
LA



MARCH

El tiempo como materia compositiva

AULA DE (RE)ESTRENOS (126)

11 DIC 2024

El tiempo como materia compositiva

AULA DE (RE)ESTRENOS (126)

11 DIC 2024

Nuestra manera de entender el tiempo, un proceso cognitivo que subyace en gran parte de nuestros actos cotidianos, no es invariable ni uniforme. Estos modos diversos de representación mental se ponen especialmente de manifiesto en la música, el arte que modula nuestra percepción temporal de un modo más directo y produciendo a la vez el mayor impacto. Este concierto se asoma a la intimidad del fenómeno compositivo e indaga en los complejos mecanismos internos que operan durante el acto creativo. Al legado de Gérard Grisey o Kaija Saariaho se contraponen tres obras de nuevo cuño de los españoles Abel Paúl, Núria Giménez-Comas y Rafael Murillo Rosado, fruto de un proceso de investigación empírica sobre la escritura y el tiempo.

*Proyecto realizado con la Beca Leonardo a Investigadores
y Creadores Culturales 2023 de la Fundación BBVA*

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

4

TIEMPO, MENTE, PALABRA Y MÚSICA
José Luis Besada

12

Miércoles, 11 de diciembre
EL TIEMPO COMO MATERIA COMPOSITIVA
Neopercusión

14

Notas al programa
José Luis Besada

20

Los intérpretes

22

Autor de las notas al programa

24

Selección bibliográfica

Tiempo, mente, palabra y música

José Luis Besada

METÁFORAS (TEMPORALES) DE LA VIDA COTIDIANA

Algunos conciertos, obras de teatro o películas absorben nuestro interés e impactan en nuestras emociones hasta el punto de hacernos percibir el paso del tiempo de manera mucho más acelerada que de costumbre. Del mismo modo, cuando alguna de dichas manifestaciones artísticas termina por aburrirnos, es probable que miremos reiteradamente a las agujas de nuestro reloj de pulsera, incrédulos ante la ralentizada sensación que tenemos del paso del tiempo, en lugar de prestar atención a ese evento al que estamos asistiendo. En la primera situación descrita, puede que lleguemos a pensar que “el tiempo ha pasado volando”, mientras que, en la segunda, quizá nos digamos a nosotros mismos que “el tiempo se ha detenido”. Sin embargo, el tiempo no es una entidad material que pueda desplazarse en el espacio, con alas para echarse a volar o con pies para frenar su caminar.

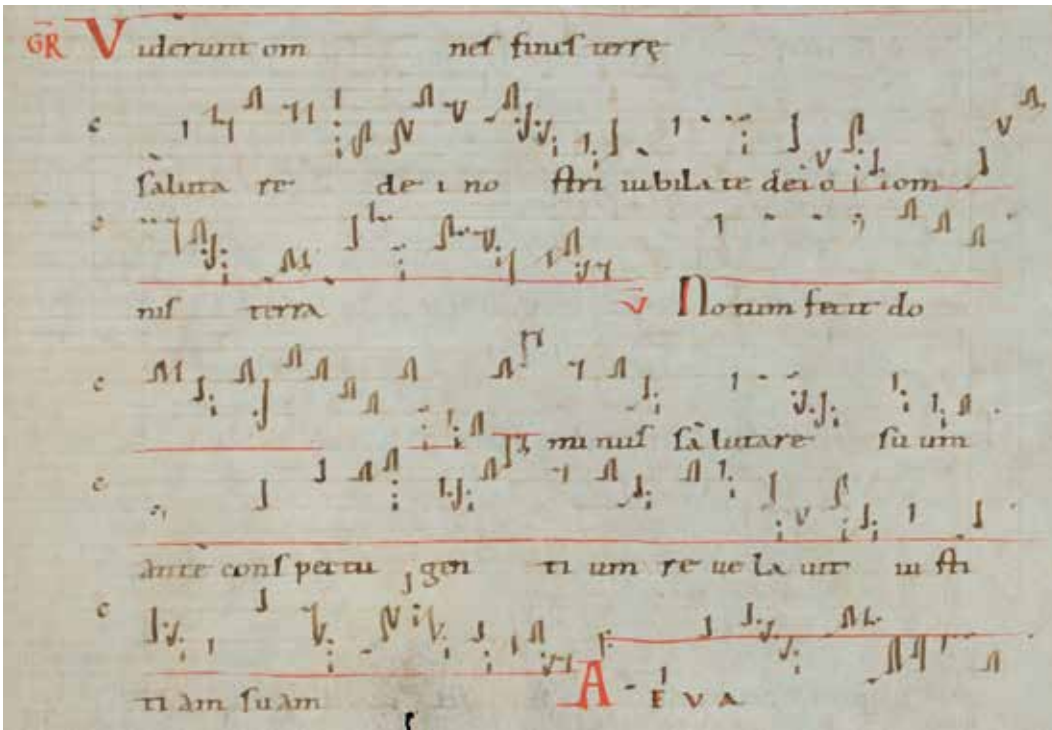
Llamamos metáforas muertas a aquellas figuras retóricas que, debido a su uso extendido, no nos remiten a imágenes poéticas singulares. Este empleo vulgar del lenguaje las ha hecho poco merecedoras de atención en el pasado, cuando dominaban las aproximaciones hermenéuticas de los estudios literarios. Sin embargo, a partir de los años ochenta, y de la mano del giro cognitivo en la lingüística, la forma de estudiar las metáforas ha cambiado radicalmente: en lugar de admirar la originalidad expresiva de quienes forjan audazmente su arte con el idioma, los lingüistas cognitivos indagan más ahora en los fundamentos psicológicos

que podrían subyacer al empleo sistemático de metáforas ordinarias. No en vano, el aclamado libro *Metaphors We Live By*, de George Lakoff y Mark Johnson, se ha traducido al castellano como *Metáforas de la vida cotidiana*. Ya en el segundo capítulo de este libro, los autores abordaron la metáfora conceptual EL TIEMPO ES UN RECURSO LIMITADO a través de expresiones como “me haces perder el tiempo” o “invertí mucho tiempo en ella”.

CONCEPTUALIZANDO EL TIEMPO COTIDIANO Y MUSICAL

Una de las hipótesis más importantes –y controvertidas– del libro de Lakoff y Johnson es la relación entre un número significativo de las metáforas conceptuales que plantean y los llamados esquemas de imagen, así como nuestra corporalidad. Los esquemas de imagen, tal como los definió Mark Johnson en su libro *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, son “estructuras no proposicionales de imaginación [...] que operan constantemente en nuestra percepción, movimiento en el espacio y manipulación física de objetos”. Una ilustración de la relación entre estos esquemas de imagen y lo corpóreo a través de metáforas conceptuales se encuentra en lo que Lakoff y Johnson han llamado metáforas orientacionales. Por ejemplo, la dicotomía FELIZ ES ARRIBA / TRISTE ES ABAJO, que encontramos en expresiones como “me levantó el ánimo” o “caí en depresión”, parece obedecer a una representación mental de nuestro estado de ánimo, de acuerdo con una verticalidad que reflejaría nuestra actitud corporal en función de las sensaciones y emociones que vivimos.

Una de las principales controversias de este planteamiento de la lingüística cognitiva reside en la dificultad para discernir cuánto hay de universal y cuánto de cultural en estas expresiones. No parece descabellado pensar que, por razones incluso fisiológicas, una posición erguida o encogida según el estado anímico sea rastreable en todas las culturas, y que esto tenga, a su vez, un impacto semejante en distintas lenguas. La adopción de este razonamiento podría llevarnos a conclusiones precipitadas cuando observamos las expresiones lingüísticas que involucran al tiempo. Puede parecernos natural un esquema de imagen sagital del tiempo en el que EL FUTURO ESTÁ FRENTE AL YO y EL PASADO ESTÁ TRAS EL YO; a fin de cuentas, solemos desplazarnos mirando al frente hasta alcanzar en algún momento del futuro aquel objetivo por el cual nos habíamos puesto en movimiento, dejando atrás nuestra ubicación inicial. Si alguien



Fragmento del gradual, tropario y secuenciario copiado por el arcipreste Jean de la basilica de Santa Cecilia en Trastevere en 1071. Documento conservado en la Fundación Martin Bodmer de Coligny (Suiza).

nos dice que “nos acercamos al fin del día”, y lo acompaña de un movimiento de la mano desde el hombro apuntando hacia atrás, seguramente nos parecerá un gesto incongruente con la palabra. Sin embargo, hay una cultura en Sudamérica para la cual el futuro se encuentra a la espalda y el pasado frente a los ojos: una persona del pueblo aimara del altiplano andino sí encontraría coherencia entre una expresión y un gesto como los arriba indicados, tal y como nos han demostrado los etnolingüistas Rafael Núñez y Eve Sweetser.

La impronta cultural se hace todavía más evidente en las representaciones mentales del tiempo ligadas a las prácticas musicales. En la notación musical estándar que ha impuesto Occidente, subyace un esquema de imagen cuya orientación implica que EL TIEMPO FLUYE DE IZQUIERDA A DERECHA. El origen de dicha orientación se rastrea en los albores medievales de la notación musical occidental, en los neumas que acompañaban al texto cantado. Se trata, por tanto, de una consecuencia de cómo escribimos en lenguas con alfabeto romano, pero existen muchas otras orientacio-



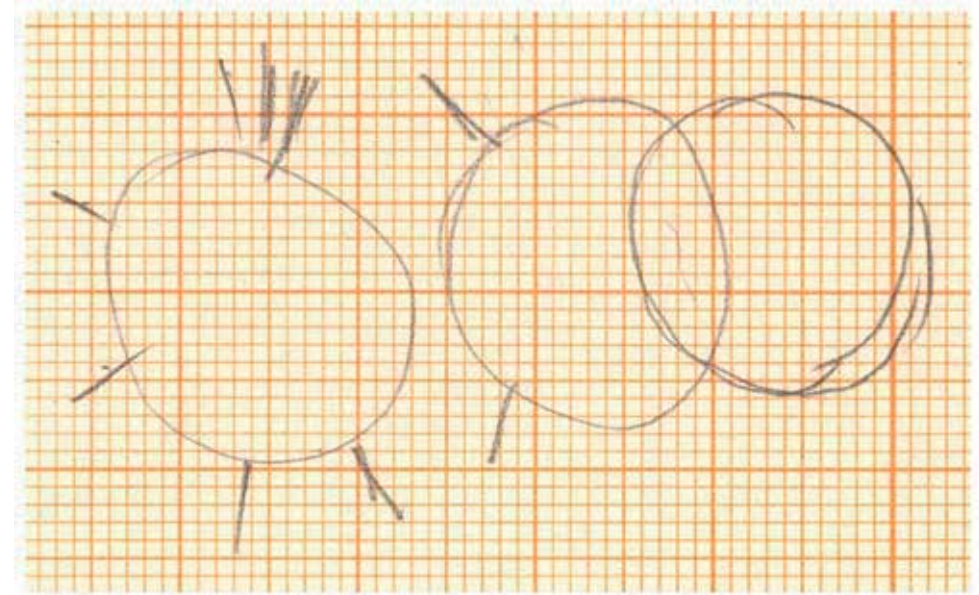
Partitura japonesa para koto de Miji Shinshi datada en 1811. Documento conservado en la Colección Schøyen de Oslo y Londres.

nes posibles: la escritura con el alef-bet hebreo y con el alifato árabe transcurre de derecha a izquierda, mientras que los kanji y los signos del hiragana japonés se distribuyen tradicionalmente en renglones verticales. Un experimento de George Athanasopoulos, Siu-Lan Tan y Nikki Moran ha puesto de manifiesto cómo la alfabetización desempeña un papel fundamental en nuestro modo de conceptualizar mentalmente el ritmo musical, revelando una falta de universalidad: dados unos patrones rítmicos que escuchar, los británicos los representaban mediante alineaciones horizontales, los japoneses sin contacto con Occidente los anotaban en disposición vertical y los miembros de la tribu Bena-Bena de Papúa Nueva Guinea, quienes carecen de un sistema de escritura, no organizaban sus trazos mediante patrones espaciales claramente definidos. Esto último no apunta hacia una incapacidad para reconocer esquemas rítmicos, sino hacia una falta de experiencia para representarlos, lo cual vuelve a remitirnos al espinoso asunto de una supuesta universalidad de los esquemas de imagen con que trabajan algunos lingüistas cognitivos.

LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO FUENTE PARA LA INVESTIGACIÓN EN COGNICIÓN TEMPORAL

La diversidad cultural señalada en varios de los ejemplos aquí convocados no ha frenado a los investigadores en sus pesquisas cognitivas en torno al lenguaje y a la música. En lo que al tiempo se refiere, los estudios de lingüística cognitiva han ampliado sus horizontes metodológicos en las últimas décadas. Teorías como la amalgama conceptual de Gilles Fauconnier y Mark Turner, así como su adaptación a una realidad física mediante la noción de anclajes materiales propuesta por el antropólogo cognitivo Edwin Hutchins, propician nuevas herramientas para comprender la manera en que los humanos conceptualizamos el tiempo. Gracias a ellas, por ejemplo, podemos entender cómo el reloj de pulsera que se mencionaba al comienzo no es un mero indicador de un instante horario, sino un artefacto que nos permite realizar múltiples operaciones mentales e inferencias sobre el tiempo.

Un reloj incorpora en su esfera signos numéricos que nos facilitan expresar lingüísticamente múltiples aspectos sobre el tiempo. Cuando hablamos sobre música nos solemos mover igualmente en el terreno de las metáforas conceptuales y, en Occidente, son abundantes los ejemplos de expresiones ligadas al movimiento; sin ir más lejos, esta última palabra suele emplearse para referirnos a una parte relativamente autónoma de una obra de mayor extensión. La relación entre palabra y tiempo en la música ha sido en todo caso bastante más estudiada, a nivel cognitivo, mediante aproximaciones psicológicas que han analizado los vínculos entre fonética y acústica musical. Sin embargo, existe otra forma de acercarse a la música desde la lingüística cognitiva, y en ella desempeña un papel determinante la composición. Un rasgo ideológico distintivo de buena parte de la música contemporánea y de sus autores –aunque, en el fondo, no sea más que una herencia del Romanticismo– se manifiesta en una búsqueda de novedad y de originalidad que incide directamente en la conceptualización de diversos parámetros musicales. Entre ellos destacan el tiempo y el ritmo: numerosos compositores han aportado innovadoras definiciones de aspectos temporales de la música y entre sus manuscritos a veces hallamos diagramas muy originales para representar visualmente el paso del tiempo y su organización. El estudio de este tipo de fuentes puede, de este modo, arrojar nueva luz sobre lo que la lingüística nos ha enseñado acerca de las representa-



ciones mentales del tiempo y del pensamiento creativo que nos define como seres humanos.

Pero volvamos una vez más al ejemplo de los relojes. Entre los bocetos de *Psappha* (1975), para percusión sola, de Iannis Xenakis, encontramos el dibujo esquemático de unos engranajes que el compositor griego identificó con su teoría de cribas para distribuir patrones rítmicos. El diagrama revela una imagen mental de movimiento mecánico trasladado a la música, más allá de la sofisticación algebraica que subyace a las técnicas para la composición de la obra. Representaciones más abstractas referidas al tiempo, como helicoides o espirales, aparecen en los apuntes de Gérard Grisey para su obra orquestal *Le Temps et l'écume* (1988-1989) o en las anotaciones preliminares para el cuarteto de cuerda *Nymphéa* (1987), de Kaija Saariaho. Ambos compositores de orientación espectral alabearon las líneas temporales de sus bocetos para tratar de reconciliar aspectos teleológicos y cíclicos en sus concepciones de la forma musical. Incluso las nociones de tiempo liso y tiempo estriado acuñadas por Pierre Boulez, las cuales nos alertan de una transferencia intermodal del tiempo musical hacia una percepción visual o táctil, se encuentran dibujadas en la documentación que acompaña a la composición de obras como *Figures-Doubles-Prismes* (1963-1964), para orquesta.

Representación de engranajes en los bocetos de Iannis Xenakis para *Psappha*.
© Familia Xenakis



Núria Giménez-Comas bocetando un material compositivo a partir de una espiral cuadrada tomada prestada de Kaija Saariaho, el 4 de enero de 2024 en Lyon.
© José Luis Besada

EL PROYECTO 3C-TEMPO

Los cuatro ejemplos de compositores que acabo de señalar provienen de mis propias investigaciones sobre el tiempo en la música contemporánea, algunas de ellas en coautoría con Cristóbal Pagán Cánovas, investigador de referencia en España en el ámbito de la lingüística cognitiva, quien me ha brindado el honor de poder trabajar –y, sobre todo, aprender– con él. Esta orientación de una parte de mi quehacer como investigador me animó a presentar el proyecto 3C-TEMPO a las Becas Leonardo de la Fundación BBVA en la primavera de 2023; tuve la inmensa fortuna de convencer al jurado de humanidades que las evaluaba. Una de las vertientes del proyecto consiste en ampliar la muestra de compositores consagrados de los siglos xx y xxi cuyas anotaciones sobre el tiempo he consultado. La Fundación Paul Sacher de Basilea atesora el archivo más grande del mundo de manuscritos de compositores contemporáneos. Este pasado

invierno pude reencontrarme allí con las colecciones de Pierre Boulez, Gérard Grisey y Kaija Saariaho, así como empezar a consultar otras todavía inéditas para mí. Así, he localizado, por ejemplo, una espiral cónica en la documentación de Jonathan Harvey durante la planificación de *80 Breaths for Tokyo* (2010), para orquesta, relacionada con una concepción del tiempo propia del budismo zen. La otra vertiente del proyecto se amarra al presente, a la interacción con la práctica compositiva en el aquí y el ahora. Para ello he propiciado el encargo de tres nuevas obras a Núria Giménez-Comas, a Abel Paúl y a Rafael Murillo Rosado, con el objetivo de documentar con cierto sistematismo sus respectivos procesos creativos. A los encargos hay que añadir una serie de encuentros que he mantenido con estos compositores, tanto para ejecutar algún sencillo experimento cognitivo como para realizar un seguimiento etnográfico de algunos aspectos de su labor como músicos.

Durante el próximo invierno tendrá lugar un último encuentro con cada uno de ellos, adoptando esta vez un enfoque retrospectivo. Días antes de la llegada de la fría estación, y como culminación del aspecto netamente artístico que nutre la investigación de 3C-TEMPO, la Fundación Juan March nos ha brindado la oportunidad de presentarles en concierto las tres obras encargadas por el proyecto, en interpretación del grupo Neopercusión, junto con dos de los compositores consagrados mencionados en estas notas.

126

MIÉRCOLES 11 DE DICIEMBRE DE 2024, 18:30

El tiempo como materia compositiva

Neopercusión

Rafael Gálvez y Nerea Vera, percusión
Juanjo Guillem, percusión 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

Gérard Grisey (1946-1998)

Stèle

Kaija Saariaho (1952-2023)

Six Japanese Gardens

Tenju-an Garden of Nanzen-ji Temple

Many Pleasures (Garden of the Kinkaku-ji)

Dry Mountain Stream

Rock Garden of Ryoan-ji

Moss Garden of the Saiho-ji

Stone Bridges

Abel Paúl (1984)

Piedra y Presente (estreno)

Núria Giménez-Comas (1980)

Pedres, llàgrimes sospeses (estreno)

Rafael Murillo Rosado (1984)

Nodos (estreno)

Notas al programa

José L. Besada

En este concierto convergen dos obras compuestas en los años noventa, las cuales ya forman parte estable del repertorio reciente para percusión, junto con los tres encargos ya mencionados, que se realizaron para trío de percusión con la potestad facultativa de incluir recursos electrónicos, de modo que el intérprete central se sirviese de la misma instrumentación que la necesaria para la obra de Kaija Saariaho y los otros dos intérpretes que le flanquean utilizaran los bombos demandados en la obra de Gérard Grisey. Tan solo se les ha permitido añadir ciertas duplicaciones de instrumentos ya presentes en el orgánico global, o algunos nuevos recursos puntuales bajo la condición de que no abriesen el espectro sonoro a una multitud de alturas afinadas con precisión. Al minimizar el factor de las alturas se buscaba que los compositores encauzasen su ingenio y sus esfuerzos hacia una mayor reflexión sobre los aspectos temporales y rítmicos de su obra.

LAS OBRAS PREEXISTENTES

GÉRARD GRISEY
STÈLE (1995)

La música para percusión sola constituye una parte destacada del catálogo de Gérard Grisey entre sus obras para formaciones relativamente reducidas. *Tempus ex Machina* (1979), escrita para Les Percussions de Strasbourg, le sirvió como arranque una década después, a modo de primera sección, de *Le Noire de l'Étoile* (1989-1990), una pieza para la que el astrofísico Jean-Pierre Luminet le proporcionó además el acceso a las radioseñales

espaciales de los púlsares. Grisey retomó el título de su partitura de finales de los años setenta para una conferencia que dictó el año siguiente en los cursos de Darmstadt, la cual fue revisada y publicada como artículo en 1987, en la revista *Contemporary Music Review* y con el subtítulo –traducido del inglés– “Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical”. Existe bastante consenso académico en considerar este ensayo como su aportación teórica más lograda a la composición, lo que pone de manifiesto cómo, pese al término de “música espectral” acuñado por Hugues Dufourt para etiquetar al colectivo de compositores en el cual ambos participaban, las preocupaciones de Grisey en torno a la organización temporal de la música prevalectían sobre su aproximación al espectro armónico como modelo para una sonoridad musical.

Stèle, escrita pocos años antes del prematuro fallecimiento de Grisey, es más reducida en efectivos y en duración que sus obras precedentes para percusión, pero comparte con ellas una preocupación obsesiva por la sensación de pulso, por la escucha del sonido proyectado en el espacio y por su resonancia. Sobre ella, el compositor escribió las siguientes líneas para su estreno en el Centre Pompidou de París:

¿Cómo sacar a la luz el mito de la duración, una organización celular de un flujo que obedece a otras leyes? ¿Cómo esbozar con convicción y al borde del silencio una inscripción rítmica al comienzo imperceptible y tallada finalmente en una forma arcaica? Mientras componía me vino una imagen: la de arqueólogos descubriendo una estela y quitándole el polvo hasta revelar una inscripción funeraria.

El percusionista Shiniti Ueno invitó a Kaija Saariaho a realizar en el verano de 1993 una estancia en la Kunitachi Ongaku Daigaku de Tokio (el conservatorio privado más prestigioso de Japón) con el propósito de que le escribiese una obra para percusión y medios electrónicos. El país del sol naciente no solo proporcionó a la compositora finlandesa los recursos necesarios para la escritura de esta obra, sino también una poderosa fuente de inspiración. Durante dicha estancia estival aprovechó para tomar rumbo al sur, dentro de la isla de Honshu, y visitar así Kioto, la antigua capital japonesa antes del cambio de localización a mediados del siglo XIX por orden del emperador Meiji. Saariaho tuvo, por tanto, la oportunidad de visitar templos, santuarios y jardines

KAIJA SAARIAHO
SIX JAPANESE
GARDENS (1993)



Yoshu Chikanobu,
Visita al Pabellón
Dorado (1893)

emblemáticos de la histórica ciudad imperial, cuyos nombres quedaron grabados en algunos de los movimientos de *Six Japanese Gardens*. Su obra alude así, por ejemplo, al afamado jardín seco del templo zen Rioan-ji (que inspiró también una pieza de John Cage a mediados de los años ochenta, recordando así su visita a Japón veinte años atrás) o al suntuoso pabellón dorado (Kinkaku-ji) del templo Roukon-ji.

Además de las menciones específicas a emplazamientos en Kioto, algunos movimientos de los *Six Japanese Gardens* evocan conceptos singulares cuya explicación puede rastrearse en la Fundación Paul Sacher. Junto con los bocetos conservados de la obra, su documentación reúne varias cuartillas recortadas de lo que parece una guía de viajes en inglés –y que, dado el estado de los materiales, no he sido capaz de identificar–, en la que algunos de estos conceptos aparecen subrayados con bolígrafo: “*kare sansui* (or dry mountain stream)”, es decir, una alusión al jardín zen japonés, y “*kaiyu* (or many pleasures)” en referencia al ánimo suscitado durante el paseo por los jardines. Junto con estas anotaciones, la documentación de los *Six Japanese Gardens* incluye además cálculos por ordenador de interpolaciones rítmicas, un artificio técnico para una manipulación sutil de la percepción temporal muy querido por la compositora, que emerge sin concesiones durante el quinto movimiento de esta obra.

LOS ENCARGOS DE 3C-TEMPO

Núria Giménez-Comas comparte, a nivel de paralelismos vitales con Saariaho, su condición de extranjera establecida en Francia desde su juventud, un paso por el Ircam como jalón determinante en la orientación de su carrera artística y una práctica creativa indeleblemente marcada por su interés por la composición asistida por ordenador. Al igual que la autora finlandesa, esta experiencia computacional no se traduce en una fría aproximación algorítmica a la composición. En *Pedres, llàgrimes sospeses* volvemos a encontrarnos con una fuente de inspiración que alude a lo pétreo –como las estelas de la antigüedad o los jardines secos de Kioto en las obras ya comentadas–, pero que nos obliga ahora a cambiar de hemisferio, tal como nos invita su autora mediante un subtítulo que nos ubica en pleno desierto:

NÚRIA
GIMÉNEZ-COMAS
PEDRES, LLÀGRIMES
SOSPESSES (2024)

La idea poética de la pieza y el título provienen de esta mirada hacia el cielo ya en la antigüedad (como en Stonehenge), el misterio que la rodea, de esta idea de “piedras suspendidas” que devolvió mi inspiración a este impresionante espacio que es el desierto de Atacama. La idea de trabajar desde extremos temporales opuestos, la observación del cielo y de los acontecimientos de la tierra (más o menos recientes), como lo explica con tanta fuerza la película *Nostalgia de la luz*, en la búsqueda de los huesos de mujeres chilenas (que buscan a seres desaparecidos durante la dictadura). El trabajo con la materia temporal como centro, la forma, el timbre y procesos que se superponen se alternan con rupturas y espacios temporales dramáticamente opuestos.

*Pedres, llàgrimes
sospeses*, compases
62-63.

Lo pétreo acompaña, de manera no premeditada, al tiempo como *leitmotiv* conceptual de este concierto, dado que emerge nuevamente en otro título de las piezas de reciente creación. Desde 2015, la mayoría de las obras Abel Paúl portan un nombre compuesto de dos sustantivos enfrentados por la conjunción “y”. Buena prueba de ello son las dos páginas de su catálogo que se han estrenado anteriormente en esta sala: *Rastro y Fantasma* (2017), para acordeón microtonal y electrónica, y *Piel y Memoria* (2019), para trío de percusión, con la misma agrupación que hoy nos ofrece *Piedra y Presente*. Su autor nos traslada el siguiente comentario sobre esta composición que hoy se estrena:

Esta obra explora la percepción subjetiva del tiempo y su impacto en la experiencia individual. Este tema enlaza, poéticamente, con el pensamiento de María Zambrano, que ofrece una visión existencial del tiempo en la que no existe una cronología rígida, sino un flujo no lineal que refleja los estados interiores de cada individuo. Zambrano sugiere que el tiempo es, en última instancia, una construcción discontinua e íntima que se despliega a través de nuestras emociones, recuerdos y esperanzas. El título de mi obra rescata dos imágenes filosóficas de esta autora: el “tiempo piedra” (un tiempo solidificado, un pasado hecho presente) y el “ancho presente” (el equilibrio en el presente

Piedra y Presente,
compases 107-109.

entre pasado y futuro). Como metáfora de la experiencia individual del tiempo, en mi obra se utilizan ocasionalmente *tempi* derivados del ritmo cardíaco de cada uno de los intérpretes, creando equilibrios frágiles entre asincronía y sincronía. De esta manera, he intentado reflejar poéticamente la idea de que el tiempo, en lugar de ser una medida externa, puede entenderse como una dimensión introspectiva y variable.

Frente a un programa con tantas referencias cruzadas a lo rocoso, el título de la obra de Rafael Murillo Rosado propone una evocación bastante más abstracta. *Nodos* es, además, la obra de este programa que recurre a un empleo más penetrante de la electrónica, aprovechando los recursos que se necesitan para la interpretación de la obra de Kaija Saariaho. El compositor andaluz coincide también con ella en un interés por la hibridación entre lo percetivo y lo vocal, aunque con notables diferencias en el resultado sonoro. Estas divergencias se rastrean también en la planificación compositiva de *Nodos*, tal como se desprende del siguiente testimonio de su autor:

La obra se despliega en forma de red mediante una narración interactiva entre mi identidad sonora y los percusionistas, casi a modo de juego. Mi voz, convertida en una simulación, se torna un recurso sonoro maleable que se integra en una estructura temporal disyuntiva mediante la interacción. La temporalidad se vuelve multiforme, guiada por el diálogo entre percusionistas, electrónica y esa presencia simulada. A través de procesos autogenerativos y una fragmentación del tiempo y la identidad, la obra propone una experiencia inmersiva mediante una proyección multicanal.

RAFAEL MURILLO
ROSADO
NODOS (2024)

Los intérpretes

Neopercusión



Fundado en 1994, es un grupo radical militante de la música de vanguardia y creador de innovadoras experiencias musicales. Desde hace veinticinco años, está presente en la programación de los más importantes festivales, ciclos de conciertos y escenarios de dentro y fuera de España. El grupo aborda un amplio repertorio que incluye músicas de diferentes estilos: contemporánea, intuitiva, performática, clásica, ópera, étnica, electrónica experimental,

improvisación libre, jazz, teatro musical contemporáneo, música de cine, etc. Esta gran versatilidad, la alta calidad artística de sus presentaciones y su interés por crear programas siempre novedosos le ha hecho merecedor de la admiración tanto del público como de la crítica. Colabora de manera habitual con solistas y grupos como el Cuarteto Arditti, Markus Stockhausen, Raquel Andueza, Antonio Serrano, Andreas Prittwitz, Karolina Leedo, Pilar Fontalba, Ricardo Descalzo, Iñaki Alberdi y Asier Polo, entre otros. De acuerdo con su máxima “Somos lo que tocamos”, el grupo encarga y estrena, de forma absoluta y en España, un gran número de obras, tanto de los autores más importantes de nuestro tiempo como de jóvenes compositores, difundiendo así la expresión musical más actual. Además, desde 2008, es grupo residente del Distrito de Chamberí-Ayuntamiento de Madrid, donde organiza dos festivales: Konekt@rte Sonoro y Ritmo Vital.

Autor de las notas al programa

José Luis Besada



Es titulado superior de Música por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, licenciado en Ciencias Matemáticas por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Artes (Université Paris 8). En 2015 defendió su tesis doctoral, en cotutela entre Université Paris 8 y la Universidad Complutense. Desde entonces, ha obtenido contratos posdoctorales en el Ircam y en la Universidad de Estrasburgo, y en 2020 se incorporó a la Universidad Complutense tras ser profesor asociado en la Sorbona durante 2016. Entre

sus trabajos destaca la monografía *Metamodels in Compositional Practices: The Case of Alberto Posadas's "Liturgia Fractal"*, coeditada por el Ircam. Ha editado dos números especiales de *Contemporary Music Review* y publicado en otras revistas científicas como *Organised Sound*, *Tempo*, *Perspectives of New Music*, *Music and Science*, *Music Analysis* o *Music Theory Online*. Ha sido editor de la sección de arte del *Journal of Mathematics and Music* entre 2020 y 2023. Desde 2017 dirige dos emisiones radiofónicas semanales en Radio Clásica. Ha escrito textos divulgativos para ciclos y conciertos en España, Francia, Alemania, Reino Unido y Luxemburgo, así como artículos para los sellos discográficos Kairos, col legno, Neos, Ibs y Naïve.

Selección bibliográfica

Gilles Fauconnier y Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Nueva York, Basic Books, 2008 [2002].

George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003 [1980].

Mariusz Kozak, *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2019.

Anna Piata, Adriana Gordejuela y Daniel Alcaraz Carrión (eds), *Time Representations in the Perspective of Human Creativity*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins, 2022.

Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.

CRÉDITOS

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

© José Luis Besada
© Fundación Juan March
Departamento de música

ISSN: 1889-6820
DL: M-42227-2008 (2024/126)

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata, S. L. Madrid

Ilustración de portada

Alfredo Casasola

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistentes de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Agradecimientos

Fundación BBVA
Instituto Complutense de Ciencias Musicales
Ciclo mADRID aCTUAL

Aula de (Re)estrenos 126. “El tiempo como materia compositiva”, diciembre de 2024 [notas al programa de José Luis Besada]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

28 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re)estrenos, ISSN: 1889-6820, diciembre 2024).

Programa del concierto: “Obras de G. Grisey, K. Saariaho, A. Paúl, N. Giménez-Comas y R. Murillo Rosado”, por Neopercusión, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 11 de diciembre de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Conjuntos de percusión–S. XX.-2. Conjuntos de percusión–S. XXI.- 3. Tiempo y composición (Música).- 4. Tiempo música.- 5. Programas de conciertos.- 6. 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

Suscríbase 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, en su sede de Madrid, organiza exposiciones de arte y ciclos de conciertos y de conferencias; además, alberga una Biblioteca especializada en música y teatro español contemporáneos, ilusionismo y estudios curatoriales, así como un Centro de Apoyo a la Investigación y un Laboratorio de Datos. Es también titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma, donde expone su colección de arte español del siglo xx.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

GANARSE LA VIDA

8 ENE

A LA SOMBRA DEL MECENAS

Christophe Rousset, clave

L'Art de toucher le clavecin de François Couperin y otras obras compuestas para el aprendizaje de los mecenas

15 ENE

DEL SALÓN AL AUDITORIO

Miriam Gómez-Morán, pianos del siglo XIX

Vis a vis entre el repertorio de salón y la literatura pianística de concierto de mediados del siglo XIX, con obras de Field, Schubert, Mendelssohn, Chopin y Liszt

22 ENE

OPERISTAS EN ESCENA

Xavier Sabata, contratenor y **Daniel Espasa**, clave

Arias de óperas y fragmentos de otros géneros dramáticos de autores como Monteverdi, Handel, Cavalli, Alessandro Scarlatti y sus coetáneos

Notas al programa de **Juan José Carreras**

LA DAMA DEL CLAVE: LANDOWSKA Y ESPAÑA

29 ENE

LANDOWSKA, FALLA Y EL CLAVE MODERNO

Mahan Esfahani, clave

Ensemble de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León

Concierto para clave y cinco instrumentos de M. de Falla y *Concierto para clave* de F. Coll acompañados de una selección de sonatas de D. Scarlatti

5 FEB

LAS GOLDBERG DE LANDOWSKA EN EL NUEVO CLAVE PLEYEL

Benjamin Alard, clave

Variaciones Goldberg, BWV 988 de J. S. Bach, interpretadas en el clave Pleyel *Grand Modèle de Concert*

12 FEB

LANDOWSKA A TRAVÉS DE SUS TEXTOS

Diego Ares, clave y piano

Las obras de Purcell, Rameau, J. S. Bach, Mozart y la propia Landowska que fueron interpretadas al clave y al piano en sus conciertos por España, intercaladas con la lectura de sus memorias o sus textos sobre música antigua

Notas al programa de **Sonia Gonzalo**, **Inés Artola**, **Elena Torres**, **Pablo Rodríguez** y **Diego Ares**

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.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR:

