

AULA DE (RE)ESTRENOS

LA GUITARRA DE HOY

Miércoles, 8 de mayo de 2013



87

LA GUITARRA DE HOY



Aula de (Re)estrenos 87: La guitarra de hoy, mayo 2013 [notas al programa de Marta Cureses] - Madrid: Fundación Juan March, 2013.

31 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2012/86).

Programa del concierto: "Obras de L. Balada, C. Cruz de Castro, B. Casablancas*, S. Brotons, R. Llorca, D. del Puerto, J. Torres*, E. Morales-Caso y O. Vázquez", por Adam Levin, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 8 de mayo de 2013.

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

1. Música para guitarra - Programas de mano - S. XX.- 2. Suites (Guitarra) - Programas de mano - S. XX.- 3. Variaciones (Guitarra) - Programas de mano - S. XX.- 4. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Marta Cureses

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Miércoles, 8 de mayo
 Adam Levin, guitarra
 Obras de L. Balada, C. Cruz de Castro, B. Casablanca*,
 S. Brotons, R. Llorca, D. del Puerto, J. Torre*, E. Morales-Caso y
 O. Vázquez
- 8 Introducción. La guitarra de hoy
- 14 Notas al programa

* *Estreno absoluto*

Notas al programa de **Marta Cureses**

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE

Si hay algún instrumento históricamente asociado a la cultura musical española, este es sin duda la guitarra. Fue sobre todo en España cuando a finales del siglo XVIII la guitarra dejó de ser solo un instrumento popular para adoptar una función concertística. Desde entonces, el repertorio guitarrístico ha estado en continua expansión y los compositores españoles han realizado una aportación fundamental en este campo.

Este Aula de (Re)estrenos actualiza este vínculo entre la cultura española y la guitarra al presentar una selección de composiciones recientes creadas por nueve autores de distintas generaciones. La organización del programa por orden de nacimiento de los autores permite asistir a los cambios de lenguajes estéticos, siempre interesados en explorar nuevos recursos tímbricos y expresivos. Desde Balada y Cruz de Castro (nacidos en 1933 y 1941), pasando por Casablanco y Brotons (década de 1950) hasta Llorca, Del Puerto, Torres y Morales-Caso (década de 1960). El concierto se cierra con una obra de Vázquez (1972). Como es característico en esta serie de conciertos, el recital incluye dos estrenos absolutos.

PROGRAMA

Miércoles, 8 de mayo de 2013. 19,30 horas

I

Leonardo Balada (1933)

Caprichos nº 8: Abstracciones de Albéniz (13')

I. Abstracción de "Triana"

II. Abstracción de "Evocación"

III. Abstracción de "La Tarara"

IV. Abstracción de "Cádiz"

V. Abstracción de "Sevilla"

6

Carlos Cruz de Castro (1941)

Secuencia sefardita (6')

Benet Casablancas (1956)

Tres piezas para guitarra (7') *

Con moto

Lento assai

Con moto

Salvador Brotons (1959)

Dues noves suggestions (6')

I. Siciliana

II. Brasileira

Ricardo Llorca (1962)

Handeliana (Variaciones sobre el tema "Va godendo" de la ópera italiana *Xerxes* de G. F. Händel) (7')

* Estreno absoluto

II

David del Puerto (1964)

Viento de primavera (8')

I. Entre la brisa

II. Luz de tarde

III. Danza

Jesús Torres (1965) *

Interiores (8')

7

Eduardo Morales-Caso (1969)

La fragua de Vulcano (6')

Octavio Vázquez (1972)

Suite Nostos (18')

I. There was an apple in the tree

II. Intermezzo

III. The exact day

IV. Gigue

V. Melody

VI. The rest is memory

Todas las obras de este programa están dedicadas a Adam Levin.

Adam Levin, guitarra

INTRODUCCIÓN

LA GUITARRA DE HOY

Los compositores de nuestro tiempo que han dedicado una parte de su producción musical a la guitarra se han mirado en el espejo de la historia de este instrumento, especialmente a partir de las aportaciones teóricas surgidas durante el Siglo de Oro español. El vademécum en el que pueden consultarse las bases conceptuales y técnicas de la guitarra actual recoge, junto a los antecedentes establecidos por Alonso Mudarra (*Tres libros de música en cifra para vihuela*, 1546), Miguel de Fuenllana (*Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*, 1554) y otros como *Guitarra española* (1626) de Joan Carles Amat, dos capítulos fundamentales: *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza* (1674), redactado por Gaspar Sanz, seguido de otro no menos definitivo, *La explicación de la guitarra* (1773) de Juan Antonio Vargas y Guzmán, siendo este segundo el tratado que abría, ya entonces, un nuevo periodo en la historia del instrumento y su teorización.

8

Todo este corpus teórico sirve de inspiración y referencia para los compositores e intérpretes de un instrumento vinculado a nuestra historia musical desde sus orígenes. Especialmente desde que las nuevas propuestas desarrolladas a partir del primer cuarto del siglo XX confiriesen a la guitarra un nuevo estatus que, respetando las mejores cualidades sonoro-técnicas del instrumento, se ha visto enriquecido mediante la incorporación de conceptos y procedimientos surgidos de la experimentación que caracteriza a algunos de los movimientos más significativos de la vanguardia histórica. A ellos se unen las innovaciones de signo tecnológico que desembocan en creaciones concretas, electrónicas y electroacústicas que, en el caso de la guitarra, se traducen en la incorporación de amplificadores o micrófonos de contacto, entre otros recursos diversos. Debe quedar claro, por tanto, que la mayor parte de los compositores

contemporáneos, por no decir todos, incluso aquellos que emplean los lenguajes expresivos más radicalmente innovadores, no ignoran la historia sino que se miran en ella con independencia del uso que puedan hacer de las prácticas ya probadas.

Las nuevas posibilidades del instrumento surgen así unidas a la innovación sonora de más amplio rango: melódica, tímbrica, rítmica, armónica, y, al fin, técnica y gráfica. Se da asimismo la circunstancia de que, frente a lo sucedido hasta finales del siglo XIX, no existe una predilección especial por una fuente sonora sobre otras. Nada inclina al creador hacia la escritura destinada a un instrumento en concreto, situación que contribuye, por un lado, a la presencia equilibrada de músicas para todo tipo de recursos y efectivos; por otro, a la convivencia entre formas clásicas y las de nuevo cuño en igualdad de condiciones y, finalmente, a esa nueva imagen de la guitarra que se aparta de la visión identitaria española como prisma fundamental o único.

