

AULA DE (RE)ESTRENOS

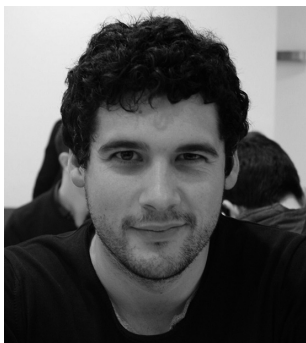
COMPOSITORES SUB-35 (IV)

Miércoles, 9 de diciembre de 2015



95

COMPOSITORES SUB-35 (IV)



De izquierda a derecha, por líneas:
Joan Magrané y Manuel López Jorge;
Josep Planells y Mikel Chamizo;
Diego Ramos y Francisco Coll.

Aula de (Re)estrenos 95: Compositores Sub-35 (IV), diciembre 2015 [notas al programa de José Luis Besada] - Madrid: Fundación Juan March, 2014. 28 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2015/95).

Programa del concierto: "Obras de Manuel López Jorge, Joan Magrané, Josep Planells, Mikel Chamizo, Diego Ramos y Francisco Coll", por Mariana Todorova, violín y Mariana Gurkova, piano; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 9 de diciembre de 2015.

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

1. Música para violín y piano - Programas de mano - S. XXI.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE y en video a través de www.march.es/directo

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

© José Luis Besada

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 7 Miércoles, 9 de diciembre
Mariana Todorova, violín y Mariana Gurkova, piano
Obras de M. LÓPEZ JORGE, J. MAGRANÉ, J. PLANELLS,
M. CHAMIZO, D. RAMOS y F. COLL
- 8 Introducción: **Un dúo canónico en el siglo XXI**
- 11 Notas al programa: **Las obras del concierto**

Notas al programa de **José Luis Besada**

Si desea volver a escuchar este concierto, el audio estará disponible en www.march.es/musica/audios

AUTORES INTERPRETADOS EN LA SERIE COMPOSITORES SUB-35

Germán Alonso
Aurora Aroca
Julián Ávila
Fran Cabeza de Vaca
Alberto Carretero
Mario Carro
Mikel Chamizo
José Rubén Cid
José María Ciria
Francisco Coll
Céler Gutiérrez
Manuel López
Joan Magrané
José Minguillón
Jesús Navarro
Nuria Núñez
Héctor Parra
Josep Planells
Diego Ramos
Raquel Rodríguez
Luis Román
Rubén Somesó
Manuel Tévar

*La mayor parte de las obras están disponibles en
www.march.es/videos*

La serie Compositores Sub-35, dedicada en exclusiva a los autores españoles que aún no han cumplido los treinta y cinco años, ha permitido escuchar hasta la fecha a casi una veintena de creadores distintos y ha incluido el estreno de seis obras. Desde su primera edición en 2013, este formato nos acerca a la exploración de repertorios para piano y diversas formaciones instrumentales. Esta cuarta edición se centra en la creación para violín y piano y da cabida a seis obras de seis autores distintos, incluyendo tres estrenos absolutos. Este recital proporcionará la oportunidad de escuchar la música de varios compositores que desarrollan sus carreras profesionales fuera de España, un hecho que refleja la complejidad y riqueza de este momento histórico.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

PROGRAMA

Miércoles, 9 de diciembre de 2015. 19:30 horas

Manuel López Jorge (1984)

Montañas ao lonxe (10') *

Joan Magrané (1988)

Ombra sonante (5:30')

Josep Planells (1988)

Satz (6:30') *

Mikel Chamizo (1980)

Ráfaga (12:30') *

7

Diego Ramos (1989)

Fantasia sobre Der Doppelganger (20')

Francisco Coll (1985)

Four Iberian Miniatures Op. 20 (versión para violín y piano) (14')

* *Estreno absoluto*

Mariana Todorova, *violín*

Mariana Gurkova, *piano*

INTRODUCCIÓN

UN DÚO CANÓNICO EN EL SIGLO XXI

Pensar en una formación instrumental como el dúo conformado por un violín y un piano parece invitar a tornar la cabeza hacia el pasado, hacia la música clásica y romántica, por no continuar la ascensión que conduce a ilustres ejemplos para violín y clave durante el periodo barroco. Obras como el Op. 47 de Beethoven, su celebérrima *Sonata a Kreutzer*, han hecho correr ríos de tinta, desde la aclamada novela homónima de Tolstói hasta numerosos estudios musicológicos. Incluso la llamada “nueva musicología”, con sus marcados intereses por los estudios culturales, se ha acercado a este repertorio: así lo demuestran las innumerables referencias a la sonata beethoveniana mencionada que recorren el volumen *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture*, del norteamericano Lawrence Kramer, ligado a los estudios de género en la música. En un ámbito geográfico más reducido, si el avistamiento de esta agrupación camerística se circunscribe a la producción rubricada por autores españoles, el nombre de Pablo Sarasate es de obligada mención. El catálogo del virtuoso del violín y compositor pamplonica se halla jalonado por numerosas piezas para la formación a dúo, tanto originales como reducciones de sus páginas concertantes o transcripciones.

8

¿Qué sentido puede tener hoy en día el escribir para una formación tan connotada como el dúo de violín y piano, habida cuenta de la avalancha de advenimientos conceptuales y estéticos acontecidos en la música (“cultura”) desde inicios del siglo XIX pasado siglo? Las fórmulas desarrolladas como solución para esta formación de cámara a lo largo de las últimas décadas tienden a balancearse entre dos polos: por un lado, el replanteamiento de un diálogo concertante entre el violín solista y el piano acompañante desde unas prácticas compositivas netamente contemporáneas. Por otro, la

negación de tal dialéctica a favor de una oposición radical entre dos universos sonoros que en el fondo son tan disímiles. Muestras paradigmáticas de ambos presupuestos creativos serían, por ejemplo, la célebre *Partita* (1984) de Witold Lutosławski, en el extremo más arraigado con la tradición, y la voluntad de una cierta forma de amnesia frente a las formas históricamente connotadas que Olga Neuwirth plantea en su *Quasare/Pulsare* (1994-1995), ubicada en el extremo opuesto. Entre ambos polos confrontados aflora todo un abanico que rinde cuenta de diversas soluciones intermedias, en función de las necesidades creativas de cada autor. El ámbito español no es ajeno a esta problemática que se ha señalado: se pueden recordar algunas páginas recientes para el citado dúo, firmadas por autores ya consolidados y nacidos a partir de los años sesenta. Es el caso de *Gaia* (1994), pieza de juventud del algecireño José María Sánchez-Verdú, de *Wintensonnenwende-4* (2009) del donostiarra Ramon Lazkano –que se halla a su vez integrada en su vasto ciclo *Igeltsoen Laborategia*–, o de *Vers le blanc* (2013), conciso dúo del barcelonés Hèctor Parra. A ellas se añaden las seis partituras escogidas para el presente concierto, todas ellas compuestas por autores nacidos a partir de 1980.

Four Iberian Miniatures for violin and piano

Francisco Coll Op.20

I

Schizophrenic ♩ = 66

Violin

Piano

Ilustración 1. *Four Iberian Miniatures* (2015) de Francisco Coll, compases 1-4.

Como resulta evidente, las incipientes voces hoy mostradas no son más que una muestra de algunos de los nuevos caminos explorados por la generación más joven de compositores españoles. En efecto, difícilmente se puede extrapolar a partir de un único concierto una orientación estética marcada en el ámbito de la creación novel española, a modo de imperativo generacional, so pena de caer en un discurso tendencioso y sesgado. Sin embargo, sí se puede subrayar un cierto posicionamiento posmoderno en una parte significativa de las obras hoy programadas, junto con una querencia por apropiarse tanto respetuosa como cáusticamente de algunos modelos de la tradición. En cualquier caso, si este evento se ubica en perspectiva respecto de otros conciertos que en los últimos años ha ofrecido la Fundación Juan March bajo el mismo lema, “Compositores Sub-35”, sí resulta patente la efervescencia de ideas, la diversidad de voces originales y el contacto explícito con la realidad musical extranjera –tanto del resto de Europa como de parte de América, desde ciertos presupuestos de corte más tradicional hasta nuevas formas de experimentación radical– que la nueva generación atesora.

NOTAS AL PROGRAMA

Manuel López: *Montañas ao lonxe* (2015)

El primer estreno se halla firmado por Manuel López Jorge, joven pianista que conduce una carrera de notable visibilidad en el ámbito anglosajón. Dentro de su faceta como compositor, reconoce a Antón García Abril como uno de los maestros españoles que más ha influido en su trayectoria artística.

Como el título indica [“Montañas a lo lejos”, en gallego], la obra está inspirada en una visión de grandes montañas desde un profundo valle. Se intenta comunicar la emoción que este fantástico paisaje produce en un observador sensible a la belleza de las altas montañas. La obra nace casi de la nada con un solo de violín, en la parte central tiene dos cimas de tensión musical que enmarcan una sección central “recitativo” a modo de reflexión, y finalmente desciende hasta un pianísimo extremo. De este modo, la evolución de la música imita también una forma montañosa con dos cimas.

11

Montañas ao lonxe

Para Mariana Todorova e Mariana Gurkova

Manuel López Jorge (1984)

Violín

Lento e libero ♩ cca. 60

p

Lento e libero ♩ cca. 60

Piano

Ilustración 2. *Montañas ao lonxe* (2015) de Manuel López Jorge, compases 1-7.

Montañas ao lonxe (véase ilustración 2, p. 11) despliega su principal material melódico y algunas de sus relaciones armónicas en torno a un intervalo privilegiado: la sexta mayor. Su primera aparición en el violín, ascendente, adque-

28

mf

SP

pp

p

pp

Norm.

mf

p sub.

mf

mp

f

ppp

re una significación retórica en las intenciones de López: “el intervalo es una metáfora de la elevación montañosa”. Dicha sexta mayor prolifera de manera acumulativa, dando lugar a una séptima disminuida expandida a lo largo de la primera posición del violín –Sol, Mi, Do sostenido y La sostenido–, que inmediatamente se confronta a las cuerdas al aire, con sus quintas justas como intervalo antagonista. Ambas relaciones interválicas se inscriben en numerosas de las configuraciones armónicas de la obra, que a grandes rasgos tienden a navegar entre ciertas insinuaciones tonales, el pan-diatonicismo, y escuetas transiciones al borde de la politonalidad.

Por otra parte, el dúo recurre en ocasiones puntuales al empleo de técnicas extendidas, desde los *glissandi* sobre las cuerdas del piano mientras el pedal tonal mantiene la resonancia de algunas alturas favorecidas –¿podemos realmente considerarlo una técnica extendida en la actualidad,

Ilustración 3. *Ombra sonante* (2012) de Joan Magrané, compases 28-30.

cuando ya han pasado más de noventa años desde que Henry Cowell escribiera *Aeolian Harp* (1923)?-, hasta el frotado de las cuerdas del violín detrás del puente. Lejos de adoptar un valor estructural o funcional en las prácticas creativas de López, estos aditamentos actúan en todo caso como un elemento colorista en el seno de una escritura de raigambre tradicional.

Joan Magrané: *Ombra sonante* (2012)

La obra de Joan Magrané fue escrita en Graz, durante su curso en el plan Erasmus –como estudiante de la Escola Superior de Música de Catalunya para ampliar estudios con Beat Furrer– antes de comenzar los estudios de máster en el Conservatorio de París que el joven catalán ha culminado recientemente, bajo la tutela de Stefano Gervasoni.

A modo de prólogo, el compositor incluye en su partitura el siguiente pasaje de texto (aquí traducido de su lengua materna, el catalán):

“El rumor de los bosques. El oscuro y profundo susurro de los árboles. *Oracolo de'boschi...*
De pronto una voz en la penumbra, cubierta de sombras. Pequeñas chispas entre el follaje. *Ombra sonante...*
A lo lejos, debajo el canto, resuena una campana. *And the great bell has toll'd, unrung, untouch'd...*
La canción y la espesura, solo rotos por rayos solares, de manera infinita ascienden. Al final solo aire, respiración. *Invisibili imago...*”

Los cuatro fragmentos en cursiva –uno de ellos coincidente con el título del dúo– provienen de dos fuentes literarias del pasado: *L'eco* de Giambattista Marino, y *The Grave* de Robert Blair. Cada uno de ellos reaparece en la partitura acompañando sendos cambios de *tempo*, a modo de estímulos literarios para la agógica: estos demarcan así cada una de las cuatro secciones diferentes en las que se articula la obra en su totalidad. La presencia de dichas referencias, lejos de surgir como una singularidad en el catálogo de Magrané, se erige como una constante fácilmente rastreable. En efecto, las apelaciones a lo extramusical, tanto de naturaleza icónico-visual como literaria, se infiltran profusamente a lo largo de su producción. Una reflexión del propio autor –que figura en un texto de circunstancias encargado por una joven agrupación vasca de música contemporánea¹– puede arrojar algo de luz sobre la orientación de sus prácticas creativas a este respecto:

En mi trabajo como compositor intento ligar la noción de significado al símbolo y al icono [...] como herramienta para construir una obra, partiendo de la premisa según la cual, debido al carácter ineluctablemente abstracto de la música, es necesario dotarla de referencias extramusicales. [...] Al llevar a cabo una propuesta de estas características es ineludible acercarse [...] a la idea de *madrigalismo*. Que no

1 <http://ciklusensemble.com/fragmentos.html>. Fecha de consulta: 20 de julio de 2015.

es otra cosa que evidenciar el valor significante de las referencias utilizadas a partir de relacionarlas con todo aquello que constituye la *sintaxis musical*.

En el caso de *Ombra sonante* resulta relativamente sencillo que el oyente pueda imaginarse una correspondencia entre cada una de las referencias literarias previamente citadas con sendas identificaciones icónicas. El “oráculo del bosque” inicial se identificaría con una introducción a solo del piano, cuyo empleo del registro grave en tenues matices y de direccionalidad esquiva evoca una suerte de misterio. La “sombra sonante” acontecería con la entrada del violín, al que el piano acompaña con refinados arpeggios circulares que contienen la altura del violín –a modo de resonancia– para desembocar en un diálogo entre ambos instrumentos mediante trémolos escritos entre dos notas (véase ilustración 3, pp. 12-13). La “campana” hallaría su correlato con el pasaje más lírico y solista del violín en la obra, para desembocar en la “imagen invisible” mediante un paulatino ascenso que termina por sublimarse en el registro sobreagudo de los dos instrumentos.

Josep Planells: *Satz* (2015)

El dúo de Josep Planells constituye el segundo de los tres estrenos que ofrece hoy la Fundación Juan March. Formado tanto en el Conservatorio Superior de Valencia como en la Hanns Eisler de Berlín, el joven valenciano destaca a Hanspeter Kyburz como uno de los maestros más influyentes en su trayectoria académica.

Planells nos indica cuál es su posicionamiento técnico-estético con el fin de darnos algunas claves en torno a su obra *Satz* (véase ilustración 4, p. 16):

Siempre he considerado que ahondar en el comportamiento musical y en las distintas maneras de organizar el discurso sonoro es más sugestivo que la búsqueda de la materia sonora propiamente dicha. Digo esto porque quiero recal-

car que, a mi juicio, no hay material “viejo” que no pueda ser reorganizado en algo nuevo (otra cuestión aparte merecen los sistemas herméticos como pueden ser el tonal o similares). La búsqueda de un material “moderno” me parece secundaria y casi desfasada desde una perspectiva actual, no así cualquier estrategia de articulación discursiva que pueda ser ingeniosa.

En efecto, el dúo de Planells se aleja de numerosas tentativas germanas de continuar ciertas sendas marcadas por Helmut Lachenmann –en general, con bastante menos talento en manos de los epígonos–, para posicionarse en una forma de estilización que podría, por momentos, ser considerada como neo-expresionista, no exenta de una notable dosis de mordacidad. De hecho, sus únicas técnicas extendidas remarcables son el empleo puntual de la sobrepresión de arco en el violín o la sujeción fija del pedal tonal para mantener durante toda la obra determinadas resonancias pianísticas. En cambio, resultan más reveladoras de sus intenciones expresivas el uso de enormes saltos interválicos en el violín o el uso pródigo de un *portamento* con vibrato, que Planells identifica –en las notas para la ejecución de la partitura– con

Satz
für Geige und Klavier

Josep Planells

ca 48

N.V.

Violino

Piano-forte

una corda senza pedale

pedale sostenuto (alla fine)

pp

p

pp

Ilustración 4. *Satz* (2015) de Josep Planells, compases 1-4.

un “estilo vienés”. De hecho, dichos *portamenti* terminan por degenerar hacia el final de la obra en unos zigzagueantes *glissandi* que, salvando las distancias estilísticas, podrían incluso traer a la memoria ciertos pasajes de la célebre *Mikka* (1971) de Iannis Xenakis.

A estos elementos de naturaleza eminentemente expresiva se marida en *Satz* el deseo de por categorizar su construcción melódica, armónica y formal. Desde el punto de vista estructural, la obra se articula en siete secciones, que parten del acorde formado por las siete notas fijadas con el pedal tonal del piano. Este agregado sonoro se desarrolla discretamente a lo largo de la obra de manera orgánica, potenciando la estructura tácita del piano.

Mikel Chamizo: *Ráfaga* (2015)

El tercer estreno absoluto del programa se halla rubricado por Mikel Chamizo, compositor formado en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) por maestros como Gabriel Erkoreka y Ramon Lazkano, quien además desarrolla una notoria carrera profesional como crítico, publicando en diversos medios de la prensa nacional.

El joven compositor vasco coincide con Coll y con Planells –aunque desde un enfoque estético diferente– en una cierta actitud posmoderna, al buscar en *Ráfaga* la consumación de “una obra brillante, sin una impostación de profundidad, que construye su aparato crítico no desde la intelectualidad y la ética, sino desde el impacto y la diversión”. A tal efecto, Chamizo se ha sumergido en el repertorio tradicional de impronta virtuosística y subraya, respecto de su dúo para violín y piano, la siguiente referencia modélica:

He acudido a uno de los compositores / violinistas que más lejos llevó las posibilidades “naturales” del violín: Pablo de Sarasate. La obra se detiene, en concreto, en las técnicas de ejecución que Sarasate pone en práctica en sus aires

Este fragmento no es una cita de Sarasate, sino que ES Sarasate. Debe ser ab

$\text{♩} = 60$
expresivo

106

Vln. *mf*

Pn. *p*

109

Vln.

Pn.

gitanos/españoles/escoceses, y las lleva hasta un punto de frenesí (de ahí el título, *Ráfaga*). La obra es de gran dificultad, pero no una dificultad que derive de la complejidad de formas de emisión, sino de un virtuosismo extremo, a menudo gimnástico, en el uso mecánico del violín. La energía que se desprende de un intérprete que va al límite de sus posibilidades físicas, pero que aun así conserva un perfecto dominio de su instrumento, es una energía que siempre me ha fascinado y que, en el caso de *Ráfaga*, empleo como recurso psicológico para dar unidad formal a una partitura que atraviesa episodios muy contrastantes, algunos incluso desconcertantes, pues el material original de Sarasate se introduce también a modo de ráfagas.

En efecto, Sarasate se erige como modelo principal de la obra. De hecho, Chamizo no duda en incrustar en determinados pasajes de su dúo diversas citas palmarias extraídas del catálogo del pamplonica, cuyo carácter tonal las hace

ser abordado como se haría en el curso de una interpretación completa de los *Airs Écossais*.



Ilustración 5. *Ráfaga* (2015) de Mikel Chamizo, compases 106-111.

fácilmente reconocibles. La más evidente de todas ellas se instaure al finalizar la cadencia central del violín (véase ilustración 5, pp. 18-19): el joven compositor de Tolosa calca en este momento el cierre del “*Très lent, molto cantabile*” de los *Airs écossais Op. 34* de Sarasate, si bien interpola ciertos materiales propios en el sobreagudo del violín para desfigurar irónicamente el préstamo del pasado. Entre otras referencias preclaras, podríamos destacar la transición hacia la mencionada cadencia, en la que Chamizo confronta unos arpeggios en el violín entresacados de los *Airs espagnols Op. 18* frente a varios amplios gestos *brisés* en el piano, éstos últimos de naturaleza atonal.

En cualquier caso, el juego de contradicciones entre los materiales prestados y propios en *Ráfaga* se sitúa más allá del plano armónico-melódico. Uno de los rasgos más evidentes de ello se manifiesta en la desigual lucha idiomática entre

los dos instrumentistas: por ejemplo, mientras la repetición ágil de alturas –casi tremoladas– es consustancial a la técnica del violín, su imitación por parte del pianista se encuentra en el límite de las posibilidades del mecanismo de escape en su instrumento. Como el propio Chamizo sentencia: “El piano [...] trata de rivalizar con la espectacularidad que emana del solista mediante una técnica que en el violín es natural pero que no lo es en absoluto en el piano”.

Diego Ramos: *Fantasia para violín y piano, sobre el Lied “Der Doppeltgänger” de F. Schubert* (2007, revisión 2015)

La obra que le sigue es una de las más extensas del programa de hoy, con una duración que ronda los veinte minutos. El dúo fue escrito durante los primeros años de instrucción de Diego Ramos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, si bien ha sido revisada este mismo año. Además, esta obra fue reconocida con una mención honorífica en el Concurso de Jóvenes Compositores Frederic Mompou, en su vigésimo novena edición. Merece ser destacado cómo el evidente idiomatismo de la parte del instrumento de cuerda frotada pone de manifiesto la doble formación del joven madrileño, como compositor y violinista, esta última trayectoria profesional coronada con su participación en fechas recientes en la Akademie del Ensemble Modern.

La fantasía de Ramos toma como modelo de partida un célebre *Lied* de Schubert *Der Doppeltgänger*. El principal elemento que el compositor toma prestado de dicho modelo es el lastimero arranque motivico del piano –duplicado en octavas–, que en el original se halla acompañado por una casi omnipresente pedal de Fa sostenido a lo largo de toda la canción (véase ilustración 6, p. 21). Este incipit melódico –conformado por la sucesión de alturas Si, La sostenido, Re y Do sostenido– es inicialmente presentado en la fantasía contemporánea por el violín, para luego emerger de nuevo, de manera explícita o velada, en diversos puntos de la obra. Así, el motivo reaparece en múltiples ocasiones, en forma

de mixtura de acordes, como bajo de un encadenamiento de arpeggios, retrogradado o imbricado en líneas temáticas de mayor vuelo, por enumerar algunos ejemplos.

Sin embargo, el préstamo del pasado va más allá de la mera cita en esta obra, al erigirse como premisa conceptual del más importante material armónico que gobierna la mayoría de sus pasajes. En efecto, si se considera el motivo citado como constituyente de un tetracordo que admite ser transportado un tritono, el total de alturas resultante engendra una escala octatónica. El tan querido modo de Olivier Messiaen (aunque su empleo en la música culta es anterior al del francés; por ejemplo, Richard Taruskin ha demostra-

Lento (♩ = 54 ca.)
sul D ----- (al +)

Violin
pp molto cantato ed espressivo, rubato

Piano
ppp

8^{vb}-----|

Ilustración 6. *Fantasía para violín y piano, sobre el Lied "Der Doppelgänger"* de F. Schubert (2007, revisión 2015) de Diego Ramos, compases 1-5.

do su presencia objetiva y sistemática en algunas obras de Rimski-Kórsakov), que surge a través de una alternancia constante entre tonos y semitonos, condiciona la mayor parte de los encadenamientos armónicos y de las sonoridades que destacan en esta pieza. Su uso por parte de Ramos es predominantemente modal, si bien algún pasaje concreto puede llegar a sugerir una cierta sensación de politonalidad.

Concluye el concierto con una obra parcelada en cuatro breves movimientos de Francisco Coll. El joven discípulo de Thomas Adès cuenta en su catálogo igualmente con una versión de esta obra para violín y orquesta, que a su vez se aúna a otras piezas concertantes de su catálogo –de diversas dimensiones en su efectivo acompañante–, tomando el rol de solistas la viola, el piano y el trombón.

Ante el estreno de la versión orquestal de *Four iberian miniatures* (véase ilustración 1, p. 9), el musicólogo Ramón Sánchez Ochoa escribió unas notas al programa de las que destacaremos el siguiente extracto en relación a los usos de materiales folclóricos: “Coll no sigue aquí la consigna pedrelliana. No busca la quintaesencia, el perfume sutil del canto popular, sino más bien lo obvio, lo evidente de una tradición que tamiza y transmuta a través de su singular sensibilidad estética”. En efecto, sería del todo anacrónico filiar la voluntad del joven valenciano con el camino trazado por Pedrell y sus continuadores –reales o virtuales–, si bien ciertos giros a modo de parodia en el dúo pueden traer a la memoria –no sin una fuerte carga irónica– alguna de las soluciones musicales que Falla halló en su momento. Sin embargo, tampoco puede emparentarse la apropiación de lo popular en Coll con otras fórmulas más recientes, como puede ser la lectura del flamenco que propone, por ejemplo, Mauricio Sotelo. Aquello que en el madrileño cabe observarse como un anhelo de sublimación estilizada en la música culta de una tradición oral como la flamenca (lo que el musicólogo Pedro Ordóñez Eslava ha acuñado mediante el neologismo *alter-flamenco*) tiene su reverso en una lectura mordaz, lacerante, casi alucinógena, de lo folclórico en el caso de Coll. Salvando las evidentes distancias estéticas, este planteamiento sería en todo caso más afín a ciertos *apropiacionismos* posmodernos que dialogan ácidamente con lo popular –sea tradicional o urbano– en la obra de Fausto Romitelli o de Ondřej Adámek, por poner solo dos ejemplos.

La indicación agógica de la primera de las miniaturas se presenta como toda una declaración de intenciones: “schizophrenic”. Efectivamente, el folclore en esta obra se muestra torturado por unas prácticas compositivas que lo adulteran y transfiguran, a medio camino entre lo cómico y lo iconoclasta. De este modo, la partitura se halla poblada por abundantes giros de cadencia andaluza y articulaciones escamoteadas en su resolución, ambiguas hemiolas recortadas de forma abrupta, en cizalla, patrones obsesivos de un corrosivo tango paródico, fórmulas melismáticas devenidas en hipérboles rapsódicas, brutales contrastes dinámicos que apuntan hacia una expresividad desmedida... El resultado logrado por Coll en sus *Four Iberian Miniatures* adopta dos principales vertientes: un arrebató rítmico casi espasmódico en las miniaturas o en los pasajes más veloces, y un lirismo (o cuanto menos un manierismo afectado ex profeso) de tintes sardónicos en los momentos más calmos.

MARIANA TODOROVA

Concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE desde 1997, nace en Varna (Bulgaria) y empieza sus estudios de violín a la edad de cinco años con S. Furnadjieva. A los catorce gana el primer premio del concurso nacional S.Obretenov y del concurso internacional Kocian en Checoslovaquia. Asimismo posee el Premio Cultural de la ciudad de Varna-año 1990 y el primer premio del concurso de música de cámara Zlatnata Diana en Pleven (Bulgaria). Continúa sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Víctor Martín hasta graduarse en el año 1995 con Premio Extraordinario Fin de Carrera. El mismo año gana el Premio Sarasate concedido por la Fundación Loewe y actúa en concierto con el Stradivarius del compositor.

Como solista ha actuado con diversas orquestas europeas y españolas. Su repertorio se extiende desde el barroco hasta la música de nuestros

días, incluyendo estrenos, primeras audiciones y obras dedicadas de compositores actuales: Bustamante, Cueva, Ruiz Pipó, Greco, Torres, Taverna-Bech, Mosquera y García Abril, entre otros. Ha realizado numerosas grabaciones para TVE, Canal Satélite, Radio Clásica y para el sello discográfico de RTVE. Regularmente actúa en las principales salas, Festivales y Ciclos de Conciertos de España. Colabora regularmente como concertino invitada con la Real Filarmonía de Galicia.

En el año 2000 estrena con la Orquesta Sinfónica de Gran Canaria el concierto para violín *Ardor* de José Luis Greco, dedicado a ella, posteriormente graba dicho concierto en CD para el sello ASV. El disco ha sido elegido disco excepcional del mes de la revista *Scherzo* en diciembre 2003 y editor's choise de la revista *Gramophone* en octubre 2003. Toca con un violín Joseph Ceruti del año 1844.

MARIANA GURKOVA

Comienza sus estudios de piano a los cinco años en Sofía (Bulgaria), su ciudad natal. A los diez años da su primer recital y a los once actúa por primera vez con orquesta interpretando el Concierto nº 1 de Mendelsohn. Tras graduarse en el Instituto Musical de Sofía, continúa sus estudios en el Conservatorio Superior Nacional de Bulgaria bajo la dirección de B. Starshenov y después con Joaquín Soriano en el Real Conservatorio Superior de Madrid, ciudad donde reside desde 1988.

Ha obtenido máximos galardones en concursos nacionales e internacionales como Jaén, Senigalia (Italia), Santander, Cincinnati (USA), Jacinto Guerrero (Madrid), José Iturbi (Valencia), E. Pozzoli (Italia); Sv. Obretenov y Juventudes Musicales de Bulgaria, entre otros.

Su actividad concertista la ha llevado a las más prestigiosas salas de España, además de realizar recitales y conciertos con orquesta en Bulgaria, Francia, Italia, Alemania, Grecia, Checoslovaquia, Estados Unidos, Brasil, Méjico, India, Japón, Australia y Sudáfrica. Ha actuado, entre otros, bajo la batuta de directores de la talla de S. Comisiona, Ph. Entremont, G. Pehlivanian, A. Rahbari, R. Stankovski, E. Bauer, A. Nataneck, T. Mikkelsen, G. Kostin, E. García Asensio y M. Galduf. Ha grabado para distintas cadenas de radio y televisión tales como la RAI, RTVE, Radio Melbourne, Radio Yokohama y RTV de Bulgaria.

Su interpretación y grabación de la integral de los *Estudios* de Chopin ha merecido los mejores elogios del público y la crítica.

El autor de las notas al programa, **JOSÉ LUIS BESADA**, (Madrid, 1981) es titulado en composición (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), licenciado en Ciencias Matemáticas (Universidad Complutense de Madrid) y Máster en Musicología (Université Paris 8). Es doctor en musicología por la Université Paris 8 y por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido docente de la Université Paris 8, dando cursos de musicología sistemática y de historia y práctica de la crítica musical, y participa en el Máster de Composición Instrumental de la Escuela Superior Katerina Gurska. Entre 2015 y 2016 es investigador postdoctoral en el equipo Analyse de pratiques musicales del IRCAM. Ha colaborado en actividades de divulgación musical con instituciones como la Fundación Ernst von Siemens, la Cité de la Musique de París, el Auditorio Nacional de Música (Centro Nacional de Difusión Musical), la Fondation Royaumont, el Festival de Huddersfield o el Teatro Real, con discográficas como las austríacas Kairos y Col legno, y con medios de comunicación como Audio Clásica, Mundoclásico o RNE Radio Clásica.

La **Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos** de la Fundación Juan March tiene como objetivos reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX hasta nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de diversa naturaleza e incluye documentación procedente de 16 legados donados a la Fundación. Con la intención de promover la interpretación de estas obras, en 1986 surgió la serie de conciertos **Aula de (Re)estrenos**, cuya actividad sirve, al mismo tiempo, para enriquecer los fondos de la Biblioteca.

Recientemente se ha creado la base de datos **Clamor. Colección digital de música española**, que reúne materiales derivados de una selección de conciertos con música española programados en la Fundación desde 1975. Clamor incluye las grabaciones de las obras, programas de mano, fotografías, biografías de los compositores y otros recursos relacionados con esta actividad musical. En la actualidad contiene cerca de 130 conciertos, en los que se han interpretado más de 800 composiciones de unos 200 autores.

Legados de compositores conservados en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos:

Salvador Bacarisse	Antonia Mercé “La Argentina”*
Agustín Bertomeu	Pedro Muñoz Seca
Pedro Blanco	Gonzalo de Olavide
Antonio Fernández-Cid	Luz Amalia Peña Tovar
Familia Fernández Shaw*	Elena Romero
Julio Gómez	Joaquín Turina*
Ángel Martín Pompey	Antonio Vico Camarero
Juan José Mantecón	Joaquín Villatoro Medina

**Legado accesible en formato digital.*

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

TRILOGÍA DE TONADILLAS DE BLAS DE LASERNA

Dirección musical : **Aarón Zapico**

Dirección de escena: **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero

CHOPIN Y LA POSTERIDAD

Notas al programa de **Jim Samson**

20 de enero **Los antecedentes - La herencia española**
por **Josep Colom**, piano

27 de enero **Diálogos con Szymanowski**
por **Martin Roscoe**, piano

3 de febrero **Scriabin: la estela rusa**
por **Alexander Melnikov**, piano

10 de febrero **París fin-de-siècle**
por **Iván Martín**, piano

17 de febrero **Virtuosismo polaco**
por **Ludmil Angelov**, piano

Temporada 2015-16



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

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



Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE,
y en vídeo a través de www.march.es/directo