
LA



MARCH

Cerrar los ojos: entre la penumbra y la oscuridad

CICLO DE MIÉRCOLES

10 ABR – 8 MAY 2024

Cerrar los ojos: entre la penumbra y la oscuridad

CICLO DE MIÉRCOLES

10 ABR – 8 MAY 2024

La definitiva consolidación del concierto público no se produjo hasta que su ritual quedó aceptado por la convención social: la escucha, atenta y silenciosa, tenía como marco visual un escenario bien iluminado. Esta herencia decimonónica se ha mantenido inalterada hasta la actualidad, pero nada impide repensar estos principios a fin de promover una perspectiva estética diferente. Este ciclo de conciertos propone modificar radicalmente la iluminación que asociamos como norma a un concierto clásico, proponiendo un nuevo espectro visual que va desde la penumbra hasta la oscuridad, pasando por las sombras: de este modo, el sentido del oído se agudiza y todo un mundo de matices sonoros tradicionalmente eclipsados por la luz emergen inesperadamente con consecuencias sorprendentes.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

5

CERRAR LOS OJOS:
UNA APUESTA POR LA RENOVACIÓN
DEL FORMATO DE CONCIERTO CLÁSICO

Privarnos de un sentido

El reto del concierto como forma de ocio del siglo XXI

Cerrar los ojos o una nueva dimensión de la iluminación en el concierto clásico

Sonia Gonzalo Delgado

Notas al programa de los conciertos:

Cristina Roldán Fidalgo

15

Miércoles, 10 de abril

The Monochrome Project

26

Miércoles, 17 de abril

Cuarteto Sacconi

35

Miércoles, 24 de abril

Jóvenes Cantoras de la ORCAM

Ana González, dirección

46

Miércoles, 8 de mayo

Trío Imàge

54

Selección bibliográfica

Autoras de las notas al programa



Lawrence Alma-Tadema (1826-1912), *La siesta o Escena pompeyana*, 1868. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Cerrar los ojos: una apuesta por la renovación del formato de concierto clásico

Sonia Gonzalo Delgado

PRIVARNOS DE UN SENTIDO

Piense en su obra favorita. O piense en una de las grandes obras maestras de la historia de la música. Puede ser una canción, una sinfonía, un concierto, un cuarteto, una obertura de ópera... Seguramente, más de una vez ha llegado a casa con su melodía inconfundible en la cabeza y, buscando un rato de paz

después de un largo día de trabajo, la ha puesto en su equipo de música o en su móvil. Después se ha sentado, con los ojos cerrados, a disfrutar de las sensaciones y emociones que esta música le transmite. Más de una vez, también, habrá asistido a un concierto en el que se interpretaba esa obra favorita suya y, de nuevo, ha cerrado los ojos durante los pasajes más emotivos para “percibir”

de un modo más intenso todas aquellas sensaciones que le transmite.

Medita sobre esta idea.

Está comprobado que el ser humano percibe la información que lo rodea a través de la convergencia de los diferentes estímulos sensoriales, que nos ayuda a eliminar posibles ambigüedades en la percepción de aquello que recibimos. Aumenta, por tanto, la fiabilidad con que la realidad, o el mundo sensible, es percibido. Sin embargo, diversos estudios científicos en el campo de la psicoacústica (la rama de la psicofísica que estudia la relación existente entre las características físicas de un estímulo sonoro y la respuesta de carácter psicológico que desencadena en un sujeto) avalan el incremento de la memoria auditiva y la mejora en la percepción y procedencia espacial del sonido en personas privadas del sentido de la vista. Dicho de un modo más coloquial, la práctica de “cerrar los ojos” nos permite suprimir estímulos visuales que nos distraen de una escucha más atenta y que tiene como resultado una respuesta emocional más intensa al estímulo auditivo y a las sensaciones que éste desencadena.

Y quien dice de una escucha atenta, puede decir también de cualquier otra percepción sensorial. A diferencia de nuestra cultura occidental, con una herencia judeocristiana influida por el platonismo y que percibe la oscuridad por oposición a la luz, siendo esta última la que desvela la realidad verdadera y libera el alma del ser humano, filosofías orientales como el taoísmo incluyen entre sus prácticas la meditación en completa oscuridad para alcanzar la sabiduría y el autoconocimiento pleno.

La transformación del espíritu sólo puede alcanzarse en completa oscuridad. Y es precisamente la oscuridad la que nos muestra, en definitiva, la verdadera “luz”.

En la era de la superglobalización en la que vivimos actualmente, la confluencia de diferentes culturas y el intercambio de diferentes maneras de ver el mundo han permeado sustancialmente las formas de ocio que consumimos. Actividades y rutinas tradicionalmente pensadas para ser disfrutadas con los cinco sentidos, se presentan en la actualidad “privadas” de alguno o de varios de nuestros sentidos. Por ejemplo, poder disfrutar de una cena en la oscuridad más absoluta es una experiencia original ofertada en España en ciudades como Madrid o Barcelona. Presentada como una vivencia sensorial única, nos invita a evaluar nuestra percepción del gusto al despertar otros sentidos generalmente olvidados debido a la omnipresencia de la vista. También podemos acudir a un *spa* en el que nos proponen una terapia dominada por la privación sensorial. En ella podemos anular la luz y el sonido: al eliminar los estímulos que habitualmente consumen más energía en nuestro cerebro, nuestros sistemas nervioso y musculoesquelético se relajan, lo que puede aportarnos múltiples beneficios.

La oferta continúa: desde el teatro ciego argentino fundado a mediados de los años noventa hasta conciertos de repertorio no clásico celebrados en completa oscuridad, que surgieron de la necesidad de integrar a personas invidentes en la práctica musical y que se han convertido en una experiencia en la que la distracción visual, la etiqueta o los teléfonos móviles desaparecen.



Duke Ellington
(1899-1974)
en el Fairfield Hall,
Croydon, 10 de febrero
de 1963. Fotografía
de John Pratt.

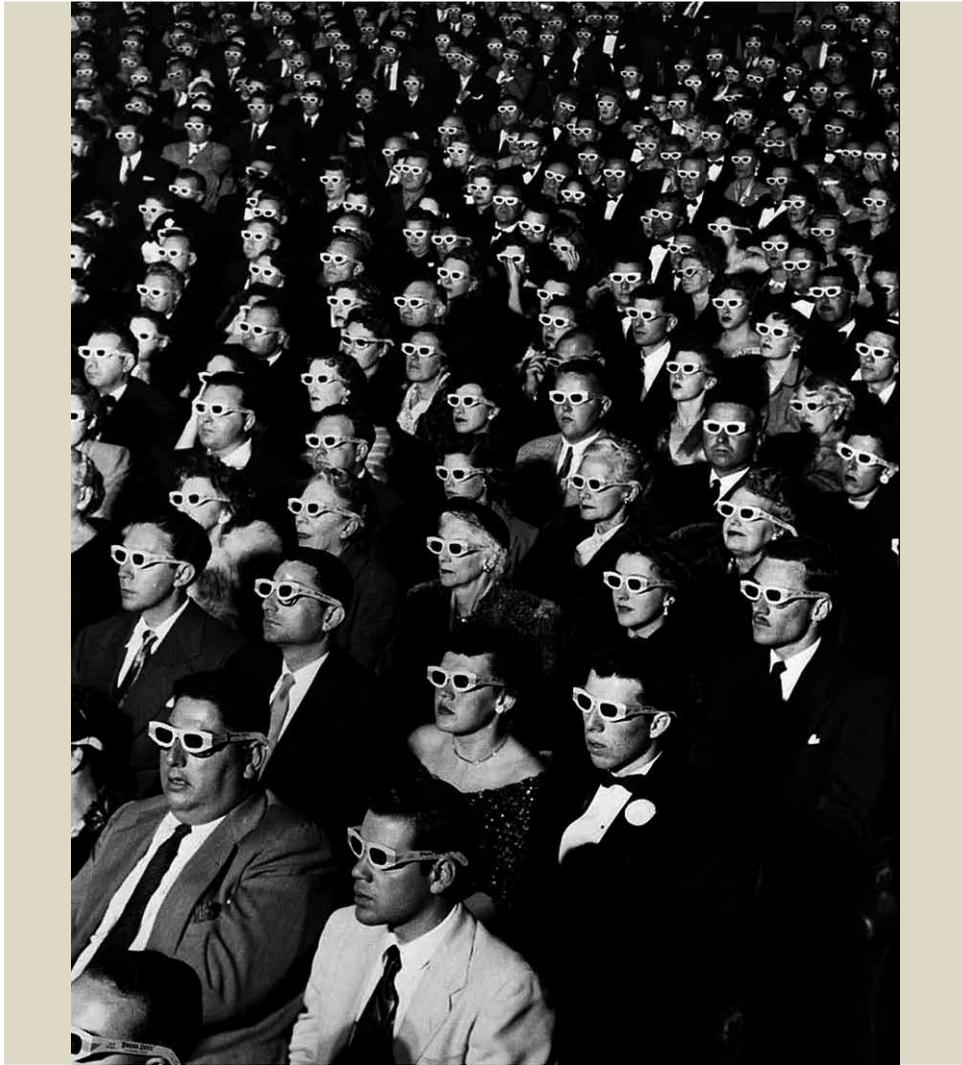
EL RETO DEL CONCIERTO COMO FORMA DE OCIO DEL SIGLO XXI

A comienzos del siglo XXI, existe la convicción de que es necesaria una renovación del formato tradicional del concierto de música clásica. Y podemos abordar este cambio desde la firme convicción de que las formas de ocio de una sociedad están mediadas por los contextos culturales, sociales, económicos y políticos que las condicionan.

Las décadas que nos está tocando vivir vienen determinadas por una globalización extrema y una digitalización desmedida, que han hecho de la inmediatez una necesidad. El exceso de información al que nos vemos

sometidos, la cultura populista o las *fake news* se han convertido en dinámicas propias de una sociedad que, cada vez más, consume contenidos audiovisuales y digitales como forma de ocio. La oferta de conciertos emitidos en *streaming* y la generación de contenido digital asociado a las temporadas de auditorios y teatros se ha incrementado sobremedida desde los recientes años de la pandemia de la COVID-19, pero su trayectoria viene de lejos. La Fundación Juan March, sin ir más lejos, lleva emitiendo –y posteriormente publicando– *online* su actividad cultural de manera sistemática desde la temporada 2013-2014.

Sin pecar de agoreros, podemos afirmar que nos encontramos en una época de crisis: una época de cambio



Espectadores viendo *Bwana Devil*, Paramount Theater, Hollywood, 1952.

constante y permanente como resultado de la revolución tecnológica. Una época que guarda un cierto paralelismo con el largo y decimonónico *fin de siècle*, un período determinado por la Revolución

Industrial y los primeros pasos de una globalización que hoy parece haber llegado a sus últimas consecuencias. Ambos períodos tienen en común un cambio de paradigma en las formas y



Un oratorio interpretado en el teatro del Covent Garden. Dibujo de Thomas Rowlandson, 1808.

los estilos de vida que terminaron –y terminan– por afectar al modo en que consumimos la cultura, que es lo que aquí nos ocupa. Si en torno a 1900 se atisbaban los primeros pasos de la actual sociedad de consumo, en la que los medios de reproducibilidad técnica echaban a andar –recordaremos más adelante el famoso ensayo de Walter Benjamin–, 2024 y los años precedentes nos han demostrado ser una época en la que el consumo *per se* ha acabado por convertirse en una forma de vida.

Todos hacemos acopio de viajes, objetos, asistencia a eventos y las más diversas experiencias que fotografiamos compulsivamente con nuestro teléfono móvil y que podemos, incluso, consumir a golpe de clic con el mismo dispositivo sin la necesidad de levantarnos del sillón de nuestra casa. Y, por supuesto, alardeamos de ellas

cada vez que podemos en el sinfín de redes sociales que tenemos a nuestro alcance (correo electrónico, WhatsApp, Instagram, Tiktok y un largo etcétera). Centrándonos en lo que nos ocupa, la asistencia a un concierto, ¿cuántos de nosotros tratamos de hacer fotos o vídeos y después los compartimos casi de manera automática en nuestras redes sociales? Un comportamiento que surge de una necesidad impuesta por los tiempos y las dinámicas en que vivimos: constatar nuestra presencia de modo gráfico se convierte –casi– en la única manera de *vivenciar* una experiencia. Hoy más que nunca, la idea que apuntaba Katharine Ellis en “Researching Audience Behaviours in Nineteenth-Century Paris: Who Cares if You Listen?” (incluido en *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*) acerca de que, cada vez más, el público asiste al

concierto como forma de ocio moderno y no como experiencia estética de primer orden, es del todo cierta. El abandono de la sala antes de la finalización del concierto, una vez que se ha “estado” allí, era ya patente hace un siglo y medio; levantarse de la butaca antes de que el artista haya finalizado su concierto es hoy, podríamos decir, una costumbre demasiado extendida.

* * *

Como decíamos en las notas al programa del ciclo *Propinas* de la pasada temporada 2022-2023 –enmarcado en esta línea de programación de la Fundación Juan March que pretende replantear o cuestionar las prácticas y rituales asentados en el marco del concierto clásico–, el programa de mano, y las consiguientes *notas al programa*, la escucha en silencio o la propina terminaron por instaurarse como costumbre y ritual de la sala de conciertos a lo largo del siglo XIX. La gran sala de conciertos –distanciada de las primigenias tabernas, salones o teatros de ópera en los que se celebraron los primeros conciertos públicos y financiada por sociedades filarmónicas o entidades que favorecieron el concierto como forma de ocio público– se abrió camino como una nueva categoría arquitectónica. Y el marco visual de un escenario bien iluminado hacia el que convergían todas las miradas era condición *sine qua non* de estas nuevas construcciones. Esta mirada dirigida favorecía la escucha atenta y silenciosa, una convención social de esta nueva forma de ocio que, en la actualidad, necesita ser revisitada.

Parafraseando la premisa que Daniel Morat expone en su artículo “The Sound of a New Era: On the Transformation of Auditory and Urban Experience in the Long Fin de Siècle, 1880-1930”, en el que argumenta que la historia de la escucha solo tiene sentido dentro de una historia más general en la que se estudie el contexto –dicho de otro modo, el estudio de cómo sonaba sólo puede comprenderse desde la reflexión de cómo era escuchado–, el ciclo *Cerrar los ojos* propone una nueva manera de escuchar y “ver” la música que se presenta ante nosotros.

Si bien la “escucha en silencio” es un logro cultural que comenzó en el siglo XIX y que ha pervivido hasta nuestros días, tal y como apunta Gerhard Schulze en su artículo “The Discovery of Listening in the Concert” (publicado en *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*), la posibilidad de meter toda la historia de la música en nuestro bolsillo y la omnipresencia de la misma en ascensores o anuncios –“el proceso de creciente disponibilidad”, lo llama él– ha provocado que mucha gente ya no escuche música de manera consciente. En otras palabras, “cuando la música fluye continuamente a tu alrededor, como el agua o el aire, su significado muta y pasa de ser una obra musical que uno encuentra a convertirse en un medio que te rodea”. Por ello pensamos que el concierto del siglo XXI ha de aportar al “asistente” –que no ya al oyente– una dimensión nueva. Y esta puede proceder, por ejemplo, de la conjunción de diferentes disciplinas artísticas (como la literatura) sobre el escenario, de la participación de medios



Franz Liszt (1811-1886)
dirigiendo en el
Gran Teatro de Pest
(Hungría), 1856.

audiovisuales que intensifiquen la experiencia estética (el videoarte o la proyección de imágenes), así como de la realización de diseños de iluminación que creen atmósferas diversas con objeto de enriquecer la percepción de la obra sonora presentada.

A este respecto, Schulze recuerda en su texto el famoso ensayo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”, en el que expresaba su preocupación por la pérdida del “aura” –entendida como autenticidad y unicidad– de la obra de



Concierto de Queen en el Live Aid, Londres, 1985. Fotografía de Neal Preston.

arte al ser reproducida masivamente (imposible no preguntarse qué habría pensado el filósofo alemán de Spotify); y apela a la resignificación de esa *aura*, precisamente, a través de la asistencia a eventos en vivo. La gente sigue acudiendo a conciertos, exposiciones y teatros porque son éstos los que aportan una significación especial a la obra, los que nos brindan esa vivencia única de la que, recordemos, sentimos la necesidad autoimpuesta de fotografiar para, luego, compartirla.

Estos altavoces tecnológicos de los que hoy nos servimos han hecho que las fronteras entre la cultura clásica y la pop, en lo que a rituales en el concierto se refiere, se encuentren cada vez más difuminadas. Como apunta

Elena Ungeheuer en “Concert Formats. Liturgy–Ritual–Power?” (publicado en *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*), la respuesta emocional del público, la separación entre artistas y público, el conocimiento de una historia o un bagaje de lo que sucede, el énfasis en la dramaturgia y la importancia de la producción para que todo esté a punto en el escenario, son elementos que unen a ambas culturas. Y, si nos centramos especialmente en los dos últimos puntos (la dramaturgia y la producción), podemos afirmar que las últimas décadas han servido para aportar al concierto clásico una gran pluralidad en términos de contenido y formato. Y la Fundación Juan March no se ha quedado al margen.



Francesco Tristano, en “Amanecer con la música antigua”, dentro del ciclo *Música visual*. Fotografía de Dolores Iglesias. Fundación Juan March, 21 de octubre de 2022.

CERRAR LOS OJOS O UNA NUEVA DIMENSIÓN DE LA ILUMINACIÓN EN EL CONCIERTO CLÁSICO

Al igual que sucedió en el ciclo de *Propinas* de la pasada temporada, *Cerrar los ojos* surge de la necesidad de plantear un reto al horizonte de expectativas del oyente a fin de ofrecerle una experiencia diferente de lo que supone normalmente asistir a un concierto clásico. La trayectoria de la Fundación durante la última década se ha integrado plenamente en esta necesidad de presentar la música por medio de fórmulas innovadoras. Recordemos los ciclos *Sinestesias* (noviembre de 2016), *Pintar la música, escuchar la pintura* (diciembre de 2019), *Música*

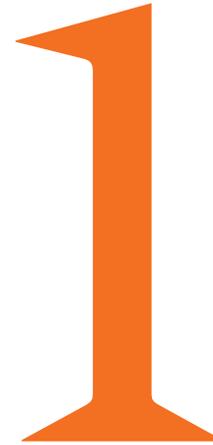
cósmica (febrero de 2020) o *Música visual* (temporada 2022-2023). Todos ellos tienen en común la potenciación del elemento visual dentro de la escucha, ya fuera a través de diseños de iluminación que amplificaban la carga sinestésica del compositor y la obra interpretada, a través de la proyección de obras pictóricas, fotografías astronómicas o videoocreaciones, o valiéndose del diseño de propuestas innovadoras de iluminación que sumergían al espectador en una nueva dimensión en la que la música cobraba un significado diferente. Dramaturgia y producción, como ya se ha apuntado, al servicio del arte.

Cerrar los ojos prosigue en esta misma línea, pero por oposición. Este ciclo de conciertos propone modificar

radicalmente la iluminación, creando un nuevo espectro visual que va desde la penumbra hasta la más completa oscuridad, pasando por las sombras y los juegos coreográficos que recrean los recursos e ilusiones lumínicas del teatro negro. Recordemos las líneas con que se abrió este programa: ¿qué nueva dimensión adquieren el *Cuarteto n.º 14 en Do sostenido menor* de Beethoven o la famosa *Ciaccona* de la *Partita en Re menor* de Bach si se escuchan en total oscuridad?

En definitiva, cuatro formaciones diferentes y repertorios diversos que recorren la historia de la música

desde Guillaume Du Fay o Ludwig van Beethoven hasta la más absoluta actualidad, con el estreno absoluto de *Prillar Octagon*, del compositor noruego Rolf Wallin, nos sumergirán en un universo lumínico en el que la espacialidad y los matices sonoros tradicionalmente eclipsados por la luz se hacen ahora presentes con consecuencias sorprendentes. Un reto para el oyente habituado al formato clásico –y también para el equipo técnico y artístico–, que tiene que explorar y transitar la sala privado, también, del sentido de la vista.



MIÉRCOLES 10 DE ABRIL DE 2024, 18:30

The Monochrome Project

**Marco Blaauw, Christine Chapman,
Mathilde Conley, Rike Huy, Bob Koertshuis,
Nathan Plante, Markus Schwind
y Laura Vukobratović, trompetas**

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.

I

Marco Blaauw (1965)
Enigma, para siete caracolas

Wang Ying (1976)
Yan, para caracola solista

Guillaume Du Fay (1397-1474)
Missa Se la face ay pale, para ocho trompetas (arreglo de Marco Blaauw)

Kyrie

Credo

Sanctus

Benedictus

Rolf Wallin (1957)
Prillar Octagon, para ocho trompetas naturales (estreno absoluto)

II

Igor Stravinsky (1882-1971)
Fanfarria para un nuevo teatro, para dos trompetas

Elliott Carter (1908-2012)
Canon para tres. En memoria de Igor Stravinsky, para tres trompetas

Arvo Pärt (1935)
Summa, para ocho trompetas (arreglo de Marco Blaauw con permiso del compositor)

Liza Lim (1966)
Shallow Grave [Tumba poco profunda]
Parte I, para trompa cerámica del Neolítico
Parte II, para trompeta alto en Fa

Martin Smolka (1959)
Pianissimo, para cuatro trompetas

Guillaume Du Fay
Missa Se la face ay pale, para ocho trompetas (arreglo de Marco Blaauw)
Agnus Dei

Rebecca Saunders (1967)
Neither [Ninguno], para dos trompetas de doble campana

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
Abschied [Despedida], para ocho trompetas

*Varias obras de este concierto se interpretarán en completa oscuridad.
Por favor, no abandone la sala hasta que haya finalizado el concierto.*

El color de la trompeta

Cristina Roldán Fidalgo

La palabra “monocromo” procede del término griego *monokhrōmatos* y significa “de un solo color”. El trompetista holandés **Marco Blaauw** (1965) tomó prestado el término para denominar al conjunto de trompetas que fundó en 2015 con un firme propósito: explorar el color de este instrumento para mostrar su asombrosa variedad de sonidos. A través de cambios sutiles, de curvas dinámicas graduales y extremas, así como del movimiento, el timbre único de la trompeta se convierte a la vez en la base sonora de partida y en el punto de llegada, demostrando que menos puede ser más.

En el año 2016, Blaauw continuó con sus investigaciones gracias al proyecto *Global Breath*. Partía de una premisa: la música existe en todas las culturas conocidas y, aunque es cierto que la noción de que sea un lenguaje universal es más una idea occidental con su consiguiente carga ideológica que una evidencia científica, se identifican ciertas características musicales comunes. Algo que fascinaba a Blaauw era comprobar

cómo numerosas culturas, en distintas partes del mundo y a lo largo de miles de años, habían desarrollado instrumentos de viento que producían el sonido a través de la introducción de aire en su interior por medio del soplo y, habitualmente, sin haber tenido contacto entre ellas. ¿Cómo podría haber ocurrido?, se preguntaba. Pareció encontrar la respuesta en una frase que el presidente John F. Kennedy pronunció en 1963, durante la Guerra Fría, en la Universidad de Washington: “Nuestro vínculo común más básico es que todos habitamos este planeta. Todos respiramos el mismo aire”. Un aire que podía transformarse en sonido a través de la vibración de las cuerdas vocales o de los labios. Este fue el punto de arranque de su investigación, que lo llevó a estudiar tanto el desarrollo histórico de la trompeta como el de sus predecesores más remotos.

Es el caso de la caracola, que protagoniza las dos primeras obras de este programa. Su uso se encuentra documentado en numerosas culturas de todo el mundo como medio de



Marco Blaauw. Fotografía de Hanne van der Woude.



Christine Chapman, integrante de The Monochrome Project, tocando una caracola. Fotografía de Heinrich Brinkmöller-Becker.

comunicación entre humanos, o incluso con animales (por ejemplo, durante la caza), como protección contra los demonios o como vía de acceso a los dioses. *Enigma* es resultado de este proyecto de investigación, una composición para siete caracolas que Blaauw combina con el fin de crear un paisaje sonoro único. La pieza exige una escucha atenta. Pretende eliminar los sonidos cotidianos para permitir que nuestros oídos den comienzo a un nuevo viaje sonoro, de un tipo que no hemos recorrido nunca antes, pero que, paradójicamente, y siguiendo la hipótesis de Blaauw, puede resultarnos extrañamente familiar. Este viaje se prolonga en *Yan*, de **Wang Ying** (1976), una pieza para caracola solista. La palabra *Yan* (衍) se compone de *caminar* (行) y *agua* (氵), y significa multiplicarse y desarrollarse. En la antigua China, alude a la idea del agua que fluye hacia el océano. Esta imagen se traslada a la obra de Ying con el sonido de la caracola que parece conectarnos con las profundidades del mar y toda la vida que alberga entre sus aguas.

Los movimientos de la misa *Se la face ay pale* podrían parecer a priori fuera de lugar en este programa. ¿Qué sentido podría tener aquí la misa de un compositor renacentista? Sorprendentemente, la música de **Guillaume Du Fay** (1397-1474) adquiere interesantes matices en la versión “monocromática” que propone Blaauw. Du Fay se valió de una sola canción, *Se la face ay pale*, para utilizarla como *cantus firmus* en todos los movimientos de la misa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei*) y el



Estatua de Prillar-Guri en Otta (Noruega).

arreglo de Blaauw para ocho trompetas se basa en esta arquitectura austera, con el *cantus firmus* a modo de guía constante. Sin embargo, el conjunto crea timbres y movimientos espaciales únicos a partir de la partitura de Du Fay. Se emplea una trompeta en Fa para la voz más grave, mientras que el resto de los intérpretes utilizan una gran variedad de sordinas. Además, los trompetistas están en constante movimiento, tanto literalmente, a través del espacio físico, como en un sentido figurado, mediante cambios dinámicos extremos. En la primera parte del concierto escucharemos cuatro de sus movimientos (*Kyrie, Credo, Sanctus y Benedictus*), que quedarán completados con la inclusión del *Agnus Dei* en la segunda parte del programa.

Prillar Octagon nació por iniciativa de Marco Blaauw y la trompetista Christine Chapman –integrante de The Monochrome Project– en el marco del proyecto ya mencionado *Global Breath*. Habían adquirido dos *lurs* noruegos (un instrumento más pequeño y recto que la *Alphorn* o trompa de los Alpes) y plantearon al compositor **Rolf Wallin** (1957) el reto de que indagara en sus raíces noruegas y escribiera música para ellos. El título y la idea central de la pieza provienen de Prillar-Guri, la mujer que tuvo un papel decisivo en la batalla de Kringen en 1612. Con su *lur* alertó a los campesinos del valle de Gudbrand de que se acercaba el ejército escocés, haciendo posible que los defensores derrotaran a las fuerzas militares intrusas. La partitura resultante confiere un cierto margen de improvisación, permitiendo a los músicos interactuar libremente. Escucharemos el estreno absoluto de

una versión para ocho trompetas que tratan de evocar el sonido del *lur*.

En la segunda parte del programa predominan las miniaturas sonoras, como si observáramos ahora el color de la trompeta a través de pequeñas gotas de tinta. La primera es una fanfarria. A lo largo de la historia, las fanfarrias para trompetas u otros instrumentos de viento-metal han servido para anunciar un evento destacado o la llegada de alguna personalidad relevante. **Igor Stravinsky** (1882-1971) compuso la *Fanfarria para un nuevo teatro* con motivo de la apertura del Lincoln Center de Nueva York en 1964. Se trata de una de sus principales miniaturas, de menos de un minuto de duración, y está escrita para dos trompetas que, originalmente, se colocaron a ambos lados de la entrada del teatro con el fin de llamar la atención de los transeúntes. Aunque está cargada de



El coreógrafo George Balanchine e Igor Stravinsky junto con algunos bailarines del New York City Ballet en la plaza de Lincoln Center, Nueva York, 1965. Fotografía de Martha Swope. The New York Public Library. Digital Collections.



Selección de réplicas de cuernos neolíticos construidas por André Schlauch. European Music Archaeology Project.

ideas modernistas y contiene ásperas disonancias y ritmos aparentemente independientes, crea una sensación de caos controlado dentro de la textura de la fanfarria. Para Eric Walter White, biógrafo del compositor ruso, “el efecto de las dos trompetas es como el de dos banderines ondeando y crepitando con un fuerte viento”.

Precisamente a la memoria de Stravinsky se escribió la siguiente obra del programa: el *Canon for 3* (1972) de **Elliott Carter** (1908-2012). Fue compuesta como respuesta a una solicitud del editor de la revista británica *Tempo* para honrar la memoria del compositor ruso. Al proponer la forma canónica, Carter seguía el ejemplo del propio Stravinsky, quien escribió varios cánones conmemorativos. Al igual que la fanfarria anterior, la obra desarrolla un diseño rico y complejo a pesar de su brevedad, y ofrece la rara oportunidad

de vislumbrar, dentro de un formato tan conciso, una ingeniosa estructura a partir de la interacción de elementos estáticos y dinámicos que crean un llamativo mosaico.

Afinamos aún más la mirada y el oído con la siguiente obra del programa. Inspirándose en el canto medieval y la polifonía renacentista, el compositor estonio **Arvo Pärt** (1935) creó un estilo tonal austero que él mismo denominó como “tintinabulación”. Según aclararía, “la tintinabulación es así: estoy solo con el silencio. He descubierto que es suficiente cuando se toca una sola nota de manera hermosa. Esta nota, o un latido silencioso, o un momento de silencio, me reconforta. Las tres notas de una tríada son como campanas. Y por eso lo llamo tintineo”. *Summa* fue en sus orígenes una obra vocal a capela para cuatro cantantes con texto del *Credo* de la

misa. La escribió por primera vez en 1977, arreglándola para orquesta de cuerda doce años más tarde. En 2021, Marco Blaauw le propuso un nuevo arreglo para ocho trompetas. El resultado es una fascinante armonía que se despliega a partir del sonido único de la trompeta. Hay un suave y alegre lirismo en el conmovedor motivo de dos notas que impregna la obra y las repeticiones que dan a la pieza una dimensión de mantra espiritual. Esta atmósfera parece conducirnos de forma natural a la siguiente pieza del programa.

Shallow Grave [Tumba poco profunda, 2023] es una obra que Blaauw encargó a la compositora australiana **Liza Lim** (1966) dentro del proyecto *Global Breath*. Se estructura en dos partes. En la primera, Blaauw toca una trompa “del Neolítico”. Se trata de una réplica de un cuerno de terracota de tres mil años de antigüedad hallado en un refugio de rocas en Vallabrix, en el sur de Francia. Lo reconstruyó el artista cerámico André Schlauch como parte de Proyecto Europeo de Arqueología Musical. Según reconoce la propia compositora, concibió este instrumento “como un trozo de tierra con una boca”. La segunda parte de la pieza, para trompeta en Fa, nos lleva precisamente a las profundidades de la tierra, donde descansan los cuerpos sin vida. Se trata, para Lim, de “música de un humor amargo y sardónico para un espectáculo imaginario de *Punch y Judy* (los dos personajes principales de los títeres de cachiporra de la tradición británica). Allí los vivos persiguen a los muertos”.

Algunas melodías en modo menor en un único oville melancólico. Tristeza estrechamente abrazada a sí misma: cuartos de tono, *pianissimo*. Y, luego, como si hubiera otro cuarteto: un chillido agudo, como la voz de un pájaro a lo lejos en el cielo azul. Solo atmósfera. Atmósfera con sordina. Atmósfera suave con sordina.

Así describió el compositor checo **Martin Smolka** (1959) su *Pianissimo* para cuatro trompetas, escrito en 2002 y revisado en 2006. Su música se caracteriza por su limitado espectro dinámico, circunscribiéndose a los extremos: *ppppp* frente a *f*.

En su continua exploración del sonido de la trompeta, el ya mencionado Marco Blaauw inventó la trompeta de doble campana. Perseguía un doble propósito: que el intérprete pudiera conseguir crear rápidamente distintos timbres y posibilitar que ambas campanas sonaran a la vez, generando un tercer timbre mixto. El resultado sonoro es difícil de clasificar, porque no se corresponde con ninguno de los timbres conocidos, y el título de la obra de la compositora londinense **Rebecca Saunders** (1967) parece reflejarlo bien: *Neither* [*Ninguno*, 2011]. La escribió para Marco Blaauw y Markus Schwind (otro de los integrantes de The Monochrome Project) y está construida enteramente con tonos inestables divididos. Un diálogo sencillo, frágil y estático.

Finaliza el programa con *Abschied*, de **Karlheinz Stockhausen** (1928-2007). Se trata del número final de su ópera *Donnerstag aus Licht* [Jueves de Luz] (1977-1980), titulado *Despedida*



Marco Blaauw interpretando la obra de Rebecca Saunders en Kioto.

del Jueves. Su argumento gira en torno a la experiencia del arcángel Miguel como ser humano en la Tierra y la celebración de su regreso a los cielos. Originalmente, la despedida la interpretaban fuera del teatro de ópera, después de la representación, cinco trompetistas que empezaban a tocar al tiempo que estaba terminando la última escena. Acompañaban así la salida de los espectadores, vestidos como el arcángel y situados en los balcones que rodeaban la plaza del Teatro alla Scala de Milán (donde se estrenó en 1981) como si fueran estatuas.

The Monochrome Project

Conjunto de ocho trompetas fundado en 2015 por Marco Blaauw, The Monochrome Project centra su trabajo en el estudio y la exploración del sonido de la trompeta, trabajando con la duplicación, los campos sonoros y la espacialidad, prestando atención a los sutiles cambios de color, las curvas dinámicas graduales y extremas y a las interpretaciones en movimiento y con distancias y perspectivas cambiantes.



En 2015, el conjunto colaboró con La Monte Young y actuó por toda Europa bajo la denominación Theatre of Eternal Music Brass Ensemble. En 2018 interpretó el estreno europeo de la *Composición n.º 103* de Anthony Braxton y recibió críticas muy favorables en el Festival de Música Contemporánea de Huddersfield y en la Trienal de Ruhr. Durante los cierres de las salas de concierto en 2020 y 2021, el conjunto desarrolló nuevo repertorio y produjo grabaciones para la Radio de Colonia y la Filarmonía de Colonia. En 2022 colaboró con Raven Chacon, ganador del premio Pulitzer, y estrenó su composición *Call for the Company*, encargada por la BBC en el Reino Unido. Durante las temporadas 2024 y 2025 el conjunto continuará explorando, a través de una amplia selección de proyectos, nuevos repertorios para la trompeta y actuará en diversos festivales musicales europeos.

2

MIÉRCOLES 17 DE ABRIL DE 2024, 18:30

Cuarteto Sacconi

Ben Hancox, violín
Haim Choi, violín
Robin Ashwell, viola
Cara Berridge, violonchelo

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.

I **Caroline Shaw** (1982)
Entr'acte

Benjamin Britten (1913-1976)

Cuarteto de cuerda n° 3, op. 94

Duets. With moderate movement. Quietly – Very quietly

Ostinato. Very fast

Solo. Very calm – Lively – (As before)

Burlesque. Fast, con fuoco – Quasi “Trio” – (“Maggiore”)

Recitative and Passacaglia (La Serenissima). Slow – Slowly moving

II **Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto de cuerda n° 14 en Do sostenido menor, op. 131

Adagio ma non troppo e molto espressivo –

Allegro molto vivace –

Allegro moderato –

Andante ma non troppo e molto cantabile – Più mosso –

Andante moderato e lusinghiero – Adagio – Allegretto –

Adagio, ma non troppo e semplice – Allegretto –

Presto –

Adagio quasi un poco andante –

Allegro

*Varias obras de este concierto se interpretarán en completa oscuridad.
Por favor, no abandone la sala hasta que haya finalizado el concierto.*

La luz a través del cuarteto

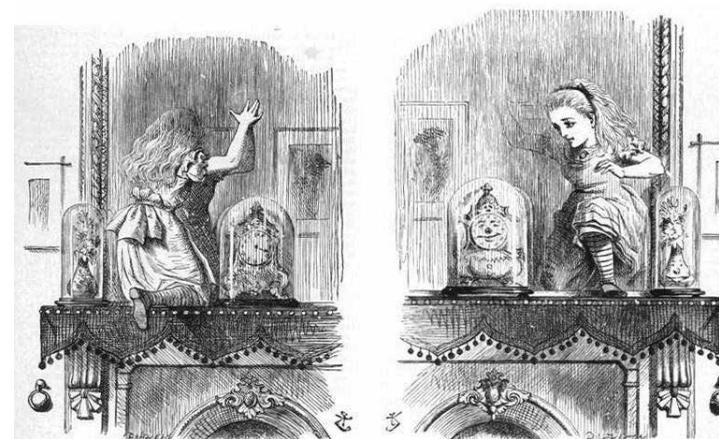
Cristina Roldán Fidalgo

Fue la escucha del *Cuarteto de cuerda*, op. 77 n° 2 de Joseph Haydn, interpretado por el Cuarteto Brentano, lo que inspiró a la estadounidense **Caroline Shaw** (1982) para componer *Entr'acte* (2011). Llamó particularmente su atención el sobrio y conmovedor paso del minuetto al trío, momento que describió utilizando dos metáforas. Para Shaw, en esta transición “la música te lleva de repente al otro lado del espejo de Alicia”, siguiendo la propuesta de Lewis Carroll (1871), como si pasáramos de un mundo de realidades y contornos conocidos a otro en el que sus formas y principios se invierten. Pero también considera ese paso como “una especie de transición absurda, sutil y en tecnicolor”, asociándola con el sistema que cambió para siempre la forma de ver el cine, desde la gama de grises del blanco y negro a toda la serie cromática.

En *Entr'acte*, Shaw utiliza estas dos premisas como trampolín para llevarlas “al otro lado”, como si tras ese primer espejo que atravesamos en la obra de Haydn, Alicia encontrara

otro espejo más por explorar, accediendo esta vez a un mundo de distintas tonalidades. Aunque Shaw adopta vagamente la estructura de minuetto y trío, invierte las características de ambos. En lugar de tener un minuetto lúdico y un trío más sereno o pastoral, como en el cuarteto de Haydn, el minuetto de Shaw comienza con melodías sombrías y casi resignadas en modo menor que luego contrastan con el trío más colorista y animado.

Los primeros compases del minuetto casi podría haberlos escrito Haydn. La obra da comienzo con una tranquila armonía a cuatro voces y un tratamiento homofónico. Sin embargo, ese lenguaje musical pretérito tan solo sirve como una pátina sobre la que poco a poco van revelándose nuevos colores. La armonía se disuelve pronto en disonancias. Los gestos apagados que se hacen eco de la apertura del minuetto interrumpen el flujo del sonido con un silencio que solo se llena con el roce de las cerdas del arco contra las cuerdas. Aquí Shaw se vale de una técnica en la que los intérpretes



John Tenniel (1820-1914). Ilustración original de la novela *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*.



John Tenniel (1820-1914). Ilustración coloreada de la novela *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*.

colocan los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas ejerciendo la presión suficiente para evitar que vibren y, al mismo tiempo, con la ligereza necesaria para no provocar un sonido real. Se produce así un sonido “raspante”, como si estuviera cepillándose una caja.

El trío se inicia de manera similar al minuetto, pero recurriendo ahora al *pizzicato*. Después de una breve melodía comienza una larga

sección intermedia en la que se pasa continuamente de una idea musical a otra. Shaw parece multiplicar aquí la transición “absurda, sutil y en tecnicolor” que encontraba en Haydn. El violín segundo y la viola tocan constantemente tresillos en una nueva técnica extendida de *pizzicato* en la que se pisa la cuerda con las cerdas del arco y se pellizca con la mano izquierda para crear un sonido que Shaw describe como “suave pero abierto”. Su efecto



Caroline Shaw. Fotografía de Kait Moreno.

es parecido al tictac de un reloj o, como afirma la propia compositora, al registro de laúd de un clave.

Antes de la reexposición del minuetto, aparece el destello de un nuevo pasaje con notas que “se deslizan y caen”, creando gestos parecidos a un suspiro. La repetición del minuetto termina casi con un soliloquio, donde el violonchelista toca *ad libitum* una serie de progresiones de acordes en *pizzicato*. Shaw pide al instrumentista que se sienta “libre de tocar los acordes de manera especialmente placentera cuando sea necesario por razones técnicas o estéticas [...], como si estuviera recordando fragmentos de una antigua melodía o historia”.

Esta anotación anticipa en cierto modo el recorrido que nos deparan

las restantes obras del programa. Si Shaw nos proponía atravesar el “espejo”, coloreando el cuarteto de cuerda clásico con la paleta sonora del presente, continuaremos ahora explorando la historia de este conjunto musical, pero desandando lo andado. Haremos parada en el siglo XX y después en el cuarteto romántico acompañados de una progresiva oscuridad a fin de reforzar esta idea de viaje al pasado.

Precisamente la composición del *Cuarteto n.º 3*, op. 94 supuso para su autor, **Benjamin Britten** (1913-1976), una mirada hacia atrás. Durante muchos años había prometido al musicólogo y crítico musical Hans Keller que escribiría para él su tercer cuarteto de cuerda, pero no fue hasta después de ser operado del corazón en 1973 cuando cumplió su palabra. Fue por causas de fuerza mayor. En el transcurso de su recuperación se quejó



Benjamin Britten.

de que sentía molestias al tratar de escribir los pentagramas superiores de un manuscrito para orquesta. Keller aprovechó la ocasión y le sugirió que había llegado el momento de regresar a la música de cámara. Britten pareció conforme.

Durante el proceso contó con la ayuda del joven compositor Colin Matthews, con quien pudo revisar el cuarteto. Lamentablemente, no vivió para conocer la reacción del público, ya que el estreno se celebró poco más de dos semanas después de su muerte. Habían pasado décadas desde sus dos

primeros cuartetos compuestos en los años cuarenta, justo antes de que la ópera *Peter Grimes* lo catapultara a la fama internacional. Volver al cuarteto de cuerda suponía desviarse del género operístico, al que había dedicado sus últimas energías.

El resultado es una composición en cinco movimientos que Britten tituló provisionalmente como “Divertimento” por sus diversos colores y contrastes. El peso sustancial del cuarteto lo soportan los dos movimientos extremos. El primero, *Duets*, es en cierto modo el más



François-Joseph-Aimé de Lemud, *Beethoven*, 1863. Grabado. Beethoven-Haus, Bonn.

abstracto de los cinco. Como sugiere su título, es una exploración de cómo pueden emparejarse los instrumentos del cuarteto. Los tres movimientos centrales funcionan a modo de *intermezzo* con dos *scherzos* ásperos y desafiantes que flanquean un gran solo de violín. Conducen al quinto y último movimiento, titulado *La Serenissima* en una doble alusión a Venecia. Por un lado, fue allí, durante sus últimas vacaciones, donde Britten terminó de componer este cuarteto. Por otro, en el *Recitative*, son numerosas las citas que introduce tomadas de su ópera *Muerte en Venecia* (1973), quizás como regalo al tenor Peter Pears, compañero de vida del compositor que había interpretado

al anciano Aschenbach en el estreno de la ópera. Ya desde los primeros compases, la barcarola del violonchelo parece representar los movimientos de la góndola veneciana y, tras una breve interrupción, el violín segundo reproduce el motivo anhelante de Aschenbach, que persigue al joven polaco Tadzio dondequiera que lo ve. Además, la inquietante *Passacaglia* se establece firmemente en la tonalidad de Mi mayor, la utilizada en la ópera para caracterizar a Aschenbach. Con él llega la oscuridad al escenario y la música se congela finalmente con un acorde sin resolver. Britten señaló simplemente al respecto: “Quiero que la obra termine con una pregunta”. Su biógrafo, Donald Mitchell, lo interpretó como un “¡Todavía no estoy muerto!” Los ecos de esta interjección parecen resonar en el escenario, como un grito

ahogado del compositor que intenta abrirse paso entre la penumbra.

La oscuridad total nos conduce al último cuarteto del programa: el nº 14, op. 131, de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827). La falta de luz está particularmente en consonancia con su taciturna tonalidad de Do sostenido menor. Beethoven lo compuso entre noviembre de 1825 y julio de 1826, durante un periodo de enfermedad intermitente y ansiedad continua, y fue publicado después de la muerte del compositor con una dedicatoria al barón Joseph von Stutterheim, mariscal de campo que había aceptado a su sobrino Karl en su regimiento.

La arquitectura formal que encontrábamos en Britten –que ya rompía con los cuatro movimientos del cuarteto tradicional establecidos por Haydn– se distorsiona aún más en el de Beethoven, que escribe siete movimientos interconectados que han de interpretarse sin pausa alguna. Ciertamente, el público va “a tientas”, no solo desde un punto de vista visual, sino también sonoro, ya que no es capaz de predecir hacia dónde le llevará el compositor. Ya la fuga que le sirve de pórtico anuncia una obra que puede considerarse como la más experimental de las composiciones de su última época. Quizá por eso fue, al parecer, la más apreciada por el propio Beethoven. Como resultado, cada movimiento individual procede por medio de la similitud, pero los contrastes de material y carácter de un movimiento a otro establecen una gran curva emocional hecha de conflicto y resolución que carece de precedentes en la obra de Beethoven.

A pesar del modo menor y de la declaración de Wagner de que es “seguramente lo más triste que se ha dicho en música”, el *Adagio* inicial es más contemplativo que doloroso. Un cambio abrupto nos dirige después hacia la tonalidad más alegre de Re mayor del *Allegro molto vivace*, que carece del dramatismo del primer movimiento. El breve *Allegro moderato* nos conduce a su vez al movimiento lento (*Andante*), la pieza central del cuarteto, escrita en forma de seis variaciones deslumbrantemente expresivas sobre el tema principal presentado secuencialmente por los violines. El *Presto* que sigue es el *scherzo* de la obra. El musicólogo Joseph Kermann lo describió como “el *scherzo* más infantil de Beethoven en su obra de arte más madura y compleja” y es que, en sus últimos compases, Beethoven pide que la melodía se toque *sul ponticello* (muy cerca del puente), lo que produce un sonido vítreo que casi sugiere su propia pérdida auditiva.

Le sigue un melancólico *Adagio* con carácter de transición que introduce el furioso *Allegro* final, la única forma sonata completa del cuarteto, sobre el que Richard Wagner comentó:

Esta es la furia de la danza del mundo: placer feroz, agonía, éxtasis de amor, alegría, ira, pasión y sufrimiento; destellos y truenos; y por encima del tumulto, el indomable violín nos lleva hasta el abismo. En medio del clamor, sonrío, porque para él no es más que una fantasía burlona; al final, la oscuridad lo hace alejarse y su tarea está cumplida.

Cuarteto Sacconi



Formado en 2001, sigue demostrando su pasión por el repertorio para cuarteto de cuerda con una amplia carrera internacional y como Cuarteto Asociado del Royal College of Music y como Cuarteto Residente en Folkestone. Su prolífica carrera discográfica abarca un amplísimo repertorio, que va de Haydn a la actualidad. Su último disco contiene estrenos absolutos de Roxanna Panufnik y anteriores grabaciones incluyen obras de Jonathan Dove, Graham Fitkin y John McCabe. Su

disco con música de Jonathan Dove fue elegido como una de las grabaciones del año por la revista *Gramophone*.

En su vigésimo aniversario, el cuarteto encargó su última pieza a Dove, *On the streets and in the sky*, que será pronto publicada por Signum Records. Y prosiguen su gira *Beethoven en la oscuridad*, una interpretación inmersiva del *Cuarteto n.º 14 en Do sostenido menor*, op. 131 completamente de memoria, en una oscuridad casi total. Además, su Festival de Música de Cámara en Folkestone se ha consolidado como uno de los principales festivales de música de cámara en el Reino Unido y atrae a un público internacional gracias a su programa dinámico y vibrante. El grupo agradece a la Royal Society of Musicians y a Ellen Solomon el préstamo de los instrumentos que utilizan durante sus interpretaciones.

3

MIÉRCOLES 24 DE ABRIL DE 2024, 18:30

Jóvenes Cantoras de la ORCAM

Ana González, dirección

Álvaro Martín, piano

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.

I**Matti Hyökki** (1946)*On suuri sun rantas autius* [Hay una gran desolación en tu rostro]**Sergei Rachmaninoff** (1873-1943)*Noche* (*Seis corales para voces blancas*, op. 15)**Knut Nystedt** (1915-2014)*A Shining Star* [Una estrella brillante]**Ēriks Ešenvalds** (1977)*Stars* [Estrellas]**Bob Chilcott** (1955)*Can You Hear Me?* [¿Puedes oírme?]**Julio Domínguez** (1965)*Pastor de cierzo***Alejandro Yagüe** (1947-2017)*Historietas del viento* (selección)*¿Qué doncella se casa con el viento?**Viento estancado***Samuel Barber** (1910-1981)*Farewell* [Despedida]

II**Lydia Adams** (1953)*Mi'kmaq Honour Song***Roh Ogura** (1916-1990)*Hotaru koi* [Luciérnagas]**Selga Mence** (1953)*Pasavara Rotāšana* [Canción de primavera]**Jukka Linkola** (1955)*The Candle Song* [Canción de las velas]**Einojuhani Rautavaara** (1928-2016)*Suite Lorca* (selección)*Malagueña**El grito***Kurt Bikkembergs** (1963)*The Maiden and the Sea* [La muchacha y el mar]**Bjørn Kruse** (1946)*Ild* [Fuego] (*Elementer*)**Maurice Ohana** (1913-1992)*Neige sur les oranges* [Nieve sobre los naranjos] (de *Quatre chœurs*)**David Azurza** (1968)*Oihu Hau* [Ese grito]

*Varias obras de este concierto se interpretarán en completa oscuridad.
Por favor, no abandone la sala hasta que haya finalizado el concierto.*

Sombras y siluetas

Cristina Roldán Fidalgo

Sumidos en la oscuridad, asistimos a la narración de tres historias que acontecen con la caída de la noche. Llegan ecos del folclore finlandés con *On suuri sun rantas autius* [Hay una gran desolación en tu rostro], una canción que escucharemos en el arreglo coral de **Matti Hyökki** (1946). Su texto nos habla de la soledad de un pato silvestre y de su lamento que aún resuena al final del día a orillas de un lago. Precisamente a un canto afligido que irrumpe en el silencio de la noche aluden también los versos de Vladímir Ladizenski que **Sergei Rachmaninoff** (1873-1943) escogió para *Noche*, uno de sus *Seis corales para voces blancas*, op. 15 de 1895. Su noche, en cambio, finaliza con un amanecer escarlata. Esta idea de un mundo en tinieblas sobre el que acaba por imponerse la luz es la que retoma el noruego **Knut Nystedt** (1915-2014) en *A Shining Star* [Una estrella brillante]. Sin embargo, para él aquello que lo ilumina no es otra cosa que la fe en Dios y el recuerdo del nacimiento de Cristo. Parte de un texto del escritor Gerd Grønvdal Saue

publicado en su himnario *¿Podemos creer en la luz? Himnos en un nuevo milenio* (2000).

La estrella de Belén de Nystedt parece multiplicarse hasta alcanzar el cielo completamente estrellado de **Ēriks Ešenvalds** (1977). El compositor letón escribió *Stars* [Estrellas] en 2011 basándose en el poema homónimo de Sara Teasdale. Evoca las armonías celestes con unas copas afinadas que acompañan la sencillez de esta visión del universo desde una oscura colina. El cielo estrellado se corresponde con un radiante coral que va desvaneciéndose progresivamente hasta sumirse en un completo silencio. Desde allí parte *Can You Hear Me?* [¿Puedes oírme?], la canción más conocida del compositor inglés **Bob Chilcott** (1955). La escribió pensando en niños con discapacidad auditiva y, de hecho, en su estribillo el coro canta utilizando el lenguaje de signos para dirigirse a ellos.

Del movimiento de las manos de las coristas pasamos al de sus siluetas en *Pastor de cierzo*, de Julio Domínguez (1965), una estampa aragonesa basada



Vincent van Gogh (1853-1890), *La noche estrellada*, 1889. Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

en un poema de Julio Donoso. El cierzo es el viento de componente noroeste en la zona septentrional española. Un viento fuerte, fresco y seco, debido a la diferencia de presión entre el mar Cantábrico y el Mediterráneo cuando se forma una borrasca en el primero y un anticiclón en el segundo. Domínguez lo evoca mediante onomatopeyas y percusión corporal. Seguirá soplando con la suite *Historias del viento*, compuesta en 2004 por **Alejandro Yagüe** (1947-2017) a partir de textos de Federico García Lorca.

Escucharemos dos de sus movimientos (*Viento estancado* y *¿Qué doncella se casa con el viento?*). El compositor burgalés nos sumerge en una amplia variedad de estados de ánimo, texturas y tempos, que reflejan desde vientos inmóviles y opresivos hasta remolinos y vendavales.

La primera parte del concierto concluirá con el reconocido compositor norteamericano **Samuel Barber** (1910-1981) y su *Farewell* [Despedida]. Incluida en su publicación *Twelve Rounds* [Doce cánones], es una triste melodía para despedir al amado.

Del cielo descenderemos a las profundidades de la tierra en la segunda parte del programa. Lo hacemos de la mano de la compositora



Una mujer Mi'kmaq junto a su hijo. Archivos Antropológicos Nacionales, Institución Smithsonian, Washington.

y directora canadiense **Lydia Adams** (1953), quien nos ofrece la inquietante *Honour Song*, una antigua canción de reunión de los pueblos indígenas Mi'kmaq del este de Canadá. Un homenaje al Creador que emplea sonidos primitivos para evocar la fauna salvaje.

Irrumpen después las luciérnagas de la obra de **Roh Ogura** (1916-1990),

basada en una de las canciones más populares de la cultura japonesa, *Hotaru koi*. Se inspira en la temporada de lluvias de principios de verano, cuando las luciérnagas comienzan a revolotear por los campos de arroz y las orillas de los lagos mientras los niños las persiguen tratando de atraparlas. **Selga Mence** (1953) nos invita también a entrar en contacto



Herbert James Draper (1863-1920), *The Sea Maiden*, 1894. Óleo sobre lienzo, Royal Cornwall Museum, Truro.

con la naturaleza en *Pasavara Rotāšana* [Canción de primavera], un canto de primavera inspirado en una melodía popular letona.

Las luciérnagas parecen después regresar convertidas en las inmóviles llamas de las velas de *Candle Song* [Canción de las velas]. Es una de las cinco canciones que integran el precioso ciclo a capela *Primitive Music* [Música primitiva], del compositor y pianista de jazz finlandés **Jukka Linkola** (1955). Crea un ambiente casi mántrico que se desvanece en una progresiva oscuridad. Desde allí recordamos los versos

de Federico García Lorca a través de la mirada foránea de otro gran compositor de la música finlandesa: **Einojuhani Rautavaara** (1928-2016). Escucharemos dos de los cuatro números que integran la *Suite de Lorca* (1973). Los dramáticos portamentos de *El grito* ilustran “la elipse de un grito que va de monte a monte” propuesta por el poeta granadino. Por su parte, en *Malagueña*, la música imita los rasgueos de la guitarra al tiempo que se tiñe de un carácter macabro, acompañando al texto lorquiano que comienza y termina diciendo “La muerte entra y sale de la taberna”.

Un halo de misterio impregna también *The Maiden and the Sea* [La muchacha y el mar], del compositor y director de orquesta belga **Kurt**



Antonio López (1936),
El manzano, 1962-63.
Óleo sobre lienzo.

Bikkembergs (1963) a partir de un texto de René Geldof. El coro parece recrear las olas y el espíritu de las almas que encierra el mar y que se escuchan insinuadas entre densas espesuras. Del agua como elemento pasamos después al fuego: “En nuestras manos llevamos antorchas bajo el fuego del sol”, reza el comienzo del texto de Eivind Skeie que el compositor y pintor noruego **Bjørn Kruse** (1946) utiliza para el segundo número de su obra coral *Elementer* [Elementos]. Se trata de una evocadora partitura a tres voces con una primera parte rítmica y sin texto entrelazada con pasajes más melódicos que juegan con las palabras y nos evocan el calor de este elemento.

Regresa después el agua, ahora en forma de copos de nieve, con la breve nana asturiana *Neige sur les oranges* [Nieve sobre los naranjos], que sonará en un arreglo coral del

compositor francés **Maurice Ohana** (1913-1992). Una página escrita en el año 1987, en la que encontramos una poética subjetivación de la naturaleza, con esa imagen de la nieve cayendo sobre los naranjos hasta la llegada de la primavera. Del fruto del naranjo pasamos a la manzana de *Oihu hau* (en euskera, *Este grito*) de **David Azurza** (1968). Se vale de la imagen de esta fruta desde su inicio como flor, luego como fruto, pasando por su recogida y, finalmente, su triturado para producir la sidra. Según ha explicado el propio Azurza,

esto hace que el inicio sea musicalmente más poético y la parte media-final, más rítmica y terrena, con la inclusión del ritmo de los palos (elemento habitual en la música popular de la víspera de Santa Águeda en el País Vasco) que aquí recuerda el proceso de machacado de la manzana.

Jóvenes Cantoras



La formación Jóvenes Cantoras de la ORCAM surgió como alternativa de continuidad al coro Pequeños Cantores en 2016 y, desde entonces, es dirigida por Ana González, conviviendo con el Coro Joven (formación dirigida por Félix Redondo y Celia Alcedo), ya existente. Desde 2017, deja de existir el Coro Joven y queda únicamente la formación coral Jóvenes Cantoras, formado por veinticinco chicas de entre dieciséis y veintidós años. Participan en concierto independientes así como con diferentes orquestas, en salas como el Auditorio Nacional, los Teatros del Canal, el Teatro de la

Zarzuela o el Teatro Real, así como en festivales como el de Arte Sacro de Madrid o el Festival de Cuenca. Su amplio repertorio, que abarca diferentes épocas y estilos, incluye obras como *Lur Kantak* de Antón García Abril, la *Misa de los pescadores* de Gabriel Fauré y André Messager, las *Letanías de la Virgen Negra* de Francis Poulenc, la *Missa brevis en Fa* mayor de Joseph Haydn, la *Messa di Gloria* de Pietro Mascagni, el *Gesang der Parzen* de Johannes Brahms, la *Ciudad arrebatada* de Jorge Argüelles, *Bastien und Bastienne* de Wolfgang Amadeus Mozart o la *Pasión de San Lucas* de Krzysztof Penderecki. Entre los galardones recibidos, destacan los primeros premios en el II Certamen Nacional de Villanueva de la Serena y en el XXXVI Certamen Internacional Villa de Avilés, ambos en 2019. En este último certamen también obtuvieron los premios a la Mejor interpretación de Canción Asturiana y el del Público.

Ana González, dirección



Inició sus estudios musicales de piano con seis años en el Conservatorio de Bilbao, su ciudad natal, y los concluyó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, completando su formación pianística y de dirección de orquesta y coro en Viena (Hochschule für Musik y Musik Universität). De 2000 a 2010 dirigió el Coro Infantil de la Comunidad de Madrid y, desde su creación en 2010, es directora de los Pequeños Cantores de la JORCAM, el coro de niños titular del Teatro Real, participando además regularmente en montajes y conciertos en el Teatro

de la Zarzuela, el Auditorio Nacional de Música, la Fundación Juan March o los Teatros del Canal. con diferentes orquestas (Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, Orquesta y Coro Nacionales de España y Orquesta Sinfónica RTVE), y en festivales (Arte Sacro, El Escorial) y

grabaciones y programas de RTVE. Además, es también directora de las Jóvenes Cantoras desde 2017. A menudo es solicitada como jurado en concursos corales nacionales e internacionales e imparte talleres y ponencias en diversas universidades (Autónoma, Complutense y Carlos III), federaciones y asociaciones corales. Desde 2011 es también profesora del Máster en Educación Musical Infantil de la Universidad Internacional de Andalucía, y colabora regularmente con la Fundación Barenboim-Said.



MIÉRCOLES 8 DE MAYO DE 2024, 18:30

Trío Imàge

Gergana Gergova, violín
Thomas Kaufmann, violonchelo
Pavlin Nechev, piano

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.

I

Mauricio Kagel (1931-2008)

Trío para violín, violonchelo y piano n.º 1

Largo – Andantino – Andantino – Adagio

Allegretto – Larghetto – Grave – Allegretto – Feroce – Presto

Andantino. Adagio – Allegretto – Presto. Vals, molto rubato –

Andantino rubato. Allegretto – Subito. Moderato

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Dúo para violín y violonchelo

Moderato

Zingaresca

Andantino

Moderato

II

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Ciaccona (Partita para violín solo n.º 2, BWV 1004)

Frank Martin (1890-1974)

Trío sobre melodías populares irlandesas

Allegro moderato

Adagio

Gigue

*Varias obras de este concierto se interpretarán en completa oscuridad.
Por favor, no abandone la sala hasta que haya finalizado el concierto.*

El pasado a contraluz

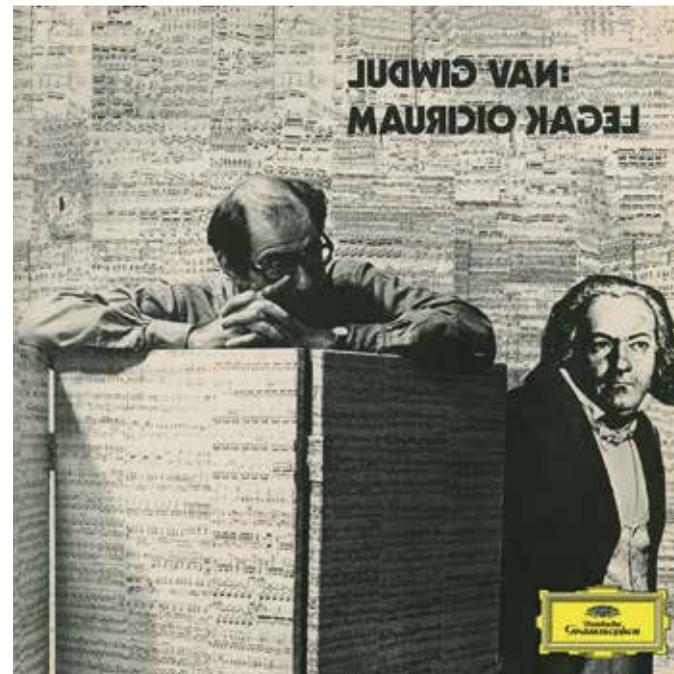
Cristina Roldán Fidalgo

“¿Cómo escribirían los compositores del pasado si vivieran hoy?”, se preguntaba **Mauricio Kagel** (1931-2008). Su amplio catálogo se ha caracterizado por cuestionar el lugar que ocupa la tradición en la música clásica occidental. En el camino, ha desafiado la validez y legitimidad del ritual del concierto y ha subrayado su inherente teatralidad. Quizás este cuestionamiento continuo no habría sido tal si hubiera aprobado el examen de ingreso en el Conservatorio de Buenos Aires, la ciudad que lo vio nacer en 1931. Este suceso marcó la historia de quien se convertiría en un músico hecho a sí mismo, que recibió clases privadas con Alberto Ginastera y aprendió literatura del mismísimo Jorge Luis Borges. Realmente su trayectoria resulta algo “borgiana”: ambos lograron ser universales desde la periferia y también hay cierto humor velado en sus creaciones, una suerte de distanciamiento irónico –acaso argentino– respecto a la “gran historia”.

Una de sus máximas fue “volver a iluminar y transmitir lo heredado”.

Un legado que conocía muy bien, como demostró en *Música para instrumentos del Renacimiento* (1965) y que revisó también en *1898* (1972), una reconstrucción compositiva del sonido de las primeras grabaciones, acústicamente inestables. Llegó a introducirse de lleno en la tradición –eso sí, a su manera– en *la Pasión según San Bach* (1985), siguiendo el modelo de las Pasiones del alemán, pero reemplazando el tema bíblico por la biografía del propio Bach. También se atrevió con Beethoven en *Ludwig van* (1969), un “metacollage” donde –en teoría– la música suena tal como la escuchaba el genio de Bonn debido a su progresiva pérdida de audición.

Los tríos con piano de Kagel reflejan bien su tentativa de “iluminar lo heredado”. En ellos presenta una armonía tonal, melodías que suenan familiares, formas de danza y una musicalidad exuberante y tosca. Sin embargo, bajo la superficie, la tradición parece haber enloquecido. Nada encaja. Los acordes “chocan”, rompiendo todas las reglas de la armonía funcional. Sus temas parecen



Arriba: Cubierta de la grabación discográfica de *Ludwig van*. DG Archive.

Abajo: Estreno en España de *Acústica*. Mauricio Kagel y el Kölner Ensemble für Neue Musik. Auditorio de la Fundación Juan March, 5 de noviembre de 1990. Archivo Fotográfico Fundación Juan March.



casi improvisados y sus ritmos son extremadamente ambiguos. La música resultante suena dudosa al oído. Estas características se encuentran en el *Trío con piano n.º 1* (1984-1985), que presenta una macroestructura en tres movimientos “atomizados” –como también sucede en el tercero– en numerosas pequeñas secciones.

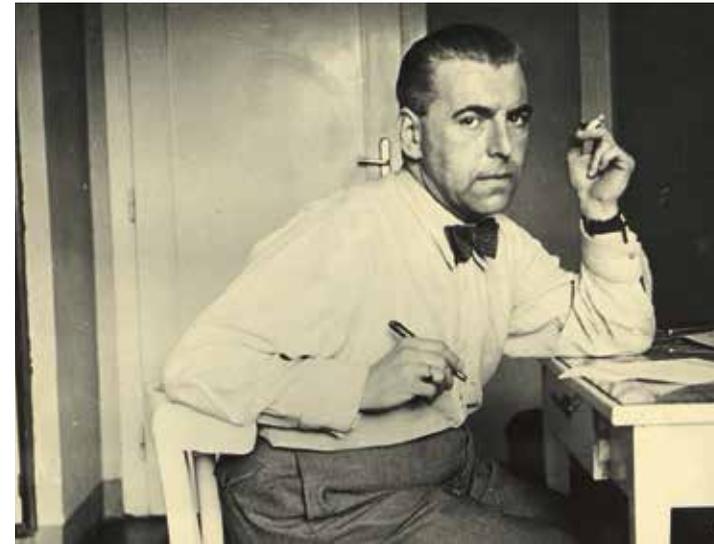
El compositor judío **Erwin Schulhoff** (1894-1942) también se permitió agitar los cimientos del canon occidental. Aunque sus primeros modelos compositivos incluían a los maestros alemanes (Schumann, Brahms o Reger), a varios innovadores (Strauss, Debussy, Skriabin) y, por supuesto, la música de su tierra natal resumida en la obra de Antonín Dvořák, con la llegada de la Primera Guerra Mundial rompió para siempre con el romanticismo tardío como si quisiera borrar toda huella del pasado. Desde entonces sus intereses se centraron, por un lado, en el expresionismo de la Segunda Escuela de Viena y, por otro, en el pensamiento de los dadaístas que conoció en Berlín.

En 1925, cuando Schulhoff escribió su *Dúo para violín y violonchelo*, su vanguardismo se había fusionado con su formación clásica, lo que le permitió crear obras de gran cohesión interna en múltiples movimientos, aunque no carentes de carga experimental. En esta época, su admiración por las composiciones de su compatriota Leoš Janáček lo animó también a redescubrir la música folclórica. Las tradiciones musicales checas fueron sin duda una fuente de inspiración, pero recurrió asimismo a otras tradiciones eslavas e, incluso, a la



música zíngara, como se evidencia en esta pieza.

El violín abre el primer movimiento del dúo (*Moderato*) con una melodía pentatónica que Schulhoff expande cromáticamente de forma gradual, mientras que el violonchelo le sigue tratando de imitarlo. Su estado de ánimo es triste, con transiciones fluidas hacia una música más rápida y agresiva, siguiendo un esquema de rondó. El título del segundo movimiento, *Zingaresca*, ya anticipa el estilo zíngaro que lo inspira. Contrasta con el siguiente, *Andantino*, sorprendentemente suave y tranquilo. Su carácter es extrañamente nostálgico y parece evocar alguna experiencia pasada (¿acaso el recuerdo de la guerra que Schulhoff quería dejar atrás?). Con este movimiento, la luz del escenario va desvaneciéndose hasta desaparecer casi por completo con la llegada del último (*Moderato*). Parte



Página anterior:
George Grosz,
pintor dadaísta y
amigo de Erwin
Schulhoff, en
1928.
Izquierda:
Erwin Schulhoff,
1935-38. Museo
Nacional – Museo
Checo de la
Música.

del tema inicial del primero y sigue una forma similar de rondó donde secciones más lentas y tristes estallan en otras más veloces y provocadoras. Con esta conclusión, Schulhoff dota de cohesión a todo el dúo. La obra se cierra violentamente con una explosión final que coincidirá con la oscuridad casi total del escenario. Esta conclusión parece recordarnos el dramático final del compositor: debido a sus orígenes judíos, pasó sus últimos días en el campo de concentración de Wülzburg, donde falleció a causa de la tuberculosis en 1942. Su figura permanecería casi medio siglo en la sombra.

No deja de resultar oportuno que la siguiente pieza del programa sea precisamente una de las elegidas por el director James Kent para su documental *Holocaust. A Music Memorial Film from Auschwitz* (2013), producido por la BBC en el sexagésimo

aniversario de la liberación de Auschwitz-Birkenau. En una de las escenas de la película, el violinista de origen judío Maxim Vengerov recorría Auschwitz interpretando la *Ciaccona* de la *Partita n.º 2* de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750). Cuando le preguntaron en una entrevista por qué la chacona, él respondía: “La música de Bach es tan pura. Cubre una amplia gama de emociones. Es como salir de un túnel oscuro hacia la luz”. Ciertamente, pese a las miles de ocasiones en que ha sido interpretada y los numerosos arreglos que ha inspirado, los significados de la *Ciaccona*, lejos de agotarse, parecen seguir cambiando con cada violinista que la interpreta y cada oyente que la escucha. Brahms la describía como “una de las obras más maravillosas y misteriosas de la historia de la música. Adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe

todo un mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos”. Según la musicóloga alemana Helga Thoene, la pieza sería en realidad un *tombeau*, una pieza fúnebre que Bach decidió componer tras la muerte en 1720 de su primera mujer, Maria Barbara. Siguiendo la misma teoría, su partitura contendría multitud de mensajes crípticos para la fallecida, como referencias a corales luteranos y claves numerológicas. Sea como fuere, resulta una composición particularmente oportuna para una escucha a oscuras como la que aquí se propone, potenciando así la percepción sonora individual.

La forma en que el compositor suizo **Frank Martin** (1890-1974) se acercó al pasado en su *Trío sobre melodías populares irlandesas* no pasaba por desafiarlo (como Kagel y Schulhoff), ni tampoco por modificarlo (como hiciera, por ejemplo, Ferruccio Busoni arreglando para piano la *Ciaccona* de Bach), sino por tomarlo como lo recibía. Lo escribió en 1925. Un rico mecenas estadounidense le había encargado una composición a partir de famosas melodías irlandesas, pero a Martin le pareció más interesante rescatar canciones del folclore irlandés que permanecían en el olvido para introducirlas en los tres movimientos de su trío. Esta decisión, combinada con la gran dificultad técnica de la pieza, llevó al patrón a retirar su encargo.

El estadounidense no pudo estar menos acertado y uno se pregunta si no terminaría maravillándose ante lo que en su momento no fue capaz de descubrir. Martin tomó del folclore



Frank Martin, Ginebra, 1928. Fundación Frank Martin.

irlandés las ricas ideas musicales que trató de presentar los más fielmente posible. Introdujo, al menos, diez melodías folclóricas y evitó someterlas a ningún cambio, citando cada una en su totalidad y no añadiendo ningún desarrollo que pudiera alterar la atmósfera original. Se valió, en su lugar, de una sorprendente variedad rítmica para propulsar la forma musical, influido por su compatriota Émile Jacques-Dalcroze, que estudiaba los ritmos intrincados utilizando el cuerpo como medio. El resultado es una música hipnótica y danzante que proyecta una suerte de siluetas sobre el escenario.

Trio Imàge

Causó sensación con su primera grabación centrada en la integral de tríos para piano de Mauricio Kagel, galardonada con el ECHO Klassik en 2014 como mejor grabación con un estreno mundial del año, además de ser nominada al Premio de la Crítica Alemana y de recibir excelentes reseñas en la prensa alemana e internacional. Fundado en 2008, el trío ha desarrollado una amplia carrera, actuando en Europa, Australia, Asia y América, en festivales y salas de gran reputación como la Konzerthaus de Berlín, el Festival de Verbier, el Teatro del Lago, el Festival de Verano de Varna, el Festival de Herrenchiemsee,



el Chelsea Music Festival de Nueva York o el Festival de México. Durante su trayectoria, ha ganado importantes premios en concursos como el Joseph Joachim, el premio de la Fundación Commerzbank o el Schubert und die Musik der Moderne de Graz, además de ser seleccionado para representar al arte alemán en los programas internacionales del Instituto Goethe. Durante sus inicios, profesores como Eberhard Feltz y Andreas Reiner, así como Menahem Pressler, Heinrich Schiff, Gábor Takács-Nagy o Ferenc Rados han sido una importante influencia en su consolidación. Sus tres miembros desempeñan una activa carrera como pedagogos y el nombre de la formación, *Imàge*, procede de su pasión compartida por explorar imágenes sonoras y plasmar la resplandeciente diversidad de las obras musicales.

Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1935), en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-58.

Daniel Morat, “The Sound of a New Era: On the Transformation of Auditory and Urban Experience in the Long Fin de Siècle, 1880-1930”, *International Journal for History, Culture and Modernity*, n.º 7 (2019), pp. 591-609.

Hyun Joon Shim, Geurim Go, Heirim Lee, Sung Won Choi y Jong Ho Won, “Influence of Visual Deprivation on Auditory Spectral Resolution, Temporal Resolution and Speech Perception”, *Frontiers in Neuroscience*, vol. 13 (2019).

Christian Thorau y Hansjakob Ziemer (eds.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2019.

Martin Tröndle (ed.), *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*, Nueva York, Routledge, 2021.

Sonia Gonzalo Delgado



Inició sus estudios musicales en la especialidad de Piano en el Conservatorio Profesional de Música Oreste Camarca de Soria y, tras licenciarse en Musicología e Historia del Arte, se doctoró por la Universidad de Zaragoza en 2017. Su investigación se centra en la recuperación de la música antigua en el siglo xx, prestando una especial atención al repertorio para instrumentos

de teclado y al concierto histórico. Ha publicado la monografía *Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music* (Reichenberger, 2021). Desde los inicios de sus estudios en Musicología ha compaginado su actividad investigadora con la gestión cultural. Colabora desde 2008 con el Festival Otoño Musical Soriano, para el que ha comisariado el Ciclo de Piano Gerardo Diego en 2021, entre 2013 y 2018 fue jefa de producción de SJE Arts (Oxford, Reino Unido) y, desde enero de 2019, es coordinadora en el Programa de Música de la Fundación Juan March.

Cristina Roldán Fidalgo



Doctora en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid con Premio Extraordinario de Doctorado, es graduada en Historia y Ciencias de la Música y máster en Música y Artes Escénicas por la misma universidad. Obtuvo también el máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato por la UNED. A lo largo de su trayectoria ha sido miembro de varios proyectos de investigación, es autora de diversos artículos científicos y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Ha sido profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Internacional de Valencia, la Universidad Alfonso X El Sabio y la Universidad de La Rioja, donde en la

actualidad es investigadora posdoctoral Juan de la Cierva.

En el ámbito de la divulgación, colabora en la impartición de charlas previas a los conciertos y redacción de notas al programa con la Fundación Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Córdoba, Orquesta Sinfónica de Castilla y León y Centro Nacional de Difusión Musical.

CRÉDITOS

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

© Sonia Gonzalo Delgado
© Cristina Roldán Fidalgo

ISSN: 1989-6549, abril-mayo 2024
DL: M-30498-2009

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Ilustración

Alfredo Casasola

Impresión

Ágata Comunicación Gráfica

Agradecimientos

Álvaro Caletrio
Javier Pérez Fernández
Darío Pérez Andrés
Diana Visaitova

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Ciclo de miércoles: “Cerrar los ojos: entre la penumbra y la oscuridad”, abril-mayo de 2024 [notas al programa de Sonia Gonzalo Delgado y Cristina Roldán Fidalgo]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

60 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, abril-mayo 2024).

Programas de los conciertos: [I.] “Obras de M. Blaauw, W. Ying, G. Du Fay, R. Wallin, I. Stravinsky, E. Carter, A. Pärt, L. Lim, M. Smolka, R. Saunders y K. Stockhausen”, por The Monochrome Project; [II.] “Obras de C. Shaw, B. Britten y L. van Beethoven”, por Cuarteto Sacconi; [III.] “Obras de M. Hyökkki, S. Rachmaninoff, K. Nystedt, E. Esenvalds, B. Chilcott, J. Domínguez, A. Yagüe, S. Barber, L. Adams, R. Ogura, S. Mence, J. Linkola, E. Rautavaara, K. Bikkembergs, B. Kruse, M. Ohana y D. Azurza”, por Jóvenes Cantoras de la ORCAM y Ana González, dirección y [IV.] “Obras de M. Kagel, E. Schulhoff, J. S. Bach y F. Martin”, por Trío Imàge, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 10, 17 y 24 de abril y 8 de mayo de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Octetos (Trompetas) – S. XXI. - 2. Octetos (Trompetas) – Arreglos – S. XV. - 3. Misas – Arreglos. - 4. Fanfarrias. - 5. Cánones (Música). - 6. Sextetos (Caracolas) -- S. XXI. - 7. Música para caracola – S. XXI. - 8. Octetos (Trompetas) – Arreglos – S. XXI. - 9. Música para trompetas (2) – S. XX. - 10. Conjuntos de trompetas – S. XXI. - 11. Cuartetos de cuerda – S. XXI. - 12. Cuartetos de cuerda – S. XIX. - 13. Cuartetos de cuerda – S. XX. - 14. Coros (Voces blancas) sin acompañamiento – S. XX-S.XXI. - 15. Coros (Voces de mujeres) sin acompañamiento – S. XX-S. XXI. - 16. Tríos de piano – S. XX. - 17. Música para violín y violonchelo – S. XX. - 18. Música para violín – S. XVIII. - 19. Chaconas. - 20. Música – Audiencias – Aspectos sociales. - 21. Concierto – Aspectos sociales. - 22. Escucha (Psicología). - 23. Programas de conciertos. - 21. Fundación Juan March- Conciertos.

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

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

Síganos en **redes sociales**:
X, Facebook, YouTube, Medium

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

EL UNIVERSO MUSICAL DE GARCÍA LORCA

15 MAYO

LORCA: IN MEMORIAM

Ana María Valderrama, violín y **David Kadouch**, piano

Las sonatas para violín y piano de Hahn y Poulenc entrelazadas con una selección de canciones de García Lorca y secciones de *La vida breve* de Falla en arreglo para violín y piano

22 MAYO

LORCA EN FORMA DE CANCIONES

Raquel Lojendio, soprano y **Aurelio Viribay**, piano

Ciclos de canciones inspiradas en poesías de García Lorca compuestas por Prieto, Poulenc, Legido, García Abril, Mariño, Sánchez-Verdú, Ortega y el propio poeta granadino

29 MAYO

POEMAS LORQUIANOS DEL CANTE JONDO

Esperanza Fernández, cantaora, **Chano Domínguez**, piano y

Miguel Fernández, percusión

Canciones extraídas de las obras teatrales de García Lorca interpretadas en clave flamenca

Notas al programa de **Elena Torres**

CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2023-24: LA EMOCIÓN DE LAS VOCES

5 JUN

Die Singphoniker

Obras originales y arreglos vocales de diversos géneros musicales, desde música clásica al jazz, pasando por el pop

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:

