
FUNDACIÓN JUAN MARCH

REINTERPRETAR LOS CLÁSICOS



CICLO DE MIÉRCOLES
19 ENE – 9 FEB 2022

REINTERPRETAR LOS CLÁSICOS

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 19 DE ENERO AL 9 DE FEBRERO DE 2022

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

march.es

El término “clásico” se acuñó en latín para referirse a aquellos autores que, por su particular perfección, merecían ser imitados. Pero, con el paso del tiempo, trascendió el ámbito pedagógico para aplicarse a aquellas obras de arte que adquirirían una dimensión atemporal. En palabras del filósofo Hans-Georg Gadamer, lo clásico es aquello que no requiere interpretación, sino que “dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente”. De este modo, lo clásico sobrepasa las barreras temporales, se sitúa en un presente perpetuo y es capaz de dialogar con la actualidad. A partir de esta premisa, este ciclo de cuatro conciertos propone un conjunto de diálogos entre compositores modernos directamente inspirados por maestros del pasado.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*



ÍNDICE

7

LA ESCUCHA DE LA MEMORIA

José María Sánchez-Verdú

Un pasado traído al presente

Intertextualidad y relaciones “palimpsestuosas”

Un bosque de textos musicales

Neoclasicismos

La visión al pasado hoy

22

Miércoles, 19 de enero

POLIFONÍAS

VOCES8

30

Miércoles, 26 de enero

DES PREZ HISPANO

Carlos Mena, contratenor

Iñaki Alberdi, acordeón

39

Miércoles, 2 de febrero

ROMÁNTICOS MODERNOS

Imogen Cooper, piano

47

Miércoles, 9 de febrero

ACTUALIZAR LOS GÉNEROS

Noelia Rodiles, piano

56

Bibliografía

Autor de las notas al programa

La escucha de la memoria

José María Sánchez-Verdú

El amplio y difuso concepto de “lo clásico” se ha ido configurando de maneras diversas a lo largo de la historia de la cultura occidental. Esta idea ha supuesto una forma de idealización y de creación de un canon, a la vez que ha constituido una reflexión sobre la memoria, sobre su actualización en el presente, así como un proceso especial de reinterpretación. Lo clásico tal vez responda a esos momentos y autores que se contemplan como culminación de algo, como no superables, como referencias máximas de propues-

tas literarias, musicales y artísticas en general.

El origen de este concepto se ha situado en la época griega helenística. Las listas y catálogos que fundamentaron la labor de acopio y conservación de escritos en bibliotecas como la de Alejandría contribuyeron a crear un marco de referencia. Estos catálogos fijaban el canon. Solo un poco después aparece el término *classicus* como adjetivación de autores de primera magnitud por el legado de obras concretas que dejaban. ¿Es esta búsqueda y fijación como referencia del pasado una necesidad de la cultura occidental? ¿Es una forma de arqueología, de asidero, de seguridad o una mera forma de adquirir o ampararse en la *auctoritas* mediante la presencia y defensa de obras y autores de ese canon artístico? Para Hans-Georg Gadamer, en *Verdad y método*, lo clásico es “lo que se conserva porque se significa e interpreta a sí mismo; es decir, aquello que es por sí mismo tan elocuente que no constituye una proposición sobre algo desaparecido, un mero testimonio de algo que requiere todavía interpreta-

La obra de Josquin des Prez ha servido de inspiración para las obras de compositores contemporáneos interpretadas en los conciertos primero y segundo del ciclo. Izquierda, retrato de Josquin des Prez, xilografía copia de un retrato ahora perdido, publicado en *Opus chronographicum orbis univrsi a mvmdi exordio vsque ad annum M.DC.XI.* de Pieter van Opmeer. Amberes (1611).



IOSQVINVS PRATENSIS.

ción, sino que dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente”.

Salvatore Settis ha destacado en la cultura europea la particularidad de lo clásico a través de una periódica aparición en forma de olas, casi como una “obsesión permanente” que aparece cada cierto tiempo de manera más o menos intensa. Como una estructura rítmica recurrente que atraviesa la columna vertebral del hilo de la historia y el arte occidentales.

La reflexión sobre lo clásico en el arte ocupó un puesto relevante en el pensamiento desde el siglo XVIII: imitar a los antiguos, tal como señalaba Johann Joachim Winckelmann en sus *Gedanken*, se articulaba como una contemplación de la naturaleza como modelo. En su teoría estética, Winckelmann desarrolla un nexos especial entre lo clásico y la naturaleza. Este vínculo será revisado especialmente en el movimiento romántico, con Herder inicialmente, y tal estudio encontrará su continuidad en la obra de Hegel. Conceptos como el de “progreso” contarán con una dimensión particular inseparable de la historia occidental desde entonces; desde un punto de vista estético, pero también social y económico, tales ideas siguen poseyendo un peso fundamental en nuestra sociedad capitalista occidental.

Confrontarnos con otras grandes culturas no occidentales como la india o la china, por ejemplo, nos permite observar formas muy distintas de relación con una idea de lo clásico. En ellas no parece darse el mismo campo de referencias de la cultura occidental. En el arte chino, mantener el pasado no se hace a través de la conservación de lo original, sino mediante la conservación de las formas. Dicho más claramente:

mantener la memoria del edificio de un templo significa conservar su idea (ιδέα) sin tener ningún reparo en sustituir todas sus partes originales de la construcción por copias nuevas realizadas con el mismo material. Un ejemplo: el templo sintoísta de Ise, en Japón, se reconstruye completamente cada veinte años. En cambio, la necesidad occidental de mantener lo verdadero y primigenio del material original –un elogio de la ruina como forma de recuerdo– es una característica de su enfrentamiento con el pasado. Los conceptos de “original” y “copia” –lo que se ha llamado en chino *fuzhipin* [複製品], “copia original”– desempeñan un papel muy alejado entre ese pensamiento oriental y el occidental. El arte occidental posee la visión arqueológica y el deseo de hacer perdurar, e incluso de realzar, lo original de un objeto artístico del pasado. En cambio, en el arte chino, el concepto de la “ruina” carece del mismo sentido. Quizás, entre otras muchas cosas, esa vinculación con el pasado como visión originaria y arqueológica es una característica y necesidad propia de nuestra cultura. Quizás también por esto un concepto como el de “progreso”, en términos generales, desempeña un papel distinto en Occidente y en Oriente.

UN PASADO TRAÍDO AL PRESENTE

La universalidad del lenguaje clásico provenía del hecho de que el lenguaje era un bien común y solo el pensamiento era alcanzado por la alteridad.

Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*

La música es un arte eminentemente asemántico. A diferencia de la literatura, el cine o la misma pintura figurativa, la abstracción de la música focaliza

aspectos como el material musical, las formas de su percepción y, especialmente, su dramaturgia y modo de ser expuesta en el tiempo. En estas coordenadas, la música, además, puede ser transmisora de elementos perceptibles y reconocibles. La memoria es la musa que despliega en el tiempo la vida de los sonidos. El lenguaje verbal y la música utilizan el sonido en un desarrollo temporal, y ambos sistemas pueden tener códigos escriturales para su representación (el texto o la partitura). La mayor diferencia estriba, según Julia Kristeva, en que el lenguaje verbal usa un código comunicativo, pero, en cambio, la música utiliza uno de índole algebraica. La música parece revelarse contra un sistema de comunicación. El receptor de una obra musical se coloca, en palabras de Umberto Eco, “en la situación de un criptoanalista obligado a descodificar un mensaje del cual no conoce el código, y que, por tanto, debe deducirlo, no de conocimientos precedentes al mensaje, sino del contexto del propio mensaje”. La consideración de la fotografía y del cine en el siglo XX como lenguajes abrió el estudio a todo un terreno de reflexión. En cualquier caso, la vinculación con una idea de lo clásico está presente en todos los tipos de lenguaje artístico.

Cuando, en los años sesenta del siglo pasado, creció el interés por el concepto de “intertextualidad” –a través de la crítica literaria especialmente–, comenzó a desarrollarse todo un corpus de estudios e investigaciones. La intertextualidad, al poner en relación dos o más textos entre sí, articula una cadena en la que el *hipotexto* sería una entidad escritural anterior en el tiempo, y el *hipertexto* algo creado a posteriori en una relación parti-

cular de intertextualidad con el anterior. “Texto” hace referencia a una propuesta plasmada en algún medio de perduración como soporte, sea como texto literario, película cinematográfica, superficie pictórica o la grabación digital de una obra musical. La *écriture* se entiende en un sentido muy amplio –no como texto escrito–, derivado de la visión que la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX ha aportado a través de autores como la citada Julia Kristeva (*Semiótica*), Roland Barthes (*El grado cero de la escritura*) o Jacques Derrida (*De la gramatología*). El “texto” era el objeto de estudio. Y ese texto puede ser, por tanto, también musical.

INTERTEXTUALIDAD Y RELACIONES “PALIMPSESTUOSAS”

*Una obra posee forma en la medida en que
hace partícipe de ella al lector
al anticipar otra parte,
al complacerse con la consecuencia.*

Harold Bloom, *La desintegración de la forma*

Hipotexto e hipertexto son trasunto de una relación que podríamos llamar “palimpsestosa”. Al hablar de intertextualidad están confrontándose diversos tipos de textos, artísticos y literarios, pero también arquitectónicos, cinematográficos, etc. y sus múltiples formas de interrelación. La escritura y la lectura de estos “textos” van de la mano; son formas activas de percepción. Como señala Kristeva, “en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor”. “Leer” tiene significaciones etimológicas tan fascinantes como “recolectar”, “robar” o “reconocer huellas”. Ivan Illich ya hizo un

monumental estudio sobre la escritura y su carácter de “recolección” (usando la metáfora del viñedo como página de escritura) en su libro *En el viñedo del texto*. Derrida habla también de “huella” para referirse a esas marcas del pasado que perduran a través de un vector temporal que siguen presentes en una obra de creación posterior. Desde finales de los años sesenta y principios de los setenta, la aparición de los estudios de Julia Kristeva o Roland Barthes contribuyó a que el concepto de “intertextualidad” ganara peso, sobre todo, en la crítica literaria, centrándose en aspectos de lingüística, semántica y de relaciones existentes entre textos literarios. El término *intertextualité* fue aportado por Kristeva en 1969, en su libro *Semeiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Barthes articuló enseguida el concepto de “intertextualidad de forma esencial” en varios de sus escritos (*S/Z*, por ejemplo). La intertextualidad es también el centro del estudio de Gérard Genette, en su libro *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. La literatura fue el objeto de investigación inicial y ponía el punto de fuga en una visión diacrónica de continuos palimpsestos en la ficción o en la poesía. De Homero al *Ulises* de James Joyce, de Sor Juana Inés de la Cruz a *Terra nostra* de Carlos Fuentes, o del Arcipreste de Hita a *Makbara* de Juan Goytisolo (como muy bien ha estudiado Luce López-Baralt), la literatura es trasunto espléndido de escrituras en palimpsesto. El mismo Genette se acerca también a la música como sujeto de un estudio intertextual, aunque, como en los casos de Kristeva y Eco, solo como margen del estudio de la lingüística y la semántica. El estudio de la intertextualidad en la música ha gana-

do terreno a lo largo de la segunda mitad del siglo xx hasta hoy, abarcando nuevas parcelas (George Steiner, Harold Bloom, Jean-Jacques Nattiez, Ottmar Ette, etc.) que definen un campo esencial en la cultura occidental.

Las relaciones intertextuales pueden ser de muy diversos tipos. Ejemplos son la copia, el plagio, la cita, la transformación, la transestilización, la continuación, el *remake*, el *collage*, el *montage*, la variación, la parodia (tan musicales estas dos últimas) y un largo etcétera. Todo son, a la postre, sistemas de reinterpretación de un texto anterior, en muchas ocasiones un texto “clásico”. Con Kristeva podemos concluir que “cualquier texto está construido como un mosaico de citas; todo texto [amplíemos su campo también a la música] es la absorción y transformación de otro” (*Deseo de lenguaje*).

Harold Bloom, en *La ansiedad de la influencia*, expone algunos aspectos que han devenido ya canónicos y que determinan el desarrollo del trabajo creativo de un autor en su marco de referencias culturales. La relación y adscripción de una obra a un contexto cultural, social y artístico ha sido un objeto de estudio muy extenso en su trabajo. La vista hacia atrás, en perfiles restaurativos o “neoclásicos”, tiene consecuencias estéticas de primera magnitud. Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*) ya apuntó algunos aspectos que privilegian una visión conservadora del arte en una directa búsqueda y necesidad del pasado: el peso de los medios de comunicación de masas que entorpecen toda conciencia histórica, la imposición comercial de la creación de mitos y símbolos de fácil reconocimiento, la perduración de gustos

preexistentes sin ofrecer otras formas renovadoras de la sensibilidad, el peso del circuito comercial de la oferta y la demanda, la anulación de cualquier esfuerzo para la percepción de lo cultural o la igualación de todos los productos comerciales son algunas características de este desarrollo conservador en la sociedad actual.

UN BOSQUE DE TEXTOS MUSICALES

[...] una obra no puede vivir en los siglos posteriores si no se impregnó de alguna manera de los siglos anteriores. Si una obra naciese totalmente hoy (es decir, solo dentro de su actualidad), si no continuase su pasado y no fuese vinculada a él esencialmente, tampoco podría sobrevivir en el futuro. Todo aquello que solo pertenece al presente, muere junto a este.

Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*

Juan Goytisolo hablaba del “árbol de la literatura” levantando la vista a las múltiples ramas e interconexiones entre autores y textos literarios a través del tiempo. “Las grandes obras literarias se preparan a través de los siglos”, señalaba también Mijaíl Bajtín, que dejó escrito: “Al tratar de comprender y explicar una obra tan solo a partir de las condiciones de su época, jamás podremos penetrar en sus profundidades de sentido”. En otras disciplinas, como las artes plásticas, la arquitectura, el cine o la misma música, tenemos también árboles frondosos y llenos de ramificaciones hacia el pasado.

Si Picasso se enfrentaba a la pintura grecolatina (con sus series de retratos mitológicos) o a Velázquez (al recrear y transformar imágenes de este), en el cine tenemos citas y *remakes* de la

misma temática o de aspectos cinematográficos que son continuos: Werner Herzog dialoga en los años ochenta con el *Nosferatu* (1922) de Murnau, Orson Welles, en su *Ciudadano Kane* (1941), recrea imágenes y ángulos de *La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein (1928). En música, los ejemplos comienzan a ser cada vez más numerosos, sobre todo a partir de principios del xx con el movimiento neoclasicista.

La música, partiendo del devenir y evolución del tiempo histórico, ha permitido confrontar dos o más textos musicales de diversos periodos como forma de interrelación. En la Edad Media se asistía al continuo *modus operandi* de la construcción de las primeras polifonías a partir de melodías preexistentes procedentes del canto monofónico. La voz del *tenor* como *cantus prius factus* determinaba la interrelación continua de una obra (motete, *chanson*, etc.) con una voz anterior (y con su texto) como elemento constitutivo de la polifonía. Tan solo algunos géneros musicales como el *conductus* operaron especialmente sin la utilización de una melodía anterior. La construcción polifónica como superposición de capas de material de diferentes momentos es esencial como práctica en gran parte de la música medieval occidental. La denominada *Suzessive Komposition* [composición sucesiva] consistía en añadir una o más voces a una pieza polifónica ya existente; es otro procedimiento compositivo del Medioevo (en música actual se ha usado el término de *polywork*). La concepción del proceso compositivo a partir del papel (o pergamino) en blanco es algo bastante marginal, y la idea del compositor como creador *ex nihilo* es solo fruto del



mito del genio creador del muy posterior Romanticismo. El concepto de autoría, el derecho de autor o el de propiedad intelectual eran inexistentes.

El Renacimiento continuó esta práctica de procesos intertextuales, sobre todo a través de préstamos de melodías o polifonías anteriores. Procedimientos como la parodia (por ejemplo, en las denominadas misas parodia) son continuos. Más allá de ello, temas populares, citas de autores o piezas muy conocidas son la base constitutiva de todo un repertorio que explota de forma continua la cita como proceso intertextual de creación. Josquin des Prez, por ejemplo, es probablemente el autor más citado y parodiado de todo el Renacimiento. Entre las propias *chansons* de Josquin se han establecido incluso diversos grados de intertextualidad. Ursula Günther ya destacó este uso generalizado y común de citas y alusiones desde el periodo que ella misma bautizó como *Ars Subtilior* (la música un poco posterior a Guillaume de Machaut desarrollada en algunos centros culturales de Francia, del norte de Italia y de la Corona de Aragón). En rea-

lidad, se fueron desarrollando e imponiendo diversos grados de intertextualidad dentro de la misma música durante todos estos siglos, siempre como una forma determinante de la concepción del mismo lenguaje musical.

Un caso especial en la producción de Josquin –sirva como ejemplo– es la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, obra en dos partes que dedica a su maestro. Josquin vuelve la mirada hacia la época y la música de Ockeghem, y en la primera parte de esta *Déploration* despliega una vuelta a lo que en su momento ya era “clásico”, a la figura inmensa de Ockeghem y su lenguaje musical. Para ello utiliza una polifonía basada en técnicas al estilo de la composición de su maestro, algo que ya había cambiado en la generación de Josquin. Y más allá de esto, el mismo Josquin dota a la partitura de un trasunto intertextual de otra índole al utilizar una notación mensural negra que ya no estaba en uso en su momento, sino unos decenios antes, precisamente en la época de Ockeghem. Ello confiere a la partitura, además, un carácter de duelo: el negro como representación del dolor por la muerte del maestro, un maravilloso monumento funerario lleno de implicaciones e interrelaciones de diverso tipo.

En mayor o menor grado, las relaciones estéticas y las miradas a modelos compositivos anteriores no han dejado de ser un *topos* en la música desde entonces. Las afinidades estéticas de algunos compositores al inicio de sus carreras también están jalonadas de vínculos de máxima cercanía con modelos ya clásicos: la *Primera sinfonía* de Brahms fue señalada como la “Décima” sinfonía de Beethoven; el joven Beethoven no dejó de

Nymphes des bois o
La déploration [sur
la mort] de Johannes
Ockeghem de Josquin
des Prez (1497),
compilada en el
Medici Codex (1518).

tener una gran relación con la escritura del último Haydn, etc. Quizás, y como se ha señalado de forma reiterada, en el arte hoy todo es copia; todo podría ser definido como palimpsesto.

NEOCLASICISMOS

*La tradición se conserva [...] para huir de ella.
Sobrevive incluso allí donde sufre una completa
negación.*

Werner Klüppelholz, *Zur Musik der Gegenwart*

Fredric Jameson inicia su libro *Los antiguos y los posmodernos* apuntando la idea de que “el modernismo es nuestra Antigüedad clásica”. La relación entre lo moderno y lo clásico es esencia de una mirada histórica y estética crítica. En el caso de las vanguardias del siglo xx, tal confrontación deviene en trasunto esencial creativo: qué se cita, qué no se cita, qué se destruye, qué se reconstruye. La contraposición entre los conceptos de “lo clásico” y “lo moderno” (con varias terminologías) ha sido continua en la historia europea del arte desde el Medievo (*Ars antiqua* vs. *Ars nova*; *Prima pratica* vs. *Seconda pratica*, etc.). Los cambios de paradigmas, las célebres *querelles* y las nuevas prácticas permiten ver esos saltos que determinan la evolución y cambios en las perspectivas artísticas a lo largo del tiempo, proyectando hacia el pasado la posibilidad de configurar ciertas formas de canon, ciertas figuras constitutivas de una rememoración clásica.

El periodo del llamado neoclasicismo en el siglo xx se extiende entre los años veinte y cuarenta aproximadamente, y fue abrazado por compositores como Stravinsky, Falla, Ravel, Bartók, Casella, Milhaud, Hindemith, Orff, Krenek,

Honneger, Weill o Copland, entre muchos otros. También en la obra de Schönberg se ha analizado con acierto su parcela neoclásica. Este movimiento neoclásico absorbe miradas muy distintas que buscan esa vuelta a un pasado, que bien podría ser neobarroco (Bach y su polifonía contrapuntística, modelo para un autor como Hindemith), o verdaderos retornos a Haydn o Mozart (que sí sería un neoclasicismo en sentido estricto). Sin embargo, a diferencia de otros campos como la literatura, la pintura o la escultura, en la música no hay nunca una verdadera vuelta a un modelo de la Antigüedad clásica, toda vez que no hay modelos musicales conservados.

En el arte moderno, sin embargo, la vuelta a un cierto clasicismo ha tenido un cariz distinto en casos que hay que perfilar muy bien. El mismo Paul Cézanne hablaba de “volver a ser clásico a través de la naturaleza, es decir, a través de las sensaciones”, o escribía que deseaba “hacer con el impresionismo una pintura como en los museos”. Tal visión de lo clásico, sin embargo, es, por un lado, una expresión de una vuelta a la tradición, pero, por otro, abraza perspectivas diferentes al pensamiento sobre lo clásico y la naturaleza ya apuntadas a finales del xviii, con el citado Winckelmann.

Retrato al óleo de Franz Schubert
al piano por Joseph Abel, 1814.
Sus Momentos musicales D 780
se interpretarán en el tercer
concierto del ciclo.



El término “neoclasicismo” no ha dejado de tener una especial resonancia en múltiples estudios hasta la actualidad, incluyendo especialmente el citado periodo neoclásico de la música en el siglo xx. El musicólogo Hermann Danuser ha focalizado y destacado especialmente en este neoclasicismo musical del siglo xx un modelo que nace del nacionalismo y sus propias temáticas como base de referencia. No es otra cosa esta perspectiva en autores como Falla con el mundo y cultura españoles (flamenco, mística castellana, etc.), o Stravinsky con sus referencias a elementos del folclore y la literatura populares de su Rusia natal, etc. Richard Taruskin también ha resaltado la especificidad y modernidad de este movimiento como alternativa y reacción a la música germánica, tan fuerte en el contexto europeo del siglo xix.

Uno de los momentos culminantes de este movimiento neoclásico quizás esté en la obra de Stravinsky en los años veinte. *Pulcinella* y *Oedipus Rex* son obras determinantes de esta mirada al pasado desde la creación de su momento. Las claves estéticas de este retorno están puestas principalmente en aspectos técnicos y del material musical: formas musicales del pasado (sonata, rondó), elementos contrapuntísticos “al estilo de”, articulaciones rítmicas prototípicas de un lenguaje anterior, vuelta a sistemas armónicos como la tonalidad, articulaciones idiomáticas de los instrumentos que posean una fuerte adscripción a estéticas anteriores. A todo ello también ha contribuido especialmente el estudio de las fuentes históricas desde la musicología, sobre todo a partir del siglo xix. Todos estos caminos han seguido derivando en lenguajes que miran y reflejan, muy cla-

ramente a veces, las bases de un retorno a lo clásico. El movimiento posmoderno no dejó de basar una parte de su campo de trabajo en la cita y apropiación de materiales y textos del pasado, creando un territorio que abría una visión diversa en la creación, pero sin abrir un terreno nuevo verdaderamente: la autorreferencialidad y fragmentación se decantaban en una inconexa trama que aunaba lo ecléctico con la cita por la cita, sin llevar tampoco a una reflexión sobre el pasado rapiñado. Hoy podemos encontrar lenguajes neobarrocos, neomodernos, neotonales, neomedievales si se quiere. La cuestión sería cuál es o cuál debería ser la relación estética de un artista con su propio tiempo vital y creativo. ¿Sigue siendo necesaria hoy una vuelta a lo clásico como postura estética?

LA VISIÓN AL PASADO HOY

... la influencia poética es una
variedad de la melancolía
o un principio de ansiedad.

Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*

El siglo xx ha sido un territorio de vaivenes y rupturas de enorme calado en el devenir de la música. Técnicas como el *montage* o el *collage* (ya esenciales en la pintura del París de inicios del xx) serían luego trasunto de muchas propuestas musicales. El poliestilismo se abre sitio también como posibilidad de trabajo. La perspectiva del eclecticismo es, así, un camino estético de trabajo (recorremos al último Alfred Schnittke). Ya antes, tras la Segunda Guerra Mundial, los nuevos lenguajes musicales (serialismo integral, aleatoriedad) de los círculos de Darmstadt, Colonia y de un amplifi-

mo número de autores de diversas precedencias (desde Cage a Ligeti, desde Xenakis a Kagel) planteaban formas de reflexión sobre aspectos intertextuales en la música.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) usó el término *Intermodulation* a finales de los años sesenta para designar una relación de diferentes tradiciones o estilos en una obra, a través de un tránsito desde un evento musical hacia otro, una “modulación” desde un evento con determinadas propiedades hacia otro distinto. Se trataría de buscar, no una yuxtaposición de elementos heterogéneos, sino una interrelación entre eventos distintos a través de una recíproca interinfluencia.

Estaríamos ante otra posible tipología de intertextualidad. Luciano Berio (1925-2003) planteó con su *Sinfonia* (1968) una propuesta musical rompedora que aunaba la perspectiva intertextual (citas de Mahler y de otros autores) con una nueva dimensión del mundo sinfónico. En esos años, su trabajo corría parejo al de su amigo Umberto Eco y a la investigación lingüística y electroacústica en el Studio di Fonologia de Milán. György Ligeti (1923-2006) también fue un consumado pensador y poeta musical que tuvo el componente histórico siempre presente en su obra: desde la relación inicial con Bartók a su uso del *collage* (en su ópera *Le grand macabre*) o hasta la transestilización de un por él denominado “folclore de plástico” en sus obras de los años ochenta; la mirada al pasado musical siempre estaba presente.

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), con su concepto de *Pluralismus*, aún también en los años sesenta la idea del “tiempo esférico” de San Agustín con

su técnica de la cita, del *collage* y del *montage* en sus partituras, destacando, junto a *Dialoge*, *Antiphonen* y un largo etcétera, la que es su obra magna: la ópera *Die Soldaten*. El pasado, el presente y el futuro constituían una única realidad, un tiempo común. El recientemente fallecido compositor y director Hans Zender (1936-2019) dio un paso más allá del trabajo de su admirado Zimmermann y estableció una reflexión sobre esta vinculación con obras clásicas del pasado a través de su concepto de *Komponierte Interpretation* [interpretación compuesta], donde busca configurar un diálogo distinto entre los aspectos compositivos e interpretativos, aunándolos en una misma propuesta en la que la obra del pasado reaparece a la luz de modelos y preferencias interpretativas, dando lugar a una composición que los integra. Su célebre versión de *Winterreise* de Schubert constituye un ejemplo palmario de esta idea.

Si Zender ha dejado un amplio corpus de textos sobre estos aspectos, no menor ha sido el caso de otra serie de compositores que han tratado esta temática a través de sus escritos. Messiaen, Berio, Boulez, Kagel y Lachenmann, entre otros muchos, han reflexionado sobre el pasado en música de forma esencial. Algunos otros compositores han apuntado a nuevas formas de intertextualidad desde puntos de vista distintos, incluyendo la lógica, la filosofía o la interdisciplinariedad como posibilidades de interrelación artística. Por ejemplo, Franco Donatoni, en su libro *Questo*, interrelaciona su pieza *Etwas ruhiger im Ausdruck* con la Op. 19 para piano de Schönberg en los terrenos de la combinatoria y la escritura automática del material. Y Salvatore



Compases finales de *Tratado de lágrimas*
(*Lectio I*), de José María Sánchez-Verdú.
Breitkopf & Härtel (Wiesbaden, 2016).

Sciarrino –autor de numerosas obras en las que aparecen continuas formas de cita de autores anteriores–, con su texto *Le figure nella musica*, ofrece una amplísima mirada cultural de tipo interdisciplinar. La lista de compositores –aparte de algunos ya citados– que han vuelto la mirada hacia el pasado en sus propias composiciones es inacabable: Klaus Huber, Helmut Lachenmann, Matthias Spahlinger, Wolfgang Rihm, Gérard Pesson, Bernard Lang, Fausto Romitelli, o los españoles Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, José Luis Turina, Alfredo Aracil, Mauricio Sotelo, Alberto Posadas y otros muchos dan cuenta con harta frecuencia de lo enormemente extensa que ha sido y es la vinculación de la música actual con la del pasado.

Hoy día, el *neo* o el *revival* son inseparables de de muchas formas de producción artística (incluyendo diversas formas de músicas urbanas y comerciales, como el trabajo que realiza un *disc-jockey* con materiales preexistentes). El movi-

miento posmoderno hizo de esta relación un eje importante de referencia. Las citas y montajes con materiales del pasado conviven con otras obras que intentan escapar de ese abrazo a la *auctoritas*, a la nostalgia del canon o a las mitologías de la autoafirmación en épocas confusas. Vivimos en tiempos conservadores, de miedos y de edificación de fortalezas de autoprotección. Y no solo en el arte. Tal vez todo sean modos de búsqueda de las raíces propias ante la pregunta de qué somos y de dónde venimos, y adónde vamos. La casa y el territorio ofrecen referencias y una mayor seguridad: como la madriguera. Y salir de ella, experimentar la *desterritorialización* (término desarrollado por Gilles Deleuze) produce inseguridad con frecuencia. Nos expone ante el peligro y el riesgo. Todo esto sigue presente en el campo vivo y absolutamente apasionante de la creación musical de hoy. Y los programas de este ciclo son solo un pequeño ejemplo de toda esta reflexión artística.

MIÉRCOLES 19 DE ENERO DE 2022, 18:30

Polifonías

VOCES8

Andrea Haines y Molly Noon, sopranos;
Katie Jeffries-Harris, mezzosoprano; Barnaby Smith, contratenor;
Blake Morgan y Euan Williamson, tenores
Christopher Moore, barítono; Jonathan Pacey, bajo



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
O magnum mysterium

Thomas Tallis (1505-1585)
O salutaris hostia

Ēriks Ešenvalds (1977)
O salutaris hostia

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
Ave Maria

Igor Stravinsky (1882-1971)
Ave Maria

Serguéi Rajmáninov (1873-1943)
Bogoroditse Devo [Salve, Virgen María, Madre de Dios],
de Vigilia de toda la noche Op. 37

Arvo Pärt (1935)
Bogoroditse Djévo (Mother of God and Virgin) [Ave María]

Edvard Grieg (1832-1907)
Ave maris stella

Philip Stopford (1977)
Ave maris stella

Tomás Luis de Victoria
Vadam et circuibo civitatem

Jonathan Dove (1959)
Vadam et circuibo civitatem

Josquin des Prez (ca. 1450-1521)
Nunc dimittis

Gustav Holst (1874-1934)
Nunc dimittis H 127

Thomas Tallis
O nata lux

Alec Roth (1948)
Night prayer

Maurice Duruflé (1902-1986)
Ubi caritas, de Quatre Motets sur des thèmes grégoriens Op. 10

Ola Gjeilo (1978)
Ubi caritas

Morten Lauridsen (1943)
O magnum mysterium

* Este concierto se interpretará sin intermedio

MIÉRCOLES 19 DE ENERO DE 2022, 18:30

Polifonías

VOCES8

Eleonore Cockerham y Molly Noon, sopranos;
Katie Jeffries-Harris, mezzosoprano; Barnaby Smith, contratenor;
Blake Morgan y Euan Williamson, tenores
Christopher Moore, barítono; Jonathan Pacey, bajo



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

Orlando Gibbons (1583-1625)

O clap your hands

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Ave Maria

Igor Stravinsky (1882-1971)

Ave Maria

Sergei Rachmaninoff (1873-1943)

Bogoroditse Devo [Salve, Virgen María, Madre de Dios],
de Vigilia de toda la noche Op. 37

Arvo Pärt (1935)

Bogoróditse Djévo (Mother of God and Virgin) [Ave María]

William Byrd (1543-1623)

O Lord, make thy servant Elizabeth our Queen

Thomas Weelkes (1576-1623)

As Vesta was from Latmos hill descending

Benjamin Britten (1913-1976)

Choral Dances de *Gloriana*

Time

Concord

Time and concord

Country Girls

Rustics and Fishermen

Final Dance of Homage

Edvard Grieg (1832-1907)

Ave maris stella

Philip Stopford (1977)

Ave maris stella

Thomas Tallis (1505-1585)

O nata lux

Alec Roth (1948)

Night prayer

Maurice Duruflé (1902-1986)

Ubi caritas, de Quatre Motets sur des thèmes grégoriens Op. 10

Ola Gjeilo (1978)

Ubi caritas

Roxanna Panufnik (1968)

Love Endureth

** El programa de este concierto se ha modificado parcialmente debido a la sustitución por enfermedad de Andrea Haines por Eleonore Cockerham.*



Magnū misterium & admirabile sacramen-

tum O magnum

mi ste rium & admirabile & admirabile sacramen-

tum ut animalia uiderunt dominū natum uiderūt dominum na-

tum iacentē in pre fe pio iacentē in pre fe-

pio O Beata Vir go cuius viscera me-

ruerunt portare do minū Iesum Chri stum al-

leluia al leluia alleluia al leluia alle-

lu ya alleluia alle lu yz.

Polifonías

José María Sánchez-Verdú

El programa de hoy es exclusivamente a capela. Varios compositores ya “clásicos” (Victoria, Tallis, Josquin) son hermanados con otros de siglos posteriores, especialmente del xx y del xxi. La interrelación se origina sobre todo en el uso de textos comunes y en el empleo de una prosodia y vocalidad musical prototípicas del pasado. Esta experiencia se constituye, pues, como un juego de espejos en el que podremos percibir cómo un mismo texto da lugar a propuestas musicales distintas, y también cómo en muchos casos se articulan atmósferas y resonancias que convergen – como inspiración y como vinculación intertextual – en la

búsqueda de un engranaje con ese pasado musical.

Casi todas las obras de este programa respiran la recursividad del *tactus* de la música del Medievo y del Renacimiento en un estilo vocal y *cantabile* que nace de la voz humana tal como ha sido perfilada durante varios siglos de la historia de la música europea, especialmente en el ámbito de la música religiosa. Se recorren y ofrecen ámbitos armónicos y melódicos muy cercanos a los mundos modal y tonal. En varias de las piezas contemplamos una tonalidad expandida que se ensambla con las piezas históricas y, particularmente, con un contexto musical que bebe de fuentes diversas, como la música cinematográfica, las armonías del jazz y otros estilos musicales, así como la permanencia de un legado que aflora recurrentemente en la música escandinava y en países bálticos como Letonia o Estonia. Por eso,

Primera página del cantus del motete *O magnum mysterium* de Tomás Luis de Victoria. Recopilación de motetes publicada por Gardano. Filios Antonij Gardani (Venecia, 1572).

los nombres más actuales responden a esta procedencia y tradición en la que la música coral ha tenido y tiene hoy todavía una gran difusión e importancia. Todas las obras son, además, trasunto de ese proceso musical que es el motete, género que jalona la música occidental desde el siglo XIII hasta la actualidad, adaptándose a múltiples formas de lenguajes musicales

Un nombre inicia este programa: **Tomás Luis de Victoria** (1548-1611). El gran polifonista español es autor del conocido motete *O magnum mysterium*. Su texto y el eco de muchos otros compositores que también lo usaron sirve de inspiración para **Morten Lauridsen** (1943) en la pieza de título homónimo que cerrará todo el concierto. *O magnum mysterium* es uno de los responsorios que forma parte de los Maitines de Navidad. Junto a la versión de canto gregoriano, la lista de compositores que se han basado en este texto es verdaderamente enorme. En la obra de Lauridsen, un motivo melódico de perfil muy marcado (y alejado de los contornos melódicos más prototípicos de la polifonía clásica del siglo XVI) es expuesto de forma continuada y en la misma tonalidad durante toda la obra. Esta forma melódica (Re, Sol, Mi, La) sirve de eje para toda la pieza. Las disonancias y acordes ampliados de su escritura acercan la obra a armonías presentes en otros géneros musicales cercanos al jazz o a la escritura armónica del musical. Ello confiere un carácter híbrido a su discurso musical, hecho que comparte con varios de los autores actuales de este programa.

La pieza *O salutaris hostia* de **Thomas Tallis** (1505-1585) sirve a

Ēriks Ešēvalds (1977) para trazar su obra homónima en un lenguaje tonal lleno de recurrentes sonidos añadidos con disonancias y colores de especial expresividad. Ešēvalds perfila como elemento protagonista el canto de dos voces solistas apoyadas por las demás en un desarrollo que, de forma cíclica, va dando profundidad a toda su resonancia armónica. Ešēvalds es uno de los más destacados compositores letones actuales y su vinculación con la música religiosa y coral es muy significativa.

El *Ave Maria* de **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525-1594) se enlaza con el bien conocido *Ave Maria* de **Igor Stravinsky** (1882-1971), obra muy condensada y esencializada en sus medios y expresividad. La pieza de Stravinsky tiene un carácter muy salmódico, y recurre a una fórmula temática también cíclica que vuelve constantemente una y otra vez en su desarrollo.

El *Bogoroditse Devo* [Богородице Дѣво: Ave María], perteneciente a las *Vísperas Op. 37* de **Serguéi Rajmáninov** (1873-1943), es un ejemplo de escritura vocal simple y muy clara que posee el eco del coral bachiano, tanto en su desarrollo melódico como en el armónico. Por su parte, el compositor estonio **Arvo Pärt** (1935) es bien representativo de una música basada con frecuencia en la contemplación espiritual, con no pocas referencias a la música de la iglesia ortodoxa. Su *Bogoróditse Djévo*, de 1990, es una muy breve composición en la que destaca el carácter silábico y rítmico de gran parte de sus compases. Usa una forma A-B-A buscando que su estructura sea fácilmente perceptible.

Edvard Grieg (1832-1907) creó, con su *Ave maris stella*, una delicada pieza de armonías plenamente románticas que en sus dos estrofas más la breve coda de dos compases plantea una música rica armónica y melódicamente. Frente a este mismo texto, **Philip Stopford** (1977) plantea, en su *Ave maris stella* de 2015, una pieza polifónica a ocho voces, en Si bemol mayor, con una amplia utilización de disonancias y sonidos añadidos dentro de un lenguaje tonal. En realidad, hay una confluencia estética muy homogénea entre varios de los compositores actuales de este programa.

Un nuevo emparejamiento confronta a **Tomás Luis de Victoria** y su *Vadam et circuibo civitatem* con otro autor: Jonathan Dove. El texto de la pieza de Victoria, escrita a seis voces, recrea uno de los más hermosos pasajes de *El cantar de los cantares*, un texto amoroso en el que la amada busca desesperadamente a su amado por la ciudad de Jerusalén (“Me levantaré y rodearé la ciudad, pasaré por calles y plazas, buscaré al que ama mi alma. Lo busqué y no lo hallé. Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalén, a que, si hallarais a mi amado, le hagáis saber que de amor estoy enferma”). **Jonathan Dove** (1959) articula igualmente una amplia pieza a ocho voces en la que el texto va jalando la alternancia de los diferentes pasajes, todos ellos con una gran riqueza de articulaciones, usos retóricos en torno al texto y una gran disposición armónica y contrapuntística que logra emular la rica polifonía de Victoria, pero con unos medios distintos, más herederos de autores como Frank Martin y su *Misa* para dos coros, obra de referen-

cia de este repertorio, compuesta entre 1922 y 1926.

Josquin des Prez (ca. 1450-1521), autor protagonista de todo este ciclo, creó en su *Nunc dimittis* una pieza enormemente parca y reducida en cuanto a sus medios (con ese estatismo armónico que crean las voces cruzándose una y otra vez), pero de una profunda emotividad. El texto, del Evangelio según San Lucas, forma parte del canto de las horas completas en el oficio monástico (se canta al final del día en el último momento de rezo), y ha sido musicalizado también por autores como Schütz, Buxtehude, Bach y otros posteriores como Mendelssohn, Brahms o Pärt. El texto se inicia con las palabras “Ahora, Señor, puedes dejar que tu siervo se vaya”. **Gustav Holst** (1874-1934) se sumaría a esta larga tradición con una composición a ocho voces de muy amplia extensión polifónica que sigue el texto de un modo musical (diseños melódicos, frases silábicas, armonías nacidas de la prosodia del propio texto) hermanado con toda la tradición religiosa que subyace en las piezas de este programa.

O nata lux es una pieza a cinco voces del gran polifonista inglés **Thomas Tallis** (1505-1585). El texto corresponde a la fiesta de la Transfiguración de Jesús. La polifonía inglesa, ya desde muy temprano, articuló un gusto e interés especial por las consonancias de terceras y sextas (el *gymel*, característico de las islas británicas ya en el Medievo, era una forma musical basada precisamente en estas interválicas). La diferencia con la música borgoñona o la francoflamenca era reveladora de este interés. Quizás hoy ese gusto (o

ese aura) permanece en las principales corrientes compositivas en el Reino Unido. **Alec Roth** (1948) es otro compositor británico interesante por su escritura musical. En su tesis doctoral mostró su interés por otras culturas musicales no europeas, como el gamelán javanés. Su composición para coro *Night prayer* ofrece pistas de un trabajo elaborado que recurre a la heterofonía en muchos momentos –como sucede en el gamelán–: una misma línea melódica se despliega a través de distintas voces, pero con variados desplazamientos. Este tipo de escritura remarca no solo lo heterofónico, sino que también dota a la música de un ambiente armónico más reducido por esa cercanía a la línea como base de la composición. Un aspecto también destacable en esta pieza es el uso de formas métricas que contribuyen a crear relaciones binarias y ternarias superpuestas, en un modo que recuerda a las posibilidades de la notación mensural de los siglos xv y xvi.

El texto del *Ubi caritas* es una antifona de la Misa del Jueves Santo, del conocido “lavatorio de pies”. **Maurice Duruflé** (1902-1986) compuso su *Ubi caritas* en 1960 como parte de un ciclo de cuatro motetes bajo el título de *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens Op. 10*, para coro a capela. Duruflé ha sido definido como uno de los últimos compositores impresionistas france-

ses. Aunaba el perfil de compositor con los de organista y profesor, al igual que una innumerable lista de creadores franceses. En su música, como en las de otros colegas, se percibe muy bien este tipo de formación. Su obra coral es muy relevante, y en ella destaca este *Ubi caritas* de indudable aroma francés por las armonías y por su prosodia musical. **Ola Gjeilo** (1978) es un compositor noruego residente en Nueva York cuya producción coral ocupa un destacado lugar en su catálogo. Su *Ubi caritas* es una breve página en la que destaca el carácter salmódico de la escritura musical; de hecho, es enteramente deudora de la articulación melódica del canto gregoriano. Además, plantea un tipo de armonización modal del canto llano que ya fue prototípica en la música religiosa francesa del siglo xix y principios del xx. En este contexto, la pieza de Ola Gjeilo es deudora de esta larga praxis musical de escritura al estilo antiguo de un gregoriano armonizado y actualizado.

Morten Lauridsen cierra el viaje de este programa con su citada pieza *O magnum mysterium*, que recuerda de nuevo a nuestro gran polifonista abulense. El viaje musical de este concierto traza múltiples interrelaciones entre músicas, textos y épocas, subrayando una vez más esa capacidad de reinterpretación que la música atesora y ofrece como territorio de trabajo.

VOCES8

El grupo vocal británico VOCES8 se enorgullece de inspirar a la gente a través de la música y de compartir su alegría por cantar. VOCES8 realiza giras internacionales e interpreta un extenso repertorio tanto en sus conciertos a capela como en sus colaboraciones con orquestas y reconocidos solistas, presentándose en salas como el Wigmore Hall de Londres, la Cité de la Musique de París, la Konzerthaus de Viena, la Ópera de Sídney o el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, entre otros. Durante la temporada 2021-22 regresan de nuevo a los escenarios, lanzan un nuevo álbum con Decca Classics y publican música con Edition Peters. 2021 también ha sido testido



ANDY STABLES

de dos lanzamientos más: el festival internacional en streaming “LIVE From London” desde el VOCES8 Centre y la VOCES8 Digital Academy, un programa *online* que integra la interacción en vivo con recursos audiovisuales y está destinado a conjuntos corales de todo el globo. El grupo trabaja con la compositora en residencia Roxanna Panufnik y el arreglista en residencia Jim Clements y otorga una importancia fundamental a la educación, siendo VOCES8 el buque insignia de la VOCES8 Foundation.

MIÉRCOLES 26 DE ENERO DE 2022, 18:30

Des Prez hispano

Carlos Mena, contratenor
Iñaki Alberdi, acordeón



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Himno Ave maris stella (siglo IX) *

Josquin des Prez (ca. 1450-1521)

Benedictus, de la Misa Ave maris stella *

Agnus Dei, de la Misa Ave maris stella *

Josquin des Prez

Cueurs desolez par toute nation *

Joan Magrané (1988)

Si en lo mal temps la serena be canta

Josquin des Prez

Ile fantazies de Josquin (acordeón solo) *

Inviolata, integra et casta es *

Jesús Torres (1965)

Llama de amor viva

II

Josquin des Prez

Mille regretz *

Gabriel Erkoreka (1969)

Messa di Voce

Josquin des Prez

La bernardina (acordeón solo) *

Plaine de deuil *

José María Sánchez-Verdú (1968)

Tratado de lágrimas (Lectio I-II-III)

(Estreno absoluto del ciclo completo)

*Transcripciones realizadas por Iñaki Alberdi.

Des Prez hispano

José María Sánchez-Verdú

Este programa, en gran parte, es fruto de un proyecto ideado por Carlos Mena e Iñaki Alberdi que fue presentado en numerosos conciertos y plasmado en una grabación discográfica. El proyecto trataba de aunar la música del siglo XVI con la más actual. Parte de él consistió en solicitar a cuatro compositores que compusieran obras que crearan, además, un diálogo con alguna pieza del gran Josquin des Prez.

El acordeón es un instrumento fascinante. Aunque sus raíces y ecos más conocidos provengan de la música popular, en los últimos treinta años ha conseguido adquirir un papel protagonista y de referencia en múltiples obras y estéticas actuales desvinculadas ya de esa raíz folclórica. Pero no debemos olvidar su cercanía con la tradición que supuso el uso de órganos portativos o el papel de un instrumento como el *organetto* en la música europea hasta su desaparición

en torno al siglo XVI. Este instrumento ha sido hoy felizmente recuperado por numerosos intérpretes, musicólogos y constructores de instrumentos. Tampoco debemos olvidar el eco de otras culturas en las que instrumentos como el *sheng* o el *sho* (de China y Japón, respectivamente) poseen un gran hermanamiento con el acordeón occidental. El acordeón ocupa un lugar muy destacado en la música de creación actual, y es inseparable del trabajo de muchos grandes compositores. Su propia esencia sonora y constructiva hace de él, además, un gran híbrido capaz de entrar en la piel y en la fisionomía de la música renacentista, basculando entre la polifonía vocal clásica y la escritura para instrumentos de tecla. Por ello, la apuesta de Alberdi junto a la voz de Carlos Mena como contratenor adquiere una personalidad y un brillo únicos en esta intersección entre la música del Renacimiento y su

traslación a través del acordeón a la música de hoy.

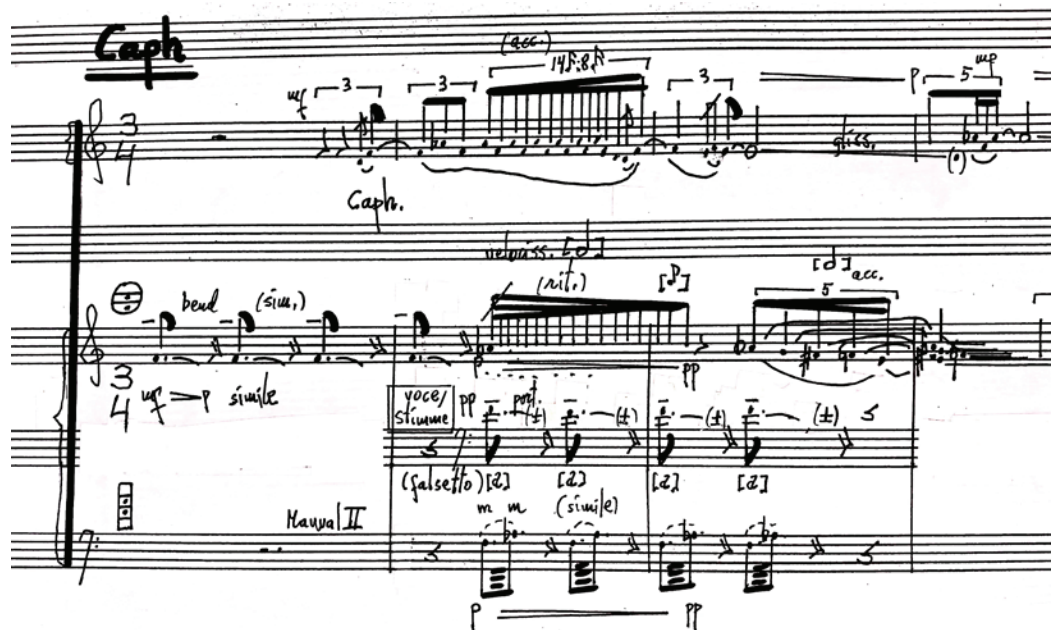
El himno *Ave maris stella* inicia este programa que parte de la música medieval. La cantilena gregoriana perfila el carácter vocal que va a tener todo el concierto. Un nombre marca, sin embargo, el contenido de este: **Josquin des Prez** (ca. 1450-1521), uno de los compositores más destacados del Renacimiento. Aunando su procedencia francoflamenca con la visión adquirida en los largos años que pasó al servicio de varias cortes italianas, su obra es ejemplo magno del equilibrio entre el trabajo contrapuntístico y el armónico; confronta la rica y muy compleja polifonía flamenca con la línea melódica de la *chanson*. Su *Misa Ave maris stella*, partiendo de la melodía gregoriana que ha iniciado el concierto como *tenor* para su construcción, es ejemplo de esto. Su “Benedictus” y su “Agnus Dei” son expuestos en esta versión adaptada para dúo en la que una voz canta el texto mientras que el resto de las voces son interpretadas por el acordeón. Nada extraño y que no se haya ya realizado, por ejemplo, en adaptaciones de otros polifonistas (como el mismo Tomás Luis de Victoria) en versiones para voz y órgano o voz y laúd. Este tipo de polifonía encuentra ricos y nuevos matices en agrupaciones como la del concierto de hoy.

La *chanson* de Josquin *Cueurs desolez par toute nation* sirve de base para la composición *Si en lo mal temps la serena be canta* (2017) de **Joan Magrané** (1988). La pieza se desarrolla casi como un madrigal que une la referencia a Josquin con el peso poético de la poe-

sía de Joan Roís de Corella, un poeta valenciano del Medievo que canta y se lamenta hasta llegar a la poética aparición de un pájaro. Para Magrané, “el material principal es la línea de la voz que se metamorfosea tímbricamente (incluso armónicamente, formando acordes a partir de ella) con un constante juego de unísonos y trampantojos acústicos con el acordeón.”

Josquin torna de nuevo con su pieza *Inviolata, integra et casta es*, ejemplo de exquisitez a cinco voces en un motete que está basado en el canto gregoriano, en el himno mariano del mismo nombre. El compositor **Jesús Torres** (1965) plasma en su pieza *Llama de amor viva* (2017) una vez más su enorme pasión por la poesía como inspiración para su trabajo musical. Su vinculación a grandes poetas de la lengua castellana es continua, y San Juan de la Cruz no podía faltar en ella. *Llama de amor viva* nace del poema homónimo del santo de Fontiveros, y es en sus versos donde siembra su inspiración, y no en la música de Josquin. El trabajo armónico es el que más destaca en este dúo, en el que, según su autor, se crea una suerte de armonía “arcaica”, una perspectiva que es parte de la personalidad de su trabajo más actual. Se produce una fusión entre el universo de los compositores polifónicos de la época y su propia música. La parte de acordeón, sin ningún cambio, ha sido estrenada también como pieza independiente en un acordeón mesotónico, bebiendo de las fuentes propias de las afinaciones de ese pasado.

La *chanson* *Mille regretz* de Josquin, famosa en su tiempo y muy vinculada siempre a la figura del emperador



Compases iniciales de *Tratado de lágrimas* (Lectio III), de José María Sánchez-Verdú. Breitkopf & Härtel (Wiesbaden, 2021).

Carlos V, articula la continuación del programa. Será el hipotexto sobre el que **Gabriel Erkoreka** (1969) componga su pieza *Messa di Voce* (2017). El texto en francés antiguo y su desolado contenido son recogidos por Erkoreka en su trabajo musical. La pieza despliega una muy refinada interrelación entre la voz y las “voces” del acordeón, creando un vivo y rugoso tejido lleno de expresividad y melancolía. El compositor hace también referencia a la técnica vocal barroca de la *mess di voce*, que necesita una difícil ejecución y posee un gran efecto expresivo y dra-

mático. Erkoreka explora diversas tipologías de esta técnica, expandiéndola tanto a la voz del contratenor como al mismo acordeón: ambos intérpretes poseen pulmones y fuelle para desarrollar estas ideas musicales.

Plaine de deuil, motete *chanson* a cinco voces también de Josquin, es una de las obras más sobrecogedoras de su legado. Aúna su contenida expresión con una reducción de medios que, sin embargo, provoca (sobre todo armónicamente) una intensísima progresión musical unida a su estatismo contemplativo, y todo ello como expresión, una

vez más, del dolor y del *pathos* como vehículos de la emoción.

La “Lectio I” de *Tratado de lágrimas* –de quien firma estas líneas– fue compuesta en 2017. Forma parte de un ciclo de tres piezas (*Lectio I* – *Lectio II* – *Lectio III*) basadas en las *Lamentaciones de Jeremías*. En el concierto de hoy se estrenan las partes II y III y, por tanto, el tríptico completo. La reflexión en la “Lectio I” parte también de la música de Josquin y de la idea del lamento (no solo en el Renacimiento europeo, sino también de otras culturas de tradición oral). El motete *chanson Plaine de deuil* de Josquin surge en diferentes grados de intertextualidad como en un palimpsesto. El texto, sin embargo, como en un *contrafactum* medieval, toma el largo lamento del pueblo judío a través de las citadas *Lamentaciones de Jeremías*. El ciclo –con esta temática y el uso del latín– ofrece distintas formas de expresión melódicas y armónicas. A Josquin se le suman en la “Lectio II” diferentes perspectivas de melodías de fuentes con estas *Lamentaciones*, por un lado, de un manuscrito conservado en el Monasterio de Silos, y de otro en las páginas de pergamino de un cantoral del siglo XVI que pertenece al autor de

estas notas al programa: las distintas fuentes se entrecruzan en las páginas de este *Tratado de lágrimas*. En cambio, en la “Lectio II” el material se desprende ya de estas relaciones intertextuales y abraza nuevos caminos tanto en lo vocal como lo instrumental, pero siguiendo en todo caso el texto latino. El ciclo parte de una esencialidad extrema en su material musical, pero la complejidad y el refinamiento irán ganando terreno progresivamente a lo largo de las tres partes. Voz y acordeón se sumergen en un hilvanado despliegue de líneas que buscan rozar algunos límites de las posibilidades humanas y técnicas de los dos intérpretes de este *Tratado de lágrimas*. El dolor y el texto latino (con sus raíces y huellas semíticas y como espejo de la *Feria V* del Oficio de Semana Santa) empapan toda la construcción de este tríptico.

La propuesta de este concierto refleja una visión espléndida de cómo la creación musical occidental ofrece con reiterada fascinación la posibilidad de una mirada *palimpsestosa* hacia el pasado. Y en el aura de *Mnemosine* queda esta vía de encuentro y de vernos (¡y escucharnos!) a través de los que una vez trazaron un mundo sonoro que sigue vivo hoy.

Carlos Mena,
contratenor



Formado con Richard Levitt y René Jacobs en la Schola Cantorum Basiliensis, Carlos Mena ha desarrollado su carrera bajo la batuta de maestros como Paul Goodwin, Marc Minkowski, Rafael Frühbeck de Burgos, Ottavio Dantone, Juanjo Mena o Gustav Leonhardt, entre otros. Ha cantado en importantes festivales y salas de todo el mundo, como el Musikverein y Konzerthaus de Viena, Barbican de Londres, Philharmonie de Berlín, Teatro Real de Madrid, Alice Tully Hall del Metropolitan de Nueva York, Kennedy Center de Washington, Opera de Sídney o Teatro Colón de Buenos Aires. Tiene más de cuarenta recitales grabados para Harmonia Mundi, Mirare, Deutsche Grammophon, Sony Music y Glossa y ha dirigido a orquestas como las sinfónicas de Portugal y Galicia, Ciudad de Granada y Orquesta del Principado de Asturias. Carlos Mena está activamente interesado en el repertorio de lied y contemporáneo, estrenando obras que han escrito para él compositores de la talla de Jesús Torres, Gabriel Erkoreka, José María Sánchez-Verdú, Alberto Iglesias o Joan Magrané.

Iñaki Alberdi,
acordeón



Ha colaborado estrechamente con diversos compositores de la actualidad y ha estrenado obras de Sofia Gubaidulina, Karlheinz Stockhausen, Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Gabriel Erkoreka y Ramon Lazkano, Jesús Torres, Alberto Posadas y José María Sánchez-Verdú. Nominado al Gramophone Editor's Choice Award y al Disco Excepcional Scherzo y Melómano de Oro, Iñaki Alberdi ha grabado para IBS, Kairos, Wergo, OCNE, Etcetera y Verso. Ha ofrecido conciertos en el Teatro La Fenice, Musikverein de Viena, Auditorio Nacional de Madrid, L'Auditori de Barcelona, Ópera del Cairo, Hermitage de San Petersburgo, en el Festival de Otoño de Varsovia y en el de Música y Danza de Granada, entre otros. Como solista, ha actuado junto a la Royal Liverpool Philharmonic, la Orquesta Sinfónica RTVE o la Nacional de España, trabajando con directores como Juanjo Mena, Josep Pons, Cristóbal y Pedro Halffter, Vasili Petrenko y Adrian Leaper, entre otros.

MIÉRCOLES 2 DE FEBRERO DE 2022, 18:30

Románticos modernos

Imogen Cooper, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

John Dowland (1563-1626)

In darknesse let mee dwell para laúd y contratenor *

Thomas Adès (1971)

Darknesse visible

Frédéric Chopin (1810-1849)

Mazurca en Si bemol mayor Op. 7 nº 1

Thomas Adès

Mazurca nº 1 Moderato, molto rubato, de Tres Mazurcas Op. 27

Frédéric Chopin

Mazurca en La menor Op. 7 nº 2

Mazurca en Fa menor Op. 7 nº 3

Mazurca en Do mayor Op. 24 nº 2

Karol Szymanowski (1882-1937)

Mazurca nº 1 Sostenuto. Molto rubato, de Veinte Mazurcas Op. 50

Frédéric Chopin

Mazurca en La bemol mayor Op. 7 nº 4

Thomas Adès

Mazurca nº 3 Grave, espressivo, de Tres Mazurcas Op. 27

Frédéric Chopin

Mazurca en La menor Op. 68 nº 2

* Esta obra será escuchada en una grabación, interpretada por Patrick Terry, contratenor y Andrey Lebedev, laúd

II

Franz Schubert (1797-1828)

Momentos musicales D 780

Nº 1 Moderato en Do mayor

Nº 2 Andantino en La bemol mayor

Nº 3 Allegro moderato en Fa menor

Nº 4 Moderato en Do sostenido menor

Jörg Widmann (1973)

Idyll and Abyss. Seis reminiscencias de Schubert

Irreal, von fern

Allegretto, un poco agitato

Wie eine Spieluhr

Scherzando

Negra = 50

Traurig, desolat

Franz Schubert

Momentos musicales D 780

Nº 5 Allegro vivace en Fa menor

Nº 6 Allegretto en La bemol mayor

Románticos modernos

CINQ
MAZURKAS
pour le
Pianoforte
composées et dédiées
À MONSIEUR JOHNS
de la Nouvelle Orléans
par
FRÉD. CHOPIN.
Liv. II. Oeuvre 7. Pr. 12 ½ Ngr.
Propriété des Éditeurs.
Enregistré aux Archives de l'Union.
Leipzig, chez Fr. Kistner
Paris, chez M. Schlesinger.
997.
Nouvelle Edition.



José María Sánchez-Verdú

El tercer concierto de este ciclo traza relaciones entre un pasado musical amplio y su reencarnación en el piano actual. Por eso, Thomas Adès y Jörg Widmann son trasunto de una reflexión sobre la tradición desde una estética contemporánea. La pieza *In darknesse let mee dwell* para laúd y contratenor, de **John Dowland** (1563-1626), ofrece el campo intertextual de referencia para la primera pieza al piano de este concierto. Dowland, como hipotexto, se presentará como aura, a través de una grabación. Tras ella, *Darknesse visible*, de Adès, se configura como un auténtico palimpsesto, como un hipertexto en el que la pieza de Dowland se despliega por todo el teclado en diferentes capas contrapun-

tísticas. **Thomas Adès** (1971) es uno de los compositores más conocidos de la actual música del Reino Unido. A su amplio catálogo y a sus facetas como pianista o director ha de unirse la trascendencia de algunas importantes obras suyas para orquesta (con grabaciones con la Filarmonía de Berlín y Simon Rattle) o de dos grandes óperas que han atraído la atención sobre su trabajo. El propio sonido de los trémolos de *In darknesse let mee dwell* sobre una misma tecla recuerda idiomáticamente también a las cuerdas del laúd. Todo un juego de citas fragmentarias surge y desaparece en las texturas de esta obra, tan meditativa como poética. Al final, el hipotexto citado de Dowland se eleva en su plenitud para cerrar la coda de la pieza.

Las composiciones para piano solo que se presentan en este programa ejemplifican muy bien varios momentos de la creación pianística de

Portada de la primera edición de las *Cinco Mazurcas Op. 7* de Frédéric Chopin. Kistner (Leipzig, 1833).

Adès. Tras *Darknesse visible*, las dos siguientes piezas de Adès son páginas inspiradas directamente por obras de Chopin que también sonarán en este programa. La *Mazurca n° 1*, de las *Tres mazurcas Op. 27* de Adès, es un alarde de refinamiento rítmico y polifónico. En un casi constante compás ternario, Adès fija su atención en un lenguaje enormemente cromático cuya complejidad contagia al resto de parámetros musicales, pero siempre con el eco de la mazurca como forma musical. En la muy contrastante y lenta *Mazurca n° 3* predominan, sin embargo, múltiples líneas melódicas que se despliegan de forma *cantabile* o en grandes saltos interválicos en el teclado: no dejan de ser líneas, pero su desarrollo explora los extremos de los registros del instrumento. Ambas mazurcas son ejemplos claros de relación intertextual como esencia compositiva.

El universo de **Frédéric Chopin** es pura transcendencia de altísimos quilates en su obra para piano. Pocas veces un instrumento ha encarnado de manera tan sublime el terreno de la expresión musical, técnica y estética de un autor: la obra del compositor polaco constituye un legado fundamental, no solo en la evolución de una gramática pianística, sino en el devenir e influencias sobre muchos autores. Claude Debussy o Manuel de Falla son, entre otros, nombres que amaron de forma muy profunda la obra de este compositor polaco.

Chopin crea con sus mazurcas un universo propio plasmado en el piano a partir de un género popular. El término se usaba ya en el siglo XIV, y su procedencia es polaca. Se trata de

una danza popular originaria de la zona geográfica de Mazovia, la región central de Polonia donde se encuentra englobada Varsovia, aunque su uso se extendió por bastantes países centroeuropeos, y de ahí pasó a muchos otros lugares del mundo con formas y personalidades diferenciadas. Diversos nombres de mazurca son la “Polka mazurca”, la “Varsovienne”, la “Massolka”, o el “Wiener Walzer”. Sus principales características son el compás ternario y una especial acentuación –por sus variables, pero claros diseños rítmicos– en la segunda parte del compás; también en la tercera recaen especiales acentuaciones. Por tanto, es la primera parte del compás la que excluye su acentuación rítmica. Su *tempo* puede ser desde muy tranquilo hasta enormemente rápido o *veloce*. Chopin escribió más de cincuenta mazurcas y es, sin duda, el padre de este género en su propagación por el repertorio pianístico y en los salones musicales del siglo XIX. Tras Chopin encontramos este género en numerosos compositores, desde Johann Strauss hijo o el también polaco Karol Szymanowski hasta otros autores posteriores como Aleksandr Skriabin o el citado Thomas Adès.

Las *Mazurcas Op. 7* de Chopin (de la n° 1 hasta la n° 4) trazan perfiles musicales personalizados y de grandes contrastes entre sí. Sus *tempi*, sin embargo, son siempre vivos. La esencia de la melodía en la mano derecha y los acompañamientos en tres pulsos de la mano izquierda (nota grave en la primera parte del compás y acordes en la segunda y tercera parte) son la primera percepción que se tiene de este repertorio. Pese a la individualización

de cada pieza, todas ellas son ejemplos de inventiva melódica y armónica, de un guion compositivo enormemente enmarcado y, sobre todo, permiten ser percibidas como pequeñas formas musicales de especial sabor y ligereza.

Las 20 *Mazurcas Op. 50* de **Karol Szymanowski** (1882-1937) fueron compuestas entre 1926 y 1931. Siguen la estela chopiniana en la dimensión rítmica y en el aura de danza. La *Mazurca Op. 50 n° 1* articula un ritmo ternario continuo con la mano izquierda y un desarrollo melódico de la mano derecha en una tonalidad amplia que ofrece una nueva resonancia armónica a la propia esencia de esta forma musical.

Si hay un autor actual que bebe de las llamadas relaciones *palimpsestuosas* entre su música y textos anteriores de la gran tradición, sobre todo centroeuropea, ese es el compositor y clarinetista **Jörg Widmann** (1973): pocos autores representan tan bien en la música alemana esa continua vinculación con autores clásicos. *Idyll and Abyss. Seis reminiscencias de Schubert* constituye uno de esos acercamientos a un compositor anterior, en este caso Schubert. La obra juega con múltiples “reminiscencias” y vinculaciones con la obra del vienés, alejando el objeto de inspiración o atrayéndolo de forma directa sobre la partitura. Entre la cita literal y su alejamiento, Widmann recrea un homenaje a Schubert y, por ende, al piano román-

tico alemán. Sus seis movimientos articulan una dramaturgia resuelta sobre el contraste de sus diferentes materiales y formas de expresión.

Franz Schubert (1797-1828) cierra este programa con sus *Momentos musicales D 780*, un ciclo bien conocido de seis piezas que fueron compuestas al final de su vida, entre 1823 y 1828. Estas composiciones brillan más por su riqueza de colores y refinamientos pianísticos que por su virtuosismo técnico. Estos *Momentos musicales* ofrecen una gran variedad de resonancias de algunos de los *topoi* más profundos de la música de Schubert. En algunos momentos (pieza primera, “Moderato”), recuerda a la *Sonata en La menor D 845*. A veces retorna el carácter dramático de una tonalidad como Fa sostenido menor (como en la segunda pieza, “Andantino”), o la marcha [*Marsch*] como prototípica tipología musical del Romanticismo (pieza quinta, “Allegro vivace”). Y otra de las piezas (la sexta, “Allegretto”) carga con reminiscencias de la figura del *Wanderer* [caminante], elemento que reaparece con frecuencia en la obra de Schubert, como lo hace de forma magistral en su ciclo de canciones *Winterreise*.

Desde Dowland hasta Widmann, pasando por Schubert y Chopin, el piano es el gran espacio de encuentros y diálogos intertextuales de este concierto.

Imogen Cooper, *piano*



Considerada como una de las mejores intérpretes del repertorio clásico y romántico, Imogen Cooper presta gran atención al repertorio contemporáneo. En 1996 encargó *Traced Overhead* a Thomas Adès, de quien ha interpretado numerosas obras para piano solo. Recientes compromisos incluyen actuaciones con la Filarmónica de Berlín con Sir Simon Rattle, la Sinfónica de Sídney con Simone Young o la BBC Scottish Symphony con Thomas Dausgaard. Su trayectoria solista y camerística le ha llevado a actuar de Londres a Tokio y Nueva York y sus últimas grabaciones para Chandos Records incluyen música de Brahms, Chopin, Liszt, Wagner y Robert y Clara Schumann. Imogen recibió la orden de Comendadora del Imperio Británico (CBE) en 2007, es miembro honorario de la Royal Academy of Music de Londres y fue Humanitas Visiting Professor en Música en la Universidad de Oxford durante el curso 2012-2013. En 2015 fundó el Imogen Cooper Music Trust para apoyar a jóvenes pianistas.

MIÉRCOLES 9 DE FEBRERO DE 2022, 18:30

Actualizar los géneros

Noelia Rodiles, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Robert Schumann (1810-1856)

Nº 1 Von fremden Ländern und Menschen [De tierras y gentes extrañas], de Kinderszenen Op. 15

György Kurtág (1926)

Az elme szabad állat... [La mente tendrá su libertad...], de Játékok [Juegos]

Robert Schumann

Papillons Op. 2

Jesús Rueda (1961)

Sonata V “The Butterfly Effect” *

Wings

Evanescent

Perpetuum mobile

II

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Prelude (Fantasia) en La menor BWV 922

Joan Magrané (1988)

Fantasiestück 3

Sofia Gubaidulina (1931)

Chacona

Johann Sebastian Bach - Ferruccio Busoni (1866-1924)

Chacona en Re menor,

de la Partita nº 2 en Re menor para violín solo BWV 1004

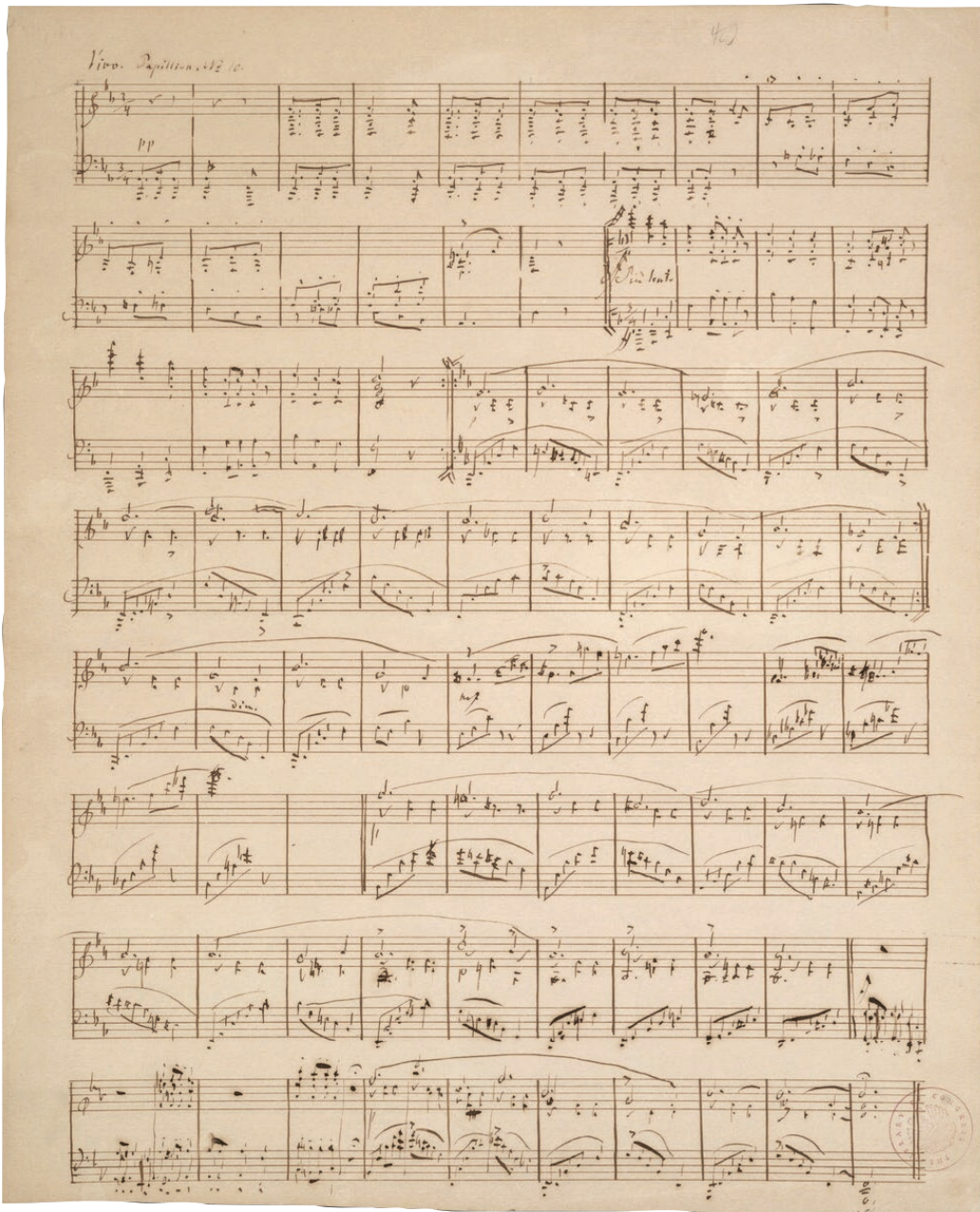
Actualizar los géneros

José María Sánchez-Verdú

Robert Schumann (1810-1856) abre este concierto con la primera estampa de uno de sus ciclos pianísticos más conocidos e interpretados, la pieza inicial de *Kinderszenen Op. 15: Von fremden Ländern und Menschen* [De tierras y gentes extrañas]. Toda la sutileza, claridad y sencillez que ofrece se confronta en seguida con otro ciclo que es el que verdaderamente inicia el corpus musical de Schumann y su aportación al piano cuando apenas contaba unos veinte años. El ciclo *Papillons Op. 2* está formado por un tema y doce variaciones. Schumann recrea musicalmente una descripción del último pasaje del libro *Flegeljahre* (traducido en español como *La edad del pavo*), texto publicado por Jean Paul entre 1804 y 1805. Este autor (1763-1825) fue una referencia de primera magnitud para el joven Schumann, que siempre estuvo familiarizado con su obra gra-

cias a su padre, August. *Papillons* fue escrita entre 1828 y 1831 en Leipzig y Heidelberg. Las cartas de Schumann de esa época ya describen esa vinculación literaria con Jean Paul. El baile de máscaras de la obra literaria ofrece una fuente especial de inspiración en la propia música.

Aunque Schumann haya quedado muy adscrito a la personalidad de un “músico absoluto”, sin embargo, parece ofrecer con mucha frecuencia camuflados programas interiores vinculados con la literatura. Como ha estudiado Constantin Floros, “Schumann tenía ciertas prevenciones frente a la música programática”. Su crítica al carácter programático de una pieza como la *Sinfonía fantástica* de Berlioz evidencia cierta alergia a esta vinculación entre la música y un programa previo. La obra de Schumann, en muchos casos, está, sin embargo, basada



Comienzo de la décima pieza de *Papillons Op. 2*, de Robert Schumann, copia manuscrita. Washington, Library of Congress.

a Noelia Rodiles

Sonata n.5

"The Butterfly Effect"

I

"Wings"

Jesús Rueda

2017

Primera página de la Sonata V “The Butterfly Effect”, de Jesús Rueda, encargada por y dedicada a Noelia Rodiles (2017).

en un “programa interior” que suele ocultar o encriptar (Flores).

El ciclo presenta muy diferentes tipos de materiales a través de las breves piezas que marcan su itinerario, con aires de danzas, con sus repeticiones y un sabor cambiante de paisajes y colores, finalizando con una recreación en forma de vals (una última vez) que cierra todo este viaje de nuevo en

la tonalidad de Re menor. La rápida sucesión de movimientos y la yuxtaposición de fragmentos imprimen y dotan de cierta complejidad orgánica a la percepción de toda la obra. Es un ejemplo ya palmario de la fragmentación del material musical como característica compositiva de Schumann. El propio autor comenta en algunas de sus cartas y diarios precisamente

la dificultad que esta fragmentación y concatenación de materiales tan cambiantes puede producir en el oyente.

Az *elme szabad állat...* [La mente tendrá su libertad...], de *Játékok*, del compositor **György Kurtág** (1926), es una de las múltiples micropiezas que jalonan la obra completa de este autor, enamorado de Webern en su juventud y verdadero paladín defensor de la microforma, los fragmentos y los ciclos de miniaturas a lo largo de su larga carrera compositiva. Esta virtuosa y refinada pieza no llega a un minuto de duración, y ofrece una reflexión compartida con Schumann (y Webern) en relación con las pequeñas formas y con lo fragmentado como principio constructivo en música.

La Sonata V “The Butterfly Effect”, compuesta en 2017 por **Jesús Rueda** (1961) como encargo de la propia intérprete de este concierto, Noelia Rodiles, es un paso más en un catálogo muy amplio de obras para piano de este compositor madrileño. Articulada en tres movimientos (*Wings*, *Evanescent* y *Perpetuum Mobile*), esta “sonata” crea una especial dramaturgia de contrastes entre las muy diferentes partes. El primer movimiento, a través de un color armónico protagonista, desarrolla un proceso amplio de acumulación que va incrementando su densidad y energía de forma pautada. El segundo movimiento desarrolla una densa textura polifónica en la que las diversas voces se expanden por los registros del piano buscando un resultado sonoro en continua fluctuación, “evanescente”. El último movimiento condensa, al revés que los otros dos, un movimiento rítmico frenético imparable en

el que solo determinadas cesuras del *ostinato*, del *perpetuum mobile* puesto en juego por Rueda, ralentizan la deriva de un material abocado a estrellarse en la cadencia final. La obra de Rueda hace uso de materiales y gestos históricos que ofrecen una visión muy amplia del pasado del piano; ofrece un consecuente diálogo con procesos y ecos de ese gran repertorio que ha ido dejando momentos de especial significación en su propia idiomatidad.

El *Prelude (Fantasia) en La menor BWV 922* de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) –cuya autoría a veces ha sido cuestionada– se ha solido datar como una obra temprana, poco vinculada a la música italiana o francesa. El material musical y su notación ofrecen una visión muy especial por su forma abierta y carácter improvisado, muy distinto de lo que será el más conocido corpus bachiano. La vinculación, sobre todo con la música alemana del norte, con el denominado *stylus phantasticus*, ofrece un uso idiomático del teclado enormemente particular que dota a esta pieza de un perfil marcadamente original. Algunos de estos elementos son tomados por **Joan Magrané** (1988) en su *Fantasiestück 3*, creando un alquitarado trabajo en el que el piano dialoga con perspectivas del mundo histórico de los instrumentos de tecla, y en este caso más en concreto mediante guiños y materiales tomados directamente de la obra citada de Bach. En palabras de Magrané, “la obra [...] se sirve de algunos elementos e ideas directamente extraídos de la *Fantasia BWV 922* de Bach. A ellos se les añade una especie de filigrana que juega con las notas del nombre de

Bach y que van articulando el resto de elementos. La obra fue un encargo de Carles Marigó, que la estrenó en el festival Bachcelona de 2020 y forma parte de un ciclo de piezas para piano en las que voy explorando la tradición de las formas libres (sobre todo el pianismo romántico –la primera está dedicada a Schumann, la segunda a Brahms y la cuarta a Liszt–, pero con la excepción de esta tercera inspirada en Bach)”. El virtuosismo de la obra busca, además, exponer formas idiomáticas de la música para teclado barroca, y ello dota a este trabajo de un sinfín de interrelaciones con un modelo ya clásico en la escritura para tecla como fue Bach.

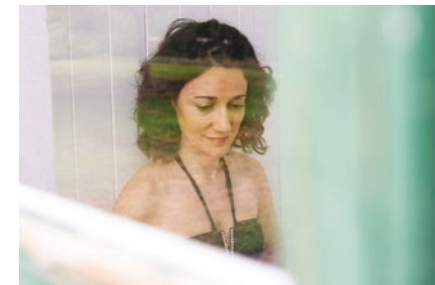
La *Chacona* de **Sofia Gubaidulina** (1931) es un ejemplo temprano de su catálogo, fechado en 1962, justo cuando era estudiante de posgrado en el Conservatorio de Moscú. La obra se estrenó por la dedicataria de la obra, Marina Mdivani, en 1966. Gubaidulina hace uso de elementos tonales y de gestos pianísticos prototípicos del lenguaje musical barroco desarrollados a través de un material que es especialmente cromático en varias de sus partes, y además abraza procesos de plena vinculación con el Barroco, como algunas formas de *ostinati*, de elementos contrapuntísticos, de articulaciones prototípicas de la *toccata* como género, o

incluso también presentando una fuga dentro del propio desarrollo de la obra.

Tal espíritu de índole barroca vinculado a la chacona como género encuentra un momento muy especial en el trabajo de un compositor anterior como Ferruccio Busoni (1866-1924) al enfrentarse a una obra que encarna como pocas el aura de “lo clásico”: la *Chacona en Re menor BWV 1004* para violín de Bach. Ferruccio Busoni, desde su procedencia italiana y su muy especial vinculación con la música alemana, al enfrentarse y releer la obra de Bach, desarrolla un monumento pianístico sobre otro monumento previo como es la citada pieza bachiana. La recreación de Busoni es un *tour de force* que realza los pilares y bóvedas de la arquitectura bachiana plasmando un gran elogio sobre la figura del cantor de Leipzig.

Igual que en otras grandes obras, como la triple fuga de la tercera parte del *Clavier-Übung* (BWV 552/1) o la *Passacaglia en Do menor para órgano BWV 582*, esta monumental visión busoniana del pasado barroco, a través de la pieza para violín de Bach, despliega todo un edificio armónico, contrapuntístico y pianístico de enorme riqueza y complejidad que trae la música de ese momento al piano moderno, y de camino nos deja en términos de energía y percepción absolutamente acongojados.

Noelia Rodiles, *piano*



Invitada regularmente a salas como el Auditorio Nacional de Música, el Auditorio de Zaragoza o el Palau de la Música Catalana de Barcelona, y a ciclos y festivales como la Quincena Musical Donostiarra, la Subertíada de Villabertrán, el Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid o el Festival Otoño Musical Soriano, Noelia Rodiles ha ofrecido recitales en Alemania, Italia, México, Francia, Polonia, Túnez y Jordania. Su último disco *The Butterfly Effect* (Eudora Records, 2020), que reúne obras de Schumann, Schubert y Mendelssohn con encargos de Noelia a los compositores españoles Jesús Rueda, David del Puerto y Joan Magrané, ha recibido el Melómano de Oro y ha sido nominado a los Grammys de 2020. Formada en Avilés, Madrid y Berlín, perfeccionó sus estudios en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid con Dmitri Bashkirev y Claudio Martínez Mehner. En la temporada 2021-2022, Noelia Rodiles actuará con la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Lucas Macías, con la Orquesta Sinfónica RTVE bajo la dirección de Pablo González y ha sido invitada al Liceo de Cámara del CNDM.

Selección bibliográfica

Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982. Traducción de Tatiana Bubnova.

Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2005. Traducción de Nicolás Rosa y Patricia Willson.

Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta, 2009. Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra.

Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995. Traducción de Andrés Boglar.

Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. Traducción de Celia Fernández Prieto.

Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schumacher y Brigitte Weingart Brigitte (eds.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Colonia, DuMont, 2004.

Fredric Jameson, *Los antiguos y los posmodernos. Sobre la historicidad de las formas*, Madrid, Akal, 2015. Traducción de Alcira Bixio.

Werner Klüppelholz, “Zur Musik der Gegenwart”. En: *Musikpädagogische Forschung*, vol. 6. *Umgang mit Musik*, Laaber, Laaber Verlag, 1985.

Julia Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Madrid, Fundamentos, 1988. Traducción de María Antoranz.

Luce López-Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, Hiperión, 1989.

Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

Salvatore Settis, *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada, 2006. Traducción de Andrés Soria Olmedo.

Salvatore Sciarrino, *Le figure nella musica. Da Beethoven ad oggi*, Milán, Ricordi, 1998.

José María Sánchez-Verdú, compositor



JULIO JAIME

Estudió Composición, Musicología y Dirección de orquesta en España (RCSMM), Italia (Siena) y Alemania (Musikhochschule de Fráncfort). Es licenciado en Derecho (UCM) y Doctor Internacional (UAM). Como compositor ha obtenido premios como el Förderpreis de la Fundación Siemens (Múnich), el Premio Irino (Tokio), el Premio de la Junge Deutsche Philharmonie (Fráncfort), el Premio Nacional de Música (2003), el Premio de la Bergischen Biennale (Wuppertal) o el Premio de Honor de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, entre otros. Ha sido profesor de composición en las Escuelas Superiores de Música de Dresde y Hannover y en el CSMA de Zaragoza, y ha sido invitado por numerosas instituciones de Europa, América y Asia, como la Universidad

Hanyang de Seúl o la Academia Sibelius de Helsinki, a cuyo Consejo Académico pertenece. Actualmente es asesor del programa de doctorado de la Universidad de las Artes de Graz. Es autor de unos cincuenta artículos sobre temas de análisis musical, ópera y teatro musical, arquitectura y música, estética o pensamiento árabe, entre otras materias, y, desde 2001, es profesor de Composición en la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf, donde en 2021 ha sido nombrado Catedrático Honorario. Desde 2019 es también catedrático de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sus obras son publicadas por Breitkopf & Härtel.

CRÉDITOS

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

© José María Sánchez-Verdú
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, noviembre-diciembre 2021
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Constanza Aguado del Hoyo
Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Agradecimientos
Eloy Fernández Mateos

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En march.es se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



Ciclo de miércoles: “Reinterpretar los clásicos”, enero-febrero 2022 [notas al programa de José María Sánchez-Verdú]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

60 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero febrero 2022)

Programas de los conciertos: [I] Polifonías: “Obras de T. L. de Victoria, T. Tallis, E. Esenvalds, G. P. D. Palestrina, I. Stravinsky, S. Rajmáninov, A. Pärt, E. Grieg, P. Stopford, J. Dove, J. Desprez, G. Holst, A. Roth, M. Duruflé, O. Gjeilo y M. Lauridsen”, por VOCES8; [II] Desprez hispano: “Obras anónimas y de J. Desprez, J. Magrané, J. Torres, G. Erkoreka y J. M. Sánchez-Verdú”, por Carlos Mena e Iñaki Alberdi; [III] Románticos modernos: “Obras de J. Dowland, F. Chopin, T. Adès, K. Szymanowski, J. Widmann y F. Schubert”, por Imogen Cooper; [y IV] Actualizar los géneros: “Obras de R. Schumann, G. Kurtág, J. Rueda, J. S. Bach, J. Magrané, S. Gubaidulina y F. Busoni”, por Noelia Rodiles; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 18 y 26 de enero y 2 y 9 de febrero de 2022.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Motetes - S. XVI.- 2. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - S. XVI.- 3. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - S. XX.- 4. Nunc dimittis (Música) - S. XVI.- 5. Ave Maria (Música) - S. XVI.- 6. Ave Maria (Música) - S. XX.- 7. Canciones (Contratenor) con acordeón - Arreglos - S. XVI.- 8. Canciones (Contratenor) con acordeón - S. XXI.- 9. Mazurkas - S. XIX-S. XXI- 10. Música para piano - S. XVIII-XXI.- 11. Sonatas - S. XXI.- 12. Preludios - S. XVIII.- 13. Chaconas - Arreglos - S. XVIII.- 14. Chaconas - S. XX.- 15. Programas de conciertos.- 16. Fundación Juan March - Conciertos.

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS (116): HIJOS DE LA GENERACIÓN DEL 51

16 FEB

Zahir Ensemble

Juan García Rodríguez, dirección

Obras de V. García, E. Vadillo, F. Panisello, M. Zavala, S. Blardony y C. Camarero

Notas al programa de **Mikel Chamizo**

LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

23 FEB

Coro Nacional de España

Miguel Ángel García Cañamero, dirección

Obras de J. L. Bach, J. M. Haydn, D. Stepánovich Bortniansky, F. Mendelssohn-Hensel, C. Debussy, L. Boulanger y H. Parry

2 MAR

Carolyn Sampson, soprano

Joseph Middleton, piano

Obras de W. A. Mozart, J. Brahms, B. Britten, M. Ravel, E. Satie, Poldowski y W. Walton

9 MAR

Cuarteto Brodsky

Obras de A. Borodin, S. Prokófiev, S. Joplin, P. Sarasate, B. Britten, D. Shostakóvich, J. Turina, L. van Beethoven, C. Debussy, G. Fauré y A. Khachaturian

Notas al programa de **Pilar Ramos**

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

Castello, 77.
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

march.es

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica. Boletín
de música en
march.es/boletines.

Descarga el libro
de la temporada
2021-2022:

