
LA



MARCH

Escuchar el color

CICLO DE MIÉRCOLES

7 - 21 MAY 2025

Escuchar el color

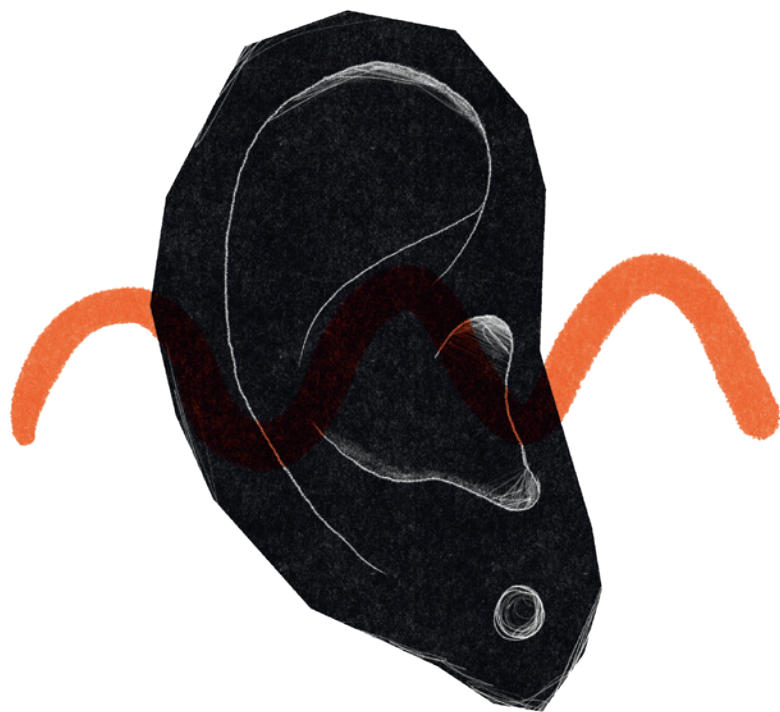
CICLO DE MIÉRCOLES

7 – 21 MAY 2025

Para el poeta francés Charles Baudelaire, los colores y los sonidos poseen un vínculo secreto que puede desvelarse únicamente a través de la imaginación. Más allá de percepciones poéticas, colores y sonidos son fruto de las reacciones del cerebro ante determinados estímulos físicos: refracciones lumínicas captadas por el ojo y oscilaciones de presión en el aire descodificadas por el oído. En línea con su deseo de replantear las prácticas habituales del concierto, la Fundación Juan March explora estas asociaciones en un ciclo en el que las difusas fronteras entre música y artes plásticas, así como la dimensión lumínica inherente a algunas obras vocales, darán lugar a maneras alternativas de escuchar —y ver— un concierto.

Este ciclo transcurre en paralelo a la exposición
Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto,
del 28 de febrero al 8 de junio de 2025.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

4

LA RETINA QUE ESCUCHA

Javier Arnaldo

Notas al programa de los conciertos:

Cristina Roldán Fidalgo

17

Miércoles, 7 de mayo

TONALIDADES DE LA EMOCIÓN

Fleur Barron, mezzosoprano

Julius Drake, piano

Tomás Muñoz, diseño de iluminación

34

Miércoles, 14 de mayo

ENTRE TINIEBLAS

Manon Chauvin, soprano

Victoria Cassano, mezzosoprano

Marc de la Linde, viola da gamba

Anthony Romaniuk, órgano

Tomás Muñoz, diseño de iluminación

48

Miércoles, 21 de mayo

LA ABSTRACCIÓN DEL COLOR

Francesco Tristano, concepto, piano y electrónica

Barbe_Generarive_diary, videocreación

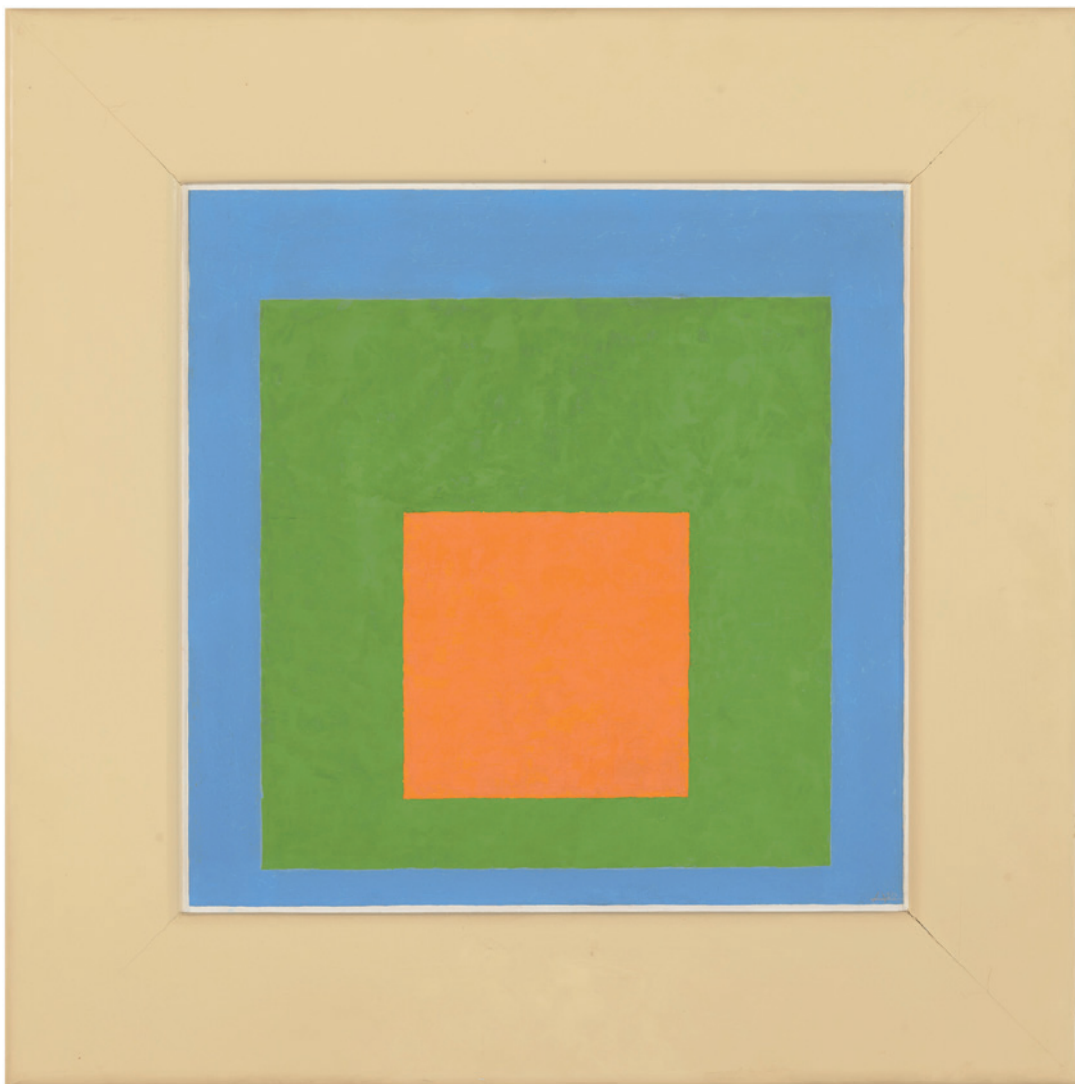
60

Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto

62

Selección bibliográfica

Autores de las notas al programa



Josef Albers, *Homenaje al cuadrado: intrépido* (1950), óleo sobre táblex, marco original diseñado por el artista. Madrid, Colección particular, Cortesía de la Galería Guillermo de Osma © The Josef and Anni Albers Foundation, VEGAP, Madrid, 2025. En su extensa serie de “Homenajes al cuadrado”, Albers experimenta con el color y la visión. La selección de colores y su orden crean una interacción, influencias y transformaciones mutuas con el fin de demostrar la autonomía del color como medio de organización plástica.

La retina que escucha

Javier Arnaldo

No basta con decir “duermen”: ellos sueñan. La Virgen y su Hijo sueñan mientras escuchan música, abrazados en divina comunión, en el *Descanso en la huida a Egipto*, la pintura de 1597 en la que Caravaggio interpretó como escena musical el célebre episodio del Evangelio según san Mateo. Los vemos soñar, mientras san José vela, empleado en sostener la partitura de un motete que un ángel músico *interpreta* con una viola. No importa que una de las cuerdas del instrumento esté rota. El ángel le extrae igualmente su sonido, pues es música celestial la que aquí entona un *Quam pulchra est*. Y tampoco importa que nosotros no la oigamos, pues la frecuencia audible de esa música se reserva a lo que está forzado a desplazarse, a la Sagrada Familia fugitiva y al paisaje de su éxodo. Nosotros no podemos prestarle escucha sino a través de la pintura, portadora muda del sonido, mientras que la Virgen y el Niño, tras sus párpados cerrados, no ven lo que nosotros, pero sus oídos sí oyen lo que nosotros no escuchamos. ¿Y qué ven en sueños? ¿En qué imágenes se transfiere la música a sus ojos dormi-

dos? El asombroso lienzo de Caravaggio visualiza maravillosamente para nosotros una revelación musical e incluye ese otro plano, un plano oculto de imágenes que no podemos percibir, por hallarse en otras retinas: las visiones en sueños de los destinatarios de la música, Madre e Hijo, la misteriosa traducción visual de órdenes acústicos, invisibles.

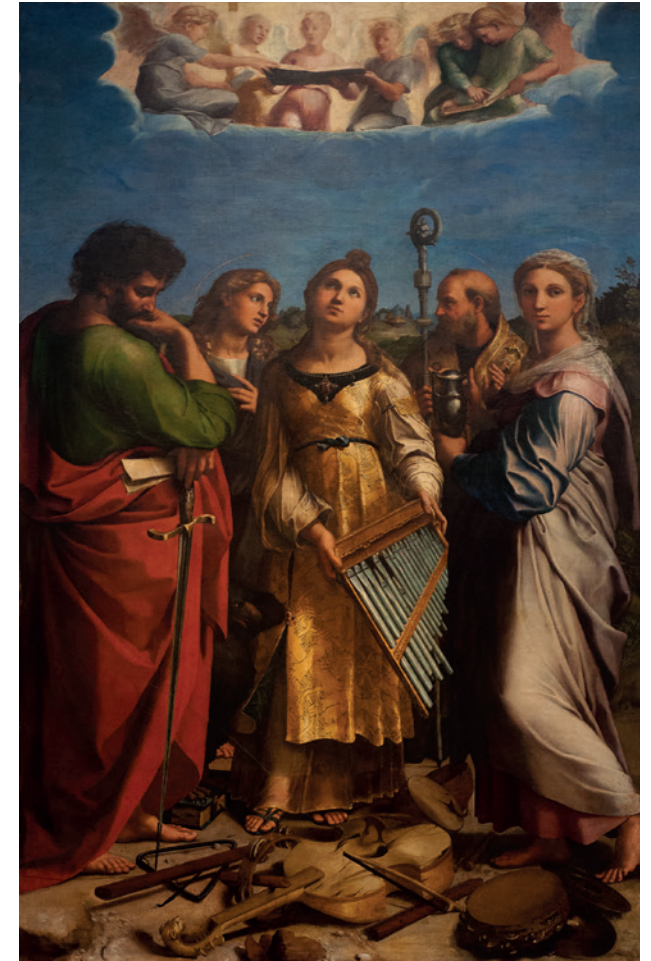
La pregunta por el color y la percepción visual de la música guarda una estrecha relación con consideraciones acerca del efecto transformador más elevado del arte musical. En el *Éxtasis de santa Cecilia* (1516-1517) Rafael nos muestra –atentos a la franja superior de la pintura– la visión de un abigarrado coro de ángeles que figura como proyección mística de la santa, elevada en el plano anterior a patrona de la música entre los diversos instrumentos que yacen en el suelo con las cuerdas rotas, el mástil y el cuerpo deteriorados, y con los defectos propios de máquinas en ruinas, pero contrastados con un luminoso friso multicolor de ángeles cantores abierto en el cielo y en trance de emitir el programa musical que



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Descanso en la huida a Egipto* (1597), óleo sobre lienzo. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

ocupa los oídos de una santa Cecilia a cuyo arquetipo ideal responde. Así se impugnaba la producción material del sonido como agente de la música en favor de un entendimiento de ésta basado en sus cualidades como obra del espíritu, incluso como manifestación de una realidad superior, de rango suprasensible, aun siendo percibida a través de los sentidos.

En las cualidades del color presentes en estas obras maestras de la pintura que tomaron en crianza la música es inevitable apreciar un apoyo expedito de la metáfora musical, que emplaza a percibir en tonalidades visibles tonos musicales. Otras obras capitales de la historia de la pintura, como *Las bodas de Caná*, de Paolo Veronese, nos aleccionan igualmente acerca de la considera-



Raffaello Sanzio, "Rafael", *El éxtasis de santa Cecilia* (1516-1517), óleo sobre tabla transferido a lienzo. Bolonia, Pinacoteca Nazionale.

ción de valores musicales en la paleta por parte del pintor. En el eje central de este cuadro formidable de 1563 se sitúa la figura de Cristo, pero también, delante de Él, el grupo de cinco músicos representados en el acto de tocar sus instrumentos, cada uno vestido de un color. El momento de la ejecución musical, que ocupa la escucha, coincide con la epifanía, con la manifestación de

la divinidad de Cristo, quien en la misma escena ha obrado el milagro de convertir el agua en colorado vino. La fisonomía de cuatro de los músicos que actúan ha sido identificada con la de los grandes pintores de la Venecia del siglo xvi: Tiziano, Bassano, Tintoretto y el propio Veronés, más joven que los demás, anfitrión de su escuela en este cuadro de pintores musicantes. En *Las bodas*



Paolo Veronese, *Las bodas de Caná* (1562-1563), óleo sobre lienzo. París, Museo del Louvre, Salle des États.

de Caná, el empleo del color en tanto que agente de la alegoría musical obra en favor de una visualización eficiente de la epifanía, de modo que, donde nos

parecía ver un banquete, reconocemos una revelación.

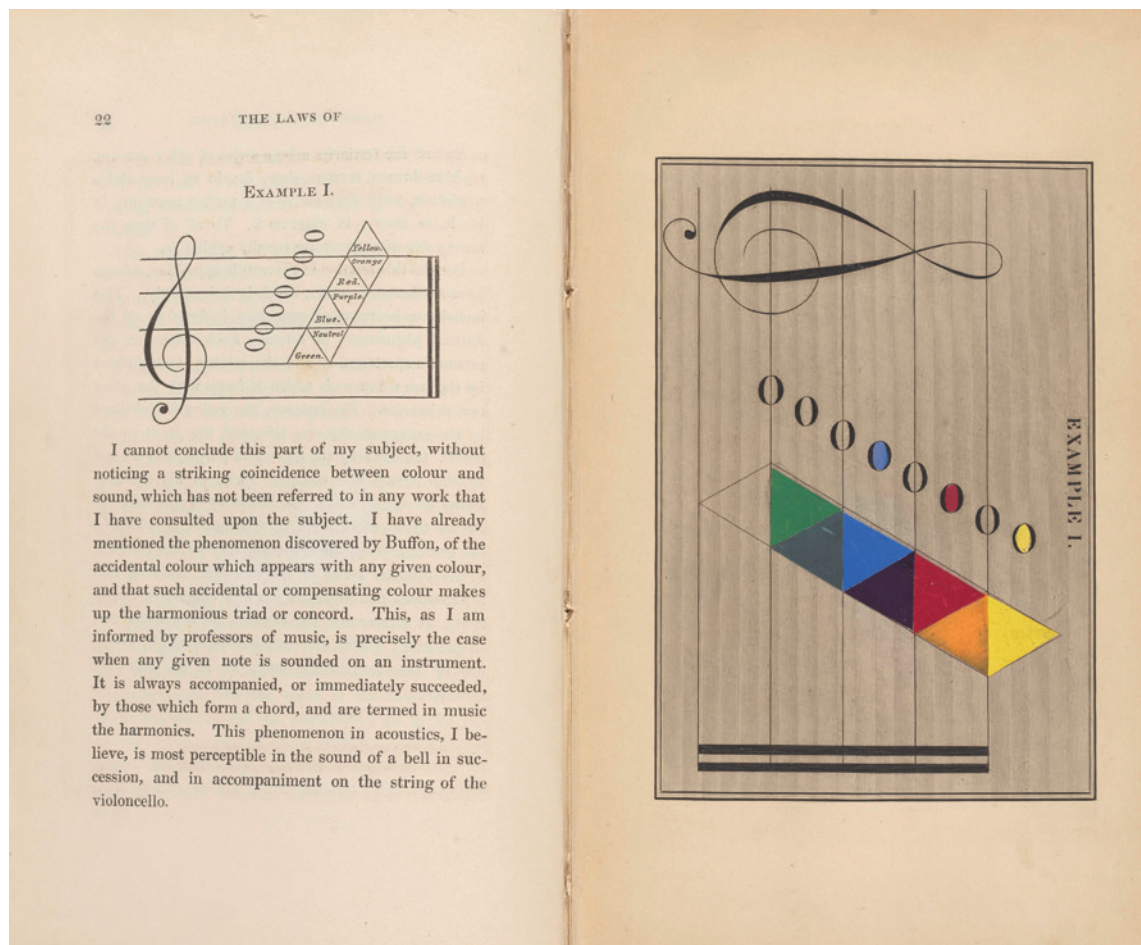
Intuimos la visualización de la música como una operación de refuerzo

sensible, de constatación perceptiva. Pero en verdad nos sitúa en un plano completamente diferente al de la prueba sensible; exige un establecimiento de

correspondencias para que se produzcan transferencias de un campo perceptivo a otro en la experiencia sensitiva. Las retinas que perciben la música están

en los ojos dormidos de la Madre y el Hijo que sueñan en el *Descanso en la huida a Egipto*, en los ojos despiertos de santa Cecilia en el cuadro de Rafael, y en nuestros propios ojos cuando miramos *Las bodas de Caná*. Y, en los tres casos, los objetos de percepción transferidos son actos de la divinidad, ni más ni menos. Los ojos participan de una luz superior que los ilumina, de una música que no oímos, pero *aparece*.

Reorientemos ahora nuestra atención para prestar escucha a una música que se acompaña de proyección de colores y reclama expresamente una percepción por la vista y por el oído. Cuando, en 1908-1910, Aleksandr Skriabin escribió su segundo poema sinfónico, *Prometheus. Poème du feu*, op. 60, las innovaciones a efectos compositivos, orquestales y de tratamiento tonal fueron muchas en relación con su poco anterior y muy conocido *Poème de l'extase*, op. 54. Una de esas novedades, nada menor, estuvo en contar para su ejecución no ya sólo con coro, una orquesta inmensa, órgano y piano, sino también con un “teclado de luces” que, como complemento instrumental, debía proyectar colores cambiantes acompasados con la música. Se conserva el *piano de luces* que Skriabin se hizo construir para su propio trabajo como compositor, consistente en doce lámparas de otros tantos colores, equivalentes de siete notas diatónicas y cinco semitonos, dispuestas en una circunferencia. El estreno de *Prometheus* en 1911 no pudo contar con acompañamiento de proyecciones de color; sí, en cambio, la poco posterior ejecución en Nueva York de esta magna obra por la Orquesta Sinfónica Rusa, que se celebró en el Carnegie Hall en 1915. Utilizaron



David Ramsay Hay, *The Laws of Harmonious Colouring, Adapted to Interior Decorations, Manufactures, and other Useful Purposes* [Las leyes de la coloración armoniosa, adaptadas a la decoración de interiores, manufacturas y otros propósitos útiles], Londres, W. S. Orr; Edimburgo, W. & R. Chambers, 1838. Colección Paul Smith. En el capítulo “Sobre la analogía entre música y color”, Hay parte de tres colores primarios y las tres notas fundamentales para equiparar los principios y efectos de la concordancia y armonía de los colores en el ojo y del sonido de la música en el oído.

un órgano de colores creado por el ingeniero Preston S. Miller. Aquella cita musical del 20 de marzo de 1915, a la que estaban señaladamente convocadas las retinas de los asistentes, satisfacía los hábitos modernos de sobreexcitación sensible. En la estela de Richard Wagner, en proximidad con la cultura del simbolismo, pero también en contacto con los nuevos espectáculos multisensoriales,

lumínicos y cinéticos estrenados en las exposiciones universales, estaba abonado el gusto por un arte “*sinético, sinfónico*” [el énfasis es del texto original], según la feliz asociación de términos que el poeta simbolista Saint-Pol-Roux halló para las artes de una época volcada en favorecer la alianza de los sentidos. La experiencia *aurática* de la música que se consagraba en aquel concierto

de Nueva York establecía una nueva fórmula de trascendencia sensitiva: la obra ejecutada tenía por efecto una aparición, un advenimiento, una emanación reveladora que partía de la incidencia, vertebrada por el poema sinfónico, de la modulación del sonido en la modulación de la luz.

No es infrecuente que la exploración de las relaciones sinestésicas vaya unida

a la voluntad de trascender las sensaciones, de ocupar un plano perceptivo fuera del mundo orgánico, el propio de un desvelamiento. Se cursa invitación a nuestras retinas a ejercer de testigos de una música reparadora. Pero las relaciones intersensitivas componen un campo de experimentación que se presta a otras múltiples posibilidades. La historia de la humanidad alecciona, además, con una enorme variedad de acercamientos en las artes a las asociaciones deudoras de la sinestesia. En la época de Skriabin, las inquietudes y los avances técnicos relativos a los órganos de luces, en los que basó su ensayo sinestésico, estaban en pleno auge. Destacan las contribuciones del pintor londinense Alexander Wallace Rimington, constructor de un complejo órgano de luces que dio a conocer en 1894, gobernado por un teclado y apto para la proyección de colores acompañada a la interpretación de piezas de música. En su libro *Colour-Music. The Art of Mobile Colour*, publicado en 1912, puso énfasis en el hecho de que su instrumento servía a un arte nuevo, ese “*art of Mobile Colour*”, de cuyo lenguaje, aún en desarrollo, hacía defensa. Son muchos los ingenios que siguieron al órgano de Rimington en las décadas de 1920 y 1930, como, entre otros, el *optófono* del pintor Vladímir Baránov-Rossiné, el *clavilux* del músico Thomas Wilfred, el *sonocromatoscopio* de Alexander László y la *orquesta cromofónica* de Charles Blanc-Gatti, pintor. Evidentemente, los progresos tecnológicos y el uso de lámparas eléctricas, que en la misma época también abrieron paso a portadores de nuevos lenguajes de tanta importancia como el cinematógrafo, dieron un impulso importantísimo al perfecciona-

miento de los teclados de colores, cuyos fundamentos estéticos habían sido ya establecidos en el siglo XVIII. La instancia de la doble percepción en la música se había sostenido, en efecto, con llamativa persistencia a lo largo de los siglos XVIII y XIX, hasta conocer en la era de la electrificación un nuevo desarrollo tecnológico. La relