

CICLO DE MIÉRCOLES

ESTADOS UNIDOS HOY

abril 2016



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**ESTADOS UNIDOS
HOY**

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Estados Unidos hoy”: abril 2016 [introducción y notas Fernando Delgado García]. - Madrid: Fundación Juan March, 2016.
46 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; abril 2016)

Programas de los conciertos: [I] Carta blanca a Philip Glass - Escapar a la historia “Obras de P. Glass, J. Cage, L. Grier y J. Corigliano”, por Tai Murray, violín y Silke Avenhaus, piano; [II] Exorcismo de identidades “Obras de A. Previn, R. Sierra, L. Auerbach y M. Torke”, por el Trío Arbós; [III] Mitos desplazados “Obras de S. Reich, S. Barber, P. Glass y G. Crumb”, por el Cuarteto Quiroga; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 13, 20 y 27 de abril de 2016.

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

1. Música para violín y piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Sonatas (Violín) - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para violín y piano - Programas de mano - S. XXI.- 4. Sonatas (Violín) - Programas de mano - S. XXI.- 5. Tríos de piano - Programas de mano - S. XXI.- 6. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 7. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XXI.- 8. Cuartetos de cuerda con electrónica - Programas de mano - S. XX.- 9. Cuartetos de cuerda con electrónica - Programas de mano - S. XXI.- 10. 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. y en vídeo a través de www.march.es/directo

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Fernando Delgado García

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción - *American Beauty*. Un recorrido por
la música norteamericana de nuestro tiempo:
 Paradojas de la identidad
 “The economy, stupid”
 City tour
- 16 **CARTA BLANCA A PHILIP GLASS - ESCAPAR A LA HISTORIA**
Miércoles, 13 de abril - Primer concierto
Tai Murray, violín y **Silke Avenhaus**, piano
Obras de P. GLASS, L. GRIER, J. CAGE y J. CORIGLIANO
- 26 **EXORCISMO DE IDENTIDADES**
Miércoles, 20 de abril - Segundo concierto
Trío Arbós
Obras de A. PREVIN, R. SIERRA, L. AUERBACH y M. TORKE
- 34 **MITOS DESPLAZADOS**
Miércoles, 27 de abril - Tercer concierto
Cuarteto Quiroga
Obras de S. REICH, S. BARBER, P. GLASS y G. CRUMB

Introducción y notas de **Fernando Delgado García**

El nombre de John Cage es quizá el más conocido de la vanguardia norteamericana. Sin embargo, han pasado ya más de veinte años desde su desaparición y el panorama compositivo estadounidense discurre por vías que se alejan de sus postulados estéticos. La nueva tonalidad, el minimalismo o el *collage* son algunos de los recursos que aparecen en las obras de los compositores actuales. La multiplicidad de tendencias se impone en un universo creativo que, sin embargo, posee una serie de elementos comunes: el deseo de una comunicación más directa, la reconstrucción del vínculo con el público y un sentimiento de libertad compositiva que contrasta con algunas de las tendencias imperantes en Europa. Este ciclo recorre algunos de los nombres estadounidenses más destacados de la composición actual, incluyendo varios estrenos en España.

El primero de estos conciertos se organiza en paralelo a la Carta Blanca a Philip Glass promovida por la Orquesta Nacional de España.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

AMERICAN BEAUTY. UN RECORRIDO POR LA MÚSICA NORTEAMERICANA DE NUESTRO TIEMPO

Más que una aproximación, la confrontación entre América y Europa revela una distorsión, un corte infranqueable. Lo que nos separa no es únicamente un desfase sino un abismo de modernidad. Uno nace moderno, no se hace. Y nosotros nunca lo hemos sido.

Jean Baudrillard¹

6

Desde finales de la década de los ochenta, la Chamber Music Society de Nueva York distingue anualmente a un compositor por su significativa contribución al repertorio camerístico. En 2009, el galardón fue concedido al compositor bávaro Jörg Widmann. En una entrevista publicada a raíz de la distinción, el artista alemán resumió lo que, a su juicio, es uno de los rasgos más sorprendentes del panorama musical de nuestro tiempo: según Widmann, las escenas musicales en Estados Unidos y Europa no son solo muy diferentes –algo en sí mismo positivo– sino que adolecen de una notable incomunicación. En un momento histórico en el que se denuncia el agobiante peso de lo norteamericano en la cultura global (la “americanización”), el aislamiento de la creación musical de ambos lados del Atlántico es una paradoja que suele pasar inadvertida por la extraordinaria difusión del minimalismo. Sin embargo, más allá de la música repetitiva y sus autores de éxito, la actividad compositiva estadounidense tiene graves problemas de difusión en Europa. Desde mi punto de vista, la dificultad de circulación del repertorio yanqui procede de una radical incompatibilidad con su escena musical, con una comunidad artística que ha afrontado el desafío de la modernidad desde circunstancias y perspectivas muy diferentes a las nuestras. Comprender los rasgos que definen su vida musical no solo nos da acceso al variado y estimulante universo sonoro norteamericano

¹ Esta cita y todas las que encabezan los distintos apartados provienen de Jean Baudrillard, *América*, Barcelona, Anagrama, 1987 (Traducción de Joaquín Jordá, ed. original de 1986).

sino que, en un enriquecedor juego de espejos, nos permite comprender mejor nuestra propia naturaleza cultural.

PARADOJAS DE LA IDENTIDAD

Tras el descrédito del nacionalismo esencialista, la musicología actual suele evitar los debates sobre la definición musical de las comunidades nacionales. En tanto que el consenso académico afirma que la nación es fruto de una construcción social, los estudios sobre identidades musicales se centran en cómo se *inventan* las tradiciones nacionales, dando por sobreentendido que no tienen una existencia previa y autónoma. En contraste con esta tendencia general, las últimas síntesis publicadas sobre música estadounidense parten de reflexiones en torno a la definición de la música americana, a su *ser* diferenciado. A mi juicio, el origen de esta ansiedad identitaria es doble: por un lado, la necesidad de afirmar la “americanidad” de la creación musical clásica en un país que se identifica –dentro y fuera de sus fronteras– con poderosas tradiciones de música popular; por otro, la voluntad de reclamar un espacio propio para la composición estadounidense en un marco multicultural que valora la diferencia.

Una de las aproximaciones más sofisticadas al reto de definir la música estadounidense se debe al profesor William Brooks. Según explica, la creación artística en los Estados Unidos se caracteriza por la necesidad de “crear un producto estético en el que se reconcilien las mitologías americana y artística”. El reto no es sencillo porque la propia identidad nacional se forja en la negociación entre dos ideologías antagónicas: individualismo e igualitarismo. Estados Unidos se define como tierra de libertad y oportunidad en la que se garantiza el derecho a ser diferente; al mismo tiempo, también se identifica con una comunidad de individuos bajo una misma ley, sin privilegios ni tratos especiales. La personificación de la doble naturaleza del imaginario nacional cristaliza en las figuras del pionero –el que explora en solitario regiones desconocidas– y el ciudadano –miembro de una so-

ciedad vocacionalmente horizontal—. En la geografía mítica del país, pionero y ciudadano se reconcilian en la frontera; en el terreno político, en la democracia; en el económico, en el capitalismo. Más problemático es el entendimiento pacífico de esos principios dentro del campo cultural y artístico, donde la idea de genio choca con la aspiración comunitaria americana. ¿Cómo puede ser un arte, al mismo tiempo, original y popular? ¿Cómo es posible reconciliar la pulsión hacia lo minoritario, propia del fenómeno artístico, con la doctrina igualitarista? Históricamente, los norteamericanos han confiado en la educación como herramienta para mediar en la tensión entre elitismo intelectual e igualdad social. Desde los orígenes del país se ha desarrollado un esfuerzo sostenido por transmitir al público general los valores y obras de la alta cultura, de la “gran música”. Mientras que la creación estaba limitada al genio de individuos excepcionales, la apreciación y participación en la música clásica debía estar al alcance de todos los ciudadanos.

8

Sin embargo, en época reciente, se observa la tendencia a recorrer el camino contrario: en vez de llevar a los ciudadanos a las músicas tradicionalmente consideradas como más selectas, se trata de elevar la consideración de los repertorios musicales populares, los que siempre fueron parte de la comunidad de iguales. Un buen ejemplo de esta transformación se evidencia en las tensiones que han rodeado, en los últimos años, la concesión del premio Pulitzer de la música. Desde 1917, cumpliendo las disposiciones testamentarias del magnate de la prensa Joseph Pulitzer, la Universidad de Columbia administra unos premios que reconocen las mejores contribuciones anuales al periodismo, el arte y las letras en los Estados Unidos. Establecida en 1943, la categoría de creación musical ha distinguido históricamente propuestas estéticas de la vanguardia académica, decididamente elitistas. Tras años de debates internos, en 2004, los organizadores decidieron introducir cambios en los criterios del premio para que incluyese “desde la música clásica contemporánea al jazz, teatro musical, música de cine y otras formas de excelencia musical”. En realidad, esta revisión

no hace sino ahondar en un camino que ya había sido iniciado en una reforma del reglamento de 1996. Sin embargo, examinado el listado de los premios de las últimas décadas, se evidencia la resistencia del jurado ante las nuevas directrices. Aunque han recibido el galardón autores clásicos más “ligeros” (John Corigliano [2001], John Adams [2003], Steve Reich [2009], Jennifer Higdon [2010]), las músicas populares tienen aún que conformarse con reconocimientos generales y póstumos (George Gershwin [1998], Duke Ellington [1999], Thelonious Monk [2006], John Coltrane [2007], Hank Williams [2010]). En cualquier caso, melancólicamente, el compositor John Harbison se ha lamentado de este “horrible desarrollo” ya que, a su juicio, “el Pulitzer era uno de los pocos espacios en los que se reconocían empresas artísticas exigentes”. El relativismo cultural posmoderno no es ajeno a los fantasmas familiares norteamericanos.

“THE ECONOMY, STUPID”

En la campaña de las elecciones presidenciales de 1992, el estratega James Carville colgó un cartel, en la sede de la candidatura demócrata, que resumía con tres frases los mensajes electorales centrales. Aunque era un documento interno, su segundo enunciado se convirtió de facto en el eslogan de la exitosa campaña de Bill Clinton: “La economía, estúpido”. Más allá de disquisiciones sobre la esencia de la música norteamericana, para obtener una comprensión cabal de los parámetros en los que se desarrolla, es necesario tener en cuenta la particular estructura de su vida musical. En gran parte, las diferencias estilísticas entre los dos lados del Atlántico vienen determinadas por cuestiones de organización del mercado musical; por cuestiones económicas más que estéticas.

Durante toda la Edad Moderna, el soporte financiero de la actividad musical europea procedió del patronazgo ejercido por las élites de una sociedad jerárquica, de base hereditaria. Así, en el Viejo Continente, Iglesia y Corte proporcionaron a la música su infraestructura institucional. Con el advenimiento de la Edad Contemporánea, el Estado acabó sumien-

do esa forma de mecenazgo y, aún hoy, en la mayor parte de los países europeos, la actividad musical “selecta” perpetúa esta tradición secular. En contraste, los Estados Unidos carecieron desde su origen de una jerarquía social que proporcionase la base del patronazgo artístico. En esta situación, los músicos han tenido que crear sus propias estructuras de soporte económico y, en consecuencia, estas son resultado –y no causa– de la propia actividad musical. Mientras los músicos europeos aspiraban a integrarse en un marco institucional constituido, los estadounidenses dependían de encontrar un público y servir sus necesidades.



Bill Clinton tocando el saxofón que le regaló Boris Yeltsin

La posición de la música clásica norteamericana ha sido históricamente difícil. Desde los inicios de la actividad musical en el país, los repertorios en circulación procedían de Europa. En tanto que se requirieron inmediatamente intérpretes, profesores, constructores de instrumentos y editores locales, los compositores estadounidenses no encontraban su posición en el mercado. Solo cuando el suministro de música europea se demostró insuficiente para satisfacer

las demandas de la nueva sociedad, se abrió la posibilidad de desarrollo para los profesionales del país. Mientras que, desde mediados del siglo XIX, las músicas populares norteamericanas han afirmado su pujanza dentro y fuera de las fronteras, los compositores de música de concierto han estado alejados del circuito musical hasta épocas recientes. El compromiso institucional para fomentar la creación musical “clásica” propia surgió tras la Primera Guerra Mundial y cobró fuerza durante la Guerra Fría. Iniciado por las grandes fundaciones privadas (Guggenheim, Fromm, Ford, Rockefeller), el impulso a los compositores clásicos estadounidense fue reforzado, a partir de 1965, con la creación de la National Foundation on the Arts and Humanities. Sin embargo, más allá de la intervención del gobierno y de las grandes corporaciones, la vida musical norteamericana se desarrolla a partir de una tupida red de asociaciones privadas (orquestas, ciclos de conciertos, festivales), sostenidas por los aficionados y –en parte– gestionadas por los propios músicos. A diferencia de las instituciones más poderosas, esta red suele ser moderada en sus planteamientos estéticos cuando se abre a la creación contemporánea. Desde la beca gubernamental al encargo de una pequeña sociedad camerística de provincias, el compositor estadounidense tiene ante sí espacios variados de desarrollo profesional: como veremos inmediatamente, su lenguaje musical y su estética dependerá, en gran medida, del que decida escoger.

CITY TOUR

De 1986 a 2005, el compositor y crítico Kyle Gann (1955) escribió una columna semanal para la revista neoyorquina *Village Voice*. Desde esa tribuna puso en circulación una poderosa imagen que explicaba la actividad compositiva en la ciudad –y, por extensión, en el país– identificando cada una de sus tendencias con diferentes áreas urbanas. Problemática como toda síntesis interpretativa, esta clasificación ha gozado de una notable difusión y aún sigue siendo útil como punto de partida para recorrer el panorama de la música norteamericana reciente.

Con la categoría de música *uptown*, se define una corriente compositiva directamente derivada de Schönberg y la vanguardia serial de la segunda posguerra. Se trata de una música intelectual, concebida para ser analizada más que escuchada, que ignora las expectativas del público sobre el hecho musical. Dada su conflictiva relación con el aficionado medio, la tendencia *uptown* ha tenido que desarrollar una estructura institucional paralela dentro del mundo académico. Por esa razón, ha sido identificada con la Universidad de Columbia (que tiene su sede en el norte de Manhattan) y, en general, con los departamentos de música del sistema universitario norteamericano. Entre los más destacados *uptowners*, se encuentran Roger Sessions (1896-1985), Milton Babbitt (1916-2011), Elliot Carter (1908-2012) y Charles Wuorinen (1938). Aunque sufrió una crisis en los años ochenta, la música *uptown* se ha revitalizado gracias a la presencia en los Estados Unidos del compositor inglés Brian Ferneyhough (1943) y su Nueva Complejidad.

En el centro de Manhattan se encuentra el Lincoln Center, complejo cultural que comprende la famosa Juilliard School. Con estas instituciones y con el circuito orquestal estadounidense, se asocian los compositores de música *midtown*. Trabajando en un lenguaje fundamentalmente tonal, los *midtowners* tratan de recuperar la confianza del aficionado clásico que había desconectado de la creación musical contemporánea. Sus obras utilizan formatos instrumentales tradicionales y se expresan en términos comparables con los utilizados en las obras del gran repertorio del XIX (retórica, estructura, materiales, estilos...). En este grupo, se clasifican autores tan heterogéneos como John Corigliano (1938), Joan Tower (1938), William Bolcom (1938), Ellen Taaffe Zwilich (1939) y Christopher Rouse (1949).

Finalmente, en la red de *lofts*, galerías de arte y clubes alternativos del sur de Manhattan, se hallaría el corazón de la música *downtown*, un impulso creativo que pretende aunar dos principios, en apariencia, antitéticos: experimentación y comunicación. Los compositores *downtowners* tratan de

reintegrar la música en la vida diaria, huyendo del elitismo de los círculos *uptown*. Sin renunciar al desarrollo de nuevos lenguajes, se afanan en buscar oyentes nuevos que proceden de otras tradiciones musicales (a diferencia de sus colegas *midtown*, que se dirigen al público ya establecido de los conciertos clásicos). Su música es esencialmente tonal, de pulso regular, en la que la repetición se convierte en una cuadrícula sobre la que se disponen una gran variedad de materiales compositivos. Abierta a la electrónica y al mestizaje con los lenguajes de la música pop, la estética *downtown* aúna autores de varias generaciones como Pauline Oliveros (1932), La Monte Young (1935), Steve Reich (1936), Philip Glass (1937), Julia Wolfe (1958), David Lang (1957) y Nico Muhly (1981). Mientras que algunos autores sitúan el origen de esta corriente en las actividades musicales promovidas –a partir de 1960– por Yoko Ono, otros la relacionan con una tradición experimental norteamericana que remontan a Edgar Varèse (1883-1965), Henry Cowell (1897-1965) y John Cage (1912-1992). En cualquier caso, se ha destacado insistentemente el carácter antieuropeo de la música *downtown*, identificándola con una suerte de música contemporánea “nacional”. Frente a ella, las otras dos tendencias no serían sino excrecencias de estilos musicales de importación.

En las más recientes reflexiones de Gann sobre el “mapa musical” estadounidense se percibe un notable desconcierto ante la complejidad del panorama compositivo de los últimos años. La creciente permeabilidad de las instituciones *uptowners* hacia tendencias musicales menos especulativas, el tránsito de los *downtowners* más exitosos a los circuitos clásicos de concierto, la velocidad con que circula la información en la era de internet e, incluso, la transformación urbana de Nueva York (que ha desterrado el paisaje cultural alternativo del sur de Manhattan) ponen en entredicho un esquema de fronteras útil pero demasiado esquemático. Atravesando la compleja cartografía musical de los Estados Unidos, el presente ciclo de conciertos propone un paseo necesariamente *midtown* por la naturaleza de las agrupaciones musicales convocadas. Este recorrido –uno de los

muchos posibles– permitirá apreciar también cómo los autores experimentales se acercan a géneros consagrados por la tradición. Como algunas de las propuestas estéticas del programa no han sido habituales en los ciclos de música contemporánea de nuestro país, el oyente interesado tendrá ocasión de descubrir nuevas maneras de pensar la música de nuestro tiempo, nuevas verdades y bellezas que ofrece la música americana al que se acerca sin prejuicios a ella.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Jean Baudrillard, *América*, Barcelona, Anagrama, 1987 (traducción de Joaquín Jordá, edición francesa original de 1986).
- Richard Crawford, *The American Musical Landscape: the Business of Musicianship from Billings to Gershwin*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Kyle Gann, *American Music in Twentieth Century*, Belmont, Wadsworth, 2006.
- David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2009 (traducción de Luis Gago, edición original en inglés 2007).



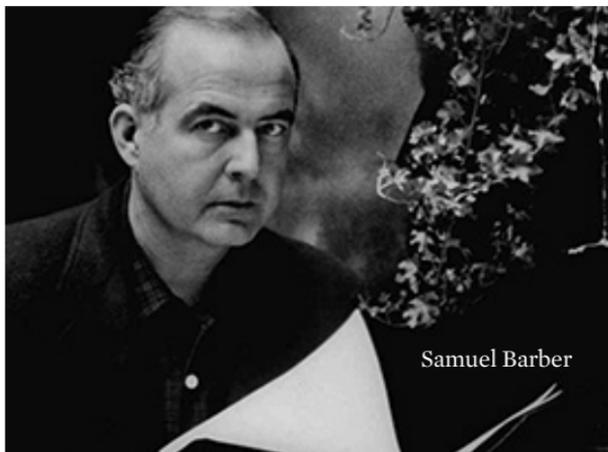
Philip Glass



Steve Reich



John Corigliano



Samuel Barber

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 13 de abril de 2016. 19:30 horas

CARTA BLANCA A PHILIP GLASS - ESCAPAR A LA HISTORIA

I

Philip Glass (1937)

Sonata para violín y piano

I

II

III

16

Lita Grier (1937)

Sonata para violín y piano

Adagio maestoso - Più mosso

Andante sostenuto - Animato

Andante - Presto

Philip Glass

Pendulum para violín y piano

*En paralelo a la Carta Blanca a Philip Glass
promovida por la Orquesta Nacional de España*

II

John Cage (1912-1992)
Seis melodías para violín y teclado

John Corigliano (1963)
Sonata para violín y piano

Allegro

Andantino

Lento

Allegro

17

Tai Murray, *violín*
Silke Avenhaus, *piano*

CARTA BLANCA A PHILIP GLASS

América fue creada con el propósito de escapar a la historia, de edificar una utopía al amparo de la historia, y en parte lo ha conseguido persistiendo hoy en el propósito. La historia como trascendencia de una razón social y política, como visión dialéctica y conflictiva de las sociedades, no es un concepto suyo –de la misma manera que la modernidad, como ruptura original precisamente con una determinada historia, no será nunca nuestro–.

Jean Baudrillard

18

A final de la década de los cuarenta, el señor Benjamin Glass era propietario de una pequeña tienda de discos en el centro de Baltimore. Muchas tardes regresaba a casa con grabaciones de su música favorita, en especial, grandes piezas camerísticas de Johannes Brahms, Gabriel Fauré y César Franck. Muchos años más tarde, cuando el señor Glass ya había fallecido, su hijo recibió el encargo de componer una sonata para violín y piano y recordó las horas dedicadas a escuchar, junto a su padre, las obras maestras de la música de cámara del XIX. Como el propio **Philip Glass** ha reconocido, el eco de aquellas audiciones infantiles se escucha en su *Sonata para violín y piano* (2008), estrenada el 28 de febrero de 2009 en el Whitaker Center for Science and the Arts de Harrisburg. Las circunstancias que rodean el encargo de esta obra son un ejemplo que ilustra sobre prácticas de mecenazgo genuinamente norteamericanas.

Pese a ser la capital del estado de Pensilvania, Harrisburg es una ciudad pequeña. Con apenas 50.000 habitantes, su centro urbano se organiza entorno a Market Square, una confluencia de calles presidida por el edificio neogótico de una iglesia presbiteriana. Este templo es la sede principal de un ciclo de conciertos de música de cámara (los llamados Market Square Concerts) que fundó, en 1982, Lucy Miller Murray. Cuando la señora Murray cumplió setenta años, su marido –un arquitecto jubilado– le hizo un regalo muy especial: el encargo de una obra de cámara a Philip Glass, uno de sus compositores contemporáneos favoritos. Del mismo modo que el ciclo de

conciertos de la señora Murray combina grandes obras de repertorio con otras de nueva creación, la sonata de Glass introduce los procedimientos repetitivos del experimentalismo minimalista en un marco de explícitas referencias a la tradición. De este modo, el compositor consigue que, en sus secuencias armónicas y figuraciones, los ritmos obstinados acaben recordándonos a Bach, inspiración constante en la inmediatamente posterior *Partita para violín solo* (2010-2011). Particularmente alejado del cliché glassiano, el segundo movimiento parte de un intenso y emocional material melódico que acaba disolviéndose en una suerte de inesperado desarrollo. Tras volver a sus incansables permutaciones motivicas, el compositor concluye la poderosa sonata en una inesperada figura cromática ascendente.

Cronológica y estilísticamente, *Pendulum* (2011) es una obra muy próxima a la partitura que acabamos de citar. Concebida originalmente para trío con piano, fue escrita para conmemorar el noventa aniversario de la American Civil Liberties Union. Su versión definitiva para violín y piano se presentó en el transcurso de una gira europea del compositor, en la primavera de 2011. Pese a que las irregularidades rítmicas que inauguran la pieza nos hacen recordar al Glass más experimental, el apasionado discurso que *Pendulum* despliega nos suena familiarmente tradicional en sus planos armónico, retórico y formal. La sencilla estructura tripartita del único movimiento de la obra, construida a partir de la yuxtaposición de elementos repetitivos, testimonia la conversión del antiguo campeón del minimalismo hacia estéticas provocativamente *midtown*. En una conversación con el compositor que precedió el estreno neoyorquino de *Pendulum*, el entrevistador comentó que los aficionados de los años setenta no hubiesen creído que Glass compondría música tan cercana a la tradición. “Aún no lo creen”, añadió inmediatamente el autor de *Einstein on the Beach*.

Las últimas músicas de Philip Glass testimonian la definitiva clausura de un ciclo histórico iniciado a mediados del siglo XX. Tras el trauma de la Segunda Guerra Mundial, una nueva

generación de compositores vanguardistas procedió a la demolición de elementos bien establecidos en la comunicación musical anterior. De la armonía a la estética, del ritmo a la forma, del timbre a la idea de obra: todos los parámetros del discurso sufrieron una radical transformación. Al mismo tiempo que se iban abriendo perspectivas inesperadas en la creación musical, se provocó una grave desconexión con el público no especializado. Sin embargo, a diferencia de las vanguardias históricas (que se desarrollaron fuera de las instituciones artísticas oficiales), las nuevas vanguardias recibieron pronto el apoyo de los autoridades culturales del bloque occidental. Frente al antivanguardismo de los gobiernos totalitarios, las democracias liberales apostaron por apoyar las experiencias más radicales de sus jóvenes artistas. Asociada ideológicamente con la libertad, la nueva vanguardia se convirtió en el último arte oficial de Occidente.

Philip Glass acompaña al violinista Tim Fain, responsable del estreno de *Pendulum*.



En los años cincuenta, cuando las estéticas experimentales comenzaban a fraguar su hegemonía, **Lita Grier** (1937) inició una carrera artística que interrumpió en 1964, cuando solo tenía veintisiete años. Su condición femenina y, especialmente, su inclinación por el lenguaje tonal no encontraron estímulos en el ambiente musical del momento. En 1996, tras más de tres décadas de silencio, el mantenido aprecio por sus obras juveniles y el retorno de gramáticas compositivas más accesibles le han hecho volver a escribir música. Como ella misma ha declarado: “Ahora el clima estilístico es mucho más abierto. Puedo escribir lo que me gusta, se toca y el público se relaciona con mi música. Es un sorprendente giro de los acontecimientos”. Compuesta a los dieciocho años, mientras estudiaba con Peter Mennin en la Juilliard School, su lírica y vital *Sonata para violín y piano* (1955) demuestra una precoz madurez musical. Lejos de experimentaciones y vanguardias, con una escritura instrumental técnicamente exigente, la obra desarrolla un conciso discurso formal construido sobre la actualización neoclásica (Stravinsky, Honegger, Hindemith) de las tradiciones del XIX.

Al mismo tiempo que la joven Grier daba sus primeros pasos en la vida musical, en la misma ciudad, **John Cage** (1912-1992) se convertía en un mito de la vanguardia de posguerra. Sin duda, el compositor norteamericano más influyente del XX. Procedente de la tradición experimental californiana (Henry Cowell, Lou Harrison), Cage había estudiado con Arnold Schönberg y, pese a admirar al padre del dodecafonismo, siempre estuvo dispuesto a encontrar un camino propio. A mediados de los cuarenta, en un periodo de crisis personal y artística, descubrió la espiritualidad oriental. A partir de entonces, dirigió su vida y su obra hacia la búsqueda del silencio. En 1949, John Cage recibió un galardón de la National Academy of Arts and Letters por sus *Sonatas e interludios para piano preparado* (1946-1948), una música que según el jurado extendía “los límites del arte musical”. La misma colección justificó la concesión de una beca Guggenheim que le permitió viajar a Europa y tomar contacto con los impulsores

de la vanguardia serial. A su vuelta del Viejo Continente, Cage trató de trasladar el mundo sonoro del piano preparado a agrupaciones con varios instrumentos. De este impulso creativo nacieron las *Seis melodías para violín y teclado* (1950). Así como cada tecla del piano preparado produce una compleja sonoridad fija (producto de los objetos introducidos entre sus cuerdas), estas obras trabajan con un número limitado de combinaciones sonoras que se suceden de forma secuencial sobre un patrón rítmico subyacente. El resultado es un proceso armónico sin sensación de progreso; una armonía estática –carente de dirección por lo que resulta, en la visión cageana, silenciosa– que determina cuadros sonoros de gran simplicidad, en un discurso voluntariamente inexpresivo.

Tan inmediato fue el triunfo de las estéticas experimentales que, como explicó más tarde el compositor Jacob Druckman, “no ser vanguardista en los Estados Unidos de los sesenta era como no ser católico en la Roma del siglo XIII”. En su periodo como coordinador del programa de música contemporánea de la Filarmónica de Nueva York, el propio Druckman contribuyó a superar esta situación. Así, en junio de 1983, organizó un festival de nueva música bajo el provocador título de “Since 1968, a New Romanticism?”. La etiqueta de nuevo romanticismo hizo inmediatamente fortuna y **John Corigliano** (1938) fue uno de los primeros autores que fue identificado con ella.

Formado en la Universidad de Columbia y la Manhattan School of Music, Corigliano inauguró su carrera compositiva ganando un premio de composición, en 1964, por su *Sonata para violín y piano* (1963). El protagonismo del violín en esta partitura no es casual: se trata claramente de un tributo al padre del compositor, en aquel momento concertino de la Filarmónica de Nueva York. Originalmente titulada Dúo, la obra es una afirmación optimista de color y energía que despliega un gran virtuosismo instrumental. Esencialmente tonal, de rítmica variadísima y discurso musical contrastante, la sonata de Corigliano es un ejemplo de su primer estilo creativo en el que, como el propio compositor ha explicado, ten-

sa “el limpio sonido americano de Barber, Copland, Harris y Schuman”. Sin embargo, no cabe confundirse: como advierte el autor, la identidad de su música “no es el producto de escribir música ‘americana’, sino de ser un americano escribiendo música”.



John Cage preparando un piano en 1947.

TAI MURRAY

Descrita como “soberbia” por el *New York Times*, la violinista Tai Murray se está consolidando con voz musical propia en su generación.

Apreciada por su elegancia y su habilidad natural, Murray crea un lazo especial con la audiencia a través de su fraseo maduro y de su sutil dulzura. Sus programas revelan inteligencia musical. Su sonido, su arco sofisticado y su elección del vibrato nos recuerdan su base musical y sus influencias, principalmente, las de Yuval Yaron (alumno de Gingold y Heifetz) y Franco Gulli. Ganadora de un “Avery Fisher Career Grant” en 2004, fue nombrada artista de la BBC New Generation Artists entre 2008 y 2010.

Ha tocado como solista invitada en los escenarios de salas como el Barbican, el Orchestra Hall de Chicago, los Tivoli Gardens de Copenhague y el Concert Hall de Shanghái y con ensambles tales como la BBC Scottish Symphony, la Atlanta Symphony, y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Viajando entre Berlín y Nueva York, las apariciones de Tai Murray cerca de

la capital alemana, incluyen la Kammermusiksaal de la Philharmonie y la Konzerthaus de Berlín, proyectos con la Brandenburger Symphoniker y la Philharmonic Staatsorchester de Mainz y con la Niederrheinische Sinfoniker.

En recital solo, Tai Murray ha visitado muchas ciudades del mundo, como Berlín, Chicago, Hamburgo, Londres, New York y Washington D. C., entre muchas otras.

Tai Murray toca un violín de Tomaso Balestrieri construido en Mantua en ca. 1765, prestado generosamente por una colección privada.

SILKE AVENHAUS

Ha actuado en toda Europa, Estados Unidos y el sudeste asiático. Con apariciones regulares en el Wigmore Hall de Londres, el Concertgebouw de Ámsterdam o la Salle Gaveau de París, propone un acercamiento creativo que le ha valido reconocimientos como el Diapason d’Or o el Premio Supraphon.



Lita Grier

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 20 de abril de 2016. 19:30 horas

EXORCISMO DE IDENTIDADES

I

André Previn (1929)

Trío con piano *

Spirited

Adagio

Lightly

26

Roberto Sierra (1953)

Trío con piano nº 3, “Romántico”

Con profunda expresión

Veloz

Con gran sentimiento, como un “Bolero”

Agitato

* *Estreno en España*

II

Lera Auerbach (1973)

Tryplich (the mirror with three faces) *

Prelude (Left Exterior Panel) - Moderato libero

First Unfolding (Left Interior Panel) - Allegro appassionato

Second Unfolding (Right Interior Panel) - Tempo di valzer

Tell 'em What You See (Center Panel) - Allegro assai

Folding - Postlude (Right Exterior Panel) - Adagio nostalgico

27

Michael Torke (1961)

Winter Trio *

Panels of Melancholy

Icicles

Skating

TRÍO ARBÓS

Cecilia Bercovich, violín

José Miguel Gómez, violonchelo

Juan Carlos Garvayo, piano

EXORCISMO DE IDENTIDADES

América exorciza la cuestión del origen, no cultiva el origen o la autenticidad mítica, carece de pasado o de verdad fundadora. Al desconocer la acumulación primitiva del tiempo, vive en una actualidad perpetua. Al ignorar la acumulación lenta y secular del principio de verdad, vive en la simulación perpetua, en la actualidad perpetua de los signos.

Jean Baudrillard

28

El 20 de enero de 2009, a las doce del mediodía, Barack Obama asumió la presidencia de los Estados Unidos de América. En ese preciso instante, en el marco de la ceremonia de toma de posesión, se estrenaba una pieza de cámara compuesta especialmente para la ocasión. Todos los gestos de aquella celebración habían sido cuidadosamente medidos. Antecediendo inmediatamente el juramento presidencial, el estreno camerístico buscaba transmitir respeto a la tradición y modernidad: el primero estaba representado por la propia agrupación clásica y el himno cuáquero sobre el que se construye la obra; la segunda, por la trayectoria “antiacadémica” del compositor escogido y la diversidad étnica de los intérpretes. En el estreno de *Air and Simple Gifts* de John Williams participaron un violinista judío (Itzhak Perlman), un violonchelista de origen chino (Yo-Yo Ma), un clarinetista afroamericano (Anthony McGill) y una pianista venezolana (Gabriela Montero). En cierto modo, el cuarteto actualizaba la imagen de Estados Unidos como crisol de razas en un momento de intenso debate entre asimilación y multiculturalismo.

Tres meses después de la toma de posesión de Obama, el Carnegie Hall celebró el ochenta cumpleaños de **André Previn** (1929) con un ciclo de cuatro conciertos. Como en otras ocasiones, el público neoyorquino pudo disfrutar del talento del músico en su triple faceta de director de orquesta, pianista y compositor. Además, tuvo la oportunidad de asistir al estreno de dos de sus nuevas partituras: un doble concierto para violín y viola y el *Trío con piano n.º 1*. Como ha confesa-

do en muchas ocasiones, Previn compone inspirado por los intérpretes a los que dedica sus obras. En los últimos años, una de sus principales musas ha sido la violinista alemana Anne-Sophie Mutter, con la que estuvo casado entre 2002 y 2006. Así, en la velada del 22 de abril de 2009, el estreno de su primer trío con piano corrió a cargo de su exmujer, el violonchelista Lynn Harrell y el propio compositor.

Nacido en Berlín, en el seno de una familia judía que tuvo que abandonar Alemania por el ascenso del nazismo, el niño Andreas Ludwig Priwin demostró pronto un extraordinario talento para la música. Tras formarse en California y americanizar su nombre, André Previn inició su carrera profesional en Hollywood como orquestador y compositor de bandas sonoras. Más tarde, continuó escribiendo música mientras construía una sólida reputación como director de las mejores orquestas sinfónicas y pianista versátil (celebrado tanto en el repertorio clásico como en el jazz). No obstante, la rápida expansión de su catálogo de concierto ha tenido lugar en los últimos diez años, impulsada por los constantes encargos y la urgencia vital que impone su edad avanzada. Cuando se le ha acusado de escribir al margen de los desarrollos compositivos de la segunda mitad del siglo XX, Previn ha defendido la idea de que la música es esencialmente un discurso emocional y, a su juicio, “las emociones no casan bien con las fórmulas matemáticas”. Pese a que su estructura general puede resultar algo desarticulada, el primer *Trío con piano* de Previn atesora momentos de una gran intensidad expresiva: las vigorosas melodías para las cuerdas del primer movimiento, la emotividad oscura del tiempo lento, el jazzístico e inquieto “Finale”... Tras su estreno londinense, un crítico escribió que era música que merecía ser escuchada repetidamente. Sin embargo, en el verano de 2015, el autor declaró en una entrevista: “No compongo para la posteridad. No me puedo imaginar que nadie toque mi música dentro de cincuenta años. Mi orgullo es que lo hagan el próximo miércoles”.

Mientras que el berlinés André Previn desarrolló su carrera musical dentro de instituciones y estéticas asociadas con los

Estados Unidos (música de cine, jazz, anti-intelectualismo, deseo de comunicación...), el portorriqueño **Roberto Sierra** (1953) ha encontrado su posición en el panorama musical del país mediante la afirmación de su diferencia; mediante la reivindicación de sus raíces culturales latinas. Tras iniciar los estudios musicales en Puerto Rico, Sierra completó su formación durante una estancia de seis años en Europa (Londres, Utrecht, Hamburgo). Entre 1979 y 1982, fue alumno de György Ligeti en el momento en el que el maestro húngaro buscaba superar el dogmatismo vanguardista sin renunciar a las conquistas sonoras de la modernidad. En gran medida, el estilo sincrético de Sierra deriva de estos planteamientos ligetianos. Como ha declarado repetidamente, su trabajo consiste en la “tropicalización” del lenguaje musical nacido de la modernidad europea. Este proceso no solo afecta al aspecto rítmico sino al planteamiento compositivo global, a la gramática y sintaxis de la creación (articulación de secuencias de acordes, estructuración melódica..). Así, en su *Trío con piano n.º 3, “Romántico”* (2008), los elementos musicales afrocaribeños definen una partitura que sigue esquemas formales tradicionales (forma sonata en el primer movimiento, scherzo en el segundo, rondó final) y se mueve entre la tonalidad extendida y la atonalidad. El sobrenombre de “Romántico” denota un carácter expansivo, de amplios gestos, que procede de la música de cámara de finales del XIX. En el momento de componer la obra, Roberto Sierra era un nombre asentado en la escena musical estadounidense. Profesor de la prestigiosa Universidad de Cornell desde 1992, forma parte del heterogéneo grupo de compositores latinos (Tania León, Osvaldo Golijov) que han adquirido notoriedad en el país. Aunque recibe encargos de las principales instituciones musicales norteamericanas, la partitura fue escrita para el Trío Arbós y estrenada, en Gijón, por la agrupación camerística madrileña.

Con veinticinco años, la compositora y pianista de origen ruso **Lera Auerbach** (1973) recibió una de las becas “for New Americans” de la Fundación Paul & Daisy Soros. La ayuda le permitió completar un master en la Juilliard School, institución donde también había realizado sus estudios de grado

tras abandonar la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pianista y compositora extraordinariamente precoz (empezó a escribir música con cuatro años), Auerbach fue una de las últimas exiliadas soviéticas, ya que abandonó el país meses antes del colapso del régimen. Desde entonces, tras completar su formación entre Nueva York y Hannover, ha conseguido desarrollar una importante carrera internacional. Pero como ella misma ha explicado, el impulso creativo que anima su producción proviene de la infancia: a los catorce años, la artista soñó una música extraña e hipnótica a la que ha estado persiguiendo desde entonces. Por su voluntad de fusionar las distintas experiencias sensoriales y su patente misticismo, los planteamientos estéticos de Auerbach se relacionan directamente con el simbolismo *fin-de-siècle*. A partir de estas premisas, su segundo trío con piano *Tryptich (the mirror with three faces)* (2012) presenta una estructura en espejo en la que intensos movimientos lentos enmarcan tres secciones más breves y enérgicas. En el corazón de la obra, nos sorprende un vals truculento que rezuma humor ácido.

Frente a los “exóticos” orígenes de los compositores que le preceden en el concierto, **Michael Torke** (1961) creció a las afueras de Milwaukee, en el Medio Oeste americano. Los rigurosos inviernos de la región quedaron marcados en la imaginación infantil del compositor. Recientemente, reflejó esas experiencias en *Winter Trio* (2013); una partitura en la que la estación supera sus tradicionales asociaciones expresivas –con la soledad, la vejez, la muerte– y se abre un repertorio de optimistas imágenes típicamente norteamericanas: los carámbanos que penden de los aleros de las casas, los niños patinando en el estanque... Asociado con las corrientes posminimalistas, Michael Torke es el autor de una música hábil y accesible que, a partir de variados y nerviosos motivos rítmicos, proyecta materiales armónicos restringidos. Los tres movimientos de su trío con piano comparten un tema que, de forma sutil, desliza en los distintos ambientes sonoros. *Winter Trio* fue estrenado el 12 de abril de 2015, en el Auditorio Beckman del prestigioso California Institute of Technology.

TRÍO ARBÓS

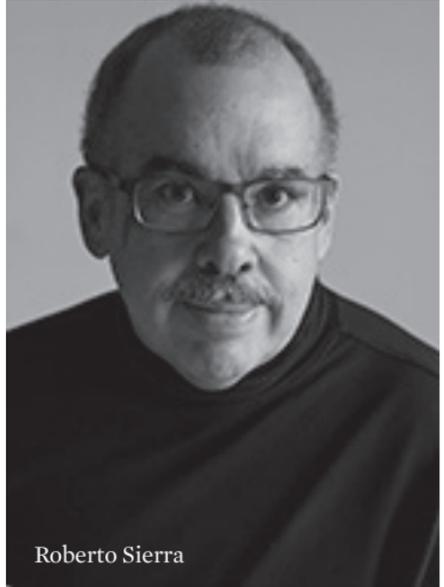
Premio Nacional de Música 2013, el Trío Arbós está formado por Cecilia Bercovich, violín; José Miguel Gómez, violonchelo y Juan Carlos Garvayo, piano. Se fundó en Madrid en 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939). En la actualidad es uno de los grupos de cámara más prestigiosos del panorama musical español. Su repertorio abarca desde las obras maestras del Clasicismo y el Romanticismo hasta la música de nuestro tiempo. Desde su formación uno de los principales objetivos ha sido la contribución al enriquecimiento de la literatura para trío con piano a través del encargo de nuevas obras.

Actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales a lo largo de más de treinta países y ha realizado más de veinte

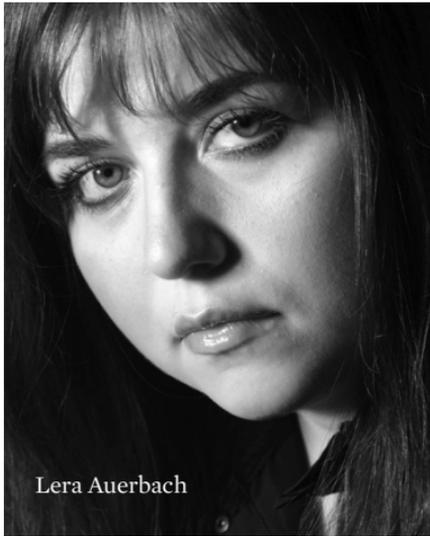
grabaciones para los sellos Naxos, Kairos, Col Legno, Verso, Ensayo y Fundación Autor, dedicadas a Joaquín Turina, Jesús Torres, César Camarero, Luis de Pablo, Mauricio Sotelo, Roberto Sierra, José Río-Pareja, Gabriel Erkoreka y otros muchos compositores españoles e iberoamericanos. Ha grabado para Kairos el triple concierto *Duración Invisible* de César Camarero con la Orquesta Nacional de España dirigida por Peter Hirsch.

Durante cuatro temporadas el Trío Arbós se estableció como conjunto en residencia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Su proyecto "Triple Zone" para la ampliación y difusión de la literatura para trío con piano ha sido patrocinado por la Ernst von Siemens Musikstiftung y la Fundación BBVA.

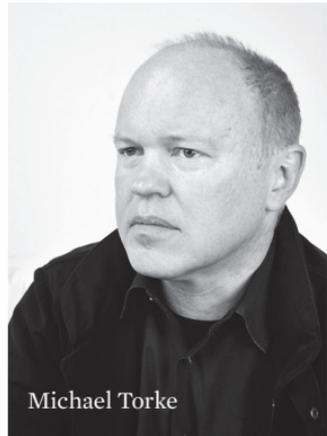
André Previn



Roberto Sierra



Lera Auerbach



Michael Torke

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 27 de abril de 2016. 19:30 horas

MITOS DESPLAZADOS

I

Steve Reich (1936)

WTC 9/11

I. 9/11

II. 2010

III. WTC

34 **Samuel Barber** (1910-1981)

Adagio del Cuarteto Op. 11

CUARTETO QUIROGA

Aitor Hevia, *violín*

Cibrán Sierra, *violín*

Josep Puchades, *viola*

Helena Poggio, *violonchelo*

II

Philip Glass (1937)

Cuarteto nº 3 “Mishima”

I. 1957: Award Montage

II. November 25: Ichigaya

III. Grandmother and Kimitake

IV. 1962: Body Building

V. Blood Oath

VI. Closing: Mishima

George Crumb (1929)

Black angels, para cuarteto de cuerda, percusión y electrónica

Parte I

Departure: I. Threnody I: Night of the Electric Insects

Departure: II. Sounds of Bones and Flutes

Departure: III. Lost Bells

Departure: IV. Devil-music

Departure: V. Danse macabre

Parte II

Absence: VI. Pavana Lachrymae

Absence: VII. Threnody II: Black Angels!

Absence: VIII. Sarabanda de la Muerte Oscura

Absence: IX. Lost Bells

Parte III

Return: X. God-music

Return: XI. Ancient Voices

Return: XII. Ancient Voices

Return: XIII. Threnody III: Night of the Electric Insects

MITOS DESPLAZADOS

A partir del día en que nació al otro lado del Atlántico esa modernidad excéntrica con plena fuerza, Europa comenzó a desaparecer. Los mitos se desplazaron. Todos los mitos de la modernidad son actualmente americanos. De nada sirve lamentarse.

Jean Baudrillard

36

En 1990, el profesor de la Universidad de Harvard Joseph Nye acuñó el término *soft power* para referirse a la influencia no coercitiva de un actor político sobre sus competidores. Pese a tratarse de un concepto criticado, se ha incorporado desde entonces al análisis geopolítico para resaltar el poder de la cultura y las ideas en las relaciones internacionales. Es indudable que Estados Unidos tiene en la fuerza de su industria cultural una de sus más potentes herramientas para prolongar su posición hegemónica: de las prestigiosas universidades a las series de televisión, de las cadenas de comida rápida a las empresas de innovación tecnológica, la cultura norteamericana ejerce una subyugadora seducción a nivel planetario. No es extraño que, en un grado mayor que en cualquier otra región del mundo, Norteamérica haya abolido la frontera entre realidad y ficción. Cada acontecimiento de la vida nacional se recrea, de forma incesante, hasta que es imposible distinguirlo de sus múltiples representaciones, hasta que es sustituido por un relato mítico de impacto universal. Inmediatamente después del atentado del 11 de septiembre, los agentes culturales estadounidenses iniciaron su narración. Ciñéndonos al repertorio de música de concierto, el número de composiciones que evocan la tragedia es sorprendentemente extensa y variada: WTC 9/11 (2011) de **Steve Reich** (1936) se inserta en esta lista².

² Una relación no exhaustiva de obras escritas en los primeros años tras el atentado debe incluir la *Sonata para violín y piano n.º 2 "September 11"* (2001) de Lera Auerbach; *September 11, 2001* (2001) de Charles Wuorinen; *Sun Rings* (2002) de Terry Riley; *In memory* (2002) de Joan Tower; *On the Transmigration of Souls* (2002) de John Adams; el *Concierto para clarinete y*

En su planteamiento fundamental, *WTC 9/11* parte de los mismos supuestos que la primera página para cuarteto de cuerda del autor, la exitosa *Different Trains* (1988). Encargadas por el Cuarteto Kronos, ambas composiciones se sitúan en los límites del género cuartetístico porque sus partes instrumentales ejercen esencialmente una función secundaria –de acompañamiento– sobre la que destacan secuencias verbales grabadas. De este modo, la palabra es fuente de melodía y, a partir de ella, se despliega el discurso de tres cuartetos de cuerda (uno en directo y dos pregrabados) que doblan y armonizan la voz. Como vecino del sur de Manhattan, Steve Reich vivió de forma muy directa los atentados de las Torres Gemelas. Para conmemorar el décimo aniversario de la tragedia, construyó una obra que mezcla voces registradas en aquel triste día con las de los que le narraron sus recuerdos. El primer movimiento nos coloca en el centro de los acontecimientos: se escuchan grabaciones de controladores aéreos alarmados porque el vuelo American Airlines 11 está fuera de ruta; seguidamente, testimonios directos del ataque procedentes del archivo sonoro de los bomberos de Nueva York. El segundo tiempo se organiza a partir de testimonios que diversos testigos (vecinos, conductores de ambulancia, policías) le ofrecieron al compositor. Finalmente, la obra se centra en las voces de los que, mientras entonaban oraciones y lamentos fúnebres, velaron los restos de las víctimas. La señal de llamada de un teléfono descolgado, inquietante símbolo contemporáneo de la desolación, inaugura y clausura la intensa partitura. El 19 de marzo de 2011, *WTC 9/11* se estrenó en el Auditorio Page de la Universidad de Duke (Durham, Carolina del Norte). Desde entonces, ha recibido un centenar de interpretaciones en todo el mundo.

orquestra (2002) de Ellen Taaffe Zwilich; la *Sinfonía n.º 5 “American”* (2003) de Leonardo Balada; la *Sinfonía n.º 3* (2003) de Stephen Hartke... En el repertorio de la música popular, el álbum *The Rising* (2002) de Bruce Springsteen es el que más intensamente ha quedado vinculado al ataque y su superación. Más información en Ritter, Jonathan y Daughtry, John (eds.). *Music in the Post-9/11 World*, Nueva York, Routledge, 2007.

Al poco de estrenarse la partitura de Steve Reich, la radio pública neoyorquina WYNC organizó una encuesta entre sus oyentes para determinar qué obras musicales debía emitir en el décimo aniversario de los atentados. Que el *Adagio para cuerdas* (1936) de **Samuel Barber** (1910-1981) fuese la más votada no es sorprendente ya que había sido utilizada insistentemente en actos de homenaje desde el mismo momento del ataque³; no en vano es la pieza favorita en la cultura americana para funerales y otras ocasiones solemnes. La popular pieza es un arreglo para orquesta de cuerda (realizado por el mismo autor) del segundo movimiento del *Cuarteto de cuerda en Si menor Op. 11* (1935-1936, revisión de 1943) que tendremos ocasión de escuchar en su versión original. El discurso musical de la obra está dominado por una lenta y extensa melodía que se desarrolla por grados conjuntos. Variando ligeramente en sus numerosas repeticiones, la línea melódica se despliega sobre acordes sostenidos que cambian, nota a nota, hasta un poderoso clímax en el registro agudo. Tras este pasaje, retorna la quietud contemplativa que define la pieza. Conocida la potencia de la industria audiovisual norteamericana, es lógico que el “Adagio” de Barber haya sido utilizado en decenas de películas, capítulos de series de televisión y videojuegos. En realidad, el recurso de integrar una pieza de concierto en el discurso audiovisual es tan antiguo como el propio cine. En cambio, resulta menos habitual el repertorio que recorre el camino inverso: es decir, músicas concebidas para la pantalla que acaban convirtiéndose en composiciones para el auditorio. Un ejemplo es el *Cuarteto n.º 3 “Mishima”* (1985) de **Philip Glass** (1937).

En la década de los ochenta, tras haber establecido su reputación en elaborados montajes multimedia, Philip Glass volvió a la composición de cuartetos de cuerda. A diferencia de su

3 Cuatro días después del 11 de septiembre, ya figuraba en el concierto de homenaje que clausuró los Proms londinenses de 2011. En aquella ocasión, en un ambiente de gran intensidad emocional, el *Adagio* fue interpretado por la Orquesta Sinfónica de la BBC dirigida por el californiano Leonard Slatkin.

primera página cuartetística –escrita en 1966, mientras finalizaba sus estudios parisinos con Nadia Boulanger–, las nuevas obras se alejaban de la tradicional asociación del género con la música pura, ya que estaban originalmente concebidas como parte de espectáculos más complejos. En el caso del *Cuarteto n.º 2, “Company”* (1983), la partitura de Glass formó parte de la versión escénica del texto homónimo de Samuel Beckett; el tercer cuarteto se construye con fragmentos de la banda sonora de la película biográfica *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985) de Paul Schrader. Producida por George Lucas y Francis Ford Coppola, el film muestra una compleja estructura que se construye por la superposición de tres planos narrativos: las peripecias del último día en la vida del escritor japonés, escenas de su ficción novelística y, finalmente, flashbacks biográficos filmados en blanco y negro. Para clarificar por medio del timbre los tres espacios del discurso filmico, Glass utiliza respectivamente orquesta de cuerda con percusión, orquesta sinfónica y cuarteto de cuerda. Los materiales de estas últimas escenas son los que constituyen la obra de concierto.

Sin duda, el Cuarteto Kronos es la agrupación camerística más influyente en el desarrollo de la creación musical norteamericana. Desde 1973 hasta el presente, su legendaria trayectoria incluye más de 850 encargos de obras para cuarteto de cuerda y 54 discos. Así, han sido los impulsores de todas las partituras cuartetísticas de Steve Reich y los responsables de grabar la banda sonora de *Mishima* (y de estrenar su versión de concierto). Con una desenfadada visión de la música contemporánea, el conjunto norteamericano se ha convertido en un género propio dentro del panorama musical global. Sus eclécticas programaciones y llamativas puestas en escena han conseguido ampliar el público de la nueva música de concierto. Como ha contado su violinista fundador David Harrington, la idea de crear Kronos surgió tras escuchar *Black Angels* (1970) de George Crumb, el atípico cuarteto inspirado en la Guerra de Vietnam que cierra nuestro ciclo.



George Crumb en 1967

En el momento de componer *Black Angels*, **George Crumb** (1929) era un joven profesor de la Universidad de Pensilvania cuya música estaba causando un profundo impacto en la escena musical estadounidense. Tras el estreno de la orquestal *Echoes of Time and the River* (1967), el nombre de Crumb fue cobrando protagonismo hasta convertirse, a mediados de los ochenta, en el autor norteamericano más interpretado. Si bien su trayectoria posterior ha quedado un tanto oscurecida, su único cuarteto de cuerdas no solo tiene el mérito de haber impulsado la creación del Cuarteto Kronos sino que es ya una obra integrada en el repertorio internacional.

Ante la crisis moral que provocó la Guerra de Vietnam, *Black Angels* se convierte en una obra programática cuyo tema central es la muerte como lucha entre el bien y el mal, entre Dios y el Diablo. Este programa se desarrolla en trece secciones, dispuestas en palíndromo, y organizadas en tres grandes apartados: “Departure”, que expresa la caída, la

pérdida de la gracia divina; “Absence”, símbolo de la aniquilación espiritual; y “Return”, la redención. Estructuralmente, la obra se inspira en la obra cuartetística bartokiana por su rigurosa estructura en arco y su obsesión numerológica. Más allá de estos aspectos, la superficie sonora de *Black Angels* sorprende por el uso mestizo de instrumentos y técnicas de interpretación que amplían las posibilidades sonoras del cuarteto. Al mismo tiempo, Crumb mezcla el lenguaje compositivo contemporáneo con abundantes referencias al pasado musical (gregoriano, Haydn, Beethoven, Schubert, Saint-Saëns...). Por sus poderosas innovaciones dramáticas, Kyle Gann ha calificado *Black Angels* de obra neorromántica. Más allá de etiquetas reductivas, la partitura de Crumb demuestra la posibilidad de conciliar la creación musical más poderosa con las circunstancias históricas de un presente que, necesariamente, acaba trasladándose al territorio mítico.

CUARTETO QUIROGA

Exquisito: interpretaciones frescas, precisas y perfectamente equilibradas, trazadas con tonos consistentemente cálidos (The New York Times)

El Cuarteto Quiroga, cuyo nombre rinde tributo a la figura del gran violinista gallego Manuel Quiroga, es cuarteto residente en la Fundación Museo Cerralbo y, desde 2014, responsable de la Colección Palatina de Stradivarius del Palacio Real de Madrid. Considerado una de las agrupaciones camerísticas más destacadas de la nueva generación europea, es internacionalmente reconocido por crítica y público por sus interpretaciones audaces y renovadoras. Galardonado en los más prestigiosos concursos internacionales para cuarteto de cuerda (Burdeos, Paolo Borciani, Ginebra, Pekín, París, etc.), premio Ojo Crítico de RNE y Medalla de Oro del Palau de Barcelona, el Cuarteto Quiroga es invitado habitual en los escenarios más importantes del mundo, desde Berlín a Nueva York,

pasando por Ámsterdam, París, Londres, Estocolmo, Roma, Praga, Bogotá, Buenos Aires, Los Ángeles y un largo etcétera. Su creciente discografía –tres discos editados por el sello holandés Cobra Records (*Statements*, *(R)evolutions* y *Frei Aber Einsam*) y su reciente colaboración con Javier Perianes para Harmonia Mundi– ha sido aplaudida y premiada por la crítica nacional e internacional, y sus conciertos son grabados y retransmitidos por las emisoras de radio más importantes de Europa y América. Fuertemente implicados con la docencia de la música de cámara, sus miembros son profesores en el Conservatorio Superior de Música de Aragón e invitados a impartir cursillos en universidades y conservatorios en España y en el extranjero.

Cibrán Sierra y los demás miembros del cuarteto desean expresar su gratitud a los herederos de Paola Modiano por su generosa cesión del violín Nicola Amati “Arnold Rosé” de 1682.

El autor de la introducción y notas al programa, **FERNANDO DELGADO GARCÍA**, nacido en Sevilla en 1974, es musicólogo y profesor de Historia de la Música. Tras completar los estudios de Piano y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Sevilla, se licenció en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid (Premio Extraordinario de Licenciatura y Premio Nacional Fin de Carrera) y se doctoró en la Universidad de Sevilla con la tesis *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. Sus principales intereses de investigación son la música de cámara y el pensamiento musical en la España contemporánea. Interviene sobre estos temas en congresos científicos y publica artículos en revistas como *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Revista de Musicología* y *Nassarre*. Ha escrito notas al programa para diversos ciclos de la Fundación Caja Madrid (Los Siglos de Oro, Ciclo Sinfónico, Música Sacra en las Catedrales Españolas), para la Fundación Juan March y la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Ha publicado la edición crítica de la música de cámara para cuerda de Tomás Bretón (ICCMU) y ha dirigido el programa *Cuarteto Clásico de RNE*, emitido por Radio Clásica. Durante tres temporadas, ha ocupado el cargo de coordinador didáctico del ciclo camerístico SEN BATUTA, organizado por el Ayuntamiento de Orense. Ha sido profesor de música en educación secundaria, profesor asociado de las universidades Complutense de Madrid y de Sevilla y, desde el curso 2006-2007, imparte la asignatura de Historia de la Música, en el Conservatorio Profesional de Música «Arturo Soria» de Madrid. Desde 2015 es presidente de la SPEMI (Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina).

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

MELODRAMAS (1) LISZT DRAMATURGO

Introducción y notas de Antonio Simón y Alberto Hernández Mateos

Dirección artística, **María Ruiz Clara Sanchis**, actriz y **Miriam Gómez Morán**, piano

4, 6 y 7 de mayo

EL UNIVERSO MUSICAL DE BERTOLT BRECHT

Introducción y notas de Miguel Sáenz y Juan Lucas

- 11 de mayo **Brecht compositor**
por **José Antonio López**, barítono
y **Rubén Fernández Aguirre**, piano
- 18 de mayo **Cabaret: la canción protesta y el teatro político**
por **Mary Carewe**, cantante y **Philip Mayers**, piano
- 25 de mayo **Kurt Weill: Berlín, París, Hollywood**
por **Elizabeth Atherton**, soprano
y **Roger Vignoles**, piano
- 1 de junio **Hanns Eisler: The Hollywood Songbook**
por **Günter Haumer**, barítono
y **Julius Drake**, 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