

2 SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

Francisco de Peñalosa (ca.1470-1528), por Cristina Urchueguía

8 ALMUDENA GRANDES, EN «POÉTICA Y NARRATIVA»

Hablará sobre su obra en diálogo con Ángel Basanta

10 CINE MUDO: «MELODRAMA Y STAR-SYSTEM»

Se proyecta *La reina Kelly*, presentada por Vicente Molina Foix

14 KAFKA: SU VIDA, SU OBRA, SU TIEMPO

Dos conferencias de Álvaro de la Rica sobre el autor de *La metamorfosis*

14 LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886)

Cursos con motivo de las exposiciones de Giorgio Morandi en Palma y Pablo Palazuelo en Cuenca

20 CICLO DE CONCIERTOS «CREACIÓN Y APOCALIPSIS»

Músicas para el buen morir: «Memento mori»

25 CONCIERTOS DIDÁCTICOS EN FAMILIA, LOS SÁBADOS

Están dedicados al poder de la improvisación y a las melodías simultáneas
Concierto de Mediodía y Música en Domingo

29 MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN

31 EL REGRESO TRAS LA VIOLENCIA

Los desplazados en la guerra de Bosnia, tema de la última tesis del CEACS

ACTIVIDADES EN DICIEMBRE

Más información:
www.march.es y Facebook



FRANCISCO DE PEÑALOSA

ca. 1470–1528

Cristina Urchueguía

Catedrática de Musicología de la Universidad de Berna (Suiza)

«**P**ignalosa musicorum princeps», así se dirige en 1512 el humanista siciliano Lucio Marineo Siculo, cronista y tutor en la corte de los Reyes Católicos, a Francisco de Peñalosa, cantor y profesor de música de esa misma corte. Peñalosa había solicitado del literato que añadiera a los versos del *Ave María* glosas para usarlas en una composición. «Ningún añadido podría haber sido más apropiado y más dulce para nuestra composición» reza en un latín más que aceptable la carta de agradecimiento de un receptor satisfecho. Si bien es muy común la glosa musical –Diego Ortiz le concederá carta de nobleza con su *Trattado de Glosas* (1553)–, glosas textuales de carácter humanista para servir de base a una composición polifónica son a principios del siglo XVI una verdadera novedad que nos obliga a reconsiderar tanto el marco interpretativo al que iban destinadas, como el fundamento intelectual que las promovió. Al fin y al cabo se trata de la «contaminación» humanista de un texto litúrgico de uso diario que enriquecido de esta suerte resulta inservible en su lugar original. ¿Quién es el compositor que se atreve a coquetear con el movimiento filológico más avanzado de la época sin reparar en que el resultado será inútil o problemático?

Si bien estudiosos y amantes de la música antigua hispana coinciden en considerar a Peñalosa el compositor más relevante de su época. Su figura aparece y desaparece de la agenda de músicos y de musicólogos como el Guadiana, sin que hasta la fecha exista una línea de

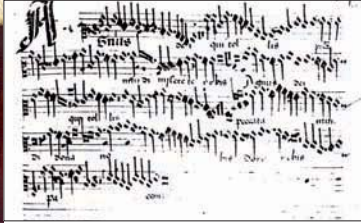
En «Semblanzas de compositores españoles» un especialista en musicología expone el perfil biográfico y artístico de un autor relevante en la historia de la música en España y analiza el contexto musical, social y cultural en el que desarrolló su obra. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)

investigación monográfica. Hablando en términos historiográficos, Peñalosa se obstina en ser una esquina incómoda contra la que tropezamos aunque seamos conscientes de su existencia. Ello es debido a su conspicua singularidad y a una situación documental paradójica. Para empezar, es el único músico de la corte real que mantuvo relación epistolar con el humanista estrella de la corte, dando con ello fe de una preparación y desenvoltura intelectual sin parangón entre los músicos de su entorno.

A juzgar por las fuentes musicales, fue el autor español más prolífico de su generación. Su obra es además la más completa de las que se han conservado en el primer tercio del siglo XVI desde el punto de vista genérico y estilístico. No falta ninguno de los géneros relevantes de la música vocal litúrgica tanto para la misa como para la liturgia de horas. A ello se deben añadir once obras seculares en lengua castellana: villancicos, canciones y la ensalada *Por las sierras de Madrid*. Su obra religiosa consta de seis misas completas, una misa ferial, es decir, una misa carente de Gloria y Credo y varias partes sueltas de misa, una serie de siete magnificats, tres lamentaciones, cinco himnos y 25 motetes. Nunca sabremos cuántas obras se perdieron. Tanto del *Ave María* glosado que mencionamos arriba como de otras obras se han conservado únicamente referencias en inventarios y otros documentos.

El hecho de que se haya conservado un número relativamente elevado de obras de Peñalosa es sorprendente, dado que no tuvo la suerte de poder aprovechar la imprenta musical y sus obras sólo se han transmitido en unos pocos aunque prominentes manuscritos de proveniencia española. No se han conservado fuentes musicales que puedan relacionarse con su estancia en Roma. Si otros compositores, como Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria, pudieron aprovechar la pujanza de la industria editorial romana a partir de 1530, Peñalosa llegó a Roma en 1517 demasiado pronto para poder beneficiarse de este mercado. Lamentablemente, en España no se practicó la edición musical hasta 1535. A juzgar por los manuscritos en que se encuentra su obra, su entorno supo ver en él a un compositor excepcional. Su obra secular se encuentra en el *Cancionero de Palacio*, la suma de la composición secular hispana de finales del siglo XV. Un manuscrito procedente probablemente de Sevilla y conservado en Tarazona transmite casi la totalidad de su obra religiosa y puede ser considerado como compilación de su *opera omnia*, algo a todas luces insólito en su época.

El primer documento en que se cita a Peñalosa, datado en 1498, nos presenta al músico ro-



Retrato de León X con sus primos Giulio de Medici y Luigi de Rossi, por Raffael, Florencia Galleria degli Uffizi. Comienzo del «Agnus Dei» de la Misa *Ave María Peregrina*, Manuscrito 2/3, Fol. 103v, catedral de Tarazona.

zando ya la treintena como capellán y cantor de la corte de los Reyes Católicos. La alta consideración de la que fue objeto en este ámbito queda demostrada por el hecho de que los Reyes le nombraran maestro de capilla y profesor de música de su nieto, el Infante Fernando, hermano de Carlos I y futuro emperador del Imperio germano-romano. Las particularidades del mercado de trabajo para músicos religiosos en la época motivaron, en el caso de Peñalosa, una serie de disputas no exentas de interés. La iglesia cubría sus necesidades de personal musical por el sistema de autoabastecimiento. Maestros de capilla, organistas y cantores eran religiosos de la propia iglesia a los que en lugar de pagar un sueldo se les concedía un beneficio, es decir, el usufructo de los diezmos de un determinado lugar. La concesión de una canonjía implicaba la adjudicación automática de un beneficio. El Rey Católico Fernando de Aragón medió en 1505 para que se le concediese a Peñalosa una canonjía en Sevilla que le debía ser abonada en ausencia, intromisión contra la que protestó judicialmente el cardenal sevillano Raffaele Riario poniendo en marcha una serie casi interminable de pleitos que sólo amainaron cuando Peñalosa accedió, en 1518, a dejar la canonjía por un archidiaconato en Carmona.

Pero este puesto, destinado en primer término a asegurar su «pensión de vejez», no fue ni mucho menos su primer destino tras abandonar la corte. En 1517, al morir su valedor el rey Fernando, Peñalosa ascendió al puesto más prestigioso del escalafón musical cristiano: la Capilla Papal. Allí permaneció hasta poco antes de la muerte del Papa León X en 1521 como su cantor predilecto coincidiendo con Antonio de Ribera y Juan Escribano, por mencionar solo a dos de sus paisanos activos en Roma. Volvió a Sevilla probablemente en 1520 y en los años que le quedaron de vida llegó a integrarse plenamente en el funcionamiento de la catedral, si bien como canónigo y no como miembro de la capilla musical. Incluso fue nombrado tesoro-

I.



AL-VE, re-gi- na misericor-di- ae: vi- ta, dul-
 ce- do et spes nostra, sal- ve. Ad te clama- mus exules fil-i-i E- vae.
 Ad te suspira- mus gementes et flentes in hoc lacrima- rum val- le. Ei-

Comienzo de la Antífona "Salve Regina. Antiphonale monasticum.

ro en 1525. Su última etapa sevillana se solapa con la fase de formación de Cristóbal de Morales en la catedral. Que Morales gozase del magisterio de Peñalosa es una hipótesis probable.

El desempeño de funciones en las más altas esferas del poder político y eclesiástico se refleja en la documentación relativamente profusa sobre su vida. Sin embargo, ésta se refiere casi sin excepción a asuntos meramente administrativos. Todo intento de datación de sus obras ha resultado hasta el momento infructuoso. Uno de los más destacables logros de Peñalosa supone el haber cultivado la disciplina reina de la composición de su época, la misa polifónica cíclica, cuyo formulario compositivo fue desarrollado desde aproximadamente 1430 por Guillaume Dufay. Cuando Peñalosa abandona España no existía en la Península un repertorio propio de misas, conservándose sólo partes sueltas que en ocasiones se montaban como un puzzle posteriormente. Partiendo prácticamente de cero, Peñalosa logra con sus seis misas ofrecer una suerte de panóptico de los estilos y técnicas que había inventado la generación de compositores franco-flamencos anterior a él. Con ello hace gala de conocimientos profundos de las obras de Josquin des Prez, Jacob Obrecht y Johannes Ockeghem a quienes abiertamente rinde pleitesía. En sus misas *L'homme armé*, *Adieux mes amours* y *Ave María Peregrina* utiliza explícitamente material preexistente –hablamos aquí de un «cantus prius factus»– proveniente de obras seculares franco-flamencas, siendo la misa *L'homme armé* una especie de prueba de fuego para cualquier compositor de su época.

Una primera transformación de esta técnica supuso utilizar un modelo español para el mismo fin, como en la misa *Nunca fue pena mayor* sobre un villancico de Juan de Urrede. Una comparación exhaustiva de esta misa con la del flamenco Pierre de la Rue sobre el mismo tema no nos permite dilucidar quién tuvo primero la idea. La coincidencia, empero, es demasiado específica para ser casual. De la Rue, uno de los cantores de la Grande Chapelle fla-

[Nota biográfica]

Nacido hacia 1470, es mencionado por primera vez en 1498 en la lista de músicos de la Capilla de los Reyes Católicos. En 1505 se le concede una canonjía en la catedral sevillana, aunque su constante ausencia por razones musicales es motivo de constantes pleitos con el Cabildo. A la muerte del Rey Fernando en 1517 es nombrado cantor de la Capilla Papal de León X. En 1520 vuelve a Sevilla como canónigo. Muere allí en 1528 y es enterrado en la nave del templo. Peñalosa cultivó el estilo contrapuntístico más internacional y avanzado, representando el eslabón que vincula las generaciones de Josquin y Morales, el contrapunto franco-flamenco y la racionalidad del estilo romano.

menca, visitó España en 1501 y en 1506 con la comitiva de Felipe el Hermoso, y permaneció aquí hasta 1508 en contacto directo con la Capilla Real. Que Peñalosa se midiese o fuese imitado por un capellán del príncipe flamenco no puede ser considerado un hecho baladí.

El pasaje que ilustra de forma más concentrada el estilo de Peñalosa y su ambición compositiva es quizá el «Agnus Dei» de su misa a cuatro voces *Ave María Peregrina*. En esta sección hace gala de un dominio a la par virtuosístico y elegante de las técnicas de contrapunto más sofisticadas. Cada una de las partes de la misa –Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei– está compuesta sobre una melodía preexistente distinta tomada del repertorio gregoriano. La obra culmina en el «Agnus Dei» a cinco voces que opera con dos modelos simultáneamente: la antifona mariana *Salve Regina* en la voz más aguda y el tenor del rondeaux *De tous biens plaine* de Hayne von Ghizeghem, cantado de forma retrógrada en la voz intermedia. A estas melodías se superponen tres voces con marcado carácter imitativo. Este «quod libet» secular-religioso no es simplemente una demostración de dotes intelectuales. Se trata de una condensación de mensajes que se relacionan, comentan y amplían los unos a los otros. *De tous biens plaine* constituye una versión secularizada del canto de loor mariano que incorpora una nota picante y casi herética, pues ensalza a una mujer «Autant que jamais fut deesse», aunque no fue nunca diosa. Cantarlo al revés podría ser un modo de suavizar el contenido sin prescindir de una melodía muy popular en el momento. El gusto por la especulación, por el juego contrapuntístico e intelectual es una característica del estilo de finales del siglo XV que Peñalosa supo cultivar a la perfección, él es el eslabón que vincula la generación de Josquin con la generación de Morales.

Quien durante décadas estuviera pleiteándose con el Cabildo sevillano acabó sus días como hijo predilecto del templo. Tras su muerte el 1 de abril de 1528 fue enterrado en la nave de la Catedral, un privilegio concedido a pocos. Cristóbal de Villalón se hizo eco de su muerte en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* publicada en 1539: «Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del cathólico Rey don Fernando, el qual en la Música en arte y boz escedió á Apolo su inuentor». Aunque la comparación con Apolo sea tan manida como retórica, el mensaje es el medio: el hecho de que Peñalosa sea nombrado demuestra que fue un personaje conocido más allá de los círculos musicales y eclesiásticos, siendo el primero músico que ascendió al panteón de hombre ilustres del renacimiento español. ♦

[Biblio-discografía]



La colección más completa de documentos ha sido publicada, junto con una detallada nota biográfica y analítica, en una de las monografías clásicas, aunque ya algo añeja, de **Robert Stevenson**, *Spanish music in the age of Columbus* (La Haya 1960, pp. 145-164). Sus motetes fueron objeto de estudio en la tesis doctoral de **Jane Morlet Hardie**, *The Motets of Francisco Peñalosa and their manuscript sources* (Michigan, 1983). **Tess Knighton** narra de forma ficcional un día en la vida de Peñalosa en «A day in the life of Francisco de Peñalosa», en *Companion to Medieval and Renaissance Music* (New York, 1992, pp. 79-84), mientras que **Juan Ruiz Jiménez** ha contribuido decisivamente a nuestro conocimiento de la fase sevillana de Peñalosa en su «Infunde amorem cordibus: An early 16th-century polyphonic Hymn cycle from Seville», *Early Music*, 33 (2005), pp. 619-638. Sus obras han sido editadas varias veces; su *opera omnia* fue editada por **Dionisio Preciado** entre 1986 y 1991 (Madrid, Sociedad Española de Musicología).

Quien se interese por el repertorio de motetes de Peñalosa encontrará en la grabación de **Bruno Turner** (Hyperion, 1992/ reeditado 2009) una compilación casi completa. Las misas han sido grabadas por separado, siempre en conjunto con otras obras. Excelente es la grabación de la *Misa el Ojo* del **Peñalosa Ensemble** (Organum, 2009), en la misma línea la grabación de la *Misa Ave María Peregrina* y *Misa Nunca fue pena mayor* del **Westminster Cathedral Choir** (Hyperion, 1993), y quien se interese por la obra secular puede acudir a una grabación ya clásica del **Taller Ziryab** (Dial Discos, 1990).

Una nueva sesión con la escritora madrileña

ALMUDENA GRANDES EN DIÁLOGO CON EL CRÍTICO ÁNGEL BASANTA

El martes 14 de diciembre, en una nueva sesión de *Poética y Narrativa*, la escritora madrileña Almudena Grandes, Premio de la Fundación Lara, entre otros galardones obtenidos en España, Francia e Italia, y que en este otoño ha publicado su última novela, *Inés y la alegría*, mantiene un diálogo sobre su obra con Ángel Basanta, catedrático de Literatura Española, crítico de *El Cultural* de *El Mundo* y Presidente de la Asociación Española de Críticos Literarios (AECL)

Ángel Basanta

ALMUDENA GRANDES Y EL PODERÍO DE LA NOVELA

Almudena Grandes representa un modelo de escritor que ha logrado aunar éxito público y mérito literario. En su trayectoria novelística se distinguen dos etapas. Las cuatro novelas de la primera ofrecen sendas incursiones en la educación sentimental de la mujer española de la generación de la escritora, con especial relevancia del deseo, el sexo y el amor en el aprendizaje de sus protagonistas femeninas, que son las narradoras autobiográficas de su evolución desde la infancia y la adolescencia hasta la vida adulta. En las últimas novelas de la tetralogía, sobre todo en *Atlas de geografía humana* (1998), adquieren más importancia el peso del paso del tiempo y la memoria como construcción subjetiva del pasado. Esta presencia de la memoria, junto con la revisión crítica del pasado para entender el presente y el empleo de narrado-

res omniscientes que adoptan diferentes visiones ante los mismos conflictos, caracterizan la segunda etapa, que culmina con la ampliación a la colectividad en *El corazón helado* (2007) y se prolonga en los “Episodios de una guerra interminable”, iniciados con *Inés y la alegría* (2010).

En su poética narrativa destaca la capacidad fabuladora para contar historias con tensión argumental e intensidad emocional y, a partir de *Malena es un nombre de tango* (1994), con muchos personajes que representan el tejido de la vida. Los principales son personajes redondos, complejos, sometidos a introspección psicológica que abarca sus conflictos sexuales, amorosos y morales, en estructuras novelísticas concebidas como composiciones armónicas por su equilibrada distribución de



Almudena Grandes nació en Madrid en 1960. Se dio a conocer en 1989 con *Las edades de Lulú*, XI Premio La Sonrisa Vertical. Sus novelas *Te llamaré Viernes*, *Malena es un nombre de tango*, *Atlas de geografía humana*, *Los aires difíciles*, *Castillos de cartón* y *El corazón helado*, junto con los volúmenes de cuentos *Modelos de mujer* y *Estaciones de paso*, la han convertido en uno de los nombres más consolidados y de mayor proyección internacional de la literatura española contemporánea. Varias de sus obras han sido llevadas al cine, y su penúltima novela, *El corazón helado*, ha merecido entre otros el Premio de la Fundación Lara, el Premio de los Libreros de Madrid y el de los de Sevilla, el Rapallo Carige en Italia, y el Prix Méditerranée en Francia. Este otoño ha publicado *Inés y la alegría*.

materiales narrados. Y sus técnicas proceden del realismo clásico, bajo el magisterio de Galdós, actualizado con aportaciones renovadoras de autores contemporáneos como Max Aub, con narradores omnímodos capaces de crear universos de ficción tan laberínticos como la vida real.

Literatura y vida caminan juntas en las novelas de Almudena Grandes. Sus personajes desean, aman y sufren conflictos que pueden sentir los lectores. Porque su creadora habla de lo que conoce bien, primero de las mujeres de su generación, alumbrando un nuevo modelo de mujer en Lulú, Malena y Ana, y después de nuestra memoria colectiva en el siglo XX. Su territorio literario es Madrid. Cuando sus personajes abandonan su ciudad, ésta va con ellos, como sucede con Juan y Sara en *Los aires difíciles* (2002). Porque la coherencia de este mundo literario radica en que la vida afectiva, sexual y amorosa en el pasado y

en el presente de sus criaturas constituye el núcleo temático de unas novelas cuyos protagonistas van creciendo en edad y madurez con su autora. Hasta llegar a la actualidad en las novelas de la segunda época, cuando la memoria construida abarca igual o más tiempo que la que falta por construir. La memoria es el origen de sus ficciones, nacidas no de un registro objetivo de la realidad sino de la construcción subjetiva de la memoria personal. Y también en el lenguaje ha encontrado ella un estilo personal, de caudalosa potencia y capacidad comunicativa por su intensidad y hondura, por la espontaneidad y frescura y por la esencial verdad en el habla de sus personajes.

Ángel Basanta es catedrático de Literatura española, crítico de *El Cultural* y Presidente de la Asociación Española de Críticos Literarios; es autor de *La novela española de nuestra época* y de *Cervantes y la creación de la novela moderna*.

Tercera sesión del ciclo *Melodrama y Star-system*

LA REINA KELLY, DE ERICH VON STROHEIM



El viernes 10 se proyecta la tercera película, *La reina Kelly* (1928), de Erich von Stroheim, del ciclo de cine mudo *Melodrama y Star-system*, que se inició el pasado mes de octubre, coordinado por el historiador de cine Román Gubern. La Fundación Juan March ha programado, de octubre a abril, una vez al mes, los viernes por la tarde, siete películas de cine mudo norteamericano, que serán en cada ocasión presentadas y comentadas previamente por un crítico o un especialista en cine.

LA REINA KELLY

10 de diciembre

La reina Kelly (*Queen Kelly*, EE UU, 1928), de **Erich von Stroheim**; con **Gloria Swanson** (100 minutos). Presentación de **Vicente Molina Foix**

Presentación: 19,00 horas

Proyección de la película: 19,30 horas



Vicente Molina Foix, poeta, novelista, autor de traducciones teatrales, vinculado al cine como guionista y crítico, "Sagitario" fue su primera película como director y guionista. Entre sus publicaciones narrativas se citan *Busto* (Premio Barral), *Los padres viudos* (Premio Azorín), *La Quincena Soviética* (Premio Herralde) y *El abrecartas* (Premio Nacional de Narrativa).



VICENTE MOLINA FOIX

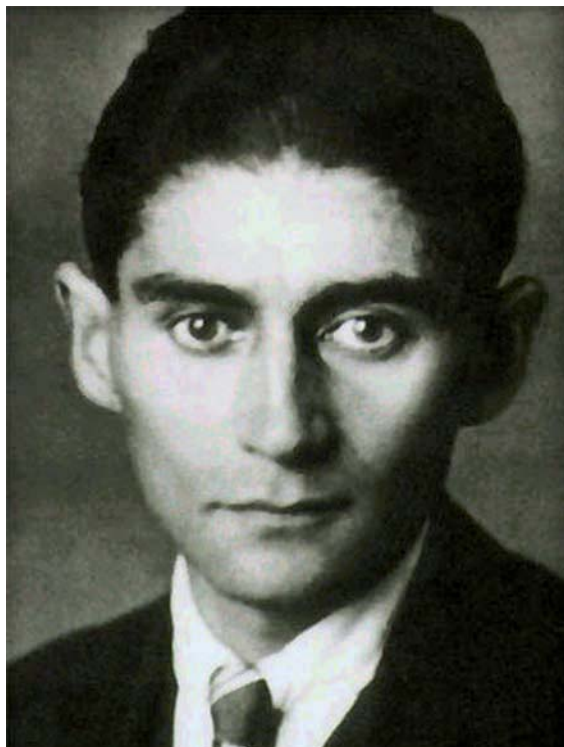
Siempre he pensado que Erich von Stroheim fue el Stanley Kubrick del cine mundo. Mucho es lo que les separa, aparte del tiempo y las condiciones en que ambos trabajaron; les une sin embargo la ambición, la meticulosidad casi maniática en los procesos de realización de sus películas, el afán de independencia frente a la maquinaria industrial, además de un gusto por el exceso formal y una refinada sabiduría técnica. Respecto a su antecesor, Kubrick tuvo la inmensa suerte del éxito, lo que le permitió exigir y mandar casi sin límite, llevando así una trayectoria más continua y popular que la de Stroheim. Los dos ocupan por méritos propios sitios destacadísimos en la historia del cine.

Queen Kelly, aun en su estado incompleto y –según las intenciones de su autor– frustrado, es una obra fascinante; para mí el punto cen-

tal de la carrera de este indiscutible maestro. Situada en gran parte en una de esas cortes centroeuropeas de opereta malsana que le gustaba evocar, la historia del príncipe enamorado de la huérfana que acabará como ‘madame’ de un burdel en África no elude ninguno de los mecanismos del melodrama. En este ciclo se presenta, sin los postizos de la versión sonorizada que quiso y no pudo estrenar la propia Gloria Swanson en 1931, pero con la música original escrita por Adolf Tandler, la totalidad del material ‘auténtico’ (casi 100 minutos) del film que acabaría con la carrera de director de Erich von Stroheim, a la vez que le consagraba como leyenda maldita e imperecedera de Hollywood. ♦



Erich von Stroheim



Álvaro de la Rica

FRANZ KAFKA: SU VIDA, SU OBRA, SU TIEMPO

Álvaro de la Rica, profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de Navarra, director de la Cátedra Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo, crítico literario y ensayista y autor, entre otros libros, de *Kafka y el Holocausto* (2009), imparte en la Fundación Juan March un ciclo de dos conferencias: *Franz Kafka: su vida, su obra, su tiempo*.

- Jueves 2 de diciembre: "Vida y tiempo de Kafka"
 - Jueves 9 de diciembre: "La obra literaria de Franz Kafka"
- Salón de actos, 19,30 horas.

VIDA Y TIEMPO DE KAFKA

Franz Kafka nace en Praga en 1883, en la por entonces capital del Reino de Bohemia, perteneciente a la doble corona austrohúngara, y muere a la edad de cuarenta años. Nace en una familia de comerciantes, pertenecientes a la minoría de expresión alemana, de la minoría judía de la ciudad de Praga. A juicio del profesor Álvaro de la Rica, para aproximarse a la obra de este autor, es preciso reflexionar

sobre los siguientes aspectos de su vida y de su tiempo: La formación habsbúrgica de Kafka (académica, política, vital), la realidad de un imperio declinante y la importancia de la guerra del 14. La condición judía del autor y la dimensión generacional y personal de una pertenencia. El contexto filosófico de las primeras décadas del siglo XX y el problema del nihilismo en su relación con la creatividad literaria. El contexto artístico, la pujanza de la ciudad de Praga y el cubismo checo. Vida y vocación



Franz Kafka y Felice Bauer

literaria en Franz Kafka y su soltería. Y por último, algunas breves líneas de presentación de

una obra compacta.

LA OBRA LITERARIA DE KAFKA

A lo largo de su breve vida, Kafka escribió tres novelas, varios relatos y dos docenas de cuentos magistrales. Además mantuvo un diario y una extensa correspondencia, cuyo valor ha ido siendo reconocido de una manera cada vez más generalizada. El esquema de su segunda conferencia es el siguiente. Una vez descritos brevemente los hitos literarios fundamentales, para ofrecer una introducción significativa de la obra kafkiana, se expondrán estas cuestiones: Realismo y simbolismo en la narración kafkiana; breve estudio del método literario específico de Kafka. Rasgos fundamentales de la materia kafkiana; el mito de Kafka. La interpretación de la obra de Kafka; principales tendencias y el problema de la interpretación. Interacción de la obra narrativa y la obra autobiográfica. Importancia e influencia posterior de la obra de Kafka: su centralidad en la literatura contemporánea. Y por último, el bestiario kafkiano.

Precisamente en su reciente acercamiento al escritor checo, en *Kafka y el Holocausto* el profesor De la Rica en un breve y cálido prefacio escribe palabras como éstas: “No ha habido ni un solo día, o noche, de los siete años

que he dedicado a leer a Kafka, en que no haya recibido al menos una señal que me indicara el significado de alguna parte de su obra. Habría sido imposible haberlas seguido todas. Algunas se esfumaron, otras resultaron ser superficiales o falsas. Pero muchas me han guiado desde entonces. Han iluminado la gran sombra que recubre ese espacio literario y quizás, alternativamente, oscurecido una parte de su luz. El breve ensayo que presento recoge lo esencial de ese itinerario en penumbra”.

Y a su vez, el escritor italiano Claudio Magris, que prologa el libro, considera al final de su introducción que “si la mentira, como se dice en *El proceso*, es el orden del mundo, para el cristiano Álvaro de la Rica esto no significa necesariamente el triunfo de un nihilismo absoluto, sino que bien puede significar que algunas verdades de los hombres pueden ser mentiras *sub specie aeternitatis*, pero conservan su provisional verdad humana; al igual que se dice que ‘la justicia de los hombres es imperfecta y muy distante del juicio de Dios’, sin que ello quiera negar, en su modesta temporalidad, la validez relativa de esa justicia. Este libro de Álvaro de la Rica presenta la única posible, creíble hipótesis, de esperanza en la obra de Kafka”. ♦

Álvaro de la Rica, licenciado en Derecho y doctor en Comunicación Pública, es profesor de Teoría y Literatura Comparada de la Universidad de Navarra y director de la Cátedra Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo. Es autor de *Kafka y el Holocausto* (2009).

Primera exposición monográfica del artista fuera de EE UU

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886)



El roble solitario, 1844

Los escenarios naturales de Norteamérica pintados por Asher B. Durand, considerado como uno de los paisajistas más influyentes y pionero del grabado en Estados Unidos. Esto es lo que presenta en la Fundación Juan March, hasta el próximo 9 de enero, la exposición *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*, compuesta por 140 obras —óleos, dibujos y grabados— que cubren todos los periodos de la vida del artista. Las obras se acompañan de una selecta muestra de artistas coetáneos y de algunos seguidores de Durand.

Catskill Clove, Nueva York, 1864



EL PODER CURATIVO DE LA NATURALEZA

El paisajismo de Durand se puede comprender como parte del desarrollo, que se produce a mediados del siglo XIX, del “paisaje terapéutico”, tal como lo ha denominado Kenneth Blair Hawkins. La obra de Durand no solo comparte ambiciones curativas con estos otros tipos de paisaje, sino que también muestra importantes coincidencias en la forma. Se trata de paisajes absorbentes, diseñados para cautivar.

Según su amigo Thomas Cole (1801-1848), Durand, residente en la ciudad de Nueva York durante casi toda su vida, sufría a veces los efectos perjudiciales de la vida en la ciudad. Cuando Durand le escribió sobre un ataque persistente de depresión, Cole le recomendó: “Debes venir a vivir al campo. La naturaleza es un gran remedio”.

Los médicos decimonónicos especializados en enfermedades mentales apoyaban esta idea, y constantemente animaban a sumergirse en la naturaleza, por su potencial curativo. Se creía que los paisajes pintados alcanzaban beneficios similares a los de los parques naturales.



Domingo por la mañana, 1839



Las colinas Beacon junto al río Hudson, frente a Newburgh. Pintado sobre el terreno, c. 1852

A mediados del siglo XIX se formó un consenso no sólo sobre el poder curativo de la naturaleza, sino también sobre el particular tipo de paisaje que mejor conseguía tal cometido. Se consideraba que los paisajes de diseño naturalista tenían mayores efectos benéficos que los geométricos, ya que de esa manera ofrecían un respiro al rígido trazado urbanístico confinante, típico de ciudades norteamericanas como Nueva York. Entre las categorías establecidas del diseño del paisaje naturalista, el paisaje Bello (también conocido como Pastoral) estaba más estrechamente asociado a efectos terapéuticos que el paisaje Sublime o el Pintoresco. Estos tres tipos de paisaje han sido definidos de esta manera por teóricos de la estética del siglo XVIII y principios del XIX.

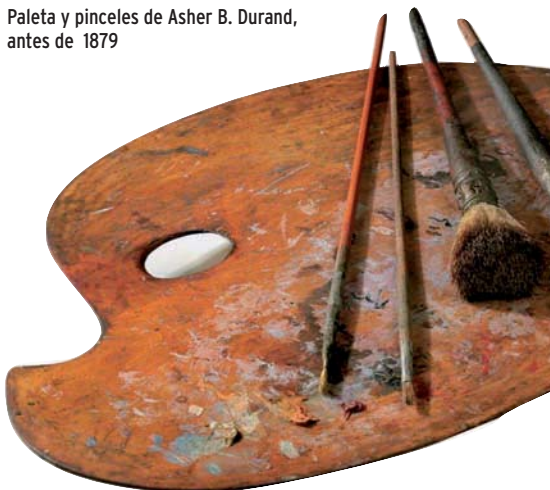
LO ESENCIAL PARA DURAND, PODER CAUTIVAR

Con muy pocas excepciones, la mayor parte de la obra de Durand invita al observador a sumergirse en extensos y tranquilos paisajes concebidos a la manera del paisaje Bello. Como Downing y Olmsted, Durand también combinaba en sus paisajes la sensación que propician los espacios abiertos y, en su defecto, los cerrados. Cautivar era esencial para los paisajes de Durand, de la misma manera que lo era para los jardines. Al igual que los paisajistas de cementerios, parques y jardines de manicomios, Durand sentía que para que un

paisaje ejerciera sus poderes paliativos, el espectador debía sumergirse en él. Este debía, según decía, “ver el interior del cuadro en lugar de su superficie”. Para él, las cualidades de una obra estaban directamente relacionadas con su poder de cautivar. “Una obra excelente es aquella que inmediatamente se apodera de uno: nos envuelve, la atravesamos, respiramos su ambiente, sentimos la luz de su sol y reposamos a su sombra sin pensar en la composición y su ejecución, en lo que proyecta o en el color”.

(Extracto de “La naturaleza es un gran remedio”. Durand y el paisaje terapéutico, por Rebecca Bedell, catálogo de la exposición)

Paleta y pinceles de Asher B. Durand, antes de 1879



UNA VIDA DEDICADA AL ARTE

Como pintor de retratos y paisajes Durand fue fundamentalmente autodidacta, y por lo general encontró sus modelos en las pinturas que reproducía en sus grabados. Durand se familiarizó con las tradiciones académicas europeas cuando adaptaba la iconografía de estas tradiciones a sus billetes de banco y bosquejaba modelos clásicos en The American Academy of the Fine Arts, en Nueva York.

Con los *Estudios de la Naturaleza* y los cuadros grandes que Durand compuso en su estudio de Nueva York, demostró a sus colegas de profesión norteamericanos el alcance de las posibilidades que ofrecían los paisajes, así como algunas estrategias para incorporar los descubrimientos del estudio al aire libre en las composiciones formales. La altísima reputación que alcanzó en las décadas de 1840 y 1850 se apoyaba en unas composiciones magistrales que remiten a venerables tradiciones paisajísticas, así como a la experiencia directa de pintar en el campo. La madurez de Durand abarcó cuatro décadas productivas, en las que plasmó e interpretó el paisaje norteamericano. Además, alcanzó la cima de su profesión en 1845 al convertirse en presidente de la National Academy of Design y, tras la prematura muerte del gran paisajista Thomas Cole en 1848, asumir el liderazgo de lo que hoy se conoce como la Escuela



Asher B. Durand, c. 1823. por John Trumbull

del río Hudson. En 1855, en el punto más alto de su carrera como artista y líder artístico, Durand resumió su práctica paisajística en las famosas *Letters on Landscape Painting* (Cartas sobre pintura de paisaje). Sus meditaciones sobre el significado espiritual de la naturaleza se combinaban con consejos prácticos a los artistas noveles para aprender a dibujar y a pintar paisajes.

Las últimas décadas de Durand fueron igualmente productivas. En las décadas de 1860 y 1870 el lago George y las montañas Adirondack fueron destino frecuente del artista. *Las montañas Adirondack* confirman que Durand no había perdido ni una pizca de su gusto por el trabajo al aire libre.

(Extracto de la Introducción. Durand: una vida dedicada al arte, por Linda S. Ferber, catálogo de la exposición)

HORARIO DE VISITA: De lunes a sábado, de 11,00 a 20,00 h. Domingos y festivos, de 10,00 a 14,00 h. Exposición cerrada los días 24, 25 y 31 de diciembre y 1, 6 y 7 de enero

Curso con ocasión de la exposición sobre Morandi en Palma

«LAS VIDAS DE LA NATURALEZA MUERTA»

Con motivo de la exposición que, sobre Giorgio Morandi, ofrece el Museu Fundación Juan March de Palma desde el pasado 11 de noviembre, se programó un curso bajo el título *Las vidas de la naturaleza muerta*, con sesiones a cargo de **Joan Ramon Triadó**, **Patricia Mayayo** y **Carmen Laffón**, los días 16, 23 y 24 de noviembre, y 1 de diciembre.



La naturaleza muerta ha pasado de ser considerada secundaria, y hasta menospreciada por la ausencia en ella de lo humano, a convertirse, hasta cierto punto, en el género por excelencia. Este ciclo de conferencias repasa su evolución y le relaciona con un cierto componente hedónico y memorial y con el interés científico por el conocimiento de la naturaleza, hasta acabar imponiéndose por su fuerza simbólica en la Edad Moderna. Ya con las vanguardias, el propio discurrir de la historia del arte liberará el género de sus resonancias extrapictóricas para dar cabida a la experimentación pura y lo llevará desde el ámbito de la

representación al ámbito directo de la presentación, de modo que –como sucede en la obra de Giorgio Morandi– el objeto se convertirá en el protagonista absoluto del quehacer artístico.

Joan Ramón Triadó es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. **Patricia Mayayo** es profesora titular de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

La pintora y escultora **Carmen Laffón** dirigió una visita a las acuarelas y grabados de Morandi expuestos. ◆

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA

Desde el pasado 19 de noviembre, y hasta el próximo 27 de febrero, se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, la exposición *Palazuelo. París, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)*, un recorrido, inédito en buena parte, por casi un centenar de obras, entre pinturas y dibujos, completado con distintos materiales documentales (fotografías, escritos y correspondencia) que encarnan las estancias en París durante veinte años de Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-Galapagar, Madrid, 2007).

También con motivo de esta exposición el Museo de Arte Abstracto Español ha organizado un curso, los días 29 y 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre, bajo el título *Del plano a la profundidad. A propósito de Pablo Palazuelo: París, 13 rue St. Jacques (1948-1968)*, a cargo del historiador y crítico de arte **Alfonso de la Torre**, del crítico de arte **José Manuel Álvarez Enjueto**, del catedrático de Arquitectura del Paisaje **Javier Maderuelo**, y del arquitecto **Santiago Martínez Sáenz**.

En este ciclo se profundiza en aquellos conceptos –espacio, geometría, estructura, multiplicidad, cambio, energía, etc.–, en los que Palazuelo fundamentó su actividad plástica y sobre los que elaboró un sólido y profundo *corpus* teórico en torno a la creatividad artística, evocador de nuevos lenguajes, percepciones y significados. ◆

Palazuelo en su casa del 13 de la rue Saint-Jacques, 1962. Foto: Abraham Lurie Waintroub-Budd Studio



Ciclo de miércoles

«CREACIÓN Y APOCALIPSIS»

Tres conciertos que recrean metafóricamente el nacimiento y la muerte

El ciclo de tres conciertos de este mes de diciembre aspira a mostrar cómo la música ha recreado o evocado la Creación y el Apocalipsis, y lo hace mediante el canto acompañado del piano; del violín, violonchelo y clarinete con piano; o del mismo piano como instrumento solista, con músicas de Fauré, Debussy, Brahms, Mahler, Messiaen y Liszt, y con los micrófonos, como todos los miércoles, de Radio Clásica, de RNE, que transmite en directo estos conciertos.

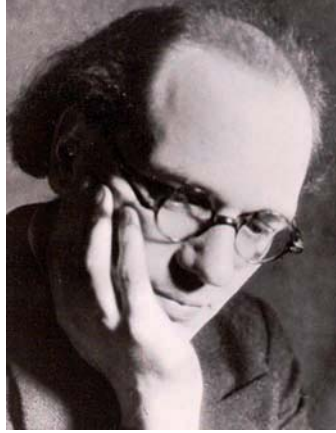
Efectivamente, el ciclo ilustra el modo en que la música –de una forma sutil y abstracta como pocas otras artes pueden lograr– ha sido empleada para recrear o evocar la Creación y el Apocalipsis. Momentos éstos que deben entenderse no sólo como el comienzo y el fin de la Historia, sino también metafóricamente como el nacimiento y la muerte del ser humano y las angustias vitales que esta última puede generar.

Parece lógico pensar que el compositor que aspirara a recrear unos episodios de semejante trascendencia optara por utilizar una masa orquestal y vocal de grandes dimensiones. El oratorio *La creación* de Joseph Haydn o el ballet *La creación del mundo* de Darius Milhaud son algunos de los ejemplos más conocidos. Aunque los formatos habituales en la música de cámara pudieran parecer poco apropiados para emular sentimientos de tal envergadura, los programas de este ciclo presentan casos igualmente emblemáticos que remiten a la Creación o el Apocalipsis. Así ocurre respectivamente con los ciclos de can-

ciones *La chanson d'Ève* de Gabriel Fauré y *Vier ernste Gesänge* de Johannes Brahms, o con el *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen, compuesto en trágicas circunstancias de cautiverio en un campo de concentración. Pero pocos compositores han sabido evocar mundos tan distintos como hiciera Franz Liszt, representado en este ciclo con un concierto monográfico, a través de su música para piano a solo, desde una escena dantesca en su *Fantasia quasi sonata* hasta los infernales *Valses Mephisto*.

La mezzosoprano **Elena Gragera**, acompañada al piano por **Antón Cardó**, ofrece, el miércoles 1 de diciembre, obras de Gabriel Fauré, Claude Debussy, Johannes Brahms y Gustav Mahler.

El miércoles 15 de diciembre, **Leticia Moreno**, violín, **Adolfo Gutiérrez Arenas**, violonchelo, **Sacha Rattle**, clarinete, y **Zeynep Özsuca**, piano, interpretan obras de J. Brahms y O. Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*.



Gustav Mahler y Oliver
Messiaen

El ciclo concluye el miércoles 22 de diciembre con un recital al piano de **Miriam Gómez-Morán** basado en obras de Franz Liszt.

El musicólogo italiano **Stefano Russomanno**, coordinador de la sección de música del suplemento cultural de *ABC*, es el autor de la introducción y las notas del programa de mano. A su introducción corresponden estos párrafos.

Música y creación tienen una estrecha vinculación en el pensamiento occidental, principalmente a través del pitagorismo. Para Pitágoras (560-480 a. C.), el número era la sustancia de todas las cosas, el principio subyacente gracias al cual el universo se constituía en una unidad armoniosa, ordenada y orgánica. Al descubrir que las relaciones entre sonidos se definían por medio de proporciones matemáticas, llegó a la conclusión de que existía una afinidad sustancial entre las leyes que rigen la música y las que rigen el cosmos. “Todo lo que acontece en el cielo y en la tierra está sometido a leyes musicales”, escribirá siglos más tar-

de Cassiodoro. Coincidencias sorprendentes no faltaban: las siete notas de la escala musical, por ejemplo, se correspondían en número a los cuerpos celestes “móviles” de la astronomía antigua: el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Martes, Júpiter y Saturno.

Pero el tema de la Creación despierta también en los músicos el reto de representar por medio de los sonidos el momento en que todo empezó: el universo, la Tierra, la vida, el primer hombre... Los compositores barrocos son de los primeros en aceptar el desafío, con un virtuosismo imaginativo que antes se creía al alcance sólo de la literatura y la pintura. Un lugar destacado en este peculiar apartado le corresponde al francés Jean-Féry Rebel, autor en 1737 de la suite orquestal *Les Éléments*. La pieza sin duda más interesante es la primera: “El caos”, original traducción sonora del proceso a través del cual la materia pasa de una primordial condición caótica a un orden armonioso. Sin duda, la “Creación” musical más emblemática se la debemos a Haydn y a su homónimo oratorio (1798). Nada más empe-



Programa de mano del estreno del Cuarteto de Olivier Messiaen

zar el oratorio, nos encontramos con la representación del caos primigenio. Abierto por un contundente unísono de todos los instrumentos sobre la nota Do, el discurso musical evoluciona a partir de breves figuras de los violines que van desplegándose gradualmente entre colisiones abruptas, en un contexto de inestabilidad armónica que con el paso de los minutos alcanza firmeza y equilibrio de forma progresiva. Tras un brumoso e incierto inicio en Do menor, otro elemento de fuerte sugestión es el inesperado sobresalto que produce la explosión en fortissimo del acorde de Do mayor cuando el coro llega a las palabras “Es werde Licht, und es ward Licht” (“Haya luz, y hubo luz”): un sobrecogedor y repentino estallido luminoso que nos confirma, una vez más, a Haydn como incomparable maestro en el manejo de las “sorpresas”.

Si a la hora de representar musicalmente la Creación, la Biblia ha proporcionado –a través del relato del Génesis– una base común a muchos compositores, lo mismo puede decirse en el caso del Apocalipsis. Pero con una variante muy significativa. El texto de San Juan, en su

visionario despliegue imaginativo, brinda a los músicos un importante conjunto de referencias sonoras. Aun así, el tema del Apocalipsis despierta en los compositores barrocos un interés inferior al de la Creación. Un caso peculiar es el de la cantata BWV 50 *Nun ist das Heil und die Kraft* de Johann Sebastian Bach. El coro introductorio, el único que ha llegado hasta nosotros, se basa en un pasaje del Apocalipsis (12:10) referido a la lucha entre el arcángel Miguel y la Serpiente: “Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios y la potestad de su Cristo, porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios”.

Por lo general, más que gozar de un tratamiento propio y autónomamente desarrollado del texto bíblico, el tema apocalíptico acostumbra integrarse en el réquiem, donde encuentra un nicho privilegiado en la sección del *Dies irae*: una tendencia, ésta, destinada a prolongarse a lo largo del clasicismo y el romanticismo. Al romanticismo, y a Wagner en concreto, le debemos sin embargo la que quizá sea la más “apocalíptica” de todas las óperas, *El ocaso de los dioses*, con la destrucción final del Walhalla. En las postrimerías del siglo XIX, un sentimiento de catástrofe impregna la música de Gustav Mahler. ♦



Vanitas, naturaleza muerta de Jacob Marrell, 1637

No parece existir ningún momento crucial en la vida del ser humano que transcurra en silencio; cualquiera que sea su carácter –festivo, conmemorativo o trágico–, parece siempre venir acompañado con música. Y el paso del mundo terrenal al celestial, según la visión religiosa imperante en Occidente, es indudablemente el momento más trascendente. Este ciclo presenta una selección de músicas de épocas muy diversas que fueron concebidas para propiciar un buen morir. Esto es, obras no sólo con la función de facilitar el tránsito entre dos mundos o conmemorar la muerte de Jesucristo, sino también con la de homenajear al difunto, llorar la desaparición del ser amado o recordar la fugacidad de nuestra existencia.

MÚSICAS PARA EL BUEN MORIR

El lunes 13 de diciembre, la Fundación Juan March ofrece el tercer concierto del ciclo *Músicas para el buen morir*, programado para los *Lunes Temáticos* de la temporada 2010/2011.

Salón de actos, 19,00 horas.

Este tercer concierto –que lleva por título *Memento mori*–, interpretado al clave por **Herman Stinders**, ofrece obras de Johann Gottfried Walther, Johann Jakob Froberger, Johann Pachelbel, Antonio de Cabezón, Louis Couperin, Denis Gaultier, Sylvius Leopold Weiss y Samuel Scheidt.

MEMENTO MORI

No es casualidad que fuera durante el barroco cuando se afiló la conciencia sobre el paso del tiempo y, en consecuencia, sobre la fugacidad de la vida. La ordenación de la vida, de los rituales urbanos y de las labores cotidianas, terminó entonces de ajustarse a las indicaciones que daba el reloj, un artilugio conocido desde siglos atrás y que sólo entonces acabó implantándose como regidor del orden temporal. Esta misma idea pasó

a ser uno de los temas frecuentes del arte y la literatura del período, obsesionados por recordarnos la mortalidad del ser humano. Las máximas latinas “tempus fugit” y “memento mori” resumían a la perfección estos conceptos tan incrustados en el imaginario y el arte de la Edad Moderna.

En la música también encontró acomodo esta visión. La obra para clave del compositor alemán Johann Jakob Froberger es un caso particularmente ilustrativo, con una obra innovadora cargada de referencias programáticas relacionadas con la muerte. Lamento, meditación, *plainte* y *tombeau* son géneros habituales en sus obras, compuestos para llorar la muerte de alguien cercano al autor; desde mecenas hasta colegas. Las evocadoras descripciones de sus proliferos títulos se complementan con pasajes musicales igualmente representativos. En un gesto tan irónico como escabroso, Froberger incluso compuso una obra sobre su propia muerte futura.

La influencia de estas composiciones funerarias de Froberger en los compositores franceses tiene su mejor prueba en la obra en honor a Bloncrocher (c. 1605-1652), cuya desgraciada muerte tras caerse por unas escaleras también es recreada en los pasajes descendentes de los *tombeaux* de sus contemporáneos Louis Couperin y Denis Gaultier. Este género, típicamente francés del siglo XVII, trascendió este espa-

cio y este tiempo como muestran los ejemplos del alemán Sylvius Leopold Weiss, originalmente para laúd, datados en 1719 y 1721.

En el ámbito luterano, la aproximación a la muerte en música tenía lugar a través de los corales y las obras –generalmente para órgano– que se componían sobre estas melodías, bien conocidas por los feligreses. Los ejemplos de Walther, Pachelbel y Scheidt sobre corales que recuerdan la fugacidad de nuestra existencia, ilustran bien la solidez de esta tradición germánica que tuvo en Bach su mejor continuador. Un procedimiento análogo subyace en la obra del español Antonio de Cabezón, en la que se transfiere al teclado con ornamentación añadida la famosa chanson *Triste départ m'avoit* de Nicolas Gombert, igualmente elocuente en su mensaje inequívoco: el fatal destino que todos afrontaremos. ♦

Durante 20 años, **Herman Stinders** ha sido el continuo del Collegium Vocale Gent, dirigido por Philippe Herreweghe, con el que ha participado en casi todas sus giras y grabaciones. Es profesor de clave y de música de cámara en el Real Conservatorio de Bruselas. Ha tocado con grupos especializados en música antigua. Tiene un particular interés por la música vocal y por la obra de J. S. Bach, en particular. Participa con regularidad en producciones de ópera y en distintos grupos de cámara.

Los sábados 11 y 18 de diciembre

DOS CONCIERTOS PRENAVIDEÑOS PARA LA FAMILIA

Los dos sábados previos a las vacaciones navideñas, finalizado ya el ciclo “Voces clásicas del Jazz”, ofrecido hasta el 4 de diciembre, dentro de “Conciertos del Sábado” se presentarán dos conciertos didácticos concebidos para un público familiar, centrados en el poder de la improvisación y las melodías simultáneas.

Los dos programas que a lo largo de este curso componen los *Recitales para Jóvenes*, que celebra cada martes por la mañana la Fundación Juan March para alumnos de centros docentes de Madrid, se ofrecen en estas fechas prenavideñas al público en general. Estos conciertos son explicados por presentadores especializados, se acompañan de la proyección de imágenes audiovisuales y ejemplos sonoros acerca de los instrumentos, compositores, época, etc., y están planteados como una vía de acceso al mundo de la música clásica.

Como complemento a ambos conciertos, en la página web de la Fundación (www.march.es/musica/jovenes) está disponible una *Guía didáctica* concebida como material de apoyo a este programa, con actividades y materiales multimedia específicamente destinados para el público asistente, con el fin de preparar con antelación una mejor escucha y comprensión del concierto.

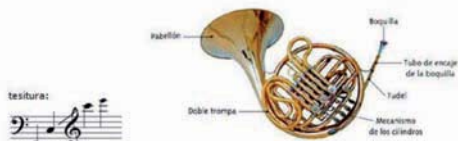
El concierto del sábado 11 de diciembre, *Músicas no escritas: el poder de la improvisación*, está presentado por **Polo Valle-**

jo, e interpretado al piano por **Marta Sánchez**.

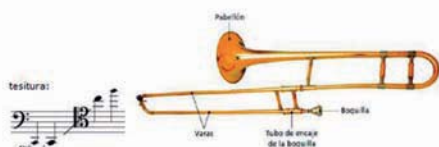
Un concierto basado en la improvisación no puede, por definición, estar formado por obras en el sentido convencional del término. Interpretar música con una partitura delante es una imagen común en la sala de conciertos. La partitura es, de hecho, el medio que permite a un compositor fijar en el papel su obra sonora para que luego pueda ser descifrada por un intérprete. Sin embargo, puede haber una parte importante en la interpretación de una obra que no sea invención del compositor ni, por tanto, aparezca registrada en la partitura. Es la improvisación: la creación de una obra en el mismo acto de la interpretación. Este concierto didáctico presenta con explicaciones en vivo algunos de los recursos para improvisar que utilizan los músicos de jazz, un género en



TROMPA



TROMBÓN DE VARAS



TUBA



el que esta práctica es un elemento esencial.

Marta Sánchez, pianista habitual del circuito jazzístico madrileño, colabora regularmente con multitud de músicos como Bob Sands, Norman Hogue, Chema Sáiz, Pedro Ruy-Blas, Román Filiú, Ariel Bringuéz, Doris Cales y Larry Martin, entre otros muchos. Actualmente lidera su propio trío con el contrabajista Carlos Barretto y el batería Andrés Litwin, con quienes en 2007 grabó *Lunas, soles y elefantes*. Ha realizado varias bandas sonoras para cortometrajes, por las que ha sido premiada en los Festivales de Alcalá de Henares, Curt Ficcion de Barcelona y Palma de Mallorca.

Polo Vallejo, doctor en musicología, pedagogo y compositor, es reconocido por su labor en el campo de la etnomusicología experimental. En la actualidad, realiza un trabajo de campo sobre las polifonías vocales de Georgia, que será publicado por Oxford University Press. Es miembro del Laboratoire de Musicologie Comparée et Anthropologie de la Musique, Universidad de Montreal (Canadá), colaborador en la Association Polyphonies Vivantes del CNRS de París, asesor científico y artístico de la Fundación Carl Orff de Múnich y colaborador del Teatro Real de Madrid.

El concierto del sábado 18 de diciembre, *Melodías simultáneas: la textura en música*, presentado por **Fernando Palacios**, está interpretado por el quinteto de metales **Spanish Brass Luur Metals**.

Cuando dos o más melodías suenan al mismo tiempo (lo que ocurre en la gran mayoría de los casos con pocas excepciones como el canto gregoriano), lo hacen según una jerarquía que llamamos "textura". A partir de repertorios de épocas muy distintas, este concierto didáctico explica las combinaciones de melodías más habituales ilustrándolas con obras concretas: melodías acompañadas, cánones, fugas, escrituras minimalistas o melodías paralelas.

El **Spanish Brass Luur Metals**, con una trayectoria de más de 20 años, es uno de los quintetos más dinámicos y consolidados del panorama musical español. Ha publicado 15

trabajos discográficos, entre ellos un DVD-CD y un doble CD recopilatorio, que muestran sus múltiples facetas. Organiza dos festivales dedicados a los instrumentos de metal: el Festival Spanish Brass Alzira (www.sbalz.com) y el Festival BrasSurround Torrent (www.bras-surround.com), en los que participan solistas, maestros y grupos de cámara de todo el mundo y en los que, cada año, tienen más de un centenar de alumnos en cada uno de ellos. Está subvencionado por el Instituto Valenciano de la Música y el INAEM.

Fernando Palacios es profesor de Pedagogía Musical, creador de grupos musicales, director y presentador de programas de radio y televisión, compositor de obras de concierto, escritor de libros de recursos y profesor en universidades. Parte de su creación está dedicada a niños y jóvenes. En 1992 la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria le encargó la puesta en marcha de su Departamento Educativo. Es asesor del Departamento Pedagógico del Teatro Real. Ha sido director de Radio Clásica (2008-10). ◆

Salón de actos, 12,00 horas (Ver programa en el Calendario)

Conciertos del Sábado

ÚLTIMO CONCIERTO DE JAZZ

Actúa el Doris Cales Quartet

A lo largo del pasado noviembre se ha desarrollado un ciclo dedicado a las voces clásicas del jazz dentro de los *Conciertos del Sábado*; un ciclo que concluye este sábado 4 de diciembre con la actuación del **Doris Cales Quartet** (Doris Cales, voz; Germán Kucich, piano; Reinier Elizarde, contrabajo; y Juanma Barroso, batería). Algunas de las obras que se escucharán deben su fama inicial a la versión en la voz cristalina de Billie Holiday. Por ejemplo, en 1935 grabó *All or nothing at all* con el grupo de Teddy Wilson, al igual que haría con *Good morning heartache*, que re-

gistró en enero de 1946. El encuentro con *Detour ahead* resultó más intenso: el impacto que le causó oírla por primera vez en 1947 en un club de Nueva York interpretada por sus autores, le llevó pronto al estudio para su grabación. Al igual que ocurrió con el repertorio que popularizó Ella Fitzgerald, Holiday también se adentró en las canciones de los compositores más populares de la América de entonces. *But not for me*, incluida en el programa en versión de la propia Doris Cales, y *Loves is here to stay* son dos obras de George Gershwin con letra de su hermano Ira. El resto de las obras también pertenecen a la etapa dorada de Holiday. Así, la muy popular *Night and day* fue compuesta por Cole Porter (hoy en arreglo de Germán Kucich) en 1932 para el musical *La alegre divorciada*.

Los días 19 y 20 de diciembre

MÚSICA EN DOMINGO Y CONCIERTO DE MEDIODÍA



Enrique Granados y Fryderyk Chopin. Ambos conciertos son a las 12,00 horas.

El 19 de diciembre, dentro de la modalidad de *Música en domingo*, y el lunes 20 de diciembre, dentro de la modalidad de *Concierto de Mediodía*, el pianista Juan Gallego-Coín interpreta un programa basado en obras de Sergei Rachmaninov,

El pianista y compositor granadino, que actualmente reside en Londres, **Juan Gallego-Coín**, ofrece las siguientes obras: “Preludio en Sol menor Op. 23 nº 5”, de Rachmaninov; “Quejas, o La maja y el ruiseñor”, de *Goyescas* o *Los majos enamorados*, de Granados, y “Baladas nº 1 a 4”, de Chopin.

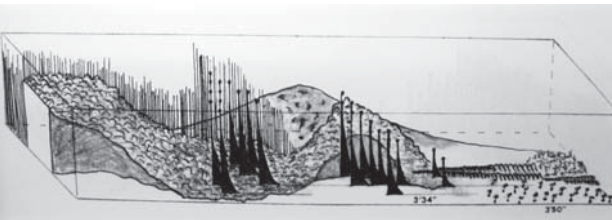
Sergei Rachmaninov, excepcional pianista, abordó con frecuencia el género del preludio. En 1903 compuso los *Diez preludios Op. 23*, y, en 1910, otra serie de trece, el Op. 32, que, unidos a una pieza aislada (Op. 3 nº 2), forman la típica colección de 24 preludios que recorre todas las tonalidades mayores y menores. Sigue así la convención, desde Bach pasando por Chopin hasta Shostakovich, de reunir los preludios en una serie ordenada por tonalidades. A diferencia del Op. 28 de Chopin, la colección de Rachmaninov es más ambiciosa en sus dimensiones y más libre en su orden tonal.

La composición de *Goyescas* por parte de Enrique Granados coincide con un periodo, en la transición del siglo XIX al XX, de vuelta estética a unas raíces imaginadas de la música española. De ahí la evocación de Goya y de la música de este periodo. *Quejas, o la maja y el ruiseñor* es la pieza estelar del primero de los dos cuadernos de *Goyescas* y, tal vez, la más conocida de toda la obra con los trinos finales de la pieza imitando al ruiseñor y una lograda inspiración en una canción popular.

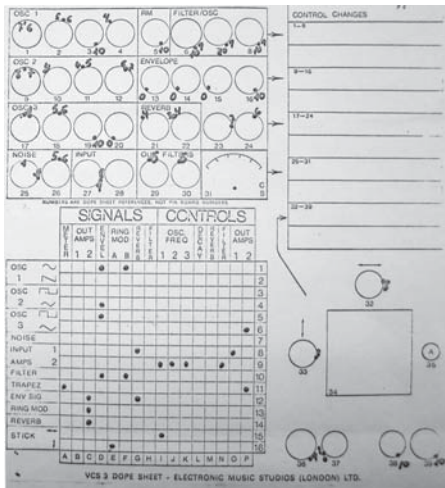
Entre las novedosas aportaciones a la literatura pianística de Fryderyk Chopin se encuentra la inclusión de la balada como género pianístico. Según Schumann, las cuatro baladas de Chopin tendrían un cierto carácter narrativo siguiendo las baladas poéticas del poeta emigrado Adam Mickiewicz, aunque ninguna de estas piezas encierra un programa formal o narrativo explícito. ♦

Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos

LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN



Eduardo Armenteros, partitura



José Luis Isasa, "patch" para Haroak

Comentaba el compositor Olivier Messiaen que la música electroacústica es la principal invención musical del siglo XX, puesto que de forma directa o indirecta ha dejado una profunda huella en todos los compositores. La música electroacústica es, en un sentido general, todas las músicas en las que los sonidos

La Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación conserva gran número de documentos musicales relacionados con la electroacústica que, sumados, trazan una parte del devenir de la música electroacústica en España.

—de origen acústico o sintético— son procesados y combinados en directo o en estudio, para ser proyectados aisladamente o junto a otros instrumentos.

La Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación conserva una colección de documentos musicales y textos relacionados con la música electroacústica de gran importancia.

Programas de mano. Se conservan todos los programas elaborados para conciertos, seminarios o ciclos sobre música electroacústica celebrados en la Fundación además de en otras instituciones como el Centro de Documentación de la Música Contemporánea (CDMC), festivales especializados, laboratorios de electroacústica (Alea, Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, etc.) o en agrupaciones ya desaparecidas o vigentes (Alea, Conjoint Català de Música Contemporània, Or-

questa de las Nubes, Laboratorio de Investigación Musical, etc.).

Grabaciones sonoras. La amplia colección de grabaciones sonoras en la Biblioteca sobre música electroacústica recoge los conciertos celebrados en la Fundación, en diferentes formatos (vinilos, casetes, cd), y algunas ingresadas con los legados y donaciones de compositores contemporáneos. Para los investigadores son de especial interés aquellas grabaciones que forman parte del proceso de trabajo en un laboratorio de electroacústica, y para los intérpretes, las cintas de bobina abierta que contienen la parte electroacústica de una obra mixta. Como botón de muestra, cabe resaltar las cuatro introducciones de Luis de Pablo grabadas durante la celebración del *Ciclo de música electroacústica* (1981) o la introducción del estreno de su obra *We* en 1985.

Memorias finales de becarios de la Fundación. Algunos becarios realizaron una estancia en un laboratorio de electroacústica o elaboraron una obra electroacústica o mixta en la década de los 60 y 70. Este es el caso de Eduardo Polonio (1969), José Luis Isasa (1975), Gonzalo de Olavide (1974), Arturo Tamayo (1973), Miguel Ángel Coria (1966) o Eduardo Armenteros (1982), quienes trabajaron en importantes laboratorios como el SMC (Ginebra), el Laboratorio del Instituto de Música Electrónica de Gante, la Universidad de Utrecht o el laboratorio español Alea (Madrid), con sintetizadores como el VCS3 (EMS), el AKS Synthi



Grabaciones sonoras de música electroacústica

(EMS) o modulares Moog.

Partituras. Es notable la colección de partituras de música electroacústica, aún escasamente representada en las editoriales. Por otra parte, la Biblioteca conserva varias partituras que representan, mediante diversidad de notaciones, la elaboración de una obra electroacústica, como el manuscrito de *Clamor I* de Gonzalo de Olavide o una partitura con el “patch” (conexiones de un sintetizador) de la obra *Haroak*, de José Luis Isasa.

Libros. La electroacústica en la Biblioteca se completa con monografías especializadas entre las que se encuentran desde la publicación de Juan García de Castillejo (*La telegrafía rápida: el triteclado y la música eléctrica*, 1944) al libro de José Berenguer (*Introducción a la música electroacústica*, 1974) pasando por los libros más recientes de Adolfo Núñez (*Informática y electrónica musical*) o de Llorenç Barber y Montserrat Palacios (*La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*). ♦

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

EL REGRESO TRAS LA VIOLENCIA

Los desplazados en la guerra de Bosnia, última tesis del CEACS

¿Cuándo regresan a sus casas los desplazados tras la experiencia de violencia y miedo en una guerra civil? A esta cuestión, enmarcada en la guerra de Bosnia, responde Inmaculada Serrano en su tesis doctoral realizada en el CEACS y recientemente leída en la Universidad Autónoma de Madrid.

Dirigida por Yasemin Soysal, catedrática de Sociología de la Universidad de Essex y miembro del Consejo Científico del CEACS, la tesis analiza la decisión de regresar a sus lugares de origen entre la población desplazada durante la guerra de Bosnia. La autora examina cómo interactúan el cálculo racional (consideraciones económicas y de seguridad) con las emociones que produce la guerra civil. La investigación se basa en material empírico procedente de entrevistas semi-estructuradas a personas desplazadas. Serrano ha utilizado esas entrevistas para generar indicadores cuantitativos que le permiten poner a prueba el peso de la racionalidad y las emociones.

¿Por qué le interesó tanto el caso de Bosnia?

La guerra de Bosnia marcó un antes y un después a muchos niveles. Y marcó mis años de instituto, años de celebración aquí en España, con las Olimpiadas o la Exposición Universal del 92. El contraste era estremecedor. Desde entonces Bosnia se convirtió en algo cercano y terrible a la vez. Fue el primer conflicto que me planteó interrogantes serios. ¿Qué ocurría con aquellas columnas de desplazados que ve-

íamos casi en directo? ¿Quiénes eran aquellas personas y qué les hacía llegar hasta esa situación? ¿Cómo se sobreponían y cómo reconstruían sus vidas? El tiempo, la experiencia y la formación académica han ido reformulando estos interrogantes. Pero mis primeras visitas a Bosnia no hicieron más que aumentarlos, y esta tesis doctoral es sobre todo el producto de esa curiosidad.

¿Podría resumirnos el principal hallazgo de su tesis doctoral?

La tesis desmonta la imagen tradicional del retorno y de la vuelta al “hogar” como una opción natural y esperable. En muchos casos hay buenas razones, tanto desde un punto de vista racionalista como más emocional, para no retornar. La raíz directa o indirecta de estas situaciones se encuentra en la naturaleza y dinámicas del conflicto violento. La decisión de retornar o no puede ser explicada en la mayoría de los casos por la búsqueda de unos horizontes mínimos de bienestar, que están fuertemente mediados por el conflicto. De manera aún más evidente, la decisión está condicionada por la percepción de la amenaza de violen-

cia, presente o pasada. Y emociones directamente vinculadas al conflicto, como el miedo y la rabia (entendida como búsqueda de justicia y reparación), además de emociones mediadas por el conflicto, como el apego a lugares y personas, pueden jugar un papel decisivo.

¿Puede contarnos algo de las dificultades a las que se enfrentó para encontrar a los desplazados y conseguir que accedieran a hablar con usted?

La dificultad principal fue la de romper la barrera de la desconfianza, tan arraigada en estas poblaciones por motivos muy inmediatos y reales: la inestabilidad del contexto y la sombra de la amenaza; las experiencias terribles, traiciones y desengaños, vividos durante y después de la guerra, incluidos aquéllos atribuidos a la comunidad internacional; la condicionalidad de la asistencia que puedan estar recibiendo o llegar a recibir; y también la desconfianza natural hacia los investigadores, entre otras razones, por el posible choque de interpretaciones históricas o atribuciones de culpa, por ejemplo, y el nulo control que tienen del resultado final de la investigación. Salvar esta barrera de desconfianza fue posible gracias a una presencia estable y reiterada en cada una de las dos localidades y a una intensa interacción con las poblaciones, también fuera del ámbito de la investigación, procurando establecer una relación de igual a igual. Esto también facilitó la localización de aquellas personas que no habían retornado y que podían hallarse en cualquier parte del país. Amigos, familiares y conocidos nos facilitaban la información necesaria y realizaban el primer con-

tacto, lo que disminuía de manera importante el nivel de desconfianza y reticencia inicial.

¿Cómo utilizó la información extraída de las entrevistas para poner a prueba sus hipótesis sobre el peso de los intereses y las emociones en la decisión de los desplazados de regresar a sus lugares de origen?

Las entrevistas semi-estructuradas que llevé a cabo produjeron información detallada sobre las trayectorias y características de los hogares entrevistados, así como sobre percepciones relevantes para la evaluación de la amenaza. Los indicadores utilizados venían dados por el marco teórico de referencia, pero también por el conocimiento adquirido a nivel cualitativo sobre su adecuación y eficiencia, o por tener una interpretación mejor fundamentada. He recurrido a herramientas de análisis cuantitativo como el análisis factorial y la regresión para ayudar a validarlos y para examinar la solidez de mis argumentos. El análisis de las emociones es complicado, tanto en términos de observación como de inferencia. La combinación de técnicas cualitativas con herramientas cuantitativas me ha permitido establecer cierta confianza en los indicadores desarrollados. Fue también importante el análisis cualitativo de los comentarios y apartes durante la entrevista y fuera de ella. Para analizar el peso de las emociones me concentré en aquellos casos no explicados (o no de manera satisfactoria) desde el punto de vista de los intereses, viendo en qué casos emociones particulares tenían una presencia sobresaliente o no, y el grado en que la decisión de retornar era consistente o no con ese paisaje emocional. ♦