Contrariamente a lo que en ocasiones se ha descrito como un panorama nada propicio para el desarrollo de la música guitarrística en España, los años cincuenta muestran un escenario receptivo y catalizador de las propuestas más novedosas, surgidas primeramente de las nuevas teorías armónicas que asisten al compositor desde los albores del siglo XX: politonalidad, atonalidad, pantonalidad, dodecafonía, serialismo o microtonalidad. Esta última ha resultado de suma importancia en la producción de música para guitarra a partir de la publicación del *Nuevo tratado de armonía* (1925) del checo Alois Hába, que recoge experiencias ya iniciadas en 1905. Y son los compositores que irrumpen en los años cincuenta, los generalmente conocidos como Generación de 1951, quienes primero se interesan por la microtonalidad.

La composición microtonal, que tantas dificultades de ejecución afrontó al ponerse en práctica en algunos instrumentos –muchos de ellos, por ejemplo el piano, debían construirse expresamente para hacer sonar este tipo de música– encon-

tró en la guitarra la necesaria versatilidad y la posibilidad de manipulación técnica imprescindibles para extraer intervalos menores que el semitono. Otra posibilidad, a la que también se ha recurrido en ocasiones, es la afinación de dos o más instrumentos a distancia de cuarto de tono, produciendo así un efecto de contracción de la materia sonora.

Para la interpretación de esta música fue necesaria la ayuda de algunos constructores de guitarras, quienes supieron resolver las dificultades mediante la duplicación de trastes del instrumento. Juan Álvarez Gil es el primer constructor que fabrica una guitarra con su diapasón distribuido en tonos, semitonos y cuartos de tono. Este tipo de guitarra, construida bajo la orientación del profesor Mauricio Ruiz, obedeció en su día a la necesidad imperiosa de evolución en la técnica del instrumento. La necesidad vino impuesta por la propia demanda de los compositores españoles que, en la década de los años sesenta, se interesaron por la práctica microtonal.

10

Los resultados obtenidos con la fabricación de esta nueva guitarra fueron altamente favorables, sobre todo en lo que afecta a la notable modificación que se produce en el concepto de los armónicos. Así, constructores, compositores e intérpretes percibían cómo, al buscar relaciones entre algunos sonidos y sus armónicos correspondientes, se detectaba que algunos de ellos no encajaban en su fundamental, problema que quedaba resuelto en la nueva distribución del diapasón. Este nuevo lenguaje permitía, además, su combinación con otras técnicas de escritura en la guitarra, como la composición serial. Sirva como ejemplo la obra *Estructuras con 24 sonidos* (1965) del compositor navarro Agustín González Acilu (Alsasua, 1929), unas estructuras planteadas con un criterio que duplica el número de sonidos de la serie concebida por Schönberg. Diversos compositores de esta generación emplearon la guitarra en cuartos de tono y la práctica se desarrolló durante varias décadas con plena vigencia en la obra de autores como Goffredo Petrassi, Franco Donatoni o Luciano Berio.

Las posibilidades sonoras de la guitarra se ensanchan también con la práctica dodecafónica, en este caso a partir del nuevo sistema armónico desarrollado por los principales nombres de la Escuela de Viena –Schönberg, Berg y Webern– y sus seguidores, que han sido muchos desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días. Entre los nombres principales de la Generación de 1951 que adoptaron esta técnica en algunas de sus páginas para guitarra cabe mencionar a Ramón Barce, Josep M. Mestres Quadreny, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Agustín González Acilu, Joan Guinjoan, Leonardo Balada o Claudio Prieto, entre otros. Tanto la música dodecafónica como el serialismo integral terminan desembocando en adaptaciones personales del sistema que progresivamente se va flexibilizando, e incluso tomando otro rumbo hacia procedimientos compositivos personales. Esta flexibilización o ampliación se encuentra asimismo en las obras –entre ellas numerosas páginas para guitarra– de los compositores de esta generación y la siguiente, es decir, los nacidos entre finales de los años treinta y mediados de los cuarenta. Sin llegar a una enumeración exhaustiva, pueden mencionarse el sistema de niveles de Ramón Barce, el sistema de potenciales de González Acilu, el *concretismo* de Carlos Cruz de Castro (al que después nos referiremos), o el sistema de cuartas cerradas de Javier Darías.

La incorporación de la cinta magnética, de las técnicas de amplificación y modificación o de los procedimientos electroacústicos, han venido a enriquecer la ya de por sí riquísima sonoridad propia de la guitarra. Tanto las nuevas técnicas, como los conceptos sonoros que las anteceden, precisan de inmediato una nueva representación gráfica. Las indicaciones “tocar con afinador de metal la cuerda indicada”, “trino entre las cuerdas indicadas con el afinador de metal”, “sonidos indefinidos”, “golpear con los dedos sobre los lados del instrumento, o sobre el frente o tapa”, “nota de entonación apagada indeterminada lograda apoyando los dedos de la mano izquierda ligeramente sin llegar a los trastes”, “formas de retardar”, “tirar de la cuerda”, “entrecruzar las cuer-

das sul ponticello”, “lo más rápido posible apagar lentamente con la mano izquierda el ponticello”, “batir la caja con la palma o con el puño”, “batir las cuerdas con la palma de la mano”, “arpegiados y rasgueados rápidos o lentos”... No se trata de cambiar radicalmente el aspecto de la partitura, sino de establecer un código que incorpora nuevas grafías a las ya existentes, algo absolutamente imprescindible para el intérprete.

Las propuestas más innovadoras en el lenguaje guitarrístico conviven, como apuntábamos al inicio, con otras muchas posibilidades compositivas que han optado por una línea de creación más ligada a la tradición, al melodismo, a la armonía tonal de contornos libres, sin olvidar aquellas que evocan hoy, como ayer, una sonoridad que aún sigue siendo la más generalmente extendida fuera de nuestras fronteras: la que asocia el adjetivo “española” a la guitarra. Y ello sin poder entrar ahora en esa otra música que, más allá de lo español, nos lleva al terreno del flamenco. El inmenso acervo que poseemos en ese ámbito escapa a este programa de hoy, pero no a las diversas generaciones o promociones de compositores que están aquí representados, y vale la pena siquiera recordar, aun de paso, que ese patrimonio sonoro que estamos acostumbrados a escuchar en la voz de la guitarra flamenca sigue estando presente en los catálogos de algunos compositores actuales: en sus formas y en sus contenidos, aunque la expresión adopte tintes de *modernidad*.

Los compositores seleccionados para el programa de hoy recorren todo el panorama de la música española para guitarra, desde los años cincuenta hasta nuestros días. Una pluralidad de estéticas, técnicas y recursos que revelan, al fin, la variedad de perspectivas con las que el compositor español se pone ante la guitarra, adoptando todo tipo de actitudes, desde las más ligadas a la tradición hasta las de más reciente factura. Algo similar le ocurre al intérprete, actor principal en este escenario. Algunas de las obras que integran los catálogos de los compositores que forman el programa de hoy han sido escuchadas por primera vez en las guitarras his-

tóricas de Andrés Segovia y Narciso Yepes. También en las de Gabriel Estarellas, María Esther Guzmán, Avelina Vidal y un largo etcétera de intérpretes españoles imposible de completar en este espacio. Nadie mejor que un guitarrista como Adam Levin, de larguísima trayectoria y profundo conocimiento de la música española de nuestro tiempo, que ha recorrido los principales escenarios de América y Europa, para ofrecer esta selección de obras que muestran la variedad de perspectivas a la que antes hemos aludido.

Tres Piezas para Guitarra

I

para Adam Levin, con toda mi admiración y afecto

Benet Casablancas
(Sabadell, 1979/rev. XII-2011)

Con moto (♩ = ca. 176) *mf* metalico

Guitarra

mp veloce possibile
poco sotto voce

mp

f

pp

NOTAS AL PROGRAMA

Leonardo Balada (Barcelona, 1933), cuyo nombre se asocia a la Generación de 1951, afincado en Estados Unidos desde los años cincuenta –New York College of Music, Juilliard School, Carnegie-Mellon University– ha mantenido una constante en su trayectoria que le vincula a sus raíces. Esta trayectoria se muestra inicialmente al margen de las tendencias seguidas por sus coetáneos, que entonces optan por las rutas europeas, especialmente hacia París o Darmstadt. Ya a partir de 1965 se observa en su obra una orientación estética fundamentada en el estudio de valores sonoro-tímbricos y texturas. Esta orientación se desarrolla hasta mediados de los años setenta y representa la etapa más vanguardista de su producción musical, principalmente porque durante estos años sus obras prescinden de elementos melódicos y armónicos en sentido tradicional.

14

La guitarra es uno de los instrumentos de más arraigada y fuerte presencia en el catálogo de obras de Leonardo Balada, sin duda por su relación estrecha con dos nombres mayores en la historia de la música guitarrística: Andrés Segovia y Narciso Yepes. Pero su interés por el instrumento se inicia incluso antes, con *Lento con variación* (1960), una página encargada y estrenada en Londres por John Williams, sigue con la *Suite n° 1* (1961), encargada y estrenada en Nueva York por Narciso Yepes y *Tres divagaciones sobre temas castellanos* (1962) que preludian esa nueva orientación estética inaugurada por *Analogías* (1967), encargada, estrenada y grabada también por Yepes.

En 1975 comienza otra nueva etapa en su producción con la incorporación, y en parte recuperación, de elementos melódicos y armónicos de signo tradicional, si bien su experiencia anterior y la asimilación del mundo sonoro americano quedan asimismo reflejados en su escritura. A este periodo corresponden las obras para guitarra *Minis* (1975) y *Four*

Catalan Melodies (1978), realizada por encargo de Andrés Segovia, que extienden sus principios hasta dos creaciones posteriores como son *Insistencias* (1990) y *Formas* (1996). En ambas etapas se detecta una preferencia por las grandes formas instrumentales –sinfonías y conciertos para solista y orquesta– en las que la guitarra continúa siendo foco de atención. Narciso Yepes ha sido origen y protagonista de partituras orquestales sobresalientes como *Concierto para guitarra y orquesta n° 1* (1965), encargo y estreno de Yepes con la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Odón Alonso, y *Persistencias. Sinfonía concertante para guitarra y orquesta* (1972), asimismo encargo de Yepes, quien la estrenó con la ONE bajo la dirección de López-Cobos. En 1976 Balada compone *Concierto para cuatro guitarras y orquesta* (1976), encargo del Cuarteto Tarragó, protagonista de su estreno junto a la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Antoni Ros-Marbà. Unos diez años más tarde regresa al género, con gran éxito: su *Concierto mágico* (1997), para guitarra y orquesta, encargo de la Cincinnati Symphony Orchestra y Hartford Symphony, fue estrenado por Ángel Romero y la Cincinnati Symphony, dirigida por Jesús López-Cobos.

La obra que hoy se ofrece en este programa, *Caprichos n° 8: Abstracciones de Albéniz*, debe considerarse integrada en un ciclo de nueve títulos que presentan cierta heterogeneidad: bajo la forma de *caprichos*, Balada ha compuesto una serie de páginas de homenaje que conmemoran un amplio espectro de temas y nombres cuyo único denominador común es la libertad formal primigenia y, en parte, el carácter virtuosístico. *Caprichos n° 1: Homenaje a Federico García Lorca* (2003), para guitarra y orquesta de cuerda (o cuarteto de cuerda), es una suite de siete piezas breves basadas en ideas del folclore andaluz, escrita por encargo de la Austin Classical Guitar Society y estrenada por Eliot Fisk y el Cuarteto Miró; posteriormente sería estrenada en España, en 2010, por Bertrand Piétu y la Orquesta de Cámara Ibérica dirigida por José Luis Temes. *Caprichos n° 2* (2004) para violín solo y orquesta de cuerda (también en versión cuar-

teto de cuerda y arpa) es una suite integrada por tres danzas latinoamericanas (samba, tango y jarabe). *Caprichos n° 3* (2005) para violín y orquesta de cámara, está dedicada a las Brigadas Internacionales e inspirada en diferentes melodías de procedencia alemana, española e irlandesa. Los *Caprichos n° 4: “Quasi jazz”* (2007), para contrabajo solista y orquesta de cámara, han sido definidos por su autor como cuatro movimientos modernistas inspirados en el jazz.

En los *Caprichos n° 5: Homenaje a Isaac Albéniz* (2008), para violonchelo y orquesta de cuerda, encontramos el primer antecedente directo de la obra que escucharemos hoy. Este primer homenaje a Albéniz se fundamenta en la creación de formas que Balada denomina “transparencias” a partir de diversas obras del compositor de *Iberia*, siguiendo un procedimiento en parte contrario al que sigue en las “abstracciones” que hoy interpreta Adam Levin. Así, las citas sonoras más evidentes en *Transparencias de “Triana”*, *Transparencias de “Corpus en Sevilla”*, *Transparencias de “Evocación”*, *Transparencias de “Sevilla”* y *“El Albaicín”* que integran ese primer homenaje a Albéniz, se convierten en una referencia menos textual en las “abstracciones”. Conviene señalar, de paso, que la forma que Balada denomina “transparencia” tiene, como los divertimentos o las fantasías, una presencia importante en su catálogo: ya en 1976 escribe *Three Transparencies for a Bach Prelude*, para violonchelo, y en 1977 *Transparency of Chopin’s First Ballade*, para piano, en las que la cita sonora como homenaje se pone igualmente de manifiesto. Los *Caprichos n° 6* y *Caprichos n° 7* son de 2009 y tienen como origen el clarinete, primero como dúo de cámara (clarinete y piano) y después integrado como concierto para solista y grupo instrumental. La última obra de este ciclo, *Caprichos n°9* para violín (2011), emplea el collage como procedimiento para versionar dos melodías franco-canadiense y japonesa.

Caprichos n°8: Abstracciones de Albéniz (2010), página que abre el concierto de hoy, se estructura en cinco secuencias: “I. Abstracción de *Triana*”, “II. Abstracción de *Evocación*”,

“III. Abstracción de *La Tarara*”, “IV. Abstracción de *Cádiz*”, y “V. Abstracción de *Sevilla*”. Se trata de piezas breves en las que Leonardo Balada realiza una tarea minuciosa de fusión de elementos mínimos, tomados de las páginas pianísticas de Albéniz –indicadas en cada una de ellas– con una elaboración armónica de signo atonal que recuerda los procedimientos empleados por el autor en obras de su etapa más expresionista, como *Geometrías* (1966). Este nuevo homenaje a Albéniz encaja, además, en la línea que Balada ha desarrollado de manera constante en su carrera compositiva, alternando los tributos a la historia de la música española con el reconocimiento más sensible a su tierra de origen: *Homenaje a Casals* (1975), *Four Catalan Melodies* (1978), *Sardana* (1979), *Sombras* (1995) o *Adagio nº 2* (2004), junto a *Homenaje a Isaac Albéniz* y *Abstracciones de Albéniz*, son buena muestra de ello.

El madrileño **Carlos Cruz de Castro** (Madrid, 1941) representa en este programa una nueva generación de compositores nacidos entre finales de los 30 y mediados de los 40. Su situación de partida fue bastante distinta, puesto que la incorporación de la música española a los lenguajes compositivos internacionales era ya un hecho, y se movieron con muchísima mayor facilidad en el contexto europeo y americano. Su formación fuera de España transcurrió a partir de 1972, fecha en la que se trasladó a Düsseldorf donde completaría su formación en el Hochschule Robert Schumann Institut junto a Milko Kelemen y posteriormente con Antonio Janigro y Günther Becker. Entre las muchas actividades y proyectos que Cruz de Castro ha dirigido y organizado a lo largo de su vida profesional sobresale sin duda la creación, junto a la compositora y pianista mexicana Alicia Urreta, de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea (1973-1983).

Cruz de Castro ha aportado al lenguaje sonoro del siglo XX una manera personal de concebir y estructurar el proceso sonoro que podríamos reconocer bajo la denominación genérica de *concretismo*, fruto de la reflexión sobre su propia

obra y sobre el quehacer musical de signo universal. Lejos de ser una limitación estética, el *concretismo* es una fuente inagotable de sugerencias sonoras –iniciada con su primer cuarteto de cuerda, *Disección* (1968)– que diversifica su efecto a lo largo de numerosas páginas entre las que ahora destacamos solamente las destinadas a la guitarra. La primera de ellas, *Algo para guitarra* (1972), incorpora ya una nueva técnica, pues está escrita para guitarra amplificadora; siguen *Trece años* (1972-1980), *Caminos* (1974) para dos guitarras, *Guit-trónica* (1987) para guitarra y cinta magnética dedicada a Flores Chaviano, protagonista de su estreno, como también lo fue de *Ida y vuelta* (1989).

La década de los noventa se abre en su repertorio para este instrumento con un magnífico cuarteto para guitarras titulado *Cáncer* (1990) dedicado al grupo Entrequatre –para el que volvería a escribir, en 2009, su *Cristalería barroca*– seguido del *Concierto para guitarra y orquesta de cuerda* (1991) y la *Suite para guitarra n° 1* (1993) dedicada y estrenada por Gabriel Estarellas. En 1996 son varias las páginas compuestas por Cruz de Castro con destino a la guitarra: *Rasgueos* para guitarra amplificadora, *Preludio n° 1. Tres preludios lorquianos* (“Raíz”, “Tallo”, “Espiga”) y un quinteto con guitarra que lleva por título *Puerta de Hierro*. Con un intenso estudio técnico del instrumento y bajo la forma de prelude se desarrollan el *Preludio n° 5*, una de las obras de mayor envergadura técnica en el género cuya composición se extiende entre los años 1998 y 2004, y los *Tres preludios Tárrega* (2002). Para la guitarra de Estarellas compone su virtuosística *Rapsodia diabólica* (2001), a la que siguen *Alucinaciones de Don Quijote* (2005), *Variaciones sobre una obra de Castillo* (2006) dedicada a la memoria del compositor sevillano Manuel Castillo y compuesta el mismo año que *Trujamán* y *Preludio n° 9*.

En el contexto de una serie de obras que entroncan su origen con la historia de México se encuentra *Danza náhuatl* (2007) para guitarra y flauta, en la que, junto al trasfondo

histórico y la sonoridad de la lengua que despertaron desde los años setenta el interés del compositor, se manifiesta mediante el lenguaje guitarrístico la esencia del sincretismo náhuatl. De 2008 es *Concierto para guitarra y orquesta*, al que siguen otras dos páginas de cámara compuestas en 2009: *Sueño de un scherzo de verano* para flauta y guitarra y *Boceto de Leipzig* para guitarra y piano.

La obra que lleva por título **Secuencia sefardita** es una de las últimas páginas para guitarra en el catálogo de Carlos Cruz de Castro. Toma como referencia *La rosa en florece*, canción sefardita que encontramos en la forma original en su primera y tercera aparición a lo largo de la partitura, mientras que la segunda resulta ser una inversión situada en la estructura central de la *Secuencia*. Cruz de Castro ha tratado el material sonoro de forma que estas tres secciones enmarquen los materiales originales extraídos de la interválica y rítmica sefardita a partir de un libre desarrollo de los mismos. *Secuencia sefardita* fue compuesta en 2010 por encargo de la Coordinación de Intercambio Cultural entre España y las universidades de Estados Unidos y está dedicada al guitarrista Adam Levin.

Una personalidad de tintes propios es la de **Benet Casablancas** (Sabadell, 1956). Cursó Filosofía en la UAB, vocación compaginada con la composición y la escritura de artículos de análisis, así como su celebrado libro *El humor en la música. Broma, parodia e ironía* (Reichenberger, 2000). Su discurso sonoro no ignora ninguno de los episodios clave de la historia de la música universal, nutriéndose de experiencias internacionales diversas, entre ellas las desarrolladas en la Hochschule de Viena junto a Friedrich Cerha. Partiendo de una temprana inclinación serial, estas experiencias le abrieron un campo de infinitas posibilidades que ha desarrollado en su producción desde los años ochenta, adoptando una perspectiva tan crítica como personal que le conduce a la concepción de un Neoexpresionismo fructífero en diversos géneros y formas.

De Benet Casablanca escucharemos el primero de los dos estrenos del concierto de hoy: *Tres piezas para guitarra*, una obra iniciada en 1979 y revisada posteriormente para ser interpretada por Adam Levin. Poco antes de esa fecha Casablanca había escrito las *Quatre peces per a guitarra* (1978). El interés por la sutileza tímbrica de la guitarra le llevaría a escribir sus *Tres poemes senzills, per a duet de guitarres* (1980), así como a incluirla en diversas agrupaciones camerísticas como sucede en dos obras cuyas compuestas en 1978: *Naturaleza morta-Estudi en blau i negre* para flauta, clarinete, guitarra, piano, percusión, violín y violonchelo o *Harmonies banals* para guitarra, piano y percusión, esta última un encargo de Jordi Codina y Xavier Joaquín para la XVI edición del Festival Internacional de Música de Barcelona. Años más tarde escribirá *Díptico para guitarra* (1996-2004), a petición del guitarrista Leopoldo Neri, a quien está dedicada la obra y protagonista de su estreno durante el concierto-homenaje a Regino Sáinz de la Maza que organizó el Ateneo de Madrid.

Las *Tres piezas para guitarra* que escucharemos hoy son una buena muestra del equilibrio entre el rigor estructural que caracteriza su lenguaje y la expresividad tímbrica que Casablanca concede a la guitarra. La estructura tripartita (“Con moto”, “Lento assai” y “Con moto”) parece sugerir el deseo de una exposición contrastante, un procedimiento que se encuentra ampliamente desarrollado en el posterior *Díptico para guitarra* antes mencionado.

A este mismo grupo o promoción cronológica se asocia el catalán **Salvador Brotons** (Barcelona, 1959), compositor, director y flautista, doctorado en composición en la Florida State University (1987) y profesor de la Portland State University en varias especialidades. Brotons ha puesto al servicio de su propia música toda la experiencia adquirida a lo largo de años de estudio y perfeccionamiento, dejando un generoso margen a la comunicatividad que ha combinado con acierto en la estructura formal y en la base conceptual de sus obras. Ha rendido homenaje a la tradición poética ca-

talana a través de los textos de Miquel i Martí Pol, Salvador Espriu o Josep Carner, además de utilizar con cierta regularidad referencias a diversos aires catalanes como en su *Sardana Universal* (2003), así como a un interesante repertorio de canciones populares de las Islas Baleares.

Su experiencia con el lenguaje guitarrístico se remonta a finales de los años setenta. Para guitarra sola ha compuesto *Dues suggestions* (1979), *Preludi i dansa* (1986), *Sonatina y Scherzo* (1988), *Sol.liloquí* (1997), *Partita dels temperaments* (2000) estrenada en la Fundación Juan March por Gabriel Estarellas en 2001, y *Tres Preludis D'Homenatge* (2002). En el género de cámara ha empleado la guitarra integrándola en *Tre divertimenti* (1994) para flauta y guitarra (también en versión violín y guitarra), y en el género orquestal destaca sin duda su *Concerto Mare Nostrum* para guitarra y orquesta (1999).

La obra que hoy ofrece Adam Levin tiene sus orígenes en la primera página que Brotons escribe con destino a la guitarra, *Dues Suggestions Op. 23*, compuesta en 1979. Ya entonces esta primera aproximación al instrumento constituyó todo un éxito, circunstancia que el propio autor atribuye al equilibrio logrado entre tempos y duraciones. Pese a ello, no volvió a hacer uso de una estructura bipartita en la escritura para guitarra. En las *Dues Noves Suggestions Op. 121* la “Siciliana” que abre la obra se despliega en una estructura A-B-A, mientras que la segunda, “Brasilera”, nos sumerge en un ritmo de bossa nova al que Brotons añade un cierto virtuosismo de gran efecto que sintoniza perfectamente con el talante interpretativo de Adam Levin.

