

FRANCIA Y ESPAÑA: VANGUARDIAS CRUZADAS



AULA DE (RE)ESTRENOS 121
31 MAY 2023

FRANCIA Y ESPAÑA: VANGUARDIAS CRUZADAS

AULA DE (RE)ESTRENOS 121

31 DE MAYO EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

FOCUS FESTIVAL

26 DE MAYO Y 2 DE JUNIO EN EL AUDITORIO NACIONAL

EN COLABORACIÓN CON



FUNDACIÓN JUAN MARCH

march.es

Para muchos creadores españoles de comienzos del siglo xx, la peregrinación a París supuso un antes y un después en sus carreras. Las trayectorias de Albéniz, Falla y Turina ilustran bien este cambio, que encontraría correlación varias décadas después con la atracción que supuso para otros autores el espectralismo y el Ircam impulsado por Pierre Boulez. Este instituto, que pronto se consolidó como referencia mundial en la investigación musical, situó de nuevo a París como centro neurálgico de la vanguardia y acogió en su seno a compositores españoles que buscaban inspiración más allá de los Pirineos. En este concierto se combinan obras de compositores galos con raíces hispanas y de creadores españoles afincados en Francia a fin de mostrar la encrucijada que subyace en las influencias cruzadas entre ambos países en las décadas finales del siglo xx.

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

6

FRANCIA Y ESPAÑA: EL ESPEJO ASIMÉTRICO
Espectralismo e Ircam, la nueva meca de la música contemporánea
Españoles en París
Maurice Ohana: Francia vuelva mirar hacia España
Stefano Russomanno

18

Miércoles, 31 de mayo
FRANCIA Y ESPAÑA: VANGUARDIAS CRUZADAS
Ensemble Sinkro

20

Notas al programa
Stefano Russomanno

27

Selección bibliográfica

28

Los intérpretes

29

Autor de las notas al programa



Francia y España: el espejo asimétrico

Stefano Russomanno

Por su cercanía geográfica, España y Francia han mantenido a lo largo de su historia un cruce de relaciones de amplio espectro, desde el terreno político y económico hasta el artístico. La asimilación, en el siglo XVII, de danzas de procedencia española (zarabanda, pasacalle, chacona, canario) en el ámbito de la música francesa constituye una pequeña muestra de los trasvases que se han producido entre los dos países. Pero es sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX cuando estas conexiones producen sus frutos musicales más relevantes. Preparados en el terreno literario por títulos como *El último abencerraje* [1826] de François-René de Chateaubriand, *Hernani* [1830] de Victor Hugo, *Viaje por España* [1843] de Théophile Gautier o *Carmen* [1845] de Prosper Mérimée, los ecos musicales de España encuentran terreno abonado en el exotismo musical francés gracias a obras tan celebradas como *Carmen* de Georges Bizet, *España* de Emmanuel Chabrier, la *Sinfonía española* de Édouard Lalo o las múltiples aportaciones de Claude Debussy (*La soirée dans Grenade*, *La puerta del Vino*, *Ibéria*) y Maurice Ravel (*Rapsodia española*, *Bolero*, *Alborada del gracioso*).

La contribución de Debussy en este apartado cobra un especial significado no sólo por su intrínseco valor artístico, sino porque Manuel de Falla consideró que, con sus partituras, Debussy había desvelado la verdadera esencia de la música española, pese a no haber tenido contacto directo alguno con las tradiciones folclóricas de la Península. En su artículo “Claude Debussy et l’Espagne”, publicado en 1920 en *La Revue musicale*, Falla sostenía que Debussy había mostrado de manera intuitiva

Pierre Boulez en el
Ircam de París (1984).
© Marion Kalter, ZKM
Center for Art and
Media Karlsruhe

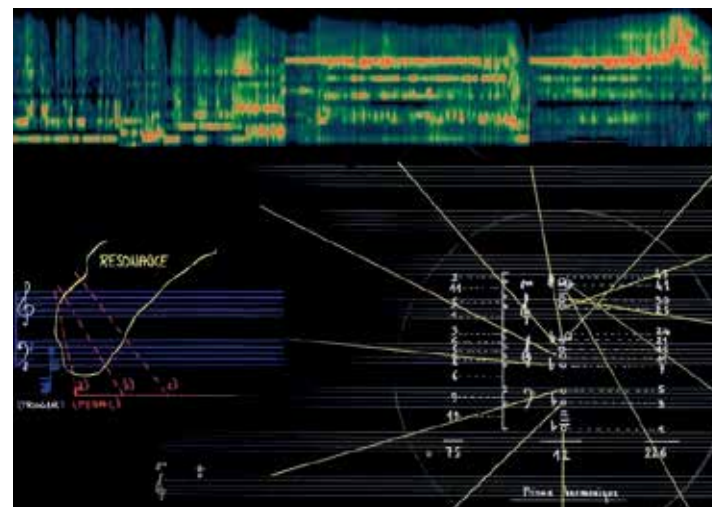
ESPECTRALISMO E IRCAM, LA NUEVA MECA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Hubo que llegar a los años setenta para asistir a una renovada eclosión de las relaciones musicales entre España y Francia. El final de la dictadura y el nuevo clima de apertura desempeñaron, por supuesto, un papel esencial, pero otros elementos coyunturales se insertaron también en la ecuación y contribuyeron a relanzarla. El primero fue la creación en París del Ircam (acrónimo de Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), un poderoso centro de investigación y experimentación musical surgido al amparo de uno de los popes de la vanguardia: Pierre Boulez. El segundo fue el nacimiento de la llamada corriente “espectral” por iniciativa de un grupo de compositores franceses entre los que se encontraban Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Michaël Levinas y Tristan Murail.



Tristan Murail
en el Ircam.
© Elisabeth Schneider

La primordial influencia ejercida por el espectralismo en el seno de la creación sonora a partir de los años setenta situó otra vez a Francia en el epicentro de la innovación musical después de más de dos décadas marcadas por el auge del serialismo. El espectralismo francés planteaba la reorganización de los parámetros compositivos sobre las bases científicas proporcionadas por el análisis físico-acústico del sonido. Las mediciones realizadas con el espectrógrafo revelaban que el sonido era en



Cartel del debate/
encuentro
Espectralismos,
celebrado en junio de
2019 en el marco del
ManiFeste del Ircam.
© Ircam

sí mismo un universo complejo y coherente, un hervidero de energías animadas en el que la compresión vertical de los armónicos genera un diálogo continuo entre todos sus componentes. El “espectro” venía a ser algo así como el genoma del sonido: trasladando esta información al plano horizontal del tiempo, era posible convertirla en el hilo conductor de un viaje que, en última instancia, se ofrecía como la amplificación de la vida interior del sonido mismo.

Desde esta perspectiva, el material, el timbre y el tiempo se presentaban como dimensiones interdependientes y no como entidades autónomas, meros contenedores de procesos operativos de naturaleza abstracta. También la escritura instrumental mostraba una acusada originalidad y asumía rasgos sintéticos de naturaleza casi electroacústica. El sólido armazón analítico y conceptual en el que se asentaba el espectralismo no impedía a sus secuaces poner el acento en la vertiente más sensorial del sonido, en línea con una sensibilidad que bien podía calificarse de francesa. La centralidad que el espectralismo otorgaba al timbre y al color armónico podía leerse como una reivindicación de aquellos elementos que más habían caracterizado la tradición musical francesa desde sus orígenes.

Aun así, el pensamiento estructuralista contaba todavía en Francia con muchos y poderosos mentores. El más preeminente de todos, en el ámbito musical, era, sin duda, Pierre Boulez. En 1970, el presidente francés, Georges Pompidou, encomienda a

Esquema del edificio principal del Ircam de París firmado por sus diseñadores, Renzo Piano y Richard Rogers.
© Renzo Piano



Boulez la creación del Ircam, un centro concebido para marcar nuevas pautas en el ámbito de la experimentación musical apoyada en las nuevas tecnologías. Siete años después, el Ircam abrió sus puertas como expresión de un ambicioso proyecto público que seguía tres directrices: por un lado, el fomento de la creación musical a través de una política activa de encargos, estrenos y conciertos (impulsada por la creación paralela del Ensemble intercontemporain, un conjunto estable con unos estándares cualitativos pocas veces alcanzados en el repertorio contemporáneo); por otro, la investigación musical a través de herramientas informáticas de última generación; y, por último, la organización de cursos dirigidos a compositores para introducirlos en el nuevo marco teórico y técnico. Aunque con medios y aspiraciones mucho más limitadas, el ejemplo del Ircam influiría en el nacimiento, en 1983, de su equivalente español, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), y de su anexo: el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM), inaugurado seis años después.

A pesar de su denodada actividad, el Ircam tampoco se libró de críticas. Motivo de polémica fueron no sólo sus altos costes de financiación (en detrimento del resto de centros musicales franceses), sino también el monopolio estético que su direc-

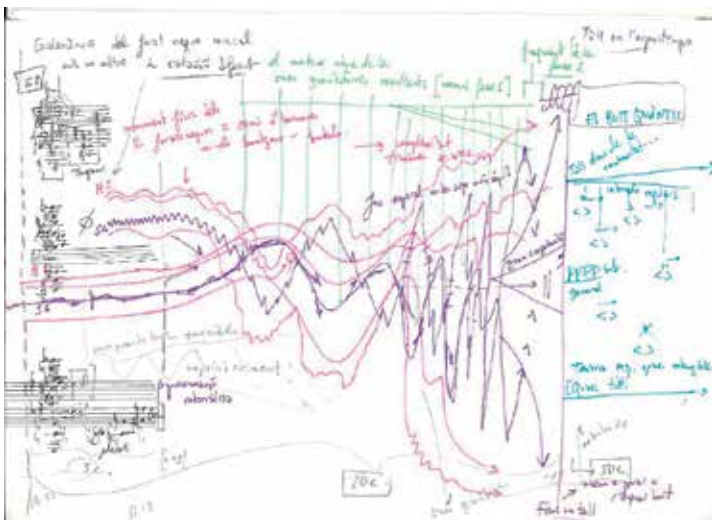
tor ejercía al frente de la institución. Al menos al principio, la programación del Ircam se dedicó a respaldar sobre todo las tendencias estructuralistas afines al pensamiento de Pierre Boulez, marginando las opciones discrepantes o reduciendo su presencia a la mínima expresión. Aun así, la vocación interdisciplinar del centro, su impulso al diálogo entre compositores, ingenieros de sonido, científicos, artistas plásticos y videocreadores, establecieron un paradigma destinado a atraer a jóvenes compositores procedentes de todas las partes del mundo.

ESPAÑOLES EN PARÍS

Entre ellos no han faltado, claro, los españoles. José Manuel López López (Madrid, 1956) obtuvo en 1990 el DEA en un programa de la EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales) y el Ircam. El año siguiente realizó un curso de composición informática en el Ircam, donde tuvo como profesores a Gérard Grisey y Tristan Murail, dos de los padres del espectralismo francés, cuyos principios conservan todavía una importancia decisiva en su lenguaje musical. También tuvo la oportunidad de conocer a Iannis Xenakis y asistir a sus clases magistrales en la Sorbona y trabajar en el UPIC, dispositivo gráfico sonoro que el músico griego utilizó en algunas de sus obras. En 1987 y 1988, los cursos Acanthes de Aviñón ya le habían proporcionado un contacto directo con Olivier Messiaen y Pierre Boulez. Por su conexión tan estrecha con el ámbito francés en términos conceptuales y geográficos (desde hace décadas reside en París y es profesor de Composición en la Universidad París 8 desde el año 2000), se ha definido a López López como “el compositor más francés de los españoles y el más español de los franceses” (José Luis Téllez).

Hèctor Parra (Barcelona, 1976) también ha mantenido a lo largo de su carrera una estrecha vinculación con el Ircam, del que fue primero estudiante y, luego, compositor residente (desde 2002) y profesor de Composición (2013-2017). La atención a la realidad cultural francesa –él también vive en París– se manifiesta en diversos apartados de su producción, como la colaboración con la escritora francesa de origen senegalés Marie NDiaye, que ha dado como frutos el monodrama *Te craindre en ton absence* y la tragicomedia *Das geopfert Leben*. Otro compositor español afincado en París y con sólidas raíces en el entorno francés es Ramon Lazkano. Natural de San Sebastián (1968), Lazkano completó su formación en el Conservatorio Nacional

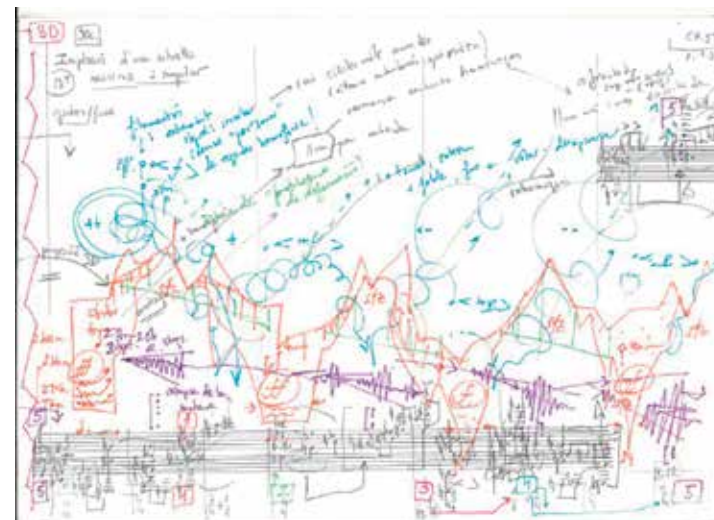
Páginas 14 y 15:
Esquema de trabajo
de *Caressant l'horizon*,
de Hèctor Parra.



Superior de Música de París a finales de los años ochenta en las clases de Alain Bancquart y Gérard Grisey. La lección del espectralismo, muy significativa a la hora de establecer nexos entre material sonoro, forma y tiempo musical, convive en su obra con un fuerte arraigo en la cultura vasca, como se desprende en su ciclo *Laboratorio de tizas*, inspirado en el trabajo del escultor Jorge Oteiza.

Muy vinculado con Francia, aunque residente ahora en España, es Jorge Fernández Guerra (Madrid, 1952). Influido por la obra y el pensamiento de Pierre Boulez (a quien consagró en 1985 una monografía en castellano, editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid), algunas de sus iniciativas se han dirigido a estrechar lazos entre la realidad musical francesa y la española. Un ejemplo de ello ha sido la publicación de *Doce Notas Preliminares* (1997-2010), una colección de libros bilingües (español-francés) que reflexionaban sobre el presente musical, creando un terreno de diálogo entre compositores y musicólogos a uno y otro lado de los Pirineos.

Residente en París durante más de cuatro décadas, adonde llegó en 1969, es Félix Ibarrondo (Oñate, 1943), en cuyo lenguaje es patente –al margen de la huella vasca– la doble influencia de Henri Dutilleux y Maurice Ohana, que fueron grandes amigos suyos. Ibarrondo ha desarrollado su trayectoria artística y vital a caballo entre España y Francia, aunque es en el país galo donde su obra ha tenido probablemente mayor difusión hasta



los años noventa. En el siglo XXI, la proyección de su música ha alcanzado un sustancial equilibrio a uno y otro lado de los Pirineos. Prueba de ello es el encargo de una de sus partituras más amplias, *Zuk zer dezu*, en el marco de la Quincena Musical de San Sebastián de 2002, o el reconocimiento a su trayectoria con la concesión del Premio Nacional de Música en 2019.

MAURICE OHANA: FRANCIA VUELVE A MIRAR HACIA ESPAÑA

La referencia a Ibarrondo evoca inevitablemente la figura de Maurice Ohana (1913-1992), tal vez el único compositor francés de la segunda mitad del siglo XX que mira a España como fuente de inspiración tras los ya lejanos antecedentes de Debussy y Ravel. Nacido en Casablanca y de nacionalidad francesa, sus antepasados eran judíos sefardíes de origen español. Ya su primera pieza publicada, *Enterrar y callar* (1943-1944), revela en su título la inspiración goyesca. En 1950 se impone a la atención internacional con el oratorio-cantata *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, basado en el poema homónimo de Federico García Lorca. El ballet *Paso* (1954) y el concierto para guitarra *Trois graphiques* (1957) conforman otras tantas exploraciones del universo del canto jondo y el flamenco, una referencia imprescindible en el universo sonoro del compositor francés, como lo fue también la música de Manuel de Falla, sobre todo la de la época granadi-

Maurice Ohana
en Carnac.
© Dominique Souse



na (*Homenaje a Debussy, Concierto para clave, Retablo de Maese Pedro*) con su tímbrica seca y angulosa.

La figura de Lorca está presente asimismo en el concierto para violonchelo *Anneau du Tamarit* (1976), inspirado en el asesinato del poeta granadino y en su última colección de poemas, *Diván del Tamarit*. En *Cantigas* (1953-1954), Ohana se zambulle en textos de la literatura española desde el siglo XIII hasta el XVI, mientras que su ópera *La Celestina* (1985-1987) se basa en la tragicomedia de Fernando de Rojas. También ha realizado arreglos de canciones populares españolas, que abarcan desde 1947 hasta 1987. De la amplitud de sus conocimientos acerca del folclore musical español da testimonio su amplio artículo “Géographie musicale de l’Espagne” (1956), dividido en los siguientes capítulos: Andalucía, Castilla y León, Aragón y Valencia, Galicia y Asturias, Cataluña y País Vasco.

La historia de las relaciones musicales entre España y Francia es, en buena medida, el relato de un diálogo asimétrico. Desde la perspectiva francesa, España ha representado sobre todo una fuente de inspiración ligada a su historia, su gente, su cultura, sus paisajes y su patrimonio artístico, con una mirada no exenta de cierto exotismo. La tendencia de los artistas españoles, en cambio, ha sido la de contemplar Francia como un faro de la modernidad, el espejo de una realidad cultural siempre conjugada en presente o en futuro, nunca en pasado. Con todo, este último medio siglo ha sido el terreno de un intercambio cada vez más orientado a ensayar fructíferas formas de proximidad.

MIÉRCOLES 31 DE MAYO DE 2023, 18:30

ENSEMBLE SINKRO

Alfonso Gómez y Sergio Gutiérrez, pianos

Jabi Alonso y Olaia Montoya, percusión

Jorge Fernández Guerra (1952)

Oceánicas, para piano (1998)

I

II

III

Maurice Ohana (1913-1992)

Douze études d'interprétation (1983)

11. *Sons confondus*, para piano y percusión

12. *Imitations-dialogues*, para piano y percusión

José Manuel López López (1956)

Cálculo secreto, para vibráfono (1995)

Ramon Lazkano (1968)

Laiotz, cinco piezas para dos pianos y dos percussionistas (2003)

Laiotz-bat

Laiotz-bi

Laiotz-hiru

Laiotz-lau

Laiotz-bost

José Manuel López López

Un instante anterior al tiempo, para piano y manipulador (2006)

Félix Ibarrondo (1943)

Izargui, para dos pianos y percusión (2006/2007)

El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.

El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.

Notas al programa

Stefano Russomanno

**JORGE
FERNÁNDEZ
GUERRA**
OCEÁNICAS
(1998)

Única pieza para piano en el catálogo de **Jorge Fernández Guerra**, *Océánicas* fue escrita originalmente en 1998 con el título *Danzas urbanas* y sin que llegara a estrenarse. Cinco años más tarde, el compositor recuperó aquella partitura olvidada en el contexto de un concierto organizado por el pianista indonesio-español Ananda Sukarlan para conmemorar a las víctimas del atentado terrorista de Bali. La revisión de la obra surgía de la idea de que “aquella música tenía mucho más de un movimiento ligado a las fuerzas del agua que a esas danzas urbanas que evocaban en mi memoria alguna obra teatral pretérita que nada claro le decía a nadie que no fuera yo mismo”. El estreno español de *Océánicas* se celebró, además, pocas semanas después de los trágicos atentados de la estación de Atocha en Madrid, lo que reforzó en Fernández Guerra la percepción de esta obra como posible alegato contra la violencia.

Concebido como tríptico, *Océánicas* dibuja en su primer movimiento un animado y a veces turbulento escenario rítmico. El movimiento central posee un carácter más apacible y ensoñador, aunque con repentinos estallidos dramáticos. El tercero se desenvuelve en amplias y rápidas líneas propias de una tocata, interrumpidas por enérgicos acordes o silencios, y marcadas por acentuados contrastes dinámicos y texturales.

Portada del librito
del ManiFeste 2022
del Ircam. © Ircam

Jorge Fernández
Guerra
© Fundación
Juan March



MAURICE OHANA
DOUZE ÉTUDES
D'INTERPRÉTATION
(1983)

“Adoro el teclado”, afirmó **Maurice Ohana** y, en efecto, el piano fue el compañero fiel de su vida. En los comienzos de su carrera, Ohana se dio a conocer principalmente como pianista y los programas de sus recitales dejaban bien claros sus gustos musicales: Scarlatti, Chopin, Albéniz, Granados, Falla, Ravel y, en especial, Debussy. La sombra de este último es muy evidente en los *Douze études d'interprétation*, divididos en dos libros de seis estudios cada uno, que Ohana concluyó en 1982 y 1985, respectivamente. La labor emprendida por Ohana se antoja en muchos aspectos complementaria a la llevada a cabo por Debussy en su homónima colección de 1915. Si este último había dedicado otros tantos estudios a las terceras, las cuartas, las sextas y las octavas, Ohana decide centrarse, por su parte, en las segundas (*Étude* n° 8), quintas (n° 5), séptimas (n° 7) y novenas (n° 10). Otros aspectos tratados por Ohana son las cadencias libres (n° 1), los movimientos paralelos (n° 2), los agregados sonoros (n° 3), la mano izquierda sola (n° 4), el tercer pedal (n° 6) y los contrapuntos libres (n° 9), aunque lo más llamativo queda para el final de la colección: los estudios *Sons Confondus* (n° 11) e *Imitations – Dialogues* (n° 12), en los que al piano se suma la percusión, otra de las grandes pasiones del compositor.

Cada estudio establece una relación distinta entre los dos instrumentos. En *Sons Confondus*, piano y percusión parecen actuar como un solo organismo, un instrumento híbrido cuyas sonoridades se expresan principalmente a través de largas resonancias. Sin olvidar tampoco el antecedente de la *Sonata*

para dos pianos y percusión de Béla Bartók (un músico por el que Ohana sentía una gran admiración), aquí cobra vida un universo emparentado con la poesía arcana del último Debussy, con la sutileza de sus colores armónicos y su misterio, posteriormente cargado de una hipnótica sensualidad. En *Imitations – Dialogues*, piano y percusión actúan, en cambio, como cuerpos separados, en una relación de un tipo más dialéctico. El discurso musical se vuelve en varios momentos extravertido y vitalista, con ecos de la música afroamericana y una constante animación rítmica.

Compuesta en 1993 para vibráfono, *Cálculo secreto* refleja la fascinación que el pensamiento espectral ejerce sobre José Manuel López López a la hora de concebir el sonido como una unidad orgánica de timbre y frecuencia. Según explica el autor, “las sonoridades y armonía de esta obra son el resultado de un proceso de filtrado de una serie armónica de la que extraigo en ocasiones seis, en ocasiones diez parciales con los que creo el material de base para realizar un cierto número de operaciones compositivas (transposiciones, permutaciones, compresiones, dilataciones, etc.) en relación con el espectro de base, que varía constantemente, pese a ciertas polaridades recurrentes como son las fundamentales Sol, Si bemol y, particularmente, Fa, por ser la nota más grave del instrumento”.

El núcleo estructural de *Cálculo secreto* es inseparable del componente tímbrico del vibráfono, asociado con la materialidad de sus láminas metálicas, consideradas cada una de ellas “como un armónico de una fundamental real, o en ocasiones virtual, generadoras en ambos casos del timbre de ese instante”. Por otro lado, el título de la pieza ejerce un valor casi metafórico. Si bien la música de López López encuentra su fundamento en una sólida estructuración formal basada en los principios físicos acústicos del sonido, esta raigambre científica actúa con discreción. Música calculada, pues, pero hija de un cálculo que permanece en secreto, de una abstracción que nunca se percibe como tal. El deseo de López López de “poetizar el algoritmo” revive el ideal debussista de la música como “matemática misteriosa”, lo que deja paso en *Cálculo secreto* a unas “sensaciones no mensurables en términos cuantitativos, sino más bien en términos de emoción y sensualidad musical”.

Laiotz, para dos pianos y dos percusionistas, forma parte del ciclo camerístico *Laboratorio de tizas*, que **Ramon Lazkano** compuso a lo largo de una década (2001-2011) inspirándose en el

**JOSÉ MANUEL
LÓPEZ LÓPEZ**
*CÁLCULO
SECRETO*
(1993)

RAMON LAZKANO
LAIOTZ
(2003)

Ramon Lazkano
© Marco Giugliarelli
– Civitella Ranieri
Foundation



trabajo del escultor vasco Jorge Oteiza. En estas piezas emerge la querencia de Lazkano por un sonido que comparte con la piedra una misma tridimensionalidad: superficie rugosa que puede ser rodeada y observada desde múltiples ángulos, producto de unas fuerzas que inciden en su contorno y volumen, dando lugar a un articulado diálogo entre materia y vacío. Pero la tiza a la que se refiere el título es también el símbolo de una erosión progresiva, un material que se desgasta a sí mismo a medida que dibuja sobre la pizarra signos y retazos de memorias.

Laiotz (palabra que en euskera designa las tierras frías, umbrías y estériles) es un conjunto de cinco piezas que “se erigen en torno a la imposibilidad de la permanencia y el vértigo del abismo”. Estamos ante un universo sonoro de perfiles yermos y cambiantes, donde asoman las sombras cruzadas de Bartók y Gesualdo. Si las fantasmagorías rítmicas de la primera y la tercera pieza parecen retener un eco lejano del compositor húngaro, la cita del madrigal *Moro, lasso* de Gesualdo emerge sorpresivamente en la inquietud de la segunda pieza y en la sobrecedora desolación de la cuarta, mientras que la quinta cierra la composición con una aspereza contundente y casi feroz.

El piano, instrumento príncipe de la época clásica y romántica, sigue siendo para **José Manuel López López** un magnífico terreno de experimentación debido a su capacidad para “simular procesos de síntesis aditiva, por modulación de frecuencia y granular, tan sofisticados como permite el más sofisticado ordenador”. No en vano, el piano es una presencia constante en

**JOSÉ MANUEL
LÓPEZ LÓPEZ**
*UN INSTANTE
ANTERIOR
AL TIEMPO*
(2006)

su catálogo, tanto en solitario como en combinación con otros instrumentos, incluida la electrónica y la orquesta.

Un instante anterior al tiempo ahonda en el terreno de la microtemporalidad, es decir, de una temporalidad concebida como polifonía de partículas de tiempo. El tratamiento del piano (preparado) y la ayuda de un manipulador sirven para crear dobles procesos temporales: el del propio pianista y el del manipulador, que “al apagar o dejar vibrar las cuerdas, crea una doble capa de tiempos, que también es doble capa tímbrica por la gran diferencia entre el sonido de la cuerda apagada y el de la cuerda vibrante”. Estos procesos de modulación tímbrica, asociados con las técnicas antes citadas, modifican a lo largo de la pieza la fisonomía del piano en una oscilación continua entre momentos en los que el instrumento mantiene su sonoridad característica y otros en los que muestra “imágenes futuras de sus posibilidades infinitas”. Esta nueva dimensión se manifiesta



José Manuel
López López
© Auditorio Nacional
– Rafa Martín

a través de la creación de sonidos aparentemente imposibles de producir en un piano, tales como “*glissandi*, nubes granuladas de partículas, resonancias y distorsiones metálicas de sus cuerdas graves; en definitiva, territorios ocultos e inhabituales, pero no por ello ausentes en toda tecla pulsada”.

“Belleza, elegancia, rudeza, grito, suspiro, desaparición”: estas palabras, con las que **Félix Ibarrondo** comenta su pieza *Izargui*, bien podrían servir para acotar todo su universo sonoro. Hay belleza y violencia en la música de Ibarrondo, apasionamiento y

**FÉLIX
IBARRONDO**
IZARGUI
(2006)

Félix Ibarondo
en Musikaste 2011.
Foto: Latazupe/
Wikipedia



desgarro, refinamiento y brusquedad, eternidad y muerte. Estos elementos, mezclados, pueden apreciarse en *Izargui* (2006-2007), para dos pianos y percusión. La obra recibe su nombre de la fusión de las palabras vascas *izar* (estrella) y *argui* (luz). Aunque Ibarondo suele negar cualquier tipo de relación entre el contenido de sus piezas y los títulos escogidos, es difícil no percibir en las sonoridades de *Izargui* las huellas de un impulso violento y cegador, como si estuviéramos contemplando el interior de una estrella. Los dos pianos no son tratados en diálogo, sino como una sola entidad: una especie de piano agigantado en el que, a menudo, el primer instrumento tiende a ocupar las regiones agudas, mientras que el segundo se asienta en las graves. Por otro lado, la percusión muestra un perfil cambiante y sus múltiples transformaciones marcan, más que cualquier otro elemento, el devenir de la obra. Desde la rudeza del tom-tom hasta la delicada luminosidad del *Glockenspiel*, *Izargui* despliega un impresionante arsenal de soluciones donde la percusión se inserta entre los pianos como un cuerpo extraño para orientar sus espasmódicas pulsaciones.

Selección bibliográfica

Pierre Boulez, *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona, Gedisa, 2003.

Alberto González Lapuente (ed.), *La música en España en el siglo xx*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Jacobo Gaspar Grandal, *José Manuel López López: de la música de notas a la música de partículas*. Baiona, Dos Acordes, 2020.

Danielle Cohen-Levinas (ed.), *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. París, L'Harmattan, 2004.

Édith Canat de Chizy y François Porcile, *Maurice Ohana*. París, Fayard, 2005.

Elixabete Etxebeste y Dan Albertson, *Ramon Lazkano*. Donostia, Musikene/Eresbil, 2021.

Itziar Larrinaga y Jean-Marc Chouvel, *Félix Ibarondo*. Donostia, Musikene/Eresbil, 2022.

Ensemble Sinkro



En sus innovadores proyectos, Ensemble Sinkro otorga una especial relevancia a la integración de sonido e imagen, al espacio acústico y escénico, y al estreno de obras contemporáneas. Además, la incorporación de nuevos componentes al grupo, procedentes de otras disciplinas artísticas, como el teatro, la danza, o el vídeo, aporta perspectivas heterogéneas. En sus conciertos, Ensemble Sinkro aborda un amplio repertorio de los siglos xx y xxi, proponiendo una combinación de obras instrumentales, electroacústicas, improvisación, danza, artes plásticas, vídeo y teatro. Asimismo, aborda distintos campos de experimentación musical en numerosos espacios culturales a través del intercambio con artistas e instituciones y colaborando con solistas y agrupaciones de reconocido prestigio internacional. Actualmente es grupo residente del

Festival Internacional de Música Carmelo Bernaola y ofrece conciertos regularmente en toda Europa, América, Asia y África. Documenta sus proyectos publicando una colección de grabaciones publicadas por su propio sello discográfico, Sinkro Records.

Stefano Russomanno



Stefano Russomanno (Milán, 1969) estudió musicología en la Università degli Studi de Milán con Francesco Degrada. Sus investigaciones, presentadas a través de conferencias y de artículos publicados en revistas especializadas, se centran en la música barroca y en la del siglo xx. Entre 2001 y 2018 ha sido coordinador de la sección de música del suplemento cultural de ABC. Ha colaborado, entre otras, con instituciones como I Pomeriggi Musicali de Milán, el Teatro Real de Madrid, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Archivo Manuel de Falla de Granada y el Festival de Música Contemporánea de Estrasburgo. Ha impartido cursos en los conservatorios de Madrid (Conservatorio Profesional Arturo Soria y Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) y Palencia, así como en la Universidad de Alcalá de Henares. Ha preparado, junto a Franco Pavan, la nueva edición

del libro de Giuseppe Radole, *Liuto, chitarra e vihuela* (Suvini Zerboni, 1997). Ha traducido y realizado la edición española de *El teatro a la moda* de Benedetto Marcello (Alianza, 2001), ha traducido *El piano soviético* de Luca Ciammarughi (Scherzo Musicalia, 2020) y es autor de los ensayos *Dante Alighieri y la música* (Ediciones Singulares, 2009), *La música invisible* (Fórcola, 2017) y *La musa al oído* (Fórcola, 2023) y de la novela *El concierto* (Fórcola, 2018).

CRÉDITOS

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

© Stefano Russomanno
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1889-6820 (2023/121)
DL: M-42227-2008

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

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



Aula de (Re)estrenos 121. “Francia y España: vanguardias cruzadas” [Notas al programa de Stefano Russomanno]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

36 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re)estrenos, ISSN: 1889-6820; 2023/121).

Programa del concierto: “Obras de J. Fernández Guerra, M. Ohana, J. M. López López, R. Lazkano y F. Ibarrondo”, por Ensemble Sinkro; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 31 de mayo de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano -- S. XX.- 2. Música para piano y percusión – S. XX.- 3. Música para vibráfono – S. XX.- 4. Cuartetos (Pianos (2), percusión) – S. XXI.- 5. Música para piano e intérprete – S. XXI.- 6. Tríos (Pianos (2), percusión) – S. XXI.- 7. Música – España – Influencias francesas.- 8. Programas de conciertos.- 9. 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 AULA DE (RE)ESTRENOS

(120): PROYECTO CONRADO: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS (III)

6 JUN

Cuarteto Gerhard

Cuartetos 6 y 7bis de C. del Campo

Notas al programa de **Aldo Mata**, **Tomás Garrido** y **Garazi Echeandia**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

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 y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

