

Oriente y la música occidental

DEL 28 DE FEBRERO AL 21 DE MARZO DE 2018
CICLO DE MIÉRCOLES



音M

CICLO DE MIÉRCOLES

ORIENTE Y LA
MÚSICA OCCIDENTAL



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “Oriente y la música occidental”: febrero-marzo 2018 [introducción y notas de José María Sánchez-Verdú]. - Madrid: Fundación Juan March, 2018.

66 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; febrero-marzo 2018)

Programas de los conciertos: [I] Oriente en las vanguardias: “Obras de J. Cage, C. Debussy, O. Messiaen y P. Dusapin”, por Nicolas Hodges, piano; [II] Haikus: “Obras de J. Cage, D. Colomé, I. Xenakis, C. Yi, N. Núñez Hierro, J. M. Sánchez-Verdú, T. Takemitsu y B. Casablancas”, por el Grup Instrumental de València, Joan Cerveró, director; [III] Japón en Europa: “Obras de T. Takemitsu, C. Debussy, T. Hosokawa, B. Casablancas, T. Ichihyanagi y C. Debussy”, por Yukiko Akagi, piano; [IV] El Otro exótico “Obras de G. Lynch, F. Couperin, P. Ben-Haim y A. Abbasi”, por Mahan Esfahani, clave; [y V] Descubriendo Oriente: misiones y embajadas: “Obras de S. Rossi, D. Ortiz, P. Cerone, A. Falconiero, M.-R. de Lalande, M. Blavet, F. Couperin, G. F. Händel, T. Pedrini, A. Corelli y T. Forrest, M. Marais, W. Hamilton Byrd y A. Maral”, por el Grupo de música barroca La Folia, Pedro Bonet, director celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 28 de febrero y 7, 8, 14 y 21 de marzo de 2018.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Conjuntos instrumentales - Programas de mano - S. XX.- 3. Quintetos (Piano, clarinete, flauta, violín, violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 4. Música para violonchelo y piano - Programas de mano - S. XX.- 5. Cuartetos (Piano, clarinete, violín, violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 6. Música para clave - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Música para clave - Programas de mano - S. XX.- 8. Música para clave y electroacústica - Programas de mano - S. XX.- 9. Flauta de pico con bajo continuo - Programas de mano - S. XVI.- 10. Flautas de pico (2) con bajo continuo - Programas de mano - S. XVIII.- 11. Música para flauta (flautas (2)) - Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 12. Música para flauta (flautas (2)) - Programas de mano - S. XVIII.- 13. Trío sonatas (Flautas de pico (2), bajo continuo) - Programas de mano - S. XVIII.- 14. Música para flauta de pico - Programas de mano - S. XX.- 15. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© José María Sánchez-Verdú

© Fundación Juan March, Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
- 24 **ORIENTE Y LAS VANGUARDIAS**
Miércoles, 28 de febrero - **Primer concierto**
Obras de J. CAGE, C. DEBUSSY, O. MESSIAEN y P. DUSAPIN
por **Nicolas Hodges**, piano
- 32 **HAIKUS**
Miércoles, 7 de marzo - **Segundo concierto**
Obras de J. CAGE, D. COLOMÉ, I. XENAKIS, C. YI, N. NÚÑEZ HIERRO, J. M. SÁNCHEZ-VERDÚ,
T. TAKEMITSU y B. CASABLANCAS
por el **Grup Instrumental de València**,
Joan Cerveró, dirección
- 43 **JAPÓN EN EUROPA**
Jueves, 8 de marzo - **Tercer concierto**
Obras de T. TAKEMITSU, C. DEBUSSY, T. HOSOKAWA,
B. CASABLANCAS y T. ICHIYANAGI
por **Yukiko Akagi**, piano
- 50 **EL OTRO EXÓTICO**
Miércoles, 14 de marzo - **Cuarto concierto**
Obras de G. LYNCH, F. COUPERIN, P. BEN-HAIM
y A. ABBASI
por **Mahan Esfahani**, clave
- 56 **DESCUBRIENDO ORIENTE: MISIONES Y EMBAJADAS**
Miércoles, 21 de marzo - **Quinto concierto**
Obras de S. ROSSI, D. ORTIZ, P. CERONE, A. FALCONIERO,
M.-R. DE LALANDE, M. BLAVET, F. COUPERIN,
G. F. HÄNDEL, T. PEDRINI, A. CORELLI - T. FORREST,
M. MARAIS, W. HAMILTON BYRD y A. MARAL
por **Grupo de música barroca La Folia**,
Pedro Bonet, flauta de pico y dirección

Introducción y notas de **José María Sánchez-Verdú**

Por definición, la idea del “otro” implica aquello que uno no es y remite a un cuestionamiento de la propia identidad. Históricamente, la relación entre Occidente y Oriente ha tenido algo de este conflicto: las culturas orientales ejercían a la vez fascinación y rechazo y, de manera recíproca, Oriente contemplaba la cultura occidental como algo bárbaro y brillante al mismo tiempo. Estas conexiones han tenido también su relevancia en el ámbito musical. Este ciclo repasa las relaciones de influencia mutua y de recreación imaginada entre estas dos culturas musicales, desde la música barroca a la contemporánea.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Este ciclo de conciertos está organizado en paralelo a la exposición *El principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017)*.

INTRODUCCIÓN

ORIENTE Y LA MÚSICA OCCIDENTAL

Viajamos para perdernos
Ray Bradbury

Quizás una de las más singulares formas de enriquecimiento para la mirada de un artista sea el contacto y diálogo con otras formas de creación. La historia del arte occidental está llena de estos encuentros. En este sentido, la mirada hacia Oriente –en un concepto muy amplio– ha sido una referencia recurrente que ha articulado el encuentro de Occidente con las formas de pensar, de mirar y de oír que habitan los paisajes del Magreb, del Oriente Próximo, de las tierras de Asia Central, de la India, de Indochina... y de todo el Extremo Oriente.

Desde la Edad Media las crónicas de viajes han ofrecido informaciones sobre el mundo oriental en formas distintas, aunque el viaje dentro de los marcos del mito, la leyenda y la fantasía tuvo una larga tradición ya desde la Antigüedad: Gilgamés, Jasón, Ulises, Eneas, Orfeo, Sinuhé el Egipcio y así hasta Luciano, Simbad el Marino, Marco Polo, Dante en su *Divina Commedia*, etc. Algunos, como el relato de Marco Polo con su viaje de casi veinticuatro años desde Venecia hasta el Lejano Oriente, tuvieron una gran trascendencia en la Europa de su momento. También el extenso territorio del Islam (que comprendía territorios europeos) durante siglos ofreció de forma similar un marco incomparable para la crónica y descripción de otros lugares. El valenciano Ibn Yubair se convirtió en el siglo XII en uno de los iniciadores del género de la literatura de viajes en el Islam (*Rihla*). Este género permitió abrir esos paisajes a la imaginación de muchos lectores y “escuchadores” –la literatura era también oralidad– que pudieron viajar a través de las espléndidas naves de la palabra escrita o narrada. Pero, ¿dónde empieza y acaba esta idea de Oriente?

LA MIRADA MUDÉJAR

*Mi corazón vive en otro corazón,
porque mi corazón es árabe.*

Arcipreste de Hita
(*Libro de Buen Amor*)

El viaje y el encuentro son la base para un diálogo. Este articula la conexión entre partes distintas, con el enriquecimiento mutuo como posibilidad. El término *mudéjar* significa “domado”, “domesticado”, y se ha aplicado a los musulmanes que permanecieron en territorio peninsular cristiano durante la Reconquista. En su tercera acepción, en el *Diccionario de la lengua española* se aplica al “estilo arquitectónico que floreció en España desde el siglo XIII hasta el XVI, caracterizado por la conservación de elementos del arte cristiano y el empleo de la ornamentación árabe”. Sin embargo, lo mudéjar se puede definir de otra manera mucho más amplia. Numerosos autores han usado este concepto en un sentido especial: como encuentro de mestizaje, como suma de miradas... Manuel Ruiz Lagos ha hablado de “mudejarismo constructivo”, y Luce López-Baralt de “lectura mudéjar” a propósito del trabajo literario del escritor Juan Goytisolo (1931-2017). En el ámbito literario, este “mudejarismo” –también llamado “cervantear” por otro escritor como Carlos Fuentes– ha sido una de las más importantes características de la creación literaria castellana de autores como el mismo Fuentes, el citado Juan Goytisolo y otros muy destacados como Carpentier, Borges, Octavio Paz, García Márquez y Vargas Llosa, entre otros. Sin dudas el Arcipreste de Hita y Cervantes ya tomaron esta senda mucho antes. Juan Goytisolo es un ejemplo palmario de la interrelación y encuentro entre su escritura y la mirada hacia el Oriente musulmán. Su mirada es *palimpsestosa* y se dirige hacia un mundo poético y místico que es también marcadamente semítico y árabe. Son lecturas mudéjares entroncadas en el “árbol de la literatura” del que hablaba Goytisolo, con sus frondosas ramificaciones, linajes y frutos sorprendentes. Miguel Asín Palacios, en este sentido, fue un ferviente reivindicador de estas influencias subepidérmicas; sus estudios sobre la latente convivencia de elementos

del mundo islámico en Occidente han sido enormemente importantes. Símbolos místicos islámicos sufíes como el castillo o la escala están abrazados con gran intimidad a las *Moradas* del castillo interior de la santa de Ávila y a la gran obra poética de san Juan de la Cruz, especialmente su *Cántico espiritual*, obra repleta de imágenes y símbolos que se engarzan con toda la poética semítica (con al *Cantar de los cantares* a la cabeza). Como apuntaremos, este “mudejarismo” en sentido amplio no deja de estar presente –aparte de en la literatura– en otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la música. Una cultura cerrada en sí misma y sin contacto con otras formas de ver acaba por agotarse en sí misma, afirmaba siempre Goytisolo. Algunas de las más renovadoras propuestas artísticas han nacido del contacto con otras culturas. A algunos ejemplos nos remitiremos en seguida.

La literatura de viajes en el lado europeo deja aparecer un concepto que hace referencia al viaje como necesidad de conocimiento, como experiencia, como búsqueda de un diálogo. El siglo XVII y sobre todo el XVIII fueron la edad dorada del viaje. En esta Europa, numerosos autores configuraron lo que se denominó el *Grand Tour*. La cultura se situaba en un marco de optimismo, cosmopolitismo y placer por el descubrimiento de nuevos territorios que superaba ya el desarrollo del viaje como fruto del comercio, de las relaciones diplomáticas u otras formas que nacen de determinados desplazamientos (correos, soldados, compañías de teatro y música, peregrinos, etc.). Aunque algunos autores miraron hacia el Occidente americano, como Alexander von Humboldt, otros muchos lo hicieron hacia el Oriente. Este viaje, con la mirada final en la música, será el que someramente trazaremos.

INTERIORIZACIÓN DE UN ENCUENTRO: MUNDO ÁRABE Y LEJANO ORIENTE

... en la interior bodega de mi Amado bebí un vino
que nos embriagó antes de la creación de la viña.

Juan Goytisolo

(uniendo a San Juan de la Cruz con
Ibn al-Farid en *Las virtudes del pájaro solitario*)

El concepto de Oriente es enormemente amplio y complejo. Desde Marruecos (aunque geográficamente no sea ese Oriente, pero sí en esencia) hasta la Polinesia se extiende un enorme y diverso territorio, tanto geográfico como cultural. Es un espacio real y a la vez, en muchas ocasiones, *co-creado* por la imaginación del hombre europeo.

La mirada hacia el Oriente más cercano, el mundo árabe, ha creado un gran número de imágenes, de estereotipos, de clichés y hasta de prejuicios que han sido muy claramente estudiados y puestos en cuestión en el siglo XX por autores como Edward W. Said, especialmente en los ensayos de su libro *Orientalismo*. Esta mirada ha ido variando a lo largo de los siglos. El Romanticismo, por ejemplo, adoptó la literatura de viajes, de crónicas sobre estos países y sus culturas, como un territorio de enorme importancia. Tierra Santa y sobre todo Egipto se convirtieron en lugares de primer orden para la fantasía, en símbolos de lo exótico, lo primigenio y mítico que van a influir en numerosos aspectos de la visión europea sobre la arquitectura, la ornamentación, la escritura, la arqueología o el paisaje. Para Byron (*El Giaour*, 1813), para Goethe (*Diván de Oriente y Occidente*, 1819-1827), para Hugo (*Las Orientales*, 1829), para Flaubert (*Viaje a Oriente*, 1849-1851), el Oriente significó una realidad exótica, un territorio para la aventura, un campo para explorar. Para otros, sin embargo, como Chateaubriand, este Oriente era “un lienzo estropeado que estaba esperando que él lo restaurara”, en palabras de Edward W. Said. La colección de relatos de *Las mil y una noches* constituyó para Johann Wolfgang Goethe un monumento literario del mismo nivel que la Biblia, Homero, Plutarco, Shakespeare o Molière. La influen-

cia de estos relatos orientales fue enorme en el Iluminismo y en el clasicismo alemanes. Goethe fue, además, el gran transmisor de la obra de Hafez en Alemania. Tal influencia llevó a algunos autores occidentales a adoptar elementos del mundo islámico (nombres, vestuario, etc.), así como a jugar con la posibilidad de una caligrafía a partir del alfabeto occidental (como fue el caso del mismo Goethe). La segunda sura del Corán (v. 115) ya señalaba que “De Alá son el Oriente y el Occidente, a donde quiera que os volváis, allí está la faz de Alá. Alá es inmenso, omnisciente”. La presencia de este mundo árabe es rastreable de forma esencial en la obra de literatos y pintores (piénsese en una importante parte de la obra de Mariano Fortuny o en otros autores algo posteriores como Henri Matisse o Paul Klee). La famosa exposición sobre arte islámico en Múnich en 1910 fue un acontecimiento que representaba muy bien uno de los campos de mayor interés de la sociedad europea y de muchos de sus artistas. Por allí, entre otros muchos, pasaron Henri Matisse, Vasili Kandinski, August Macke o Paul Klee. (Matisse prosiguió tras Múnich el viaje hacia España, y está bien documentada la gran fascinación que la visita a La Alhambra y el arte nazarí le produjeron: este encuentro supuso un cambio bien marcado en su obra). Muchos elementos de ese Oriente árabe están enraizados y presentes además de forma íntima en la propia historia y cultura de Europa (Sicilia, por ejemplo) y, más en concreto, de España, como fruto de lo que fue y significó al-Ándalus.

Si este diálogo es amplísimo en la literatura, no lo es menos en la pintura. Dos ejemplos de dos momentos del siglo xx nos pueden servir para ello. El pintor suizo Paul Klee (1879-1940), antes citado, es un ejemplo de este diálogo. Klee debe uno de sus más significativos pasos en su trabajo plástico a su encuentro con la luz y el color del Magreb. Su viaje a Túnez en 1914, tal como atestiguan sus *Diarios*, es de tal significación en términos de creatividad que, como él mismo señaló, impregnó y marcó su propia visión de la pintura: “El color me posee, no tengo necesidad de perseguirlo, sé que me posee para siempre [...] el color y yo somos una sola cosa. Yo soy pintor”.

Tenía 35 años. Desde ese viaje, su pintura transitó formas y estructuras de enorme interés que ensamblaban lo reticular



Paul Klee, *Komposition* (1914), acuarela sobre pastel. Kupferstichkabinett, Basilea

y elementos cercanos a la ornamentación geométrica del arte árabe (especialmente el bereber) en sus trabajos. Unos años más tarde, Paul Klee volvería a hacer otro viaje que también dejó marcas indelebles en su obra, y que sería perceptible en muchos de sus intereses, sobre todo en la última etapa de su labor creativa: fue el viaje a Egipto, realizado entre 1928 y 1929.

Por otro lado, antiquísimas e inabarcables culturas como la china o la japonesa fueron objeto de una gran fascinación en el viejo continente durante la Ilustración. Ejemplos destacados de este interés fueron Federico de Prusia o Voltaire. La caligrafía, la pintura tradicional, la cerámica, la porcelana y numerosas formas de ornamentación tuvieron una especial impronta en el siglo xix y muy especialmente a principios del xx. Esta mirada va a ser una realidad en Europa, en especial en las artes aplicadas, en la decoración y, en general, en muchos elementos y aspectos artísticos.

Otro pintor como Pablo Palazuelo (1915-2007) es también ejemplo sobresaliente en cuanto a esta mirada oriental (a través de la herencia de Paul Klee) que quizás coincida en varios aspectos con la obra de un Giacinto Scelsi (1905-1988) en la

música. Palazuelo hace uso de la geometría como motor; las líneas crean campos de energía, “hablan”, y sitúan al que observa ante un elogio de la superficie, de la geometría y de las infinitas posibilidades abstractas de la caligrafía como esencia primigenia del proceso creativo. Lo místico empapa sus trabajos. El viaje hacia oriente de Palazuelo es un viaje interior a través del conocimiento y la lectura de textos filosóficos, gnósticos y místicos de ese mundo buscado y fascinante para él (las culturas irania y china especialmente). En sus lecturas tienen un papel importantísimo y recurrente los textos de Henry Corbin (1903-1978) así como Avicena o Ibn Arabi. En este sentido otros artistas plásticos como Antoni Tàpies o Fernando Zóbel no quedan a la zaga en cuanto al interés mostrado hacia el mundo oriental. Todos ellos confluyen en la herencia de una fascinación que ya fue determinante en la obra plástica de autores anteriores como Paul Gauguin o Henri Matisse y sus encuentros con esas culturas no occidentales. La creación plástica y literaria ha dado, pues, frutos de gran relevancia que solo pueden ser releídos a la luz de esa mirada hacia Oriente.

LA MIRADA HACIA ORIENTE DESDE LA MÚSICA

*La música [...] es un banco de memoria
para encontrar el propio camino por el mundo.*

Bruce Chatwin
(*Los trazos de la canción*)

Con frecuencia, los estudios sobre músicas de otras culturas orientales han focalizado especialmente varios conjuntos de países: China y Japón, la llamada Indochina y Oceanía, la India, y la cultura árabe-islámica desde Marruecos hasta Persia. Ya a principios del siglo xx, tal era la adscripción que reflejaron autores como Robert Lachmann. En esos inicios del estudio de otras culturas (desde una musicología comparada, o filológico-histórica, o incluso de base científica, física –escalas musicales, temperamentos–) encontramos en Alexander John Ellis, Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Jaap Kunst o el citado Lachmann algunos nombres destacados. En España será

un personaje muy especial, Julián Ribera (1858-1934), el que se adentre en el estudio de la música árabe, sobre todo en su vinculación con la música de España (las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio especialmente).

La mirada hacia estas culturas se ha desarrollado a través de varias formas de contacto. Con todo, los estudios etnomusicológicos desde principios del siglo xx han cumplido un papel importante en el acercamiento a estas formas y repertorios musicales. Las transcripciones de ciertos repertorios y las grabaciones de campo posteriores ayudaron a su mejor conocimiento a lo largo del siglo xx. La mirada hacia el Oriente, sin embargo, llegó antes que el oído...

Hasta inicios del siglo xx el encuentro artístico con Oriente nació y se gestaba de forma especial en la búsqueda de lo exótico, de la cita de otra cultura desde un punto de vista musical, como contextualización, por ejemplo, de la trama de un libreto de ópera, el perfil de algún personaje o cierto color instrumental distinto del europeo. Así se entienden las numerosas formas de albergar en una partitura materiales musicales provenientes de esas culturas como mera cita exótica. Couperin y otros autores desde el Barroco serán muestra de ello en los programas de este ciclo, al presentar estampas casi visuales de ese mundo lejano. Ejemplos ya sonoros de esta interrelación se encuentran en el uso de elementos de la música del cercano Oriente (“alla turca”), de ciertos giros instrumentales, de interválicas arabizantes o de escalas del lejano Oriente (elementos reconocibles desde Haydn, Mozart o Beethoven hasta la *Turandot* de Puccini, *La canción de la tierra* de Mahler por la fuerza del elemento inspirador, o numerosas obras de John Cage o Klaus Huber, por citar solo algunos nombres).

Pero esa mirada hacia “lo otro” puede albergar también la constitución de un lenguaje nuevo, personal y original nacido de la asimilación y destilación de procesos y técnicas de otras músicas en la propia estética, tanto mediante la manipulación del material musical como por la conceptualización de la obra artística. Aquí, sin duda, el inicio del siglo xx supone un cambio de paradigma, y algunos autores son fiel reflejo de esta mirada

nueva. Claude Debussy y Olivier Messiaen, algo después, son ejemplos de esto.

Claude Debussy (1864-1912) obtuvo consecuencias de primer orden en la evolución de su música tras el encuentro y conocimiento de la música del gamelán javanés en la Exposición Internacional de París de 1889. Nuevos tipos de escalas, otras formas no lineales de usar las alturas y los acordes y su funcionalidad dentro de la tonalidad quedaban asentadas. La idea de *arabesco* –palabra orientalizante en su conformación– es esencial en su música. Este concepto de arabesco debe ser extrapolado a la música desde el mundo de la ornamentación visual. El arabesco o ataurique es la denominación de un modo de ornamentar basado en el uso de elementos estilizados, repetitivos, de patrones, que con frecuencia están vinculados a mundos vegetales (ramas, flores, follaje). Estas formas son recurrentes en la superficie de paredes, fuentes o ventanas o espacios del mundo islámico como alcazabas, palacios o mezquitas. También son típicas de otros soportes (cerámica, pintura). Siempre se desarrollan en superficies, sean estas planas o curvas. Están en un principio adscritas al mundo de las dos dimensiones, aunque aquí destacaría la articulación de otras formas que se expanden hacia las tres dimensiones y que participan de un principio ornamental similar: las mucarnas o mocárabes. Del mundo plástico de las dos dimensiones saltamos a las tres dimensiones, y de ahí ya se puede proponer un salto más esencializado al territorio de la música.

En el contexto histórico de Debussy no hay que olvidar el enorme interés que las artes ornamentales y en concreto el arte islámico o la pintura japonesa jugaron en el imaginario no solo de los artistas plásticos sino también en las llamadas artes aplicadas y en la vida cotidiana. El arabesco pasó a estar fuertemente incorporado a numerosos rincones de la casa, en objetos, libros, papeles, en la misma publicidad, y todo ello en expresiones artísticas como el *Art Nouveau*, *Jugendstil* o modernismo en España. También en la música este mundo del arabesco, unido al lado exótico de los países islámicos y los viajes, tuvo una enorme importancia en partituras, en temáticas y en títulos de obras. Este interés está presente en nu-

meros compositores, y convergió en España también en lo denominado y definido como “alhambrismo”. Compositores como Ruperto Chapí, Baltasar Saldoni, Emilio Arrieta, Jesús de Monasterio o Felipe Pedrell son, con algunas de sus obras, parte de este contexto. En el caso de Debussy es interesante mencionar, por ejemplo, su conocida pieza para piano *La puerta del vino*, realizada e inspirada en una de las puertas de La Alhambra –espacio que nunca llegó a conocer en persona– y que apareció en su vida en forma de imagen. Manuel de Falla le envió una postal con esta Puerta del vino y Debussy respondió al músico gaditano con una carta de agradecimiento en la que le transmitía su amor por estas bellas y exóticas imágenes de un país que amaba mucho. El mundo de las imágenes es esencial en el pensamiento de Debussy como compositor. Las referencias a imágenes en su obra son constantes y revelan cuánto de visual hay en su inspiración al acometer muchos de sus trabajos. Títulos como *Estampes* (1803), *Images* (1905-1907), sus *Préludes* para piano (1909-1912) y especialmente sus grandes trabajos orquestales como el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) o *La mer* (1903-1905) son muestras de este interés por las imágenes como elementos de inspiración y como metáforas de un trabajo en el que la ornamentación juega un papel sonoro similar al del mundo visual. En el material musical de *La puerta del vino*, las líneas melódicas se contornean en viajes de ida y vuelta, en ondulantes trazos que ornamentan melódicamente el ritmo de habanera de la mano



Claude Debussy, fragmento de “La puerta del vino”, de *Préludes*, Libro II

izquierda. El uso de elementos repetitivos, de sinuosas líneas melódicas que se reiteran y reexponen como patrones, hace que el carácter ornamental del material musical en la escucha tome un papel muy destacado.

La dimensión del arabesco sonoro en la música de Debussy debe ser observada ya en una obra para orquesta anterior, de enorme importancia, no solo en la música del compositor francés sino en la historia de la música del siglo xx, que, para muchos autores, se inicia con ella. Es el citado *Prélude à l'après-midi d'un faune*, del temprano 1894. Esta pieza está inspirada en el poema del mismo título de Stéphane Mallarmé (1842-1898). La obra contrasta de manera magistral el papel de determinados solistas instrumentales con el resto de la orquesta, desglosando estupendamente la perspectiva de un relieve de materiales en primer plano y otros en segundo plano. De esta forma es evidente la separación de materiales de alto contenido ornamental y otros de marcado carácter estructural. Pero ambas dimensiones ofrecen una perspectiva nueva y muy original: el material musical melódico está absolutamente tamizado por una visión enormemente ornamental; repeticiones, giros ondulantes, reiteración de diseños rítmicos. determinan su esencia (la idea de arabesco lo empapa todo). La flauta que inicia la obra (con un tema que será presentado siempre en diversas variaciones) es ya un ejemplo destacado de este grado de ornamentación y de variación continua.



Claude Debussy, inicio del *Prélude à l'après-midi d'un faune*

El arabesco como esencia de este trabajo musical se inscribe claramente en el citado ámbito del *Art Nouveau*, en el interés por las líneas onduladas, las volutas, los juegos de simetría, las circunvoluciones de los diseños, los pliegues ornamentales... El trabajo de Debussy me parece paradigmático como diálogo con elementos de esa que podríamos denominar “mirada oriental”.

La música de Olivier Messiaen (1908-1990), ya desde muy joven, contó con una impresionante originalidad. Nació de destilar un material en el que el canto de los pájaros, la prosodia grecolatina y la rítmica de la teoría musical hindú se daban la mano en una nueva mirada hacia las escalas, los modos, la rítmica y sus consecuencias en el nivel de las estructuras y procesos musicales puestos en juego. Messiaen hace de este conjunto de miradas y encuentros la esencia de un lenguaje musical absolutamente personal. Junto a Debussy, Messiaen es, entre otros autores, ejemplo de cómo la mirada hacia otros referentes lejanos (orientales) puede marcar y determinar nuevos puntos de arranque en el proceso creativo. Pero la continuación de la música del xx nos va a dejar otras propuestas no menos personales que abrazan el mundo oriental en otras perspectivas diversas.

En la segunda mitad del siglo xx la presencia de otras culturas orientales ha ofrecido muy variadas formas de diálogo. Si los sistemas de afinación de la música árabe han determinado algunas de las propuestas del compositor Klaus Huber, recientemente fallecido (microintervalos diversos, uso de *maqamat* –modos árabes–), para otros, como Giacinto Scelsi, la mirada e inspiración han llegado del pensamiento del Lejano Oriente a través de su espiritualidad (budismo zen) o de la interiorización de una forma muy reducida del tratamiento de las alturas. Otros autores, como John Cage (1912-1992), han sabido articular todo un mundo estético vinculado estrechamente a elementos del pensamiento oriental, desde el uso del silencio, la referencia al mundo de los jardines secos japoneses o la utilización de sistemas como el *I Ching* para el desarrollo de una obra musical. También, en la dirección contraria, las voces de compositores orientales próximos a la cultura occidental han aportado otras perspectivas y nuevas formas de articular el lenguaje musical. Claros ejemplos son el compositor japonés Toru Takemitsu (1930-1996) o el coreano –residente en Berlín hasta su muerte– Isang Yun (1917-1995). Sobre algunos de estos autores hablaré algo más en las notas a los conciertos en que se presenten obras suyas.

Estas formas de diálogo e interacción han encontrado a veces, sobre todo en época más reciente, una cierta resistencia crítica, especialmente cuando han conllevado una cierta forma de

“apropiación”. Los estudios poscoloniales o las reflexiones de autores como el citado Edward Said han contribuido a ello. Un compositor actual de especial transcendencia como Helmut Lachenmann (1935) ha criticado esta forma de diálogo con otras culturas y la ha considerado como problemática, por ejemplo, refiriéndose a un compositor como György Ligeti (1923-2006), que encontró su inspiración en numerosos aspectos de la música del África subsahariana o en el folclore de los Balcanes en el desarrollo de muchas obras de sus últimos años. Lachenmann ha hablado, en este sentido crítico, de *Kulturtourismus* (“turismo cultural”): un cierto modo de colonialismo aparecería como base creativa. Si esto era buscado a principios del siglo xx (y antes) como vertiente estética de la creación, hoy se puede constatar una actitud más crítica. Esta forma de apropiación (o *colonialismo musical*) fue una marca del arte moderno (pensemos por ejemplo en Matisse o en la importancia del arte negro africano para Picasso o para los autores del célebre almanaque muniqués *Der blaue Reiter*).

Hay que citar claramente otros autores que forman parte de corrientes y tendencias que privilegian, por ejemplo, la superficie de la obra como elemento de primer rango (una marca esencial de muchas formas de expresión artística de Oriente). No solo mediante formas cercanas al arabesco sino también mediante estructuras repetitivas y alambicados diseños rítmicos que son evidentes en la obra de compositores tan distintos como Steve Reich (vinculado a la música africana o a la india), Pierre Boulez (se han señalado las relaciones de *Le marteaux sans maître* con el gamelán) y otros como Franco Donatoni, Morton Feldman, Salvatore Sciarrino, Pascal Dusapin o Beat Furrer, por citar solo algunos ejemplos. A ellos quiero añadir la obra del compositor español Carmelo Bernaola (1929-2002), apenas tratada en este sentido por la musicología, pero que sin embargo posee –en especial en su último período creativo– un uso sorprendente de los conceptos de superficie y ornamentación en la elaboración del material musical. Otros autores y temáticas serán algo más tratados en los cinco programas de este ciclo.

Uno de los más destacados observadores y admiradores del trabajo del citado Paul Klee ha sido curiosamente el compositor y

director francés Pierre Boulez (1925-2016). Boulez escribió un muy interesante libro sobre el pintor suizo que traza diferentes visiones ante el hecho pictórico y el musical. Para Boulez, entre el mundo de los sonidos y el de las imágenes, “Klee nos enseña que los dos mundos tienen una propia especificidad y que la relación entre ellos solo puede ser de naturaleza estructural. Una transcripción literal sería absurda”. Klee se alza, sin embargo, como uno de los “maestros” y referentes del Boulez creador. Esa mirada oriental ha ofrecido aspectos no solamente musicales sino también teatrales, espaciales o conceptuales. El teatro *noh* japonés, el teatro de sombras indonesio, la cosmología del gamelán de Java y Bali son solo ejemplos de una perspectiva inmensa que ha influido tanto en compositores como en escenógrafos, directores de escena, o coreógrafos.

La creación artística hoy no se puede dejar de observar y analizar como palimpsesto (ya lo anticiparon Gérard Genette, Julia Kristeva o Jacques Derrida). La relación con el pasado y con otras culturas puede ser un punto crucial en el proceso creativo. Esta interrelación infinita de redes y encuentros vincula hoy nuestro mundo intertextual e intercultural con todas las disciplinas artísticas. Y Oriente no ha dejado de ser un “otro” especial que ha inspirado y determinado en muchos casos la mirada del artista occidental.

José María Sanchez-Verdú



Tablero de ataurique en el salón del trono de Abderramán III en Medina Azahara.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Jean Barraqué, *Debussy*. Traducción de María Amparo Bravo, Barcelona, Antoni Bosch, 1982.
- Pierre Boulez, *Le pays fertile*. Paul Klee, París, Gallimard, 1989.
- John Cage, *Pour les oiseaux: entretiens avec Daniel Charles*, París, Pierre Belfond, 1976 (hay versiones en inglés: *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Londres, Marion Boyars Publishers, 1980, y en castellano: *Para los pájaros: conversaciones con Daniel Charles*, Caracas, Monte Ávila, 1981).
- John Cage, *Escritos al oído*. Traducción de Carmen Pardo, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999.
- William P. Malm, *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Traducción de Miren Rahm, Madrid, Alianza, 1985.
- Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical*. Traducción de Daniel Bravo López, París, Alphonse Leduc, 1993.
- Julián Ribera, *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, Voluntad, 1927 (existe edición moderna: *La música árabe y su influencia en la española*, Valencia, Pretextos, 2000).
- Edward W. Said, *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes, Madrid, Debate, 2002.
- Heinrich Strobel, *Claude Debussy*. Traducción de Carmen Bas Álvarez, Madrid, Alianza, 1990.
- Akira Tamba, *Músicas tradicionales de Japón*. Traducción de Carmen Julia Gutiérrez, Madrid, Akal, 1997.
- Habib Hassan Touma, *La música de los árabes*. Traducción de Ramón Barce, Madrid, Alpuerto / Junta de Andalucía, 1998.



Utagawa Kunisada (Toyokuni III), *Hahakiri maki* [El ciprés de verano].
 Capítulo del *Genji monogatari* [La novela de Genji] por Murasaki
 Shikibu, 1830. Japón. Periodo Edo (1600-1868). Grabado en madera
 y estampación sobre papel. Colección Bujalance. Foto: ©Fernando Ramajo.
 Obra expuesta en la exposición *El principio Asia. China, Japón e India*
 y *el arte contemporáneo en España (1957-2017)*, simultánea a este ciclo de
 conciertos.

PRIMER CONCIERTO

ORIENTE EN LAS VANGUARDIAS

I

John Cage (1912-1992)

Dream

Claude Debussy (1862-1918)

Poissons d'or, de *Images*, Libro II

Olivier Messiaen (1908-1992)

Quatre études de rythme

Ile de feu I

Mode de valeurs et d'intensités

Neumes rythmiques

Ile de feu II

Miércoles, 28 de febrero de 2018

19:30 horas

II

Pascal Dusapin (1955)

Sept études pour piano

1

2

3

4

5

6

7

Nicolas Hodges, *piano*

Este programa, con piezas para piano solo, ofrece amplias perspectivas sobre los distintos modos de escritura pianística del siglo xx y de principios del xxi, con un repertorio que abarca diversos estilos y tendencias compositivas.

Dream es una obra de factura muy sencilla en el catálogo del polifacético compositor norteamericano **John Cage**. Data de 1948, del periodo en que Cage fue profesor en el mítico Black Mountain College en Carolina del Norte, institución marcada por situar el arte y la visión interdisciplinar como centros de su actividad. John Cage abrazó en su vida facetas tan variadas como el estudio de las setas, de la danza, de las artes plásticas, de la música (naturalmente, y habiendo sido brevemente alumno de Arnold Schönberg), de la música hindú, del mundo espiritual del Lejano Oriente (especialmente el budismo zen)...

La pieza *Dream* expone un grupo muy reducido de notas. La interpretación destaca por ir sosteniendo el sonido de algunas de ellas a través del pedal. Rítmicamente parte de un ballet del compañero de vida de Cage, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009). En el periodo de composición, el autor tenía una cercanía especial a la obra del compositor Erik Satie; no en vano, en ese mismo año Cage dio una conferencia titulada “Defense de Satie”. *Dream* representa muy bien en su escueto desarrollo muchos de estos intereses. De esos años es también la célebre 4’33”, que en su silencio dialoga, no solo con algunos de los cuadros blancos pintados unos años antes por Robert Rauschenberg, sino también con cierta pintura japonesa y china antiguas que se deleitan en los espacios sin terminar, en el vacío como esencialidad plástica, poética y filosófica.

De una escritura musical enormemente rica, “Poissons d’or”, de **Claude Debussy**, del segundo libro de la serie para piano *Images*, es ejemplo de un trabajo muy elaborado y de un pianismo complejo y muy original. Fue escrita en 1907, y está dedicada al gran pianista español Ricardo Viñes. El piano, para Debussy, es un territorio en el que sus ideas musicales encuentran una perfecta adecuación entre los registros, las líneas melódicas y esa atmósfera armónica que empapa su personalidad musical. La obra es enormemente virtuosa, y su material pa-

rece moverse en un fluir constante –como el agua que parece reflejar–, con un trabajo rítmico de gran refinamiento. Al igual que Albéniz –autor de la *Iberia*, obra que Messiaen consideró una Biblia del piano–, Debussy es un gran pianista que sabe dotar y expandir en el instrumento todo un amplísimo mundo de posibilidades técnicas y expresivas. Con frecuencia se ha señalado que Debussy encontró la inspiración en una pintura de origen japonés (¡precisamente!) esmaltada con dos peces de color oro, que tenía colgada en su estudio (véase la ilustración en p. 40). De nuevo el Oriente y su imaginería visual pudieron actuar como inspiración.



Claude Debussy, fragmento de “Poissons d’or”, de *Images, Libro II*

En la *oeuvre* de **Oliver Messiaen**, los *Quatre études de rythme* (1949-1950) asumen un lugar preeminente. La música de Messiaen abrazó un fructífero diálogo con varios elementos provenientes de tradiciones no europeas, especialmente de la teoría musical hindú. El sistema modal y rítmico de los *ragas* y los *talas* le sirvió de base para desarrollar un sistema musical propio basado en modos muy particulares de propia ideación y para expandir un trabajo rítmico de gran riqueza y originalidad. La rítmica de Stravinsky encuentra en Messiaen una fructífera continuación. En los años cincuenta, Messiaen compuso varias obras musicales de altísima abstracción en cuanto al uso de los materiales. La estructuración de todos los parámetros musicales estaría vinculada, por un lado, al legado de un Anton Webern, pero por otro a un momento histórico en el que el pensamiento estructural adquirió un gran desarrollo en diversas parcelas del conocimiento, desde la filosofía hasta la lingüística o la antropología. Esa personal búsqueda de Messiaen coincide con su presencia en los cursos de verano de Darmstadt o como profesor de compositores como Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen en París. Todo este periodo dejó obras como la *Messe de la Pentecôte* (1949-1950), el *Livre d'orgue* (1951-1952), o los aquí presentados *Quatre études de rythme*. Los cuatro estudios son: “Île de feu I”, “Mode de valeurs et d'intensités”, “Neumes Rythmiques” e “Île de feu II”. Un aspecto destacado en esta obra, en términos de estructuración y desarrollo, es el haber expandido el ámbito de la serialización a parcelas hasta ahora independientes como eran las formas de ataque o las dinámicas –en concreto, en el segundo estudio, “Modo de valores e intensidades”–. La serialización de las alturas de Arnold Schönberg (dodecafonismo o, como él decía, “composición con doce sonidos”) encontraba una lógica y coherente continuación en estas obras de Messiaen. Después de ello, Messiaen pasó página –dejó que fueran otros, como Boulez o Stockhausen, quienes continuaran este camino en lo que se ha llamado serialismo integral– y prosiguió su música por derroteros muy distintos y determinantes de su música posterior

El compositor francés **Pascal Dusapin** es un ejemplo interesante si atendemos a la influencia sutil que desde el mundo árabe llega a su música. Su fascinación por la recitación del Corán, entonado por el muecín o almuédano, ha dejado una especial

impronta en la concepción casi monofónica de algunos de sus trabajos. Sus *Sept études* para piano son un ejemplo palmario de ello. Ya en el primero se puede constatar cómo un instrumento polifónico como el piano se expande por el teclado casi como si fuera una sola línea musical, eso sí, ornamentada a través de determinadas resonancias, filigranas lineales, polifonías en eco... Por ello abundan las octavas y las heterofonías: es como la misma melodía desplegada a través de diferentes registros y voces del teclado con pequeños desfases. Todo recuerda de manera muy sutil, como señalaba, la monofonía de la voz del almuédano. Ello corrobora una visión muy personal y especial del lenguaje pianístico de Dusapin en el contexto de la música actual. Los *Sept études* fueron compuestos entre 1997 y 2001 y estrenados poco a poco en varios festivales franceses (París, Estrasburgo, Saint-Richier, Orleans) y uno alemán (Berlín). Es interesante destacar –como en el caso de Ligeti con su música para piano a partir de los setenta– que Dusapin estuvo más de veinte años sin escribir para el instrumento. El peso histórico, la fuerza de los clichés y el timbre tan característico son algunos de los motivos que hacen del piano un instrumento inaccesible estéticamente para muchos autores... por lo menos durante unos años (¡algunos superan esta fase...!).

Cada uno de estos *études* de Dusapin despliega –siguiendo la idea de otros ciclos de estudios ya conocidos de la historia de la música– elementos contrastantes que hacen del ciclo una propuesta enormemente rica en la plasmación de las ideas musicales. Se alternan materiales y caracteres musicales distintos, lo cual garantiza un interés añadido a una interpretación conjunta como ciclo. Si algunos de ellos –como el primero o el quinto– articulan formas muy lineales y melódicas en su desarrollo, otros –como el segundo o, sobre todo, el cuarto– presentan un elaborado trabajo rítmico lleno de interesantes búsquedas de polirritmias y superposiciones en varios planos de especial complejidad. El tercero y el cuarto guardan, en cierta manera, una conexión destacada con el piano impresionista de un Debussy. Cada uno de los estudios –como suele ser típico en el género– apunta a determinados elementos técnicos y musicales que son especialmente puestos en relieve. Un caso destacado es el estudio sexto, que expande un continuo de tri-

nos en constante variación en los registros y planos sonoros, así como en sus resonancias y densidades polifónicas. El lenguaje de Dusapin para el piano es enormemente personal. El empleo de determinadas interválicas, modos de ataques y despliegues melódicos de las líneas –en el sentido monofónico que señalaba del canto del muecín– hace de este ciclo, junto a otros ya conocidos de la música en los siglos XIX y XX (desde Chopin hasta Ligeti, entre otros muchos), una obra especialmente rica y apreciable. Este ciclo de estudios no puede dejar de asociarse a una obra de esos mismos años de especial importancia en el catálogo de Dusapin: su concierto para piano y orquesta *À quia*, del año 2002

NICOLAS HODGES

Con un repertorio que abarca desde Beethoven a Berg, pasando por Brahms, Debussy, Schubert y Stravinsky, Nicolas Hodges se ha convertido en una referencia en la interpretación del repertorio contemporáneo.

En la presente temporada actuará como solista en el Donaueschinger Musiktage, la Fundación Juan March de Madrid, el Wigmore Hall, el Queen Elizabeth Hall, y participará en el Festival Ultraschall de Berlín. Además, ha sido invitado a actuar junto a la Orquesta Estatal de Stuttgart bajo la dirección de Sylvain Camberling, y con la Orquesta Philharmonia de

Londres en el Royal Festival Hall con Beat Furrer. Por otra parte, interpretará el *Concierto para piano* de Gerald Barry en Londres, Ámsterdam y Norwich con la Britten Sinfonía bajo la dirección de Thomas Adès. Como miembro del Trío Accanto, ofrecerá el concierto de clausura del Festival AFEKT en Talin.

En el ámbito de la música de cámara, Nicolas Hodges colabora habitualmente con el Cuarteto Arditti, con Adrian Brendel, Colin Currie, Ilya Gringolts, Anssi Karttunen, Michael Wendeborg y Carolin Widmann, al tiempo que forma parte del Trío Accanto.

SEGUNDO CONCIERTO

HAIKUS

I

John Cage (1912-1992)

Seven new haikus

Haiku I, for my dear friend, Who

Haiku II (what stillness!)

Haiku III, the green frog's voice

Haiku IV, the River Plurabelle

Haiku V

Haiku (not numbered)

Haiku I, second version (rejected?)

Ryoanji, para flauta, contrabajo y percusión

Delfín Colomé (1946-2008)

El jardín de las delicias, para flauta, clarinete, violín,
violonchelo y piano (selección)

Promenade

La fuente del adulterio

El codex gluteus

Eva

Promenade (repetición con coda)

Iannis Xenakis (1922-2001)

Paille in the wind, para violonchelo y piano

Chen Yi (1953)

As like a raging fire, para ensemble (flauta, clarinete, violín,
violonchelo y piano)

Miércoles, 7 de marzo de 2018

19:30 horas

II

Nuria Núñez Hierro (1980)

Alla ricerca disperata del sole, para flauta baja, clarinete con
ledes, piano preparado y violonchelo

José María Sánchez-Verdú (1968)

Arquitecturas del límite, para flauta, clarinete, violín,
violonchelo y piano

Toru Takemitsu (1930-1996)

Quatrain II, para clarinete, violín, violonchelo y piano

Benet Casablancas Domingo (1956)

Siete haikus para sexteto

Full de dietari. Per Antonio Muñoz Molina

Ràfegues de llum

Poco andante

Con moto. Giocoso e festivo

Poco mosso

*Memento –Haiku per a Maria del Carme Casablancas–
Allegro*

Grup Instrumental de València

Josep Cerveró, clarinete

José María Sáez Ferríz, flauta

M^a Carmen Antequera, violín

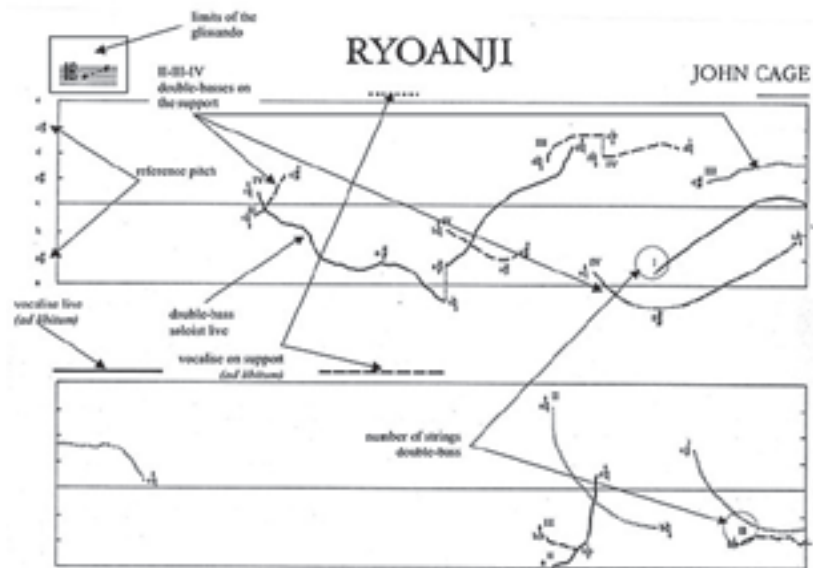
Mayte García-Atienza, violonchelo

Francisco Catalá, contrabajo

Carlos Apellániz, piano

Joan Cerveró, dirección

Un autor destacado y presente en varios de los conciertos de este ciclo es **John Cage**. Quizá es uno de los compositores que más aspectos de estudio ha ofrecido a la musicología e incluso a la filosofía en esta interrelación entre el pensamiento creativo occidental y el oriental. Su composición *Seven new haikus* data de 1951-1952, y está escrita partiendo de las operaciones azarosas nacidas del *I Ching* como proceso de composición. Comparte esta técnica con una obra amplia y más importante como *Music of Changes*, de 1951, que de alguna forma inició su interés por las filosofías orientales. Cada uno de los breves movimientos de los *Seven new haikus* se basa en la sucesión de 5 + 7 + 5 notas, siguiendo el esquema de versos del *haiku*, y en su configuración cobra una importancia enorme el propio silencio. *Ryoanji* –segunda pieza de este concierto– es una obra o ciclo de piezas compuestas a partir de 1983 para instrumento y cinta, y es una de las creaciones más icónicas del catálogo de este compositor norteamericano. Se inspira en el famoso templo budista de Ryoanji, construido en el siglo XIV al norte de la ciudad japonesa de Kioto y poseedor de un extraordinario jardín zen, de los denominados jardines secos. Cage desarrolla una partitura de tipo espacial en la que una notación ciertamente abierta (incluso en cuanto al instrumento protagonista) parece trazar una cartografía de este espléndido jardín zen formado por quince piedras sobre un océano de piedras pequeñas blancas que se extiende por un espacio meditativo y de gran intensidad dentro de esta concepción zen del espacio. El jardín de Ryoanji (templo declarado Patrimonio de la Humanidad) despliega en su espacio esas quince piedras muy distintas constituyendo una especie de cartografía secreta. La tradición señala que un visitante nunca puede ver las quince piedras a la vez (aunque no sea verdadero). La partitura de Cage define la pieza para un instrumento principal, una cinta pregrabada y una cierta cartografía para su despliegue en el espacio al interpretarla. Ofrece, por tanto, una enorme libertad interpretativa con una notación abierta ya destacada en autores contemporáneos a él como Earle Brown (1926-2002) o Morton Feldman (1926-1997), autores que junto a Cage y algunos más constituyeron la denominada Escuela de Nueva York. Algo más tarde, otro autor como Sylvano Bussotti (1931) llevó este ámbito plástico y visual de las partituras a formas extremas. La interpretación de esta tarde de *Ryoanji* será con el piano como voz protagonista.



John Cage, *Ryoanji*. Copyright Edition Peters (Fráncfort).

Delfín Colomé, autor polifacético en sus intereses y en su profesión como diplomático, posee un catálogo de unas setenta obras. Unió su profesión con la composición, el piano, la dirección de orquesta, la investigación (especialmente sobre la danza) y la crítica musical. Su vinculación con el Oriente fue destacadísima: estuvo unos diez años destinado en diversos puestos en Manila, Singapur y Seúl, donde murió en 2008. Su lenguaje musical optó por ciertos elementos pertenecientes al minimalismo, así como a un especial eclecticismo. Las piezas del concierto de hoy son, a partir del piano, ejemplo de este pensamiento musical. Una parte de su biblioteca (partituras, libros sobre música y sobre danza) fue depositada como donación en la Academia Española de Bellas Artes y Arquitectura en Roma. Su archivo musical, que incluye documentación relacionada con su actividad compositiva (partituras, programas de mano, recortes de prensa, grabaciones, etc.) fue legada a la Biblioteca de la Fundación Juan March.

Paille in the wind, para violonchelo y piano, del compositor griego **Iannis Xenakis**, es una obra breve, de 1992, en la que los dos instrumentos discurren a través de caminos o estratos casi de concepción arquitectónica (solo se superponen en algunas ocasiones), y desarrollan materiales muy reducidos y específicos: el piano con racimos de acordes fulgurantes y percusivos; el violonchelo con líneas en movimiento que más que una idea melódica constituyen un estrato horizontal de timbres extrapolados lejos de una expresividad interpretativa de la música del XIX o principios del XX.

Chen Yi es una compositora china afincada en Estados Unidos que ha desarrollado en su obra una especial unión entre elementos de la música y cultura chinas con la tradición clásica occidental. *...as like a raging fire...* fue escrita entre 2001 y 2002 para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano. En sus 13 minutos de duración plasma una gran expresividad que combina aspectos que representan muy bien cierta visión americana de la música de creación de la segunda mitad del XX con principios que dejan entrever su procedencia china.

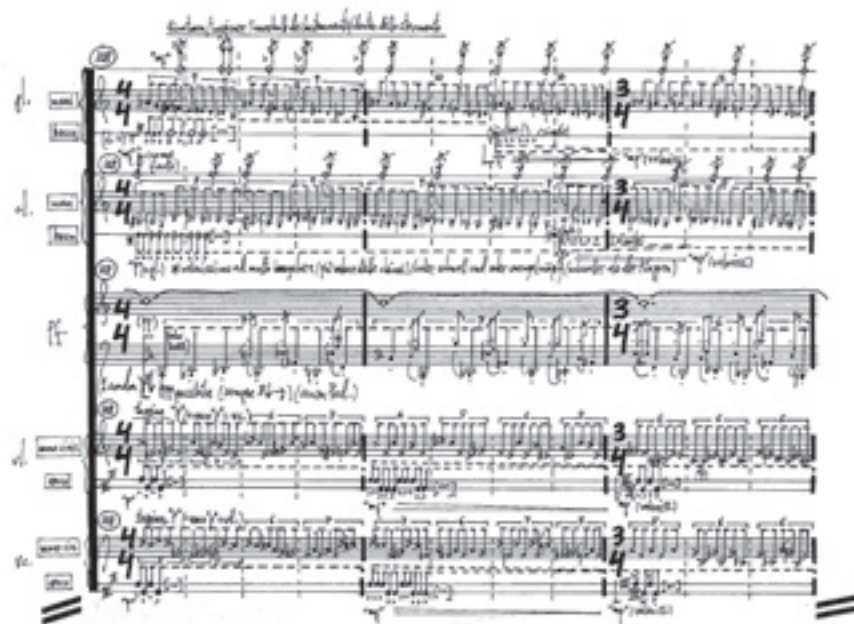
Alla ricerca disperata del sole, de la compositora **Nuria Núñez Hierro**, está escrita por encargo del ensemble Taller Sonoro para una gira que desarrolló en 2014 en varias ciudades españolas. La obra está articulada por cinco miniaturas con instrumentaciones muy distintas vinculadas entre sí como dedicatorias a algunos de los miembros de este ensemble sevillano. La autora ha señalado sobre este trabajo que le interesa especialmente

[...] profundizar en las interrelaciones visuales y sonoras que se producen en una obra en la que los papeles de los músicos se intercambian convirtiéndose a veces en meros resonadores o amplificadores de lo que otro interpreta. Por otra parte, me encuentro inmersa en planteamientos escénicos que van más allá de lo sonoro y esta obra me proporcionó la excusa perfecta para sugerir una pequeña dramaturgia lumínica de forma paralela y sinérgica a la sonora.

Cada uno de los movimientos plantea ciertos materiales musicales concretos y diferenciados, casi como objetos sonoros que

después son manipulados en el tiempo, sobre todo a partir de principios como la repetición o la variación como elemento de contraste en lo formal. Una sucinta dramaturgia de las luces por parte de los mismos intérpretes busca ofrecer una percepción poética distinta del sonido y del espacio durante la obra.

Arquitecturas del límite (para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano) fue escrita por el autor de estas líneas en un lapso amplio de tiempo y en varias fases, entre 2005 y 2012. Sus dos primeras páginas fueron escritas para un homenaje por los 75 años de Cristóbal Halffter en Villafranca del Bierzo durante sus cursos de verano de 2005 junto a otros colegas como López López, Del Puerto, Rueda y Marco, entre otros, también vinculados a estos cursos. En 2012 se estrenó como versión completa y final en Donaueschingen, en el Festival Ars Nova. La pieza es una reflexión sobre el concepto de límite aplicado a diversos



José María Sánchez-Verdú, fragmento de *Arquitecturas del límite*. Copyright Breitkopf & Härtel (Wiesbaden).

elementos: límites en la saturación de la información, límites en los umbrales de las dinámicas y en los registros, límites en cuanto al concepto de energía corporal (y mental) aplicado al factor de la interpretación por parte de los intérpretes, y finalmente también límites en cuanto al factor del tiempo y el desarrollo de la obra a través de una evolución estética especial entre aquel 2005 y el año de su finalización: ocho años. La energía se alza como el parámetro esencial en el final de la obra –casi como una superficie ornamentada y saturada en el arte islámico–, aunando un resultado complejo con un cúmulo de energía física y sonora que pretende atisbar otras fisionomías de los límites en una obra musical.

Quatrain II, para clarinete, violín, violonchelo y piano, de **Toru Takemitsu**, es una obra de 1976, de amplio desarrollo, que presenta numerosos aspectos comunes a una parte de la música instrumental europea de esos años. Un lirismo destacado de su instrumentación y un cierto tipo de sonoridad serial confluyen en un ambiente sonoro cercano a la música de Arnold Schönberg en varios momentos. En esta pieza la visión de Takemitsu no deja apenas traspasar elementos de su procedencia cultural: ha asimilado la visión musical occidental como su propio lenguaje de expresión.

Benet Casablancas ha vuelto recientemente a la forma del haiku (presente en su catálogo varias veces) a través de esta pieza de 2015 titulada *Siete haikus para sexteto*. Esta composición fue escrita a partir de un proyecto colectivo con el dissonArt Ensemble para el 48º Dimitria Festival de Tesalónica. Inspiradas en la concisión y esencialidad en la forma poética homónima japonesa, estas piezas –como antes la colección de *epigramas* para diversas formaciones– han permitido al autor contraponer a las obras de proporciones más amplias y ambiciosas formalmente un medio discursivo más concentrado que busca capturar una idea inicial y exponerla con la inmediatez, continuidad e intensidad expresiva de lo que se escribe casi de un solo trazo, como el gesto de una pincelada. El resultado, según apunta Benet Casablancas, son piezas de carácter muy contrastado y adscritas a registros diversos. Algunas de ellas son tranquilas, lúdicas, líricas, rítmicas, brillantes o festivas,

mientras otras son de signo más enérgico, dramático o luctuoso, como es el caso –muy particularmente– del sexto *haiku*, “Memento –Haiku per a Maria del Carme Casablancas Portí–”.

GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA

Creado en 1991, el Grup Instrumental de València es una formación orquestal dedicada a la interpretación de la música de los siglos xx y xxi, cuya trayectoria se consolidó en 2005 con la concesión del Premio Nacional de Música en la especialidad de interpretación. Durante el curso 2016-2017 ha celebrado sus 25 años de actividad ininterrumpida mediante la realización de una gira de conciertos y la grabación de un disco conmemorativo.

Compuesto por una plantilla flexible de intérpretes, su repertorio abarca desde la música de cámara hasta la orquestal. En su trayectoria ha abordado obras clásicas de Beethoven, Mozart, Haydn, Mahler o Bruckner, pero siempre vinculadas al repertorio contemporáneo internacional de autores como Stockhausen, Webern, Donatoni, Boulez, Xenakis, Ligeti, Schönberg, Stravinsky. Su especialización en la música española de los siglos xix a xxi le ha llevado a enfrentarse con éxito a partituras de Falla, Albéniz, Rodrigo, De Pablo, Cristóbal Halffter, To-

más Marco, José María Sanchez-Verdú, Mauricio Sotelo, Alberto Posadas o Francisco Guerrero, entre otros. El impulso del que se nutre el Grup Instrumental de València es el compromiso con la cultura y la música del tiempo presente. En este sentido, da especial valor a la recuperación de la memoria musical de los compositores actuales, lo que se ratifica con el encargo y estreno de nuevas obras en cada temporada.

El Grup Instrumental de València mantiene una constante presencia en los foros nacionales e internacionales de música contemporánea, y ha actuado en festivales y auditorios como el Palau de la Música de Barcelona, la Sala Joaquín Turina de Sevilla, el Auditorio Nacional y los Teatros del Canal de Madrid, el Festival de Música y Danza de Granada o el Festival Internacional de Música de Alicante, entre otros. Asimismo, a nivel internacional ha actuado en importantes salas de Alemania, Argentina, China, Cuba, Francia, Gran Bretaña, Indonesia, Italia, Portugal y Rumanía.

JOAN CERVERÓ

Nacido en 1961 en Valencia, estudió en los conservatorios superiores de música de Valencia, Madrid, Barcelona y en la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Es máster en Estética y Creatividad por la Universidad de Valencia. En 1994 fue nombrado Director Musical y Artístico del Grup Instrumental de València.

Dirigió con éxito el estreno mundial de la ópera *Dulcinea* de Mauricio Sotelo en el Teatro Real de Madrid, en 2006. Otros compromisos operísticos han incluido las *Européras* de John Cage (por primera vez en Europa la serie completa de las cinco óperas de Cage), el estreno español de *Neither* de Morton Feldman en 2008 y los *Four Notes Opera* del compositor norteamericano Tom Johnson. Se ha presentado en esta faceta lírica en teatros de Sevilla, Bilbao, Madrid, Oviedo, Castellón, Buenos Aires y

Roma. También ha realizado numerosos estrenos absolutos y en España, de obras de Rihm, Chin, Grisey o Ligeti, y ha intervenido activamente en el encargo de más de cien nuevas obras, especialmente de autores españoles. En 2011 fue nombrado director musical del proyecto Veinte/21 del Auditorio Nacional de Música de Madrid. Desde 1996 hasta 2014 desempeñó el cargo de director artístico del Festival de Música Contemporánea Ensembles.

Como compositor destaca por su dedicación a la música escénica. Por esta actividad ha sido galardonado con el Premio de Teatro de la Generalitat Valenciana a la mejor composición original (1995), el Premio de la Crítica como mejor director musical de teatro (1998) y el Premio Nacional de la SGAE Daniel Montorio a la composición de música escénica (1996), entre otros.

TERCER CONCIERTO

Jueves, 8 de marzo de 2018

19:30 horas

JAPÓN EN EUROPA

Toru Takemitsu (1930-1996)

Les yeux clos I

Claude Debussy (1862-1918)

Pagodes, de *Estampes*

Toshio Hosokawa (1955)

Haiku para Pierrez Boulez, en su 75 aniversario

Benet Casablancas (1956)

Haiku para Zurbarán

Tres haikus

Toshi Ichihyanagi (1933)

Inexhaustible fountain

Claude Debussy

La terrasse des audiences du clair de lune, de 24 preludios

*Concierto con motivo de la inauguración de la exposición
El principio Asia. China, Japón e India y el arte
contemporáneo en España (1957-2017).*

Yukiko Akagi, piano

Poissons d'or [Peces de oro], laca japonesa del siglo XIX.
Musée Claude Debussy, Saint-Germain-en-Laye

El concierto de hoy nos propone un viaje a través de una relación que ha dado frutos espléndidos: la que vincula la cultura musical de Japón con la europea. Los autores programados ofrecen varios paisajes de especial interés de cara a aprehender algunas sutiles perspectivas de este diálogo tan importante desde un punto de vista histórico y estético.

Toru Takemitsu es considerado uno de los padres de la composición en Japón en el siglo xx. Su obra e intereses abrieron la música japonesa hacia elementos de la música occidental, en concreto a través de la presencia de la música francesa de un Debussy o la impronta de la Segunda Escuela de Viena, con Schönberg especialmente presente. Por otro lado, Takemitsu también fue capaz de hacer de la música tradicional del Japón otro territorio de trabajo en el que fue pionero, al reivindicar y usar en su propia música numerosos instrumentos tradicionales y determinados elementos de su tradición. Un ejemplo es el soberbio trabajo que hizo para el cine, con la música para la película *La mujer de la arena* (1964), del director Hiroshi Teshigahara (basada en el libro homónimo de Kôbô Abe). Sin embargo, en el catálogo de este compositor de Tokio, la presencia de la música occidental es especialmente importante. Debussy es recurrente y fecundo como inspiración en muchas de sus obras. Por ejemplo, su pieza *Quotation of dream* (1991), para dos pianos y orquesta, cita ya de forma directa la música del compositor francés. *Les yeux clos I*, para piano solo, compuesta en 1979, es ejemplo de un lenguaje pianístico exquisito que bebe de las resonancias armónicas de la música francesa de Debussy o del Ravel de los *Oiseaux tristes*. Sobre todo es el ritmo contemplativo, la prosodia musical a través de los diversos registros usados y un juego enormemente orgánico con la agógica o la búsqueda de resonancias armónicas muy refinadas lo que destaca en esta partitura. Poco después escribió Takemitsu *Les yeux clos II*, continuando el trabajo expresivo de la primera obra.

Esta vinculación de la música japonesa con **Claude Debussy** es remarcada mediante la presencia de dos piezas de este compositor en el programa. “Pagodes”, del ciclo *Estampes*, fue compuesta en 1903. La obra es un poético reflejo de sonoridades

orientales en un exquisito desarrollo pianístico de dos temas melódicos que configuran una forma ABA. Pero sobre todo destaca una resonancia continua del color melódico de la escala pentáfona o por tonos, que se alterna con otras secciones que suenan plenamente a las armonías de una obra maestra de esos años, como es su ópera *Pelléas et Mélisande*. El piano despliega una refinadísima escritura que superpone diversos pisos y rítmicas distintas, en muchos momentos deslizando sus arabescos melódicos a través de las teclas negras del piano. La pieza que cierra este concierto, “La terrasse des audiences du clair de lune”, del segundo libro de sus *Préludes*, es otra pequeña joya, mucho más intimista, que plasma un piano de enorme refinamiento en su escritura: sin sobresalir nunca de un *pianissimo* lleno de recogimiento, la escritura crea una polifonía llena de brillos y reminiscencias de ecos y profundidades. No en vano, las dos manos recrean acordes que superponen los registros extremos del piano, agudísimos y graves, para crear una paleta de resonancias que parece querer conminarnos a apreciar desde un fondo de un paisaje hasta los destellos y reminiscencias de la luna que convoca el título allá en lo más alto de la noche. Ambas piezas de Debussy son ejemplos grandes de la escritura para piano de uno de los compositores más importantes del tránsito del siglo xix al xx. Un mago de la poesía y del sonido que encuentra en este instrumento un terreno mágico para la recreación de un mundo propio y excepcional.

Herederos de Takemitsu, y uno de los más grandes representantes de la música japonesa actual, **Toshio Hosokawa** está presente en el programa con el *Haiku para Pierre Boulez*, escrito para el 75 aniversario de este compositor y director francés. El catálogo de Hosokawa transita un territorio mixto que comprende la tradición japonesa –especialmente la música para *sahukachi*, para *shô*, o el teatro *noh*– y diversos planteamientos de la música centroeuropea en la que se formó. Nacido en Hiroshima, Hosokawa fue alumno de Klaus Huber y de Brian Ferneyhough en Friburgo, y también del coreano Isang Yun en Berlín. Su estética es enormemente personal, y desarrolla un trabajo musical muy lírico, con *tempi* lentos, abundancia de propuestas contemplativas, cercanas a lo lírico, a lo mínimo, y a la búsqueda del gesto caligráfico y la respiración como formas

de acercamiento al arte y a la vida. La visión de la naturaleza desde el budismo zen está muy presente. *Haiku para Pierre Boulez* es una breve pieza que avanza lentamente entre ataques en *sforzato* con acordes muy complejos y las resonancias de estos sobre el piano, desplegando notas solas que se expanden hasta los extremos agudos del piano. Sin duda, esta pequeña pieza parece contener algo de simbólico en su trasunto, una cartografía oculta, algo que vincula sus duraciones y armonías con el pensamiento creativo del gran compositor Pierre Boulez.

El compositor catalán **Benet Casablancas**, presente varias veces en este ciclo, destaca por sus acercamientos a elementos de la música japonesa, en especial a través del género poético del *haiku*, una breve y conocida estructura poética de tres versos (con 5, 7 y 5 sílabas en sus tres líneas) que ha sido foco de interés para muchos autores (músicos, escritores...) también fuera de Japón. Su *Haiku para Zurbarán* (2010) plantea una escritura pianística muy contenida y expresiva en la que surgen algunas figuras musicales (“quasi Glockenspiel”, señala en una de ellas) que dan contorno a un desarrollo musical estático y lírico a la vez. Por otro lado, sus *Tres haikus* (2008) ofrecen también esa mirada contemplativa a partir de microformas. Cada una de ellas presenta un contorno musical contrastante en el que surgen fugaces vuelos de grupos de notas que ascienden o descienden como trazos caligráficos. Otros materiales respiran y se recrean en ciertas líneas melódicas que se expanden por el teclado con un lirismo que no olvida el amor de Casablancas, no solo por la cultura japonesa, sino también por la Segunda Escuela de Viena, con Schönberg y Alban Berg a la cabeza. Otra obra posterior a esta retoma el mismo título pero con el subtítulo de “Segunda colección”. Casablancas sigue abriéndose en su catálogo a esta microforma musical inspirada en el célebre género poético de la cultura japonesa.

El compositor japonés **Toshi Ichianagi** presenta, con *Inexhaustible fountain*, otra perspectiva más de la interrelación entre el mundo japonés y el occidental. Ichianagi, natural de Kobe, ya ha usado en algunas piezas la superposición entre instrumentos occidentales y algunos japoneses tan prototípicos como el *koto* o el *shō*. La pieza del concierto data de 1990, y

es una perspectiva personal de otro miembro de la generación veterana de la composición japonesa actual.

El programa se cierra con la ya citada “La terrasse des audiences du clair de lune”, de Debussy. Con sus notas de cristal y sus resonancias a la luz de la luna, el concierto completa un círculo en el que los trazos y vinculaciones entre Japón y Occidente han configurado un territorio de enorme expresividad y profunda poesía que vincula, a través de un instrumento como el piano, los lenguajes de autores provenientes de ese lejano conjunto de islas con otros como Debussy o Casablancas. Sin caer en una mera propuesta de citas o reelaboraciones de ese material musical japonés tan intimista y refinado, estos autores han sabido crear formas de diálogo que nos enfrentan a una especial sensibilidad y a una particular fisonomía de esta gran cultura, la japonesa, que en los últimos siglos no ha dejado de fascinar a muchos artistas de Occidente.

YUKIKO AKAGI

Nacida en Tokio, debutó en el Carnegie Hall de Nueva York en 2004, obteniendo el aplauso de la crítica especializada.

Akagi es ganadora del segundo premio en el Concurso Internacional de Piano Maria Canals (Barcelona), del segundo premio en el Concurso Internacional de Piano Fundación Guerrero (Madrid) y del primer premio en el Concurso Internacional de Piano José Roca (Valencia).

Desde el año 2006 actúa en algunas de las salas más importantes de España, como el Palau de la Música Catalana y el Palau de la Música de Valencia, el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid, el Teatro Monumental de Madrid, o el Palacio de Festivales de Cantabria, entre otras.

Ha sido invitada por algunas de las principales orquestas españolas como la Orquesta Sinfónica RTVE, la Orquesta Sinfónica del Vallés, la Orquesta Sinfónica de Baleares y la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Asimismo, ha sido galardonada con varias distinciones, de entre las que destaca el Premio de Honor Dorothy Macenzie del Instituto Internacional de Piano de Nueva York y el Diploma de Honor del Concurso de la Asociación Nacional de Maestros de Japón.

Yukiko recibió su educación en el Conservatorio de Toho, en La Masnnes College of Music y la Manhattan School of Music de Nueva York, y ha recibido consejos de aclamados pianistas como Earl Wild, György Sándor y Ruth Slenczynska, alumna del legendario Serguéi Rajmáninov. Desde 2013 reside en Barcelona.

CUARTO CONCIERTO

EL OTRO EXÓTICO

I

Graham Lynch (1957)

Admiring Yoro Waterfall *

François Couperin (1668-1733)

IV Livre de pièces de clavecin (selección)

La Sophie

L'exquise

L'épineuse

Les chinois

William Hamilton Bird (fl. 1789)

Shishe por sharab, de The Oriental miscellany

Paul Bem-Haim (1897-1984)

Improvisation on a Persian folk song *

Kevin Volans (1949)

L'Africaine (for Mahan Esfahani) *

* *Estreno en España*

** *Estreno absoluto*

Miércoles, 14 de marzo de 2018

19:30 horas

II

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Nouvelles suites de pièces de clavecin (selección)

Les tricotets

L'indifferente

Menuets I et II

La poule

Les sauvages

Les tricotets

L'enharmonique

L'égyptienne

Anahita Abbasi (1985)

Intertwined distances, para clave y electrónica **

Mahan Esfahani, clave

El clave es el protagonista de este concierto. Su camaleónica sonoridad pulsada le permite expresar la voz de un compositor barroco como Rameau o la de un autor de nuestros días, así como hacer aparecer el aura de un instrumento lejano como el *koto* o el *shamisen* japoneses o el *qanun* iraní. La primera pieza de este recital, *Admiring Yoro Waterfall*, es obra del compositor inglés **Graham Lynch** (1957), formado en el King's College de Londres y alumno de Oliver Knussen. En su música, Lynch pendula entre campos eclécticamente recorridos como la música tonal, la cinematográfica e incluso la composición de tangos. Muchas de las obras de su catálogo están inspiradas en imágenes del mundo japonés (estampas, grabados, figuras mitológicas o de la naturaleza nipona). Ejemplo de ello son títulos como *Red Fuji*, *Dragon* o *Matsushima*. *Admiring Yoro Waterfall* posee un toque oriental que recuerda al sonido del *koto* japonés, o cierto tipo de cítara o salterio. La ornamentación y un refinado modo de producir heterofonías son parte del desarrollo de la pieza. Pese a eso, también se podría señalar un curioso terreno de hermanamiento con la sonoridad de la escritura clavecinística de un Couperin (por los arpeggios, ciertos ataques, la disposición de las manos, etc.). Una sorprendente convivencia entre el barroco y la música japonesa visto desde el Támesis...

El *IV Livre de pièces de clavecin* de **François Couperin** está datado en 1730, tres años antes de la muerte de su autor. De las piezas del concierto de hoy, “La Sophie” está desarrollada a través de dos voces, como una invención en la que alternan los materiales de forma muy clara y coherente. Fue la última pieza de Couperin que retrata el nombre de una mujer. “L'exquise”, por su lado, es una alemanda de especial desarrollo contrapuntístico. “L'épineuse” se desarrolla como un rondó. “Les chinois”, siguiendo ese interés por lo oriental, traslada a la música una fascinación que la Francia del momento y muchos de sus artistas sentían por China. No muy atrás estaban también otras culturas orientales como la turca. Esta última pieza alterna tres movimientos casi con un poso de danzas.

Paul Ben-Haim fue un compositor judío –al final de su vida, israelí– nacido en el Imperio alemán, en Múnich. Su apellido original era Frankenger. Fue en 1933 cuando, como muchos

otros, se instaló en Tel Aviv. Destacó también como director y como pedagogo (maestro de otros músicos, alguno muy conocido, como Eliahu Inbal). Varias de sus obras, como la de esta noche, *Improvisation on a Persian folk song*, tuvieron una especial relación con temas de procedencia popular de las músicas judía, árabe y persa, todas ellas visitadas en su trabajo creativo.

Kevin Volans, aunque nacido en Sudáfrica en 1949, es hoy ciudadano irlandés. Su música estuvo muy marcada por la música africana en sus primeros años. Amplió su formación más tarde en Colonia con el mismo Stockhausen. Su trabajo se ha desarrollado especialmente en los campos de la música de cámara y de orquesta. La pieza *L'Africaine (for Mahan Esfahani)* puede ser interpretada en su versión para piano o, como esta tarde, en su versión para clave. Fue compuesta en 2016 y supone una continuación sobre el teclado de sus intereses en torno a la música africana a través del uso de *patterns*, de polifonías rítmicas en varias capas superpuestas y en sus diferentes velocidades. Volans plantea cierta ironía al acercarse y jugar con los títulos de François Couperin o Jean-Philippe Rameau.

Rameau es otro de los autores importantes del barroco francés, y no solo como compositor sino también como teórico. Su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, publicado en 1722, ha sido uno de los más importantes estudios sobre la armonía tonal desde el siglo XVIII. En su obra como compositor, destaca muy especialmente su trabajo escénico: su aportación como autor de numerosas óperas ha sido enormemente recuperada y difundida en el siglo XX, tras mucho tiempo en el olvido. Su obra para clave, sin embargo, siempre ha estado presente dentro del canon de la literatura clavecinística hasta hoy. Su *Nouvelles suites des pièces de clavecin* está constituida por una serie muy amplia de piezas datadas entre 1726 y 1727. Estas breves páginas ofrecen distintos caracteres y tipologías de material, y constituyen un interesantísimo *corpus* de la música para teclado del XVIII.

Anahita Abbasi es una joven compositora iraní que se ha estado formando en Austria y en Alemania en los últimos años. Actualmente se encuentra en Estados Unidos (sin poder salir

a causa de las restricciones del actual gobierno norteamericano, que le impedirían volver a entrar). Abbasi posee una personalidad muy brillante que pude conocer personalmente como alumna mía en el festival Matrix del Experimentalstudio de Friburgo hace unos años. Sus obras tienen una impronta muy personal que le lleva a desarrollar aspectos relacionados con lo escénico, lo gestual, y en varios casos –como en la obra de este concierto– con la electrónica y la espacialidad. De la obra que se estrenará destaca la propia compositora su interés por el movimiento y la percepción, pretendiendo hacerla viva incluso en sus propios silencios. *Intertwined distances*, obra de estreno en este concierto, presenta diferentes planos superpuestos, destacando el uso del relieve (delante, detrás) o el eco como categorías sonoras. Para tal fin, la autora ha preparado la electrónica a partir de grabaciones desarrolladas junto al propio clavecinista Mahan Esfahani y un planteamiento basado en cuatro altavoces espacializados. Las grabaciones son lanzadas a través de sucesivas pistas. Un encuentro entre la compositora y el clavecinista, ambos de origen iraní, fue el inicio del interés por realizar un proyecto juntos: hoy se cristaliza en esta nueva obra.

MAHAN ESFAHANI

El objetivo vital de Mahan Esfahani es recuperar el papel central del clave entre los instrumentos de concierto. Para ello, desarrolla unos programas creativos al tiempo que realiza numerosos encargos a compositores, algo que ha llamado la atención del público y de la crítica. Fue el primer clavecinista –y hasta el momento el único– en convertirse en BBC New Generation Artist (2008-2010), en ganar el premio Borletti-Buitoni (2009) y en ser candidato al premio Artista del Año de *Gramophone* (en las ediciones de 2014, 2015 y 2017).

Esfahani ha ofrecido recitales en los principales auditorios del mundo, entre los que destacan el Wigmore Hall y el Barbican Centre de Londres, el Oji Hall de Tokio, el Auditorio de la Ciudad Prohibida de Pekín, el Auditorio de Shanghái, la Ópera de Sydney, el Carnegie Hall de Nueva York, la Konzerthaus de Berlín y la Tonhalle de Zúrich, entre otras salas.

Asimismo, ha ofrecido recitales en festivales como el Jerusalem Arts Festival, el Festival de Aldenburgh y el Festival Internacional de Edimburgo, y ha ofrecido conciertos junto a la Orquesta Sinfónica de Chicago, la Sinfónica de la BBC, la Orquesta de Navarra, la Filarmónica de Malta o la Orquesta de Cámara de Múnich, entre otras muchas formaciones.

Su numerosa discografía (que incluye desde las *Sonatas “Wurtemberg”* de C. P. E. Bach hasta obras de Ligeti y Reich, pasando por las obras completas para tecla de Rameau) ha sido merecedora de un Premio Gramophone (2014), dos Premios de la *BBC Music Magazine* (2015 y 2017) y un Diapason d’Or.

Esfahani estudió Musicología e Historia en la Universidad de Stanford y Clave en Boston con Peter Watchorn, antes de completar su formación con la reconocida clavecinista checa Zuzana Růžicková.

QUINTO CONCIERTO

DESCUBRIENDO ORIENTE: MISIONES Y EMBAJADAS

I

Salamone Rossi (1570-1630)

Terzo libro di varie sonate (selección)

Sonata sopra l'aria di Ruggiero

Gagliarda prima detta La Turca

Diego Ortiz (1510-1570)

Recercada quinta pars (sobre Ruggiero), de Tratado de glosas

Pedro Cerone (1566-1625)

Enigma del elefante, de El melopeo y maestro

Andrea Falconieri (1585-1656)

Passacalle, de Il primo libro di canzone

Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

Suite 17 (selección), de Symphonies pour les soupers de

Louis XIV et Luis XV

Ouverture - Entrée des faunes - Air pour l'encelade -

Entrée des siamois - Duxième air de siamois - Canaries

André Cardinal Destouches (1672-1749)

Prologue, de Issé, "Beaux lieux" *

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Les sauvages, de Pièces de clavecin *

Tambourins I-II, de Les Indes Galantes *

François Couperin (1668-1733)

Les pavots y Les chinois, de IV Livre de Pièces de clavecin

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Sonata en Fa mayor para dos flautas dulces y continuo

Allegro - Grave - Allegro

Miércoles, 21 de marzo de 2018

19:30 horas

II

Teodorico Pedrini (1671-1746)

Sonata n° 1 en La menor

Largo - Allegro - Largo - Allegro - Adagio - Allegro

Thomas Forrest (c. 1729-c. 1802)

Angin be dingin, canción malaya sobre la "Corrente" de la

Sonata en trío Op. 4 n° 2 de Arcangelo Corelli

Marin Marais (1656-1728)

L'Arabesque, de IV Livre de Pièces de viole

Gigue, "La Pagode", de V Livre de Pièces de viole

William Hamilton Bird (fl. 1789)

The Oriental miscellany (selección)

The Ghut

Rekhtah "Hi bibbi mon karella"

Anónimo

San Juan sama no uta (canción de la tradición Kirishitan

recogida por Kataoka Yakichi)

Gordon Saunders

Sakurá, de Eight traditional Japanese pieces (1979)

Alper Maral (1969)

Patio 415

* *Arreglos para dos flautas de Michel Blavet (1700-1768)*

Grupo de música barroca La Folía

Pedro Bonet, flautas de pico y dirección

Belén González Castaño, flautas de pico

Calia Álvarez Dotres, viola de gamba

Jorge López Escribano, clave

El concierto que nos brinda La Folía, con Pedro Bonet, constituye un auténtico viaje a Oriente desde los territorios de la música occidental. Las obras propuestas confrontan la perspectiva creativa occidental desde el barroco hasta la música actual con un Oriente que a veces es cita, a veces imagen, a veces simple objeto de inspiración. Varios de los autores presentan una relación de carácter biográfico con ese Oriente; otros, solo como vinculación o interés estético. En el fondo subyacen episodios de interés mutuo por parte de ambos mundos, y el eco de las misiones evangelizadoras, especialmente con los jesuitas, los intercambios comerciales o las grandes relaciones diplomáticas ya desde la Edad Media.

El programa se abre con un pórtico de lujo. El triunvirato de los compositores **François Couperin**, **Jean-Philippe Rameau** y **Georg Friedrich Händel** ofrece varias visiones de la gran música barroca. Son algunos de los máximos exponentes de la articulación de un lenguaje de época. El repertorio es esencial para apreciar las perspectivas que los tres supieron insuflar en los diversos géneros en que la música de ese momento se diversificó. Esta primera parte del concierto presenta varias obras representativas de esta música y sus distintos contrastes. Junto a ellos, pero en la segunda parte, otros nombres de ese barroco musical hacen acto de presencia sumándose a este elogio de la música instrumental europea de ese periodo: **William Hamilton Bird**, **Marin Marais** o **Arcangelo Corelli**. Muchas de las obras de estos compositores son reflejo de ese interés despertado por el Oriente, especialmente por China, en el mundo europeo, como se hace patente en la pintura, la porcelana y de otras formas artísticas. También, aunque en menor desarrollo –tal vez por el desconocimiento de una música que no se podía importar en partituras comprensibles o en grabaciones–, la música no dejó de ofrecer una mirada más hacia ese mundo, pero especialmente a través de la inspiración nacida del universo de las imágenes.

La segunda parte de este concierto ofrece otras miradas más lejanas, quizás, al canon tradicional. Las dos canciones japonesas están formadas por un himno a san Juan (“San Juan Sama no uta”), recogido a mediados del siglo xx de la tradición cripto-cristiana japonesa Kirishitan por el musicólogo Kataoka Yakichi.

Japón se cerró a toda presencia extranjera al término del llamado “siglo ibérico” (1543-1641), hasta su reapertura en 1868, fecha que se va a conmemorar este año por el 150 aniversario de la apertura de relaciones diplomáticas entre España y Japón. Estas piezas proceden de ese período anterior, quizá de comienzos del siglo xvii. La segunda canción es una composición de **Gordon Saunders** publicada en Londres en 1979 en el libro *Eight traditional Japanese pieces*. Está basada en la conocida canción popular japonesa *Sakurá*, que es la flor del cerezo, tan importante en la cultura y en la vida japonesas. La Folía interpreta las dos canciones –según la información que me ha confirmado su director Pedro Bonet– con flautas tenores que recuerdan en cierto sentido al *sakuhashi*, la flauta japonesa de cinco agujeros. La primera pieza está interpretada de forma responsorial, y la segunda mediante la alternancia entre las voces. Ambas obras son de escritura monofónica, esto es, a una voz, sin armonía.

La *Sonata nº 1 en La menor* de **Teodorico Pedrini** abre la segunda parte del concierto. Pedrini es un personaje de sorprendente vida, entre otras vicisitudes por su larga permanencia en China, donde residió durante más de treinta años. Procedente de Roma, en China trabajó como compositor y especialista en la música europea al servicio de varios emperadores. De esta estancia datan obras suyas conservadas en la Biblioteca Nacional de Pekín, entre ellas esta *Sonata*. La propuesta de ejecución musical de La Folía apuesta por interpretarla como una sonata a trío. Aunque está escrita para violín solo, la cantidad desmesurada de dobles cuerdas ha hecho ver que su despliegue en un trío –con muy pequeñas adaptaciones– simplemente completa y plasma mejor toda la polifonía desarrollada en la obra. La interpretación, en su espíritu marcadamente cercano a Corelli es con dos flautas tenores en Re dentro del trío.

El concierto se cierra de forma casi cronológica con una obra de nuestros días, pero concebida para las sonoridades de un grupo de instrumentos históricos como el que constituye La Folía. **Alper Maral** es un compositor y profesor universitario turco. También es flautista. Su obra *Patio 415* fue estrenada en 2004 en las II Jornadas de Música Contemporánea del Mediterráneo de Estambul por La Folía. El mismo grupo, dedicatario de la

pieza, la interpretó de nuevo, en 2012, en el Auditorio Ahmed Adnan Saygun de Esmirna. El título *Patio 415* hace referencia a la afinación barroca del La en 415 Hz. No es la primera vez que este compositor y el grupo La Folia realizan un proyecto conjunto. Este maridaje no es más que una forma de culminación del concierto y de todo este ciclo en la interacción y diálogo no solo entre personas de las dos orillas (Oriente y Occidente), sino también entre sus diversos tiempos y las diferentes formas de pensamiento de ambos lados.



PEDRO BONET

Catedrático emérito de flauta de pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en cuyo Departamento de Música Antigua, además de su instrumento, ha impartido Teoría de la Interpretación, Improvisación de la Música Antigua y Conjunto Barroco, es doctor en Ciencias Humanísticas por la Universidad Rey Juan Carlos. En 1977 fundó el Grupo de música barroca La Folia, con el que ha ofrecido conciertos en cuarenta países de Europa, América, Asia y África y ha realizado numerosas

grabaciones, protagonizando también diversos estrenos de música contemporánea.

Actúa con frecuencia como solista en recitales y como solista con orquesta, y ha sido invitado a impartir clases magistrales y cursos en diversas universidades y centros especializados de España, Portugal, Francia, Austria, Holanda, México, Guatemala, Nicaragua, Venezuela, Brasil, Perú, Filipinas, Singapur, Indonesia, Malasia, Costa de Marfil y Ghana.

Matteo Ricci (1522-1610), misionero jesuita que vivió durante treinta años en China, donde adoptó las vestimentas y costumbres tradicionales. Ricci es autor del *Kunyu Wanguo Quantu* (primer mapamundi chino que incluye territorios europeos) y participó, junto al matemático Xu Guangqi, en la primera traducción al chino de los *Elementos* de Euclides. Además, se le recuerda por haber tocado el monocordio ante el emperador Wanli en Pekín en 1601. La labor de Ricci supone el mayor intercambio cultural entre Europa y Asia hasta la época.

GRUPO DE MÚSICA BARROCA LA FOLÍA

Fundado en Madrid en 1977 con el fin de interpretar el repertorio histórico con medios y criterios filológicos, La Folía toma su nombre de la popular pieza de origen ibérico cuya forma estuvo estrechamente ligada al quehacer musical del Barroco. Con un número variable de intérpretes en función del repertorio elegido, La Folía lleva a cabo una intensa labor en la recuperación y difusión del repertorio de los siglos XVI a XVIII, trabaja a menudo sobre temas monográficos y ha ofrecido conciertos en salas y festivales relevantes de cuarenta países de Europa, América, Asia y África.

La Folía colabora también de manera habitual con compositores actuales, impulsando nuevo repertorio para la voz

y conjunto de instrumentos barrocos y protagonizando estrenos en importantes festivales nacionales e internacionales. El grupo ha realizado grabaciones para cine, radio y televisión y ha grabado numerosos discos, como *Madrid barroco*, *Música instrumental del tiempo de Velázquez*, *La imitación de la naturaleza (Música descriptiva y pastoral)*, *Los viajes de Gulliver y otras visiones extremas del Barroco*, *Música en la corte de Felipe V*, *Corona aurea (relaciones musicales entre España y Polonia)*, *La Nao de China (música de la ruta española a Extremo Oriente)*, así como el doble disco compacto *Música de la Guerra de Sucesión Española* y *La leyenda de Baltasar el Castrado*, banda sonora galardonada en la Mostra de Cine de Valencia en 1995.

AUTOR DE LAS NOTAS AL PROGRAMA

El autor de la introducción y notas al programa, **JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ**, nacido en 1968, estudió Composición, Musicología y Dirección en España, Italia y Alemania. Es licenciado en Derecho (Universidad Complutense) y doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha obtenido premios como el Förderpreis de la Siemens-Stiftung (Múnich), el Premio Irino (Tokio), el Premio de la Junge Deutsche Philharmonie, el Premio Nacional de Música, el Premio de la Bergischen Biennale (Wuppertal), el Premio Ibn Arabi y el Premio de honor de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, entre otros. Sus composiciones han sido presentadas en Berlín, Múnich, Hamburgo, Stuttgart, Viena, Lucerna, Venecia, Salzburgo, Madrid, El Cairo y Buenos Aires, entre otras ciudades. Ha sido compositor en residencia en importantes festivales y orquestas en Alemania, Austria, Suiza, España, Polonia y Perú.

Como director, ha trabajado con conjuntos y orquestas como el Ensemble Modern, Ensemble Mosaik Berlin, Neue Vocalsolisten Stuttgart, KNM Berlin, Ensemble Kaleidoskop, Österreichischer Ensemble für Neue Musik de Salzburgo, la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Orquesta Ciudad de Granada, la Orquesta de Pamplona, la Orquesta Nacional de Montevideo, la Orquesta de la Radio de Bruselas o la Orquesta SWR, entre otras.

Ha sido profesor de composición en Dresde y Hannover y ha sido invitado por numerosas instituciones de Europa, América y Asia, como la Hanyang University de Seúl o la Sibelius Academy Helsinki, a cuyo Academic Council pertenece. Desde 2001 es profesor de Composición en la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf y desde 2008 también en el Conservatorio Superior de Música de Aragón en Zaragoza. Sus obras son publicadas por Breitkopf & Härtel.

La **FUNDACIÓN JUAN MARCH** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 103

Compositores Sub-35 - VI

Notas al programa de Stefano Russomanno

4/4 Obras de F. J. Domínguez, M. Urquiza, J. Magrané,
H. Chong, A. Paúl y F. Santkovsky,
por **Iñaki Alberdi**, acordeón cromático y microtonal

EL ÚLTIMO BRITTEN

Notas al programa de Nicholas Clark

18/4 **Suites finales**
Obras de B. Britten, por **Iván Martín**, viola;
Bernadetta Raatz, piano; **Víctor M. Anchel**, oboe;
Roberto Moronn, guitarra; **Camille Levecque**, arpa y
Adolfo Gutiérrez Arenas, violonchelo

25/4 **Integral de los Canticles de B. Britten**
por **Ben Johnson**, tenor; **Rupert Entiknap**, barítono;
Duncan Rock, barítono; **Camille Levecque**, arpa y
Fernando Puig, trompa, con **Roger Vignoles**,
dirección musical y piano

9/5 **El cuarteto como testamento**
Obras de F. J. Haydn, B. Britten y D. Schostakóvich, por el
Cuarteto Danel



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2017-2018



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

