Sinfonía n° 15, Op. 141 bis (Arr. de Víctor Derevianko para violín, violonchelo, piano y percusión). Estreno en España.

❖ **Salón de actos, 19,30 horas**
Estos conciertos se retransmiten en directo por Radio Clásica, de RNE

José Ramón Ripoll, comenta en el programa de mano:

«A cien años vista del nacimiento de Dimitri Shostakovich, su obra puede al fin ser estudiada con la objetividad concedida, no sólo por el tiempo en este caso, sino por la superación de ciertos parámetros ideológicos que han impedido escucharla en absoluta libertad de conciencia y exentos de prejuicios. Es verdad que casi toda obra de arte debe esperar unos años –y a veces, siglos– para ser



Dimitri Shostakovich
Foto: RIA Novosti

comprendida en su totalidad, pues en muchas ocasiones, el tiempo y lugar donde le tocó manifestarse no han sido sus grandes aliados, sino más bien sus peores enemigos. En el caso de Shostakovich, este natural

período de espera se une, por un lado, a las difíciles circunstancias políticas que rodearon su existencia, forzándole a debatirse entre sus aspiraciones creativas y su 'misión' social como compositor; y por otro, a la intransigencia crítica de aquellos que no han sabido apreciar la contradicción de su obra bajo otro prisma que el de la evolución canónica de las vanguardias europeas. No es preciso rastrear demasiado en manuales y hemerotecas para toparse con opiniones y sentencias emitidas por voces que nos merecen respeto y autoridad, descalificando o desdeñando la ingente labor del músico soviético, bajo el débil criterio de su 'dócil' sometimiento a los patrones socialistas y, por ende, el estancamiento de su obra con respecto a la evolución de la música occidental. Naturalmente, estas opiniones han ido diluyéndose en su propia inconsistencia, y hasta algunos de sus autores han trocado desprecios por elogios, dando paso a la reconsideración de una de las obras más singulares del siglo XX.

Dimitri Shostakovich nació en San Petersburgo, el 25 de septiembre de 1906, es decir que cuando Stalin asumió todos los poderes del Partido y el Estado en 1924, nuestro autor tenía 16 años y estaba a punto de diplomarse en el Conservatorio de su ciudad natal. La madre, Sofia Vassilievna, había descubierto muy pronto las cualidades privilegiadas de su

hijo para la música, convirtiéndose en su primera profesora de piano. Tras pasar por la Escuela de Música de Glaser, es admitido, en 1916, en el Conservatorio de San Petersburgo. El director del centro, Alexander Gla-

zunov, fue el primero en reconocer el talento del joven músico, que tuvo como profesor de piano a Leonid Nikolayen, y de composición a Maximilian Steinberg, quien fuera yerno de Rimsky-Korsakov.

La profunda amistad con el musicólogo Ivan Ivanovich Sollertinski, desde 1921, le ayudó a sobrellevar una vida artística cargada de conflictos, en la que predominaba, sin embargo, la necesidad de expresarse con un lenguaje ajustado a su tiempo, fruto natural de la evolución sonora y adaptable a ninguna otra ley que no fuera la dictada por su propio temperamento. Su música, a pesar de todos los impedimentos que encontró en cada compás de la vida —o quizás a causa de ello— refleja como un espejo el rostro, la esencia y el espíritu del hombre moderno. Y lo hace a partir de sus sensibles contradicciones morales, las subraya y traduce en un sonido que jamás habíamos escuchado antes. Desde las primeras piezas pianísticas hasta la *Sinfonía n.º 15* —presente en este ciclo, en transcripción para grupo de cámara— se mostró, sin embargo, firme en sus trazos sonoros, telúrico y profundo. El compositor no sueña, acude a las zonas más dolorosas de la realidad, a los espacios más conflictivos, y en un viaje sinuoso logra sacar a flote su belleza no menos dolorosa, la que, tras su muerte en 1975, resuena en su póstuma *Sonata para viola*. ♦

HISTORIA DEL JAZZ: DE ARMSTRONG A MARSALIS

Aunque el jazz es fundamentalmente música improvisada para escuchar, y así puede oírse, en la Fundación Juan March, a partir del 25 de noviembre, en un ciclo de «Conciertos del Sábado» titulado «Cuatro historias del jazz» (tal como se informa en esta misma revista), también se puede oír hablar del jazz. De ahí el ciclo de cuatro conferencias que con el título de «Historia del Jazz: de Louis Armstrong a Wynton Marsalis» se desarrolla entre el martes 21 y el jueves 30.

- 21 de noviembre:

Christopher Small: *Orígenes del Jazz (Louis Armstrong)*.

- 23 de noviembre:

José María Guelbenzu: «Yo podría escribir ese piano, dijo Cortázar» (*Charlie Parker, Thelonious Monk y Bill Evans*). Años cuarenta-cincuenta.

- 28 de noviembre:

José María García Martínez: *Miles Davis y su época: los caminos del silencio. El jazz entre 1945 y 1990.*

- 30 de Noviembre:

Fernando Ortiz de Urbina: «Y con él llegó el escándalo: Wynton Marsalis».

❖ Salón de Actos, 19,30 horas. Entrada Libre

UNA NUEVA FORMA DE HACER MÚSICA



Christopher Small nació en Nueva Zelanda en 1927. Es compositor y durante años ha dado clases sobre pedagogía musical en distintas universidades. Vive en España desde 1986 y es autor,

entre otros libros, de *Music, Society, Education* (1977), *Music of the Common Tongue* (1987) y *Musicking* (1998). En su intervención, el primer día, va a analizar los orígenes de una nueva forma de hacer música que surge en la época de la esclavitud en América conservando matices de sus dos orígenes, la música africana y la música europea, que confluyeron admirablemente para dar lugar al jazz. Utiliza el concepto de «musicking»,



Louis Armstrong

«musicar», hacer música, refiriéndose a toda forma de participación activa en una actuación musical. Para Small, esta nueva forma de hacer música, cuyas raíces se remontan a principios del siglo XVII durante los primeros días de la esclavitud en América, proporcionó tanto a los negros como a los blancos pobres, un nuevo modelo, parecido a una comunidad, que representó para ellos una afirmación de dignidad que les dio una razón para sobrevivir y que dio origen a esa nueva forma de hacer música que se llama jazz.

«La vitalidad del jazz proviene, por tanto, en gran medida de sus orígenes sociales; es el reflejo de la sociedad de la que emana, de las tensiones entre los ideales de comunidad de europeos y de americanos de origen africano. La vitalidad del jazz es el legado de innumerables músicos cuyos nombres, en muchos casos, se han perdido para la historia, y quienes probablemente, aun siendo analfabetos, han sido grandes conocedores de los estilos musicales europeos y africanos y quienes han situado, a ambos estilos por igual, en los orígenes del jazz. La primera gran figura con nombre propio en el jazz fue sin duda ninguna, Louis Armstrong, quien, sin embar-

go, comparte este mérito con el trabajo de aquellos primeros músicos antes mencionados, quienes han sido también protagonistas de los orígenes del jazz.»



José María Guelbenzu es escritor, crítico literario, ha sido editor y es un gran aficionado al jazz. Resume así su intervención: «Se viene diciendo de manera recurrente que la literatura y el jazz tienen muchos puntos de contacto. Habría que precisar que se trata de la literatura del siglo XX, pues éste es el siglo del jazz. ¿Es cierta esa afirmación? La música se compone de sonidos abstractos y la literatura de palabras concretas, de manera que el encuentro se presenta más bien complicado, por no decir insoluble. La conferencia se propone reflexionar sobre este asunto de la mano de un escritor, Julio Cortázar, y tres músicos de la edad de oro del jazz: Charlie Parker, Thelonius Monk y Bill Evans».

José María García Martínez, coordinador del ciclo, crítico de jazz del diario «El País» y de



otras publicaciones, además de autor de, entre otros libros, *Del fox trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996* y *Guía profesional del Jazz* (coordinador), centra su conferencia en

Miles Davis: «Posiblemente, el músico que con mayor exactitud refleja el verdadero espíritu cambiante del jazz: Miles Davis, trompetista y compositor, autor de incontables obras maestras («Birth of the cool», «Kind of blue», «Bitches Brew»...), jamás volvió la vista hacia lo ya hecho y solo pensaba en lo por hacer. Miles señaló el camino a seguir a sus contemporáneos, para quienes fue referencia y fuente de inspiración. Creó estilos –del «cool jazz» al «jazz rock» pasando por el jazz «modal», sus diversas experiencias orquestales o sus aventuras al borde de la atonalidad–, inventó un sonido, avaló carreras –¿qué músico de jazz de la modernidad ha podido escaparse a su influencia?– y nada de ello tuvo importancia para él comparado con lo que pudiera traerse entre manos en ese momento. Siempre cambiante, siempre fiel a sí mismo: Miles Davis.»

Cierra el ciclo **Fernando Ortiz de Urbina**, traductor, crítico de jazz y actualmente co-



responsal en Londres de *Cuadernos de Jazz*: «Mesías para algunos, ángel caído para otros, siempre polémico, Wynton Marsalis ha marcado el jazz del último cuarto del siglo XX.

Desde su irrupción en la escena neoyorquina hace más de 25 años, Marsalis ha causado sensación por sus declaraciones, su brillante palmarés, su intensa y variada actividad y, en menor medida, como compositor.

En este repaso a su carrera se hará especial hincapié en Marsalis como materialización de un ideal estético (procedente de la tradición literaria de Ralph Ellison y Albert Murray), en el papel secundario que ha desempeñado su música en toda esta historia, así como en el intento de codificación del jazz según dicho ideal y sus consecuencias.» ♦

■ Desde el 25 de noviembre, en «Conciertos del Sábado»

CUATRO HISTORIAS DEL JAZZ

Al Jazz se dedica también el último ciclo del año 2006 en «Conciertos del Sábado». El 25 de noviembre comienza «Cuatro historias del Jazz», cuatro conciertos que ofrecerán el Cuarteto Pedro Iturralde, The Missing Stompers, Perico Sambeat en cuarteto y Joachim Kühn.

Abre la serie el **Cuarteto Pedro Iturralde** formado por **Pedro Iturralde** (saxofón), **Miguel Ángel Chastang** (contrabajo), **Mariano Díaz** (piano) y **Carlos Carli** (batería). Integran el programa obras de John Coltrane, George Gershwin, Pedro Iturralde y Manuel de Falla. (Ver Calendario)

❖ **Salón de actos.**
12,00 horas.

Pedro Iturralde (Falces, Navarra, 1929) es catedrático de saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha actuado en Londres con la «All Star Big Band» europea, en el Palais Beaux-Arts de Bruselas con su cuarteto, en Helsinki con la Orquesta UMO, en el Berklee Performance Center de Boston, con Larry Monroe en quinteto y con la «All Star Faculty Big Band». Ha colaborado como solista con la Orquesta de Asturias y las principales orquestas españolas.

El contrabajista **Miguel Ángel Chastang** estudió en Nueva York con Ron Carter, hasta 1991, año en el que regresó a España, y trabajó en Harlem con los principales maestros de jazz. Desde 1993 es miembro habitual de los cuartetos de jazz de Jorge Pardo y Pedro



Pedro Iturralde y el Cuarteto de Saxofones en un concierto en la Fundación Juan March en 1997

Iturralde. Actualmente dirige su propio grupo de jazz.

Mariano Díaz estudió en la Universidad de California en Los Ángeles. Establecido en Madrid desde 1993, fue finalista de la Bienal de Composición de la Sociedad General de Autores (SGAE) en 2003 y fue nominado para los premios GRAMMY edición 2005 por el disco «Andando el Tiempo» de Gerardo Nuñez (ACT) (Mejor álbum flamenco).

El batería **Carlos Carli** (Montevideo, 1946) es profesor en la Escuela de Música Creativa de Madrid. Ha colaborado con músicos de jazz de primera fila, tanto españoles como de otros países, y participado en destacados festivales internacionales. ♦

■ Otros conciertos matinales

QUINTETO DE VIENTO Y PIANO

Cuatro instrumentos de viento-madera y uno de viento-metal (la trompa) forman el quinteto de viento, un clásico de los grupos de cámara, que goza de un extenso repertorio. A él se dedican los «Conciertos del Sábado» de los tres primeros sábados de noviembre, que ofrecen el Quinteto INCONTRO 5, con los pianistas Ana Guijarro y Javier Perianes.

En este ciclo, además de escuchar al quinteto solo, podremos disfrutar de su diálogo con el piano; y de la mano de compositores como Mozart, Beethoven y Poulenc, entre otros, se podrán oír auténticas obras maestras de los siglos XVIII, XIX y XX. Integran el **Quinteto INCONTRO 5** David Calvo, clarinete; Ramón Ortega, oboe; Javier Castiblanque, flauta; Javier Giner, trompa; y Joaquín Osca, fagot.

El 4 de noviembre el Quinteto **INCONTRO 5** actúa con **Ana Guijarro** al piano y ofrece un

programa integrado por obras de Jacques Ibert, Albert Roussel, Paul Taffanel y Francis Poulenc. El sábado 11 de noviembre, el grupo, también con la pianista Ana Guijarro, interpreta obras de J. Ch. Bach, F. I. Danzi y W. A. Mozart. El ciclo concluye el sábado 18, con un programa compuesto por obras de M. Arnold, G. Ligeti y L. van Beethoven. En esta ocasión el Quinteto actúa con **Javier Perianes** al piano. (Véase programa en el calendario.)

❖ **Salón de actos. 12,00 horas.**

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

LUNES, 6

RECITAL DE PIANO

Jan Maarten van der Mark
Obras de S. Rachmaninov
y F. Chopin

LUNES, 20

RECITAL DE VIOLÍN
Y PIANO

Felipe Rodríguez (violín) y
Sara Marianovich (piano)

Obras de W. A. Mozart, E.
Grieg y P. Sarasate

LUNES, 27

RECITAL DE PIANO
Inés Borrás

Obras de R. Schumann y
M. Mussorgski

Jan Maarten van der Mark es
profesor de piano en el Con-
servatorio Pablo Sarasate de

Pamplona. **Felipe Rodríguez**
pertenece a la Orquesta Fil-
armónica de Málaga. La pia-
nista **Sara Marianovich** ha
grabado un CD con la inte-
gral para piano de Joaquín
Rodrigo. **Inés Borrás** es pro-
fesora de piano en el Conser-
vatorio Profesional de Músi-
ca de la Diputación de Tarrag-
ona.

❖ **Salón de actos. 12,00 h.**

■ El esplendor de la viola da gamba

LUNES TEMÁTICOS

Continuando el nuevo ciclo de conciertos puesto en marcha el pasado mes de octubre bajo el nombre de «Lunes temáticos» –cuyo tema general para los ocho conciertos del curso 2006/07 es la música barroca–, este mes de noviembre llevará por título *El esplendor de la viola da gamba*, y se ofrecerá el lunes 13, a las 19 horas, con una duración de sesenta minutos y sin descanso.

Ofrecido por el **Wieland Kuijken Trío** (Wieland Kuijken, viola da gamba; René Bosch, viola da gamba; y Robert Kohonen, clave), el programa es el siguiente:

Johannes Schenk (1660-1712)
Sonata en La menor, de «L'écho du Danube», Op. 9

August Kühnel (1645-c. 1700)
Sonata a dos en Mi menor (Sonate o partite ad una o due viole da gamba, con il basso continuo)

Jean de Sainte-Colombe (1640-1701)
Concert VIII à deux violes égales

Marin Marais (1656-1728)
Suite en Mi menor (Deuxième livre de pièces de violes, 1701)

❖ **Salón de actos. 19,00 horas**



Mujer joven al clavicémbalo, de J. Vermeer (National Gallery)

Durante el segundo barroco, la viola da gamba disfrutaba de un protagonismo excepcional en determinados países europeos. En Francia era junto con el clave el instrumento preferido de los ambientes cortesanos. También en Inglaterra se componía música para conjuntos de violas, que compartían fama con la flauta de pico. En Italia,

sin embargo, los constructores de violines prefirieron potenciar el violonchelo barroco, cuya literatura se vio enriquecida con la contribución de grandes virtuosos.

Alemania, en la singularidad de su estilo, prefirió utilizar la viola da gamba como mero instrumento de conjunto, aunque se conserven obras y fragmentos para viola solista de gran valor artístico (las sonatas de Bach, por ejemplo). Uno de los principales compositores de viola da gamba de ámbito germano fue **Johannes Schenk**, que vivió en Düs-

seldorf y publicó en Amsterdam Seis Sonatas, Op. 9 tituladas *L'Echo du Danube*. La influencia de las sonatas «da cámara» de Corelli puede estar presente en la disposición de las diferentes danzas, aunque el estilo pertenece plenamente a la tradición instrumental alemana.

August Kühnel es un compositor poco conocido del norte de Alemania cuya música es una rica mezcla de diferentes estilos e influencias nacionales: incorpora formas italianas, francesas e inglesas, a veces dentro de una misma pieza.

Gran parte del repertorio de piezas para viola ha sido recuperado por la musicología recientemente. El gran desconocido era **Mr de Sainte-Colombe**, el verdadero creador de la escuela de Versalles, quien trabajó intensamente por mejorar la capacidad técnica de la viola da gamba añadiendo al instrumento una séptima cuerda.

Sin embargo fue su discípulo más brillante quien alcanzó la fama, el virtuoso de la viola **Marin Marais**. Defensor de la música nacional francesa, sus piezas para viola demuestran una gran delicadeza y una fuerza compositiva fuera de lo común. Su «Segundo libro de Piezas para violas» dedicado al duque de Orleans en 1701, contiene además de las famosas *Folías de España*, una suite que finaliza con una de las páginas más hermosas de la música francesa del barroco: el «Tombeau pour Mr de Sainte-Colombe». Esta elegía fúnebre, sobria y expresiva, muestra la gran admiración que el alumno sentía por el luego olvidado maestro.

LOS INTÉRPRETES

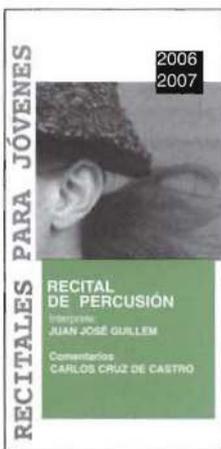
Wieland Kuijken (Dilbeek, Bélgica) se interesa especialmente por la interpretación de la música antigua con instrumentos originales. Desde 1971 enseña viola de gamba en los Conservatorios de La Haya y Bruselas, y con frecuencia forma parte del jurado en concursos internacionales. Es miembro fundador de La Petite Bande; desde 1986 dirige el Collegium Europae y, desde 1987, es chelista del Cuarteto de Cuerda Kuijken.

Renée Bosch (Holanda) comenzó los estudios de viola da gamba a los 12 años. En 1977 ingresó en el Real Conservatorio de La Haya, obteniendo en 1983 premio de solista, fin de carrera. Como tal, o en grupos de cámara, ha actuado por toda Europa y también en Puerto Rico. Ha acompañado a músicos del prestigio de Max von Egmond, Teresa Berganza, Peter Lika, Don Smithers, James Bowman o Guy de Mey. Ha actuado con orquestas sinfónicas interpretando los solos de viola da gamba en las *Pasiones* de J. S. Bach.

Robert Kohnen (St. Vith, Bélgica) realizó los estudios de órgano en Malines y en el Conservatorio Real de Música de Bruselas. Estudió el clavecín de forma autodidacta. En 1954 fue uno de los fundadores del Ensemble Alarius de Bruselas, uno de los grupos pioneros en la nueva forma de interpretar la música antigua. Hasta 1971 formó parte del Ensemble Musiques Nouvelles. Con estos grupos realizó grabaciones y conciertos en Europa, Estados Unidos, Canadá y Japón. Es profesor de interpretación en los cursos de verano de Spa (Bélgica) y de clave en el Real Conservatorio de Música de Bruselas. ♦

■ Se celebran los martes y viernes por la mañana

PERCUSIÓN Y MÚSICA DE CÁMARA EN LOS «RECITALES PARA JÓVENES»



La percusión y la música de cámara son las dos modalidades que se ofrecen en los «Recitales para Jóvenes» de la Fundación Juan March desde el pasado octubre. Son auténticos conciertos de música clásica, a cargo de intérpretes profesionales, en los que un crítico musical habla a los chicos acerca de los instrumentos, de las obras interpretadas y de sus compositores.

Estos recitales que, con distintas modalidades e intérpretes, viene ofreciendo desde 1975 en su sede la

Fundación (también se han organizado en otras ciudades españolas), son para grupos de alumnos de centros docentes de Madrid, que acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud a la Fundación. Se celebran dos veces por semana, los martes y viernes a las 11,30 horas.

Juan José Guillem y Rafael Gálvez se alternan, los martes, en los recitales dedicados a la percusión. (Ver programas en el calendario.) Ambos son profesores del Centro de Estudios Neopercusión (Guillem es creador y director del mismo). El compositor **Carlos Cruz de Castro** realiza los comentarios orales. Integran el programa en su mayor parte obras de autores contemporáneos tanto españoles como de otros países. Incluye el es-

treno de dos obras: *Water Proof*, de Tomás Marco, y *Manos de agua*, de Carlos Cruz de Castro. «Si el sonido que resulta al soplar un tronco o hueso huecos –señala este último– es el antecedente de los instrumentos de viento y el cartílago tensado en un caparazón el de los instrumentos de cuerda, la atención en el sonido producido por el choque de dos objetos ha dado origen a lo largo



Juan José Guillem en un momento del concierto

de la historia a la aparición de múltiples instrumentos de percusión. Esto ha sucedido no sólo con objetos de uso cotidiano con función social (campanas, triángulos, cencerros, cascabeles, rallador metálico de pan...), sino con otros objetos sonoros que sólo son materia prima para construir una multiplicidad de objetos (láminas de hojalata, tablas de madera, tubos metálicos...).

A la música de cámara se dedican los conciertos de los viernes. También hay dos tríos que se alternan en su actuación: el **Trío Arbós** (Miguel Borrego, violín; José Miguel Gómez, violonchelo; y Juan Carlos Garvayo, piano) y el **Trío Bellas Artes** (Rafael Khismatulin, violín; Paul Friedhoff, violonchelo; y Natalia Maslennikova, piano). Los comentarios corren a cargo del también compositor **Tomás Marco**.

El programa presenta la formación del trío clásico, compuesto por un violín, un violonchelo y un piano. Con ejemplos sonoros a cargo de los intérpretes, Tomás Marco explica la historia y características técnicas de cada uno de estos instrumentos que, «nacidos por separado, en la época del Clasicismo se juntaron en esta formación para la que muchísimos compositores han compuesto obras desde entonces».

En el programa que interpreta en noviembre el **Trío Arbós** se recorren diversas épocas y estilos: desde el Barroco (Bach), Clasicismo (Haydn), el XIX romántico (Schumann, Mendelssohn) hasta finales del siglo XX (Piazzolla) e incluso la música más actual, con una obra reciente de un compositor español de cuarenta años, Jesús Torres.

EL CONCIERTO A LO LARGO DE LA HISTORIA

«El concierto —explica Tomás Marco— no es la única ni la más antigua de las formas de escuchar música. Antes la música se escuchaba en ceremonias religiosas, palaciegas o militares, así como en sesiones ligadas a la danza. Los particulares solían reunirse para escuchar música en casas privadas. Con la llegada del espectáculo moderno en el Renacimiento, especialmente con el teatro (que ya había existido en la Grecia antigua), las obras se anuncian un día y hora determinados, en un lugar adecuado. Surge así el público como una reunión de gentes que no tienen por qué conocerse o estar vinculadas entre sí. Ello obliga a una escucha distinta. Inmediatamente estas circunstancias se reproducen con el teatro musical (lo que hoy llamamos ópera o géneros cercanos). Cuando los empresarios descubren que se puede hacer lo mismo con la música sin representación, nace propiamente el concierto. Esta manera de escuchar la música se va popularizando en los siglos XVII y XVIII y será la manera más habitual de acercarse a la música durante el siglo XIX. A finales del siglo XIX y a lo largo del XX van surgiendo otras maneras de escuchar música derivadas de descubrimientos técnicos que permiten transmitirla a distancia o grabarla en un soporte para su posterior audición. Surgen los cilindros de fonógrafo, los discos de pizarra, los vinilos, las cassetes y los CDs. Paralelamente se desarrolla la radio, la televisión, los ordenadores, el formato MP3, etc. Todo ello introduce otras maneras de escuchar música que no han acabado con la institución del concierto pero que varían y aumentan mucho las posibilidades de hacerlo.» ♦

■ Continúa el «Aula Abierta» iniciada el 31 de octubre

EL UNIVERSO, LA VIDA, SU EVOLUCIÓN Y BÚSQUEDA FUERA DE LA TIERRA



Director: Juan Pérez Mercader

Durante este mes de noviembre la Fundación Juan March continúa el Aula Abierta dedicada a entender el origen del Universo, bajo el título «El Universo, la vida, su evolución y búsqueda fuera de la Tierra». El director del curso, Juan Pérez Mercader (los días 2, 6 y 14), Ricardo Amils (el día 7) y Javier Gómez Elvira (el día 16) intervendrán en este ciclo (ya iniciado el pasado 31 de octubre por el propio Pérez Mercader) analizando el Universo conocido y buscando posibles evidencias de vida fuera de nuestro planeta.

- ❖ 18-19,30 h. Sesión dirigida a profesores de enseñanza primaria y secundaria, previa inscripción gratuita. Plazas limitadas.
- ❖ 19,30-21 h. Conferencia. Entrada libre.



Juan Pérez Mercader, director del Centro de Astrobiología y director del ciclo que él inició con una conferencia sobre «La evolución del Universo», resume el contenido del

mismo: «comunicar el conocimiento adquirido en los últimos años sobre la evolución del Universo, sobre las propiedades de los sistemas vivos, incluyendo tanto su adaptabilidad, la evolución darwiniana de los sistemas vivos, y acerca de las condiciones de habitabilidad de los objetos celestes. Esta descripción va acompañada de una discusión sobre los aspectos tanto experimentales como rela-

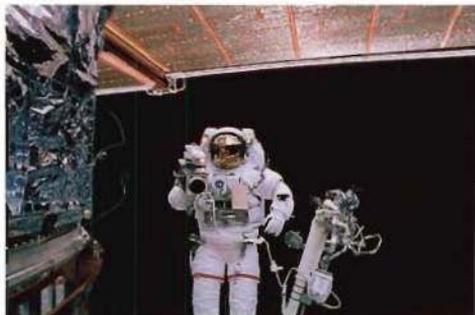
cionados con la exploración asociados a la adaptación de la vida a condiciones extremas y a la búsqueda de vida *in situ* en el Sistema Solar».

«Se describirá la evolución del Universo a gran escala, desde el Big Bang al origen de los sistemas planetarios. Habrá una descripción de la 'geografía' y la historia del Universo, incidiendo en las regularidades que se observan en este proceso y que han permitido establecer una conexión entre morfología y cronología del Universo. Se hará hincapié en los principios básicos que subyacen en esta conexión.»

«Además, se hablará sobre la formación de

Misión Hubble.
Copyright: NASA

Acercamiento del Hubble a Marte, el 26 de agosto de 2003.
Foto: NASA, J. Bell (Cornell U.) y M. Wolff (SSI)



sistemas planetarios y nuestro Sistema Solar en particular, discutiendo las últimas ideas que se tienen acerca de la génesis de los dos tipos de planetas existentes en nuestro sistema planetario: rocosos y gigantes de gas. Se presentarán los escenarios más importantes que se manejan sobre el origen de la vida en nuestro planeta. A continuación se explicarán algunos episodios importantes en la co-evolución de la Vida y de nuestro planeta, finalizando con una discusión de las propiedades que hoy en día se manejan como definitorias de los sistemas vivos.»

«Se incluirá también la biología de extremófilos poniendo un énfasis especial en el caso del río Tinto y, finalmente, se describirán los nuevos tipos de instrumentos que, basados en el conocimiento actual sobre la vida y las condiciones de habitabilidad, se están diseñando para explorar el Sistema Solar.»

«Finalmente se harán algunas consideraciones de carácter práctico y aplicado a la vida y habitabilidad de nuestro Planeta Azul, la Tierra.»

Juan Pérez Mercader hablará en noviembre sobre «Formación de sistema planetarios»,

«El origen de la vida» y «La coevolución de la vida en la Tierra». A continuación se ofrece un resumen de los temas desarrollados por los otros dos conferenciantes.

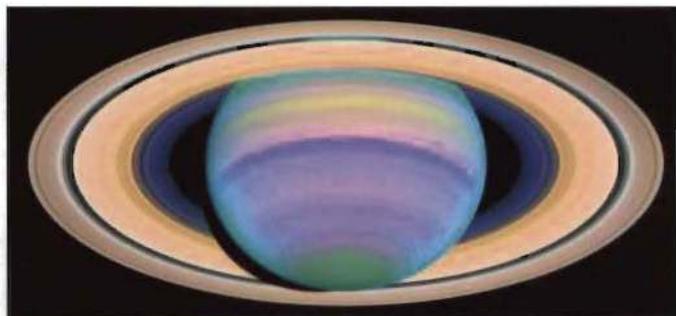
Ricardo Amils

Centro de Biología Molecular (UAM-CSIC), Universidad Autónoma de Madrid y Centro de Astrobiología (INTA-CSIC).

LA ADAPTACIÓN DE LA VIDA A CONDICIONES EXTREMAS

Hasta hace relativamente poco creíamos que la vida era esencialmente sutil y que sólo se podía desarrollar en condiciones parecidas a las que requerimos los animales de sangre caliente. El descubrimiento de los extremófilos, es decir de organismos capaces de desarrollarse en condiciones atípicas (valores extremos de temperatura, presión o PH; elevadas dosis de radiación, etc.) ha tenido implicaciones muy importantes en distintos campos de la ciencia, en general, y en la astrobiología, en particular.

En la presentación nos centramos en los distintos hábitats en los que se desarrollan nuestros protagonistas, los extremófilos, con los



Anillos de Saturno con luz ultravioleta.
Copyright: NASA y E. Karkosch
(University of Arizona)

niveles de dificultad que el desarrollo de vida tiene en cada uno de ellos (integridad de la membrana, desnaturalización de proteínas y ácidos nucleicos, presión osmótica, velocidad de reacción, etc.) y así poder abordar las estrategias utilizadas por cada uno de ellos con el fin de contrarrestar los efectos negativos que la condición extrema o la suma de condiciones extremas puedan ocasionar.

Finalmente abordamos el estudio de la ecología microbiana del Río Tinto con el fin de familiarizarnos con el tipo de trabajo que el estudio de la ecología de un ambiente extremo comporta. Río Tinto corresponde a un río ácido de 100 km. de longitud y cuyo origen se debe a la actividad metabólica de microorganismos que son capaces de crecer utilizando como fuente de energía los sulfuros metálicos, fundamentalmente pirita, que existen en elevadas concentraciones en la Faja Pirítica Ibérica. Hablaremos sobre los mecanismos de obtención de energía utilizados por los microorganismos que se desarrollan en este ambiente, revisaremos las técnicas convencionales de ecología microbiana y las de ecología molecular que están siendo utilizadas para explorar este peculiar ambiente, analizaremos los datos obtenidos con el fin de

producir un modelo de funcionamiento del sistema, analizaremos algunos de los productos minerales generados por estos microorganismos, su utilidad para datar la antigüedad del río, la convergencia entre la mineralogía del Tinto patrocinada por la vida y la análoga del Marte recientemente descrita por los MERs de la NASA, los resultados de la perforación del subsuelo de la Faja Pirítica (proyecto MARTE), todo ello en un contexto astrobiológico que nos permita responder a la pregunta fundamental de si la vida en el planeta azul es una casualidad o por el contrario es el producto de la evolución del Universo y por lo tanto con posibilidad de que se haya desarrollado en otros sistemas planetarios. Las enseñanzas de los microorganismos de Río Tinto se contrastarán con las generadas por otros modelos extremos.

Javier Gómez Elvira

Responsable del laboratorio de Robótica y Exploración remota del Centro de Astrobiología (INTA-CSIC)

TECNOLOGÍA PARA LA BÚSQUEDA DE VIDA EN EL SISTEMA SOLAR

En el Sistema Solar existen varios cuerpos en

los que la vida puede existir actualmente o ha podido darse en el pasado. Marte y Europa son dos de ellos. Al primero han llegado varias misiones y se empieza a conocer en detalle, mientras que el segundo, mucho más lejano, es casi un desconocido. ¿Cómo saber si realmente existe vida en esos cuerpos? La única forma que se tiene actualmente es llegar hasta ellos y explorarlos, ya sea mediante orbitadores, o mediante vehículos superficiales, aéreos o submarinos y, por supuesto, desarrollando instrumentos específicos.

Tres campos de desarrollo se mezclan en esta tarea: el desarrollo de vehículos que sean capaces de llegar al cuerpo que se va a explorar, de vehículos de exploración y de instrumentación.

Las técnicas de propulsión que actualmente se utilizan en las misiones espaciales son una notable restricción para la exploración planetaria. No sólo por su alto coste sino por la extremadamente larga duración de los viajes. Varias alternativas se están evaluando aunque todavía se está lejos de encontrar una que pueda reemplazar a las que se utilizan actualmente.

Los vehículos de exploración son uno de los elementos más críticos en la búsqueda de vida. Los vehículos todo terreno son los que actualmente juegan el papel predominante, pero la necesidad de explorar superficies mayores y con orografía compleja hace que sea necesario buscar diferentes alternativas.

La instrumentación es quizás el elemento primordial de toda misión y del que depende en gran medida su éxito. Existe un conjunto de técnicas que se están empezando a utilizar en este campo, algunas de ellas clásicas, como son: espectrometría infrarroja y espectrometría de masas. Otras totalmente nuevas en el campo espacial como la espectrometría Raman; también se están introduciendo técnicas más biológicas como las micromatrices de proteínas o la electroforesis capilar.

Un punto importante a resaltar es lo que en términos anglosajones se denomina *Planetary Protection*, lo que significa la necesidad de no contaminar con compuestos terrestres la zona de exploración. Esto implica unas restricciones importantes a todo el sistema (vehículo-instrumentación) utilizado en la exploración. ♦

Con el nombre de **Aula Abierta** la Fundación Juan March ofrece una modalidad de ciclos de conferencias integrada al menos por seis sesiones en torno a un mismo tema. El Aula Abierta se estructura en dos partes. La primera sesión está dirigida a profesores de enseñanza primaria y secundaria, que pueden obtener créditos de utilidad para fines docentes. (Para la obtención de dichos créditos es imprescindible la asistencia a un mínimo del 85 % de las horas lectivas presenciales.)

La segunda parte es pública y consiste en una conferencia o lección magistral. Como todas las actividades de la Fundación Juan March, Aula Abierta es de carácter gratuito.

LOS DOCTORES Y EL CEACS

Desde que inició sus actividades, en 1987, el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS) ha tenido como objetivo formar investigadores capaces de hacer contribuciones excelentes a la sociología y la ciencia política españolas, así como en la vida cultural, social, política y económica de este país. Gran parte de sus antiguos estudiantes son hoy profesores en distintas universidades españolas; otros enseñan o investigan en centros extranjeros; y algunos han ocupado en algún momento de su carrera profesional puestos de asesoramiento en la administración o trabajan en el sector privado.



Gabriel Saro (Eibar, Guipúzcoa) es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Deusto (Bilbao) y formó parte de la sexta promoción de estudiantes del CEACS, donde obtuvo el Master en 1995. Aquí reali-

izó su tesis doctoral, *Convergencia y redes de políticas: la reconversión de la siderurgia integral en Gran Bretaña y España (1977-94)*, con la que en 2000 obtuvo el título de Doctor en Sociología y Ciencia Política por la Universidad de Deusto y el diploma de «Doctor miembro» del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Gabriel Saro ha desarrollado su actividad en el área financiera, en concreto en la financiación de proyectos ('Project Finance'). Tras año y medio en el operador aeroportuario 'Aéroports de

Paris', volvió a Madrid para incorporarse a BNP Paribas y desde junio de 2003 trabaja como 'Associate Director' en el Royal Bank of Scotland.

Gabriel Saro habla de su formación en ciencias sociales, de su tesis doctoral y de su trayectoria profesional en el sector privado.

¿Podría contarnos cuál fue el objeto de su tesis doctoral?

Mi tesis compara las políticas de reconversión industrial aplicadas en Gran Bretaña y España durante el período de 1979-1994, utilizando a la siderurgia como ejemplo sectorial. Durante aquellos años la adaptación/reconversión de los sectores 'maduros' (minería, siderurgia, sector naval) constituyó un problema político de primer orden, en el que los factores sociales y territoriales condicionaban cualquier decisión empresarial.

«Cualquier doctor del CEACS está sobradamente preparado para trabajar en el sector privado»

Hay dos gobiernos de diferente orientación ideológica pero con el suficiente apoyo político para afrontar un proceso traumático en lo social (reducción de empleo, cierre de plantas) y costoso en cuanto a las ayudas públicas. Mientras los gobiernos conservadores británicos optaron por una reconversión rápida dejando actuar a las fuerzas de mercado, los socialistas optaron por un ajuste gradual, que buscó compatibilizar la competitividad empresarial con la ausencia de despidos y el equilibrio territorial. En la tesis recurrí a un enfoque de «policy networks» para tratar de explicar el marco en el que se tomaron determinadas decisiones políticas. Si bien el punto final del proceso es muy similar en ambos países (privatización y libre competencia), la elección de los tiempos y el complejo proceso de convergencia de políticas públicas resultaban en muy opinión reveladoras de los condicionantes de la toma de decisiones en el área de políticas públicas.

¿Qué hizo tras finalizar la tesis doctoral? ¿Le ayudó la tesis en su trayectoria profesional posterior?

Una vez que mi tesis estaba razonablemente encarrilada, tomé la decisión de buscar trabajo en el sector privado antes que en la universidad, la principal salida en España para la gente de mi formación. Una decisión, debo reconocer, motivada más por evitar «lo conocido» que por una vocación definida. Ahora bien, con mi currículum de ciencias sociales y mi licenciatura en Geografía e Historia, mis posibilidades de empleo eran

reducidas, por lo que realicé un MBA que me permitiera «reconvertir» mi perfil. Mi tesis tenía un fuerte componente empresarial que sin duda me ayudó en el proceso.

En este sentido, haber terminado mi tesis doctoral más que beneficio laboral me ha reportado una satisfacción personal, lo que es casi más importante en el largo plazo. Ahora bien, la elaboración de una tesis doctoral exige el desarrollo de unas habilidades (auto-disciplina, capacidad analítica) que, si no en la primera entrevista, son muy valoradas en la empresa privada. E incluso más, una tesis de ciencias políticas te acaba impregnando de un sano escepticismo sobre el funcionamiento de las organizaciones, que resulta muy útil en el trabajo diario.

Como todos sabemos, en los países anglosajones las empresas valoran (o al menos no perjudica) perfiles educativos poco «ortodoxos», pero no es el caso en nuestro país y menos en los noventa, con un mercado laboral muy complicado para los jóvenes. Ahora bien, este contexto no supone un obstáculo insalvable; de hecho obtuve mi primer empleo en España más por mi expediente académico que por la brillantez de mi entrevista personal. En mi opinión, cualquier doctor del CEACS está sobradamente preparado para desenvolverse en el sector privado, donde no sólo tienen cabida los ingenieros y MBAs. Y no olvidemos que muchas de las líneas de investigación en ciencias sociales son eminentemente «prácticas». Ahora bien, las oportunidades hay que buscárselas y nadar a contracorriente. ♦

2, JUEVES 19,30	AULA ABIERTA «El Universo, la vida, su evolución y búsqueda fuera de la Tierra» (II)	Juan Pérez Mercader	«Formación de sistemas planetarios»
4, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «QUINTETO DE VIENTO Y PIANO» (I)	Quinteto INCONTRO 5 (David Calvo, clarinete; Ramón Ortega, oboe; Javier Castiblanque, flauta; Javier Giner, trompa; y Joaquín Osca, fagot) y Ana Guijarro (piano)	Tres piezas breves para quinteto de viento, de J. Ibert; Divertimento para piano y quinteto de viento, Op. 6, de A. Roussel; Quinteto, de P. Taffanel; y Sexteto para piano, flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot, de F. Poulenc
6, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano	Jan Maarten van der Mark	Obras de S. Rachmaninov y F. Chopin
19,30	AULA ABIERTA «El Universo, la Vida, su evolución y búsqueda fuera de la Tierra» (III)	Juan Pérez Mercader	«El Origen de la vida»
7, MARTES 19,30	AULA ABIERTA «El Universo, la vida, su evolución y búsqueda fuera de la Tierra» (IV)	Ricardo Amils	«La adaptación de la vida a condiciones extremas»
8, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «DIMITRI SHOSTAKOVICH EN SU CENTENARIO» (I) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Piano Dúo (Mireia Fornells Roselló y Joan Miquel Hernández Sagrera)	Tres Preludios y Fugas, Op. 87, para piano solo (Nº 7 en La mayor, Nº 8 en Fa sostenido menor y Nº 5 en Re mayor); Concertino Op. 94, para dos pianos; Vals y Polka, para piano a cuatro manos; y Suite, Op. 6, en Fa sostenido menor, para dos pianos, de D. Shostakovich
11, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «QUINTETO DE VIENTO Y PIANO» (II)	Quinteto INCONTRO 5 (David Calvo, clarinete; Ramón Ortega, oboe; Javier Castiblanque, flauta; Javier Giner, trompa; y Joaquín Osca, fagot) y Ana Guijarro (piano)	Quinteto en Si bemol mayor, de J. Ch. Bach; Quinteto en Re menor, Op. 68 nº 3, de F. Danzi; y Andante en Fa mayor KV 616; y Quinteto en Mi bemol mayor, KV 425, de W. A. Mozart
13, LUNES 19,00	LUNES TEMÁTICOS «El esplendor de la viola da gamba»	Wieland Kuijken Trío (Wieland Kuijken, viola da gamba; Renée Bosch, viola da gamba; y Robert Kohnen, clave)	Obras de J. Schenck, A. Kühnel, J. de Sainte-Colombe y M. Marais
14, MARTES 19,30	AULA ABIERTA «El Universo, la vida, su evolución y búsqueda fuera de la Tierra» (V)	Juan Pérez Mercader	«La co-evolución de la vida en la Tierra»
15, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «DIMITRI SHOSTAKOVICH EN SU CENTENARIO» (II) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Quinteto Turina (Julia Franco, piano; Víctor Parra, violín; Miguel Llamazares, violín; Luis Magín Muñoz, viola; y François Monciero, violonchelo)	Dos piezas para cuarteto de cuerda (Elegía; Polka); Cuarteto de cuerda nº 8 en Do menor, Op. 110; y Quinteto en Sol menor, para piano y cuerdas, Op. 57, de D. Shostakovich
16, JUEVES 19,30	AULA ABIERTA «El Universo, la vida, su evolución y búsqueda fuera de la Tierra» (y VI)	Javier Gómez Elvira	«Tecnología para la búsqueda de vida en el Sistema Solar»
18, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «QUINTETO DE VIENTO Y PIANO» (y III)	Quinteto INCONTRO 5 (D. Calvo, clarinete; R. Ortega, oboe; J. Castiblanque, flauta; J. Giner, trompa; y J. Osca, fagot) y J. Perianes (piano)	Three Shanties, Op. 14, de M. Arnold; Seis Bagatelas para quinteto de viento, de G. Ligeti; y Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 16, de L. v. Beethoven
20, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Violín y piano	Felipe Rodríguez (violín) y Sara Marianovich (piano)	Obras de W. A. Mozart, E. Grieg y P. Sarasate

21, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Historia del Jazz: de Louis Armstrong a Wynton Marsalis»(I)	Christopher Small	«Orígenes del Jazz (Louis Armstrong)»
22, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «DIMITRI SHOSTAKOVICH EN SU CENTENARIO» (III) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Horacio Sánchez Anzola (piano)	Seis Piezas infantiles, Op. 69; Tres Danzas fantásticas, Op. 5; Sonata nº 2, Op. 61; 24 Preludios para piano, Op. 34 (Selección); Siete Danzas para marionetas; y Sonata nº 1, Op. 12, de D. Shostakovich
23, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Historia del Jazz: de Louis Armstrong a Wynton Marsalis»(II)	José María Guelbenzu	«Yo podría escribir ese piano, dijo Cortázar» (Charlie Parker, Thelonious Monk y Bill Evans). Años cuarenta-cincuenta
25, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO «CUATRO HISTORIAS DEL JAZZ» (I)	Cuarteto de Pedro Iturralde (Pedro Iturralde, saxos y clarinete; Mariano Díaz, piano; Carlos Carli, batería; y Miguel Ángel Chastang, contrabajo)	Mr. P.C., de J. Coltrane; Summertime; I've got rhythm; y The man I love, de G. Gershwin; Suite héliénique, de P. Iturralde; Nana-Fuego fatuo, de M. de Falla; y Recuerdo a Turina, de P. Iturralde
27, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano	Inés Borrás	Obras de R. Schumann y M. Mussorgski
28, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Historia del Jazz: de Louis Armstrong a Wynton Marsalis» (III)	José María García Martínez	«Miles Davis y su época: los caminos del silencio. El jazz entre 1945 y 1990»
29, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «DIMITRI SHOSTAKOVICH EN SU CENTENARIO» (y IV) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Yulia Iglina (violín); Anton Gakkel (violonchelo); Viktor Derevianko (piano); Raúl Benavent, Rafael Más y Sergi Perales (percusión)	Sinfonía nº 15, Op. 141 bis Arr. de V. Derevianko para violín, violonchelo, piano y percusión, de D. Shostakovich (estreno en España)
30, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS «Historia del Jazz: de Louis Armstrong a Wynton Marsalis» (y IV)	Fernando Ortiz de Urbina	«Y con él llegó el escándalo: Wynton Marsalis»

«LA DESTRUCCIÓN CREADORA»

Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte

6 octubre 2006 – 14 enero 2007

Diversos óleos de Gustav Klimt, la copia del *Friso de Beethoven*, de la Österreichische Galerie Belvedere, de Viena; dibujos preparatorios del friso y de los cuadros de las tres facultades, *Medicina*, *Jurisprudencia* y *Filosofía*, así como otras obras y documentos. (www.march.es)



MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, PALMA

Gary Hill: imágenes de luz

Obras del Kunstmuseum Wolfsburg (Alemania)

27 septiembre – 30 diciembre 2006

17 obras realizadas entre 1977 y 2002.

Colección permanente del Museo

(Visita virtual en www.march.es/museopalma)



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA

«La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español»

28 junio – 17 diciembre 2006

Exposición conmemorativa del XL aniversario del Museo

Colección permanente del Museo

(Visita virtual en www.march.es/museocuencia)

RECITALES PARA JÓVENES

A lo largo del curso 2006/2007, se han programado «Recitales para Jóvenes», los martes y viernes por la mañana, a las 11,30 horas, en las modalidades de percusión y música de cámara.

❖ Percusión, por Juan José Guillem / Rafael Gálvez

Obras de N. J. Zivkovic, J. S. Bach, T. Marco, C. Cruz de Castro, Anónimo (tema de jazz estándar americano), I. Stravinsky, S. Reich, A. Díaz de la Fuente y J. Torres (**Juan José Guillem**); y N. J. Zivkovic, J. S. Bach, A. Díaz de la Fuente, S. Brotons, J. Kosma, T. Marco, C. Cruz de Castro, S. Reich y J. Guinjoan (**Rafael Gálvez**).

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.

❖ Música de cámara, por Trío Bellas Artes / Trío Arbós

Obras de J. S. Bach, G. Cassadó, G. F. Haendel-J. Halvorsen, F. Chopin, F. J. Haydn, D. Shostakovich (**Trío Bellas Artes**); y J. S. Bach, C. Debussy, A. Honegger, Z. Kodaly, F. J. Haydn, R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Torres y A. Piazzolla (**Trío Arbós**).

Comentarios: **Tomás Marco**

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