Por alguna curiosa coincidencia, la obra del alicantino **Ricardo Llorca** (Alicante, 1962) adopta también esta dualidad que vemos en las nuevas *Suggestions* de Brotons: expresividad y demora en la primera parte, impetuosa y más rotunda la segunda. *Handeliana (variaciones sobre el tema “Va godendo” de la ópera Xerxes de G. F. Händel)*, es una perfecta muestra del éxito en la combinación de técnicas

tradicionales y elementos sonoro-conceptuales de signo novedoso. A partir de diversos motivos del aria “Va godendo” de *Xerxes*, Ricardo Llorca concibe una doble estructura que aborda en su primera parte elementos melódicos originales de la obra de Händel, y en la segunda elementos rítmico-armónicos sobre la base de entidades acórdicas de naturaleza bitonal.

En este sentido, el camino emprendido por Llorca conjuga tradición e innovación de manera admirable y desprovista de prejuicios heredados del lenguaje experimental, un tipo de lenguaje que durante muchos años ha sido una constante en la creación musical de nuestro tiempo y que ha dado excelentes frutos, si bien conscientemente ha evitado las referencias a la tradición histórica desarrollada hasta finales del siglo XIX en el contexto de la armonía tonal funcional que surgió del barroco. No es de extrañar, pues, el magisterio de dos grandes nombres de la música española de nuestro tiempo que han seguido esa misma estela: Román Alís y Antón García Abril. Se suman además las enseñanzas de Luis de Pablo y Carmelo Bernaola, pero también las de Luigi Nono en su última visita a España, cuando impartió los Cursos de Composición en el marco del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Llorca ha sabido obtener el mejor rendimiento de todo ello, y también proyectarlo en su labor actual como compositor en residencia de la New York Opera Society y como docente en The Juillard School y el Queen Sofía Spanish Institute, amabos también en Nueva York.

La segunda parte del concierto comienza con una obra del compositor y guitarrista **David del Puerto** (Madrid, 1964). Pocos compositores españoles recibieron a tan temprana edad, con poco más de veinte años, un encargo de obra destinada a una entidad de signo internacional como el Ensemble InterContemporain, cuya presidencia de honor sigue ostentando hoy Pierre Boulez. Un caso parecido, seguramente, al que en su día se le planteó al joven Tomás Marco, cuando fue seleccionado como alumno por Karlheinz Stockhausen

por su obra *Jabberwocky*. Junto al acordeonista Ángel Luis Castaño, David del Puerto ha puesto en marcha *Rejoice!*, en el que participa como guitarrista, compositor y autor de los textos que se integran en un ambicioso (y exitoso) proyecto.

Es sabido que algunos intérpretes han señalado la importancia de la figura del compositor no guitarrista como hecho trascendental para la evolución del lenguaje de este instrumento. Lo mismo podría aducirse a propósito de cualquier otro instrumento y, sin embargo, esta parece ser una calle de doble dirección de cuyo tránsito se obtienen con toda probabilidad más ventajas que inconvenientes. De hecho, el catálogo de David del Puerto no se inicia con páginas destinadas a la guitarra. Hasta 1996 no compone su primera obra para este instrumento y lo hace a instancias de Cecilia Colien Honegger con destino al ya famoso *Álbum para guitarra* (en la misma línea que el *Álbum para piano*). Así nace su brevísimo *Poema* para guitarra sola, un título que conlleva ya una carga simbólica que anuncia el espíritu con el que Del Puerto afronta la composición en el sentido más amplio. Siguen numerosísimas páginas a solo: *Mirada* (2002), *Dos preludios* (2003), *Winter Suite* y *Seis estudios para guitarra* (2006), *Cuaderno de instantes* y *Páginas de verano* (2007), la que hoy se escuchará, *Viento de primavera*, y *Danza de otoño* (2009), *Sur* y *Midsummer Night* (2010), *Soneto para Rosetta* (2011), *Carmen: Danzas del amor y de la muerte* y *Tres piezas para Gabriel* (2012).

Mientras tanto, David del Puerto ha ido incluyendo la guitarra en páginas de cámara tempranas como *Sequor* (1985), seguidas de *Meridies* (2006), *Jardín de notas* (2009), *A Midsummer Night's Dance* (opta aquí por la guitarra eléctrica) y *Jardín bajo la luna* (2011), *Mosaico* (también guitarra eléctrica), *Mixture* y *Cat's Blues* (2012). La guitarra eléctrica es solista en obras de cámara como *Céfiro* y *1/6 Plugged*, ambas compuestas en 2008. Hasta hace relativamente poco tiempo no ha abordado el papel de guitarra solista y orquesta, y lo hace en *Mistral* (2011) para guitarra amplificada, acordeón y orquesta, seguido de *Senda del Sur* (2013)

para guitarra amplificada y orquesta. El instrumento tiene asimismo una presencia importante en la obra para voz e instrumentos *Versos nocturnos* (2008), con poemas del compositor, y en el ballet para soprano, guitarra eléctrica y acordeón *Carmen Replay* (2009).

Viento de primavera, la obra que hoy ofrece Adam Levin y que está dedicada a él, se despliega en tres partes: “I. Entre la brisa”, “II. Luz de tarde” y “III. Danza”. Conceptualmente nos devuelve a la temprana *Mirada*, y una línea de trazos continuos enlaza con la estructura melódica de *Cuaderno de instantes*. La inspiración poética que trasciende cualquiera de los pentagramas instrumentales de David del Puerto es evidente. La mirada sobre un paisaje traducido en sonidos no descriptivos y sí evocadores se impone con voz propia. Nunca ha ocultado el compositor la irresistible atracción que siente por la guitarra, en todas sus formas y variantes, por su universalidad incomparable: “La guitarra es, en cierto modo, el instrumento de la humanidad”. Su vigencia en el tiempo, al margen de modos y modas, lo ratifica.

El segundo estreno absoluto del concierto de hoy viene de la mano de **Jesús Torres** (Zaragoza, 1965), recién galardonado con el Premio Nacional de Música 2012. De ascendencia andaluza, la poética compositiva de Torres ha evolucionado de manera sorprendente desde los primeros pasos y enseñanzas junto a Francisco Guerrero hacia la luz de sus relaciones con el lenguaje poético más selecto: la poesía mística de San Juan de la Cruz, las obras de Miguel Hernández, Rubén Darío, Vicente Aleixandre, Juan Eduardo Cirlot o Leopoldo Panero. Una música que, en su expresión más pura, califica al pianista Juan Carlos Garvayo como “bella, generosa y luminosa”.

Su primera obra para guitarra está motivada, como en el caso de David del Puerto, por el encargo realizado para el *Álbum de guitarra* editado por Cecilia Colien Honegger. Es así como concibe *Mirada final* (1996). Le siguen dos piezas de cámara compuestas en 1997: *Nocturno* para flauta y gui-

tarra y *Trío para flauta en sol, viola y guitarra*, estrenada esta última en la Fundación Juan March (1998). La guitarra es el instrumento elegido para acompañar el *Soneto del amor oscuro* (para soprano, flauta, violonchelo y guitarra, 1998) sobre el texto homónimo de García Lorca y a la voz de mezzosoprano en su obra *El olvido* (1999) sobre una selección de *Poemas de la consumación* de Vicente Aleixandre.

Después de su pieza para guitarra sola *Ausencias* (2002), vendrán *Umbrales de sombra* (2007) inspirada en un poema de Emilio Prados e *Interiores* (2010) compuesta por encargo de la Universidad de Minnesota. El sentido poético que preside el planteamiento compositivo de Torres se prolonga en páginas como *Nínive* (2006) para tres tubas (un solo instrumentista) y percusión, cuya música se despliega sobre el recitado de un fragmento de *Bronwyn* del poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot. También *Proteus* (2004) para percusión (seis instrumentos de piel, cuatro de madera, cuatro de metal y percusión corporal) se desarrolla a partir del contenido poético de otro texto de Cirlot, *Visio Smaragdina*. Resulta muy significativa su elección, por cuanto Cirlot ha sido el único autor que trasladó el procedimiento de composición serial a la escritura poética, siendo asimismo compositor de algunas partituras de las que solamente nos han llegado la *Suite atonal* (conservada en manos de su amigo Carlos Edmundo de Ory) y *Sonet* para soprano y trompeta, con texto de Joan Brossa y recuperada en 2011, ya que las demás obras musicales compuestas –e incluso estrenadas algunas en el Instituto Francés de Barcelona– fueron eliminadas por el propio Juan Eduardo Cirlot.

La obra incluida en este concierto, *Interiores* (2010), está planteada como una pieza en la que el autor traslada al lenguaje guitarrístico dos tipos de tratamiento del material sonoro que, a su vez, resultan de signo distinto. Esta circunstancia delimita, al tiempo, dos estructuras bien definidas: la primera es la presentación, de forma sutil e íntima, de células a partir de armónicos, frente al carácter más dinámico e incluso violento que surge del grupo de entidades acórdi-

cas que funcionan como elemento inmutable en la segunda parte. El trasfondo poético hace emerger la más genuina luminosidad que caracteriza el lenguaje expresivo de Torres, siempre sutil, siempre generoso.

Español de origen cubano, **Eduardo Morales-Caso** (La Habana, 1969) es uno de los compositores actuales de mayor relevancia en el ámbito guitarrístico y sus obras han sido estrenadas por solistas de prestigio en todo el mundo. Influencias y referencias en su obra conforman un contexto idóneo para recorrer la historia de la música universal. Ha actuado como pianista en la mayor parte de sus páginas para voz y piano.

Su asidua colaboración con Adam Levin ha impulsado la creación de numerosas páginas destinadas a la guitarra, bien en calidad de solista o integrada en grupos para ensemble como sus dos páginas concertantes escritas en el año 2000, *Variante Concertante* (estrenada en el IV Ciclo de Música Americana, Casa de América de Madrid, 2003) y *Allegro Concertante* (estrenada en Ámsterdam al año siguiente de su composición), así como en *Introducción y Toccata* (2002) para flauta y guitarra, en su pieza para guitarra y quinteto de cuerda *El jinete azul* (2007), de cuyo estreno fue protagonista Adam Levin junto al Cuarteto Assai y en la fantasía *Volaverunt* (2009) para violín y guitarra. Una de sus partituras estrenada recientemente es *Homenajes* (2004) para mezzo y guitarra (“Homenaje a Joaquín Rodrigo”, “Homenaje a Frederic Mompou” y “Homenaje a Manuel de Falla”), sobre textos del propio compositor y de la que existe asimismo una versión para violín y guitarra estrenada en la Iglesia de Bidarray (Francia) en agosto de 2012.

Más extenso es su repertorio para guitarra sola: *El jardín de Lindaraja* (1999), que recibió el Primer Premio en el XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia 2001, la suite *Il sogno dell streghe* (2002), *O pássaro triste do mar* (2003), *Diabolical Rumours* (2003), *El Kalasha de Avalokitesvara* (2005), *Andromeda's*

Spiral (2008), *La fragua de Vulcano* (2008), *Samskara* (2010), *Fuego de la luna* (2011), el ciclo de tres piezas para guitarra *Trois sortilèges* (2012), estrenado en octubre de ese año por Gabriel Estarellas, con motivo del homenaje que organizó el Centro Nacional de Difusión Musical, en colaboración con el MNCARS, conmemorando el sesenta aniversario de Estarellas. Desde su primer concierto para guitarra y orquesta sinfónica *The Domain of Light* (2003), hasta una de sus últimas creaciones como el *Concierto de La Herradura* para orquesta sinfónica y guitarra solista (2012), estrenado por María Esther Guzmán y la Orquesta de la Universidad de Granada, la técnica virtuosística desarrollada por Morales-Caso ha evolucionado de forma sobresaliente.

La fragua de Vulcano se mira en la obra homónima de Velázquez adoptando la forma de una fantasía que propone un nivel técnico a la altura del intérprete, amigo y destinatario de la partitura. La referencia forma parte del imaginario de Morales-Caso, de su paisaje sonoro nutrido de relecturas que recorren la historia de la música, la poesía y las artes plásticas. Una pieza cincelada a medida para la guitarra de Adam Levin.

La *Suite Nostos* de **Octavio Vázquez** (Santiago de Compostela, 1972) cierra este programa. Formado en el Conservatorio de Música Adolfo Salazar, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y becario de la Fundación Barrié, Octavio Vázquez completó sus estudios en el Peabody Conservatory of the Johns Hopkins University de Baltimore y en la Universidad de Maryland. Vázquez es un compositor joven, con una trayectoria prometedora que ya ha probado su solvencia con algunos éxitos notables como las páginas orquestales *Memento* (1998), *The Second Gate* (2005) o *Ewiges blauen Licht* (2011).

Con un catálogo dedicado principalmente a la música de cámara y orquestal, la guitarra ocupa hasta ahora un discreto lugar en su producción, destacando su *Preludio y Fuga* para guitarra compuestos en 1999. **Nostos**, obra que se escuchará

en este concierto, adopta la estructura de suite en seis partes (“I. There was an Apple in the Tree”, “II. Intermezzo”, “III. The Exact Day”, “IV. Gigue”, “V. Melody” y “VI. The Rest is Memory”).

Nostos –según explica el propio autor, a propósito del título de su obra– significa “retorno” en griego, y representa la última fase del viaje del héroe en los ciclos épicos. Después de haber dejado atrás el mundo ordinario, superando todo tipo de obstáculos, encontrando aliados y enemigos, y de haber pasado una prueba y obtenido una recompensa, el héroe debe regresar al mundo ordinario del que salió. En este proceso, se pierde y se reencuentra a sí mismo, muere y es resucitado alcanzando algún tipo de inmortalidad, porque aquello que se pierde y se recupera ya no puede volver a perderse.

28

En el conjunto de obras elegidas para este programa se demuestra que, en manos de cada compositor, la guitarra es una pequeña orquesta, cada cuerda un color diferente y una voz distinta. Tal y como decía Andrés Segovia.

MARTA CURESES

ADAM LEVIN

Adam Levin ha sido definido por el renombrado guitarrista americano Eliot Fisk como un “guitarrista virtuoso y un verdadero hombre renacentista del siglo XXI con el brío, la inteligencia, el encanto, la tenacidad y la convicción para cambiar el mundo”. Ha interpretado en numerosos escenarios prestigiosos de Estados Unidos y Europa, y ha sido reconocido por concursos nacionales e internacionales. Levin, además, forma el Duo Sonidos con el violinista William Knuth, con el que presentan una interpretación única de música clásica para un público muy diverso, al tiempo que expanden el repertorio para violín y guitarra a través de nuevos encargos de compositores.

El disco debut de Levin, *In the Beginning*, fue descrito por *Minor 7th Acoustic Guitar Music Reviews* como un disco “cargado de emoción... impresionará y con el que se podrá disfrutar en cualquier oca-

sión”. El disco *Music from Out of Time*, patrocinado por la Comunidad de Madrid, contiene grabaciones inéditas de compositores contemporáneos. En 2012 comenzó la producción de un proyecto de grabación de cuatro volúmenes con sello discográfico Naxos, presentando 30 obras españolas, todas encargos de Levin, algunas de las cuales forman parte de este concierto.

Como embajador de la guitarra, Levin está dispuesto a compartir un repertorio único en zonas desfavorecidas y espacios inusuales. La ayuda de la Albert Schweitzer Fellowship le permitió realizar más de 200 horas de trabajo comunitario en zonas escolares, centros de rehabilitación y prisiones. Levin ha recibido las becas Fulbright (2008) y Kate Neal Kinley (2010) para investigar e interpretar el repertorio contemporáneo de guitarra española. Más información en www.adamlevinguitar.com.

a Adam Levin
Interiores

Jesús Torres

♩ = 60 introvertido, oculto

tastiera

ord.

pp

p

CVII arm. oct.

arm. oct. V (3) tamb.

(1) IX (2) IX (3) IX (4) IX

f

pp

(2) arm. oct. ponticello CVII ord.

tastiera ord.

ff

pp

p

rasgueado con la yema

CVII

pp mp

* la c. sexta en Re

La autora de las notas al programa, **MARTA CURESES**, es Profesora Titular de la Universidad de Oviedo, Doctora en Geografía e Historia por esta misma universidad y Licenciada en Filología Anglogermánica por la Universidad de Salamanca. Ha realizado estancias en varias universidades europeas y en The London School of Economics and Political Sciences. Sus ámbitos de investigación preferentes son: la creación artística contemporánea, las últimas tendencias, las artes de fusión y el análisis semiológico en la creación sonora actual, temas sobre los que se centran la mayor parte de sus libros, artículos y ponencias en congresos. Colaboradora de proyectos editoriales nacionales e internacionales, es miembro del consejo de dirección y redacción en revistas de arte, literatura y música en las que también ha dirigido algunos monográficos. Ha colaborado en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, donde ha escrito numerosos artículos.

En 2004 se incorporó al equipo de Gobierno de la Universidad de Oviedo como Directora del Área de Cultura. Ha sido comisaria de exposiciones en España y diversas capitales europeas, ha colaborado con la Fundación Joan Miró, Fundación Juan March, Fundación Joan Brossa, CDMC del MNCARS, Espai d'Art Contemporáneo de Castellón, Instituto Cervantes y Cente Arts Santa Mònica, entre otras instituciones. Entre sus libros destacan *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias* (2007), *Historia del Piano Contemporáneo. Premio Jaén* (2008), *González Acilu: la estética de la tensión* (1995 y 2001), *Camino a Kampa: Clara Janés y Vladimír Holan* (2006) y *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*.

Ha sido Subdirectora General en el Ministerio de Cultura.

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.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

CASTRATI

- 15 de mayo Músicas para Senesino
por **Jordi Domènech**, contratenor;
Dani Espasa, clave y **Oriol Aymat**, violonchelo.
- 22 de mayo Músicas para Ferri: Il primo gran divo
por **José Hernández Pastor**, contratenor;
Calia Álvarez Dotres, viola de gamba;
Jesús Fernández Baena, archilaúd
y **Alberto Martínez Molina**, clave.
- 29 de mayo Músicas para Farinelli
por **Carlos Mena**, contratenor, y **Mensa Harmonica**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

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

