



MARCH

Música electrónica vs. instrumental: diálogos de timbres

Música electrónica vs. instrumental: diálogos de timbres

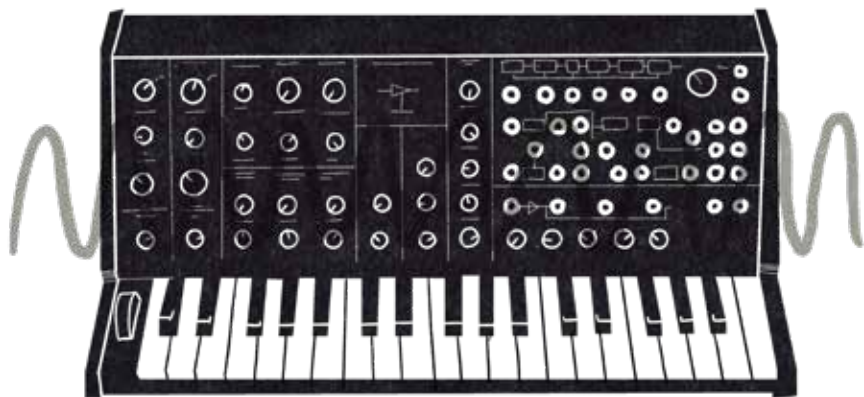
AULA DE (RE)ESTRENOS (123)

6 DIC 2023

Al final mismo de su famoso *Tratado de armonía* de 1911, Arnold Schoenberg se refirió a la posibilidad de construir una *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres]. El interés por este parámetro esencial del sonido encontró en la música electrónica un campo de experimentación que transformó de raíz la tradición musical occidental. Un caso paradigmático fue la aparición en 1964 del sintetizador modular de Robert Moog, una novedad técnica que tuvo un enorme impacto en el universo de la música instrumental.

Este concierto pone de relieve la tensión entre ambos mundos estéticos, haciendo dialogar piezas camerísticas de Webern con nuevas creaciones para sintetizador modular de José María Sánchez-Verdú.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

4

UN SALTO HACIA LO DESCONOCIDO

Santi Barguño

10

Miércoles, 6 de diciembre

MÚSICA ELECTRÓNICA VS. INSTRUMENTAL:

DIÁLOGOS DE TIMBRES

CrossingLines

13

Notas al programa

Santi Barguño

18

Los intérpretes

20

Autor de las notas al programa

21

Selección bibliográfica



Un salto hacia lo desconocido

Santi Barguño

Anton Webern es uno de los compositores que más influyó en la evolución del pensamiento musical que se produjo en la segunda mitad del siglo xx, un hecho sorprendente por tratarse de un compositor que no publicó escritos sobre teoría de la música. En un ciclo de dieciséis conferencias que impartió en Viena entre 1932 y 1933 –transcritas y publicadas posteriormente por su alumno Willi Reich con el título de *El camino hacia la Nueva Música*–, Webern parafraseaba a Goethe para expresar que el hombre es el simple receptáculo a través del cual se manifiesta la naturaleza: “las obras de arte han sido producidas por el hombre según leyes verdaderas y naturales”. Así, estableciendo un paralelismo con la teoría del color de Goethe, Anton Webern definía la música como “la naturaleza con sus leyes en relación con el sentido del oído”.

Para el compositor austríaco, la tradición musical traza un progreso natural donde lo arbitrario no tiene cabida, una perspectiva de la creación musical que se sustentaba, en el caso de Webern, en la teoría física del sonido, que a lo largo de la historia nos ha permitido construir –a partir del conocimiento de la serie de armónicos– sistemas de organización del sonido conforme a la naturaleza. Y esta misma perspectiva fue la que empujó a su maestro, Arnold Schoenberg, a concebir el dodecafonismo como una evolución necesaria tras la saturación del sistema tonal durante el posromanticismo. La normalización de la disonancia en la composición y en la escucha, basada en el avance del cromatismo y entendida como una consecuencia natural de la incorporación progresiva de los armónicos más lejanos, parecía, a ojos de la Segunda Escuela de Viena, una simple cuestión de tiempo.

Más de cien años después, y tras la fuerte irrupción de la cultura de masas en la globalización, ni siquiera entre los apocalípticos

Oskar Kokoschka,
*Retrato del compositor
Anton von Webern*
(1914).

Roberto Gerhard, Arnold Schoenberg y Anton Webern en las Ramblas de Barcelona de camino a un concierto de Pau Casals con los dos compositores austríacos como directores invitados (abril de 1932). Fuente: CAS.



–como diría Umberto Eco– encontraríamos un apoyo suficiente a la perspectiva de la Segunda Escuela de Viena. Si, además, consideramos las aportaciones del espectralismo francés o del movimiento actual de la *Just Intonation* en cuanto al uso de los armónicos lejanos, la perspectiva evolucionista de la Segunda Escuela de Viena con respecto a la disonancia se nos muestra, a día de hoy, aún más inconsistente. En pleno siglo XXI, y a pesar de la indudable influencia de Webern en la generación posterior de compositores, parece más plausible la afirmación de Alex Ross contenida en *El ruido eterno* con respecto a la sacudida estética que supuso la ruptura con la tonalidad como sistema: “No hubo ninguna corriente irreversible de la historia que provocara la aparición de la atonalidad; se trató más bien del salto de un solo hombre hacia lo desconocido. Y se convirtió en movimiento cuando dos compositores igualmente dotados se apresuraron a saltar tras él”.

Pero ¿cuál ha sido realmente el legado de Anton Webern? ¿Por qué citamos a Webern cuando hablamos de la evolución del pensamiento musical? ¿Es suficiente el agotado e histórico debate sobre la consonancia y la disonancia para valorar el alcance de su legado? Desde el punto de vista compositivo, Webern fue mucho más que la aplicación de las tesis de Schoenberg sobre la emancipación de los doce tonos. La gran aportación de la música de Anton Webern reside en su concisión, en su economía de recursos, en la claridad y la cohesión de sus ideas generadoras, y en los indicios potenciales que mostraron éstas para la futura superación de las formas clásicas, apuntando de manera incipien-



te el camino para la organización de parámetros que iban más allá de las alturas: ahí donde no llegó Schoenberg y desde donde Olivier Messiaen compuso su *Mode de valeurs et d'intensités* para piano en 1949. En *Puntos de referencia*, Pierre Boulez se referiría, de hecho, a la *Cantata núm. 2*, op. 31 de Anton Webern –la última obra de su catálogo– como una de las claves del movimiento contemporáneo: “Uno de los puntos de partida esenciales para toda una generación”.

Es significativo que Webern abriera caminos a grandes creadores tan dispares como Pierre Boulez o Morton Feldman, extrañas ramificaciones –incompatibles entre sí– del pensamiento weberniano: “En la música, los momentos más altos han tenido lugar cada vez que se llegó a un compromiso entre lo horizontal y lo vertical, como en Bach y luego en Webern”, afirmaría Morton Feldman en sus *Pensamientos verticales*. En su obsesiva búsqueda de la coherencia compositiva, Webern se propuso generar sus obras a partir de una sola idea principal, algo que se ha visto recurrentemente a lo largo de la historia de la música, pero que en Webern adquiere un nivel de concreción insólito, y cuyo alcance –sumado a la pérdida del soporte estructural del sistema tonal– determina también la breve duración de la mayoría de sus piezas.

Anton Webern en una excursión campestre junto a, probablemente, el director de orquesta Hermann Scherchen, alrededor de 1940.

123

MIÉRCOLES 6 DE DICIEMBRE DE 2023, 18:30

Música electrónica vs. instrumental: diálogos de timbres

CrossingLines

Christie Finn, soprano

Lluís Castán, violín

Víctor de la Rosa, clarinete

Tere Gómez, saxofón

Lluïsa Espigolé, piano

Pablo Carrascosa, sintetizador y dirección

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y
RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días

José María Sánchez-Verdú (1968)

*Preludio para sintetizador modular**

Anton Webern (1883-1945)

Cuarteto para violín, clarinete, saxofón y piano, op. 22

Sehr mäßig

Sehr schwungvoll

José María Sánchez-Verdú

*Interludio 1 para sintetizador modular **

Anton Webern

Cuatro piezas para violín y piano, op. 7

Sehr langsam

Rasch

Sehr langsam

Bewegt

José María Sánchez-Verdú

*Interludio 2 para sintetizador modular**

Anton Webern

Variaciones para piano, op. 27

Sehr mäßig

Sehr schnell

Ruhig fließend

José María Sánchez-Verdú

*Interludio 3 para sintetizador modular**

Anton Webern

Tres canciones de “Viae inviae” de Hildegard Jone, op. 23

Das dunkle Herz

Es stürzt aus Hohen Frische

Herr Jesus mein

** Estreno absoluto*

Notas al programa

Santi Barguñó

ANTON WEBERN
CUATRO PIEZAS PARA
VIOLÍN Y PIANO, OP. 7

Primera página del tercer movimiento de las *Variaciones*, op. 27 de Anton Webern en un manuscrito autógrafo (1936) que éste regaló al Dr. Rudolph Kurzmann en 1938. Este último fue un físico y melómano que acogió en su casa una serie de conferencias impartidas por Webern entre 1932 y 1933 que resultarían en *El camino hacia la Nueva Música*, compilado por Willi Reich. Colección Robert Owen Lehmann, The Morgan Library & Museum.

Más allá de la necesidad de crear, a día de hoy, un contexto para situar –y de la tentación de crear un contexto para escuchar, pues los interludios de José María Sánchez-Verdú funcionan en este caso como contextos de escucha– una obra tan excepcional como la de Anton Webern, las piezas que se interpretan hoy –y esa es la grandeza después de un siglo de recorrido– conservan intactos su misterio y su pureza. En sus *Cuatro piezas para violín y piano*, op. 7 –compuestas en 1910 y revisadas en 1914–, el uso de los materiales es ya de una altísima concentración para la época, y aunque podemos apreciar puntos de contacto con Alban Berg –en la organización de las alturas y en un expresionismo virtuosístico en la segunda y cuarta piezas–, nos vemos ya envueltos, en el tercer número, en una atmósfera ascética que anticipa la frontera inaudible que exploraría Salvatore Sciarrino más de cincuenta años después: *kaum hörbar* (apenas audible) escribe Webern sobre la indicación dinámica *ppp*.

Una de las técnicas compositivas con las que más identificamos la música de Anton Webern es la *Klangfarbenmelodie* o melodía de timbres, un procedimiento que consiste en dividir una melodía o secuencia de tonos entre instrumentos distintos, añadiendo color y textura instrumental cambiantes a la percepción de esa secuencia. Schoenberg, que definió su uso en 1911 en su *Harmonielehre* (Tratado de armonía), había utilizado ya esta técnica en 1909, en sus *Cinco piezas para orquesta*, op. 16. Webern adoptó la melodía de timbres y la aplicó en numerosas obras, entre ellas en su conocida orquestación del segundo *ricercare* de la *Ofrenda musical BWV 1079* de Johann Sebastian Bach, realizada entre 1934 y 1935, donde puede percibirse de

ANTON WEBERN
CUARTETO PARA
VIOLÍN, CLARINETE,
SAXOFÓN Y PIANO,
OP. 22

forma aislada el nivel añadido de variación de color que aporta dicha técnica.

Desde el primer compás del *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón y piano*, op. 22, completado en 1930, Webern construye mediante la *Klangfarbenmelodie* un sofisticado entramado puntillista, donde los tonos de las series de cánones aparecen disgregados, repartidos consecutivamente entre los cuatro instrumentos (violín, clarinete, saxo y piano), creando secuencias cambiantes de un amplísimo rango dinámico y tímbrico, que recorren un enorme ámbito de alturas. Asimismo, los intérpretes incorporan diversas técnicas instrumentales para producir aún más variaciones de color. Paradójicamente, la textura resultante es extremadamente restringida, pues en la fragmentación de las secuencias nunca suenan más de tres intérpretes simultáneamente, ya que Webern evita la dimensión armónica del conjunto, que en las pocas colisiones de tres notas que genera se muestra claramente tenso. Como en todas las obras de Webern, el resultado es de una enorme expresividad; su apertura de sentido, sin embargo, requiere más escuchas de las que exige habitualmente el repertorio clásico, aunque estas compensarán sin duda a quien decida adentrarse en ellas y perciba su belleza perturbadora.

ANTON WEBERN
VARIACIONES PARA
PIANO, OP. 27

Las *Variaciones para piano*, op. 27, escritas en 1936, son un ejemplo paradigmático de la abstracción compositiva de las últimas obras de Anton Webern, de su idea de integración y de unidad. El compositor se centra aquí en el uso de la simetría, en la escritura contrapuntística y en la serialización de tres parámetros fundamentales: las alturas, la dinámica y la articulación. Sin embargo, la literalidad en el uso de las series no le impide servirse de la forma clásica del tema con variaciones, que encontramos en el tercer movimiento. Webern declararía en 1933: “No hemos salido de las formas de los clásicos. Lo que ha sucedido después es sólo transformación, ampliación y reducción, pero las formas han persistido”. A pesar de ello, su música sería el germen de la superación de las formas clásicas en la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial.

ANTON WEBERN
TRES CANCIONES DE
“VIAE INVIAE” DE
HILDEGARD JONE,
OP. 23

Aunque el uso de la voz debería limitar los planteamientos constructivos de los *Tres Cantos*, op. 23, Webern se acerca ya en ellos a algunos de los parámetros de simetría y serialización que encontramos en las *Variaciones*, op. 27. La dificultad técnica de la parte de la voz está al alcance de pocas cantantes y la exigencia de un serialismo imperturbable confiere a su línea una tensión ingrátida. Sin embargo, el propio empleo de la voz aporta un dramatismo que transforma los poemas religiosos de Hildegard Jone

Secuencia de fotografías de la compositora Éliane Radigue manipulando su sintetizador modular ARP 2500 en su casa de París (1972). Fotografías de Yves Arman.



JOSÉ MARÍA
SÁNCHEZ-VERDÚ
PRELUDIO E
INTERLUDIOS 1-3
PARA SINTETIZADOR

en textos de una atmósfera inquietante: “Mi señor Jesús, cada mañana entras en la casa de corazones palpitantes, y posas sobre cada pena tu mano de gracia”, escuchamos en *Herr Jesus mein*, al tiempo que el piano se adapta a la línea de la voz, desplegando sutilmente sus series.

La influencia de la *Klangfarbenmelodie* llegó también a la música electrónica, pero no como la aplicación de una técnica compositiva con secuencias de tonos sino, más esencialmente, como un modo de entender la yuxtaposición de elementos contrastantes tímbricamente en una secuencia de sonidos electrónicos. Podemos incluso identificar ese principio de contraste en piezas tan tempranas como el *Étude de bruits* (1948), de Pierre Schaeffer. Sin embargo, y volviendo a Webern, aunque la transparencia de su música nos abra a la percepción del color –los movimientos lentos de sus *Cuatro piezas*, op. 7 constituyen una prueba de ello–, y aunque aplicara la melodía de timbres en maravillosas instrumentaciones y orquestaciones, su impulso compositivo nunca partió del timbre: su obra no surgía de la percepción del sonido, sino de la idea musical, de la estructura. Morton Feldman escribiría más adelante: “El instrumento es el material, ¿comprenden?”, recordándonos que había faltado un Henri Matisse en la historia de la música, y que Webern había tenido otros motivos para integrar el timbre en su parametrización musical. Es probablemente en este campo donde la música de Webern no prefigura la otra gran revolución que transformaría la música durante el siglo xx:



Éliane Radigue
manipula y escucha
su sintetizador
modular ARP 2500 en
su domicilio de París
(1972). Fotografía de
Yves Arman.

José María Sánchez-
Verdú entrevistado en
su estudio por Íñigo
Domínguez. Revista
JotDown, febrero de
2018. Fotografía de
Lupe de la Vallina.



la creación a partir de la materia sonora, que incorporaría el despliegue del timbre en el tiempo.

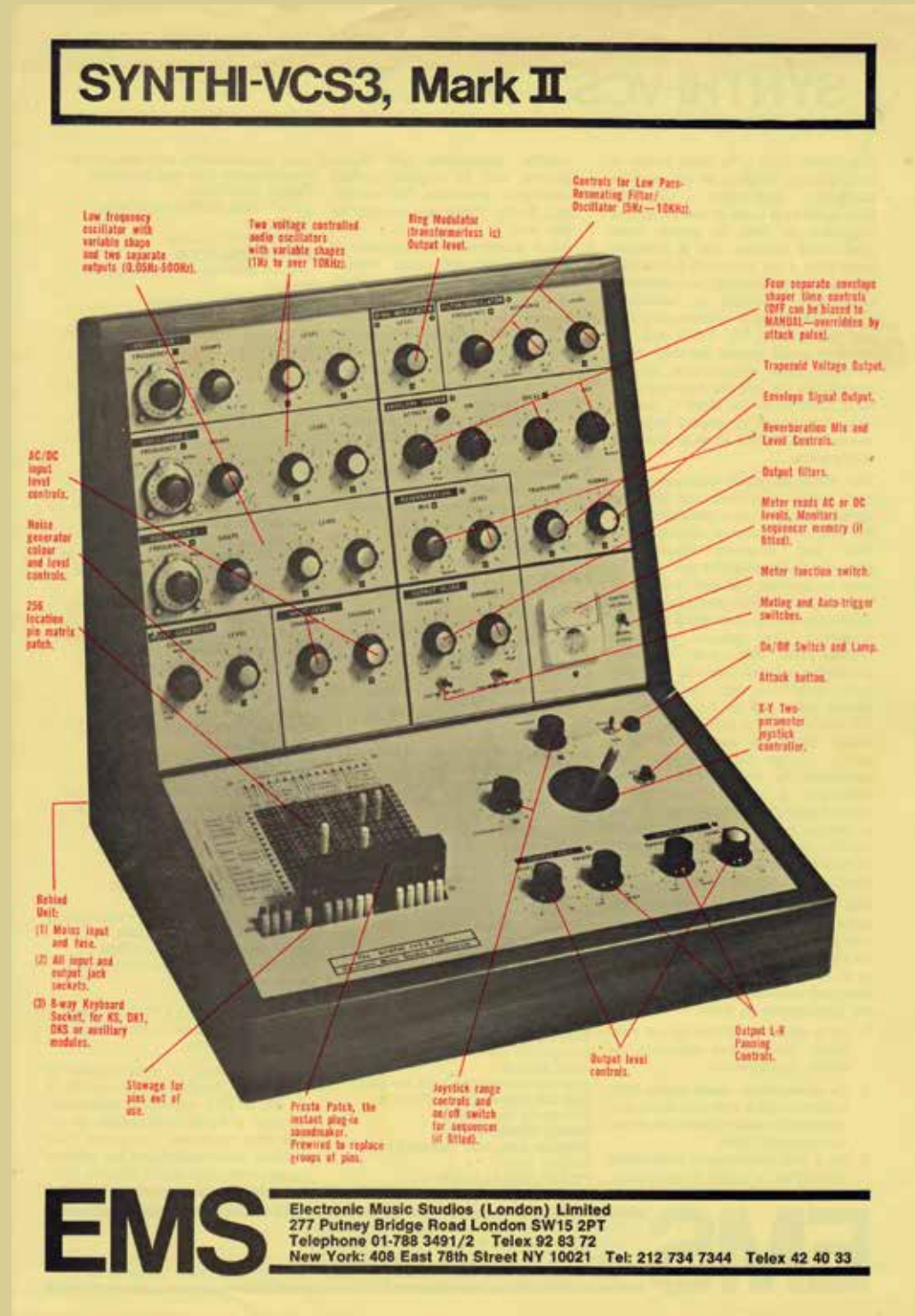
Es ahí donde entra la música de José María Sánchez-Verdú, como un contexto de escucha del siglo xxi, que dialoga con la fascinante revolución conceptual de la Segunda Escuela de Viena. La música del compositor español, maestro de la arquitectura sonora y de los espacios de luz, surge de la propia materia sonora, del aire perturbado, y, sin embargo, está dotada también de una riquísima potencia simbólica. A la manera de Mark Rothko para Morton Feldman, pero partiendo del sonido, Sánchez-Verdú propone “una atmósfera minimalista que une las diversas piezas del programa. Una especie de fondo para las grandes obras de Webern, como los fondos de los cuadros de Paul Klee”. Aquí el instrumento, “el material”, es el sintetizador modular, un dispositivo que no solo permite investigar el sonido, sino que te obliga a construirlo desde la configuración misma del circuito electrónico, desdibujando la línea que separa la creación musical de la creación de procesos mecánicos de reproducción y secuenciación del sonido. Sin duda un elemento extraño a la tradición clásica, donde los instrumentos son dispositivos cerrados y perfeccionados meticulosamente a lo largo de decenios, y en algunos casos, incluso, cientos de años. Una disrupción que crea una tensión entre dos mundos, al tiempo que formula una nueva arquitectura sonora basada en la abstracción de los materiales: preludios e interludios para sinteti-



Página siguiente:
Diagrama promocional de la marca de sintetizadores EMS (Electronic Music Studios) de Londres (ca. 1970). El Synthi-VCS3, también conocido como el Putney, fue un sintetizador analógico de matriz y formó parte del equipo de algunos laboratorios de música electroacústica de Europa. En España fueron muy relevantes los dos Putney adquiridos por el laboratorio ALEA de Madrid, creado por Luis de Pablo.

zador modular conectan y resitúan la música aforística de Anton Webern, modificando la percepción de su forma y transformando su temporalidad. La idea musical y el sonido puro comparten y conforman un nuevo espacio de escucha, un programa de carácter metacompositivo donde la obra resultante es un conjunto de obras. Una línea de trabajo que el ensemble CrossingLines viene desarrollando durante los últimos años de manos de su director artístico, el compositor y arquitecto Pablo Carrascosa.

Arriba: Pablo Carrascosa durante el estreno de *L44DD_1*, para sintetizador modular, en el marco del Festival ENSEMS de Valencia el 17 de septiembre de 2022. Fotografía: Contravent i fusta.



Los intérpretes

CrossingLines



Con sede en Barcelona, destaca por su enfoque artístico único, su inusual plantilla, la meticulosa preparación de sus programas y por ser uno de los principales impulsores de música contemporánea compuesta por una nueva generación de compositores nacionales e internacionales. El grupo colabora de forma regular con L'Auditori de Barcelona en su ciclo *Sampler Sèries* y ha participado en numerosos festivales nacionales e internacionales de música contemporánea, presentando más de cuarenta estrenos dentro del panorama experimental actual. Ha grabado para los sellos discográficos Neu Records y col legno y ha colaborado con grupos de renombre internacional como los Neue Vocalsolisten de Stuttgart, el Ensemble Recherche y el Ensemble

Modern. Además, ha recibido el respaldo del Instituto Catalán de las Empresas Culturales y se ha convertido en el primer grupo de música contemporánea en obtener la línea de subvenciones para actividades de las principales orquestas. Además, ha contado con el apoyo del Instituto de la Juventud y de la prestigiosa Fundación Ernst von Siemens. Recientemente ha iniciado una colaboración con la Fundación Phonos, una institución catalana innovadora en el campo de la música electroacústica.

Santi Barguñó,
*autor de las notas
al programa*



Es director de Neu Records y director artístico de N, la productora vinculada al sello. Como productor musical, se dedica a proyectos de música contemporánea en estrecha colaboración con compositores e intérpretes. Su aproximación estética al sonido y su visión de la producción musical como un proceso integral lo llevan a relacionar todos los aspectos de cada proyecto con un contenido artístico concreto. Además de su actividad como productor, es programador artístico en L'Auditori de Barcelona.

Selección bibliográfica

Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, trad. de Eduardo J. Prieto, Barcelona, Gedisa, 1984.

Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, trad. de Ezequiel Fanego, Madrid, Caja Negra, 2012.

Alex Ross, *El ruido eterno*, trad. de Luis Gago, Barcelona, Seix Barral, 2009.

Anton Webern, *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, 1982.

CRÉDITOS

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

© Santi Bargañó
© Fundación Juan March
Departamento de música

ISSN: 1889-6820
DL: M-42227-2008 (2023/123)

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

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

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 march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y 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:

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:
X, Facebook, YouTube, Medium

Aula de (Re)estrenos 123. “Música electrónica vs. instrumental: diálogos de timbres” [Notas al programa de Santi Bargañó]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

28 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re)estrenos, ISSN: 1889-6820; 2023/123).

Programa del concierto: “A. Webern y J. M. Sánchez-Verdú”, por CrossingLines; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 6 de diciembre de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para sintetizador modular -- S. XXI.- 2. Cuartetos (Piano, clarinete, saxofón, violín) – S. XX.- 3. Música para violín y piano – S. XX.- 4. Música para piano – S. XX.- 5. Canciones (Soprano) con piano – S. XX.- 6.- Música electrónica.- 7. Programas de conciertos.- 8. 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

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA: LA MUERTE Y EL INDUSTRIAL Ópera de Jorge Fernández Guerra

13 Y 14 DIC

Fran Fernández Benito, dirección musical

Jorge Fernández Guerra, coordinación escénica

Notas al programa de **Jorge Fernández Guerra** y **Cristina Marcos**

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:



TEATRO MUSICAL DE CÁMARA: “LA ARGENTINA” EN PARÍS Ballets de Óscar Esplá y Ernesto Halffter

8, 10, 12, 13 Y 14 ENE

Antonio Najarro, dirección artística y coreografía

Carolina África, dirección de escena

Miguel Baselga, dirección musical y piano

Compañía de Antonio Najarro

Notas al programa de **Antonio Najarro**, **Idoia Murga Castro**,
Alejandro Coello Hernández, **José Luis Maire** y **Celia Martínez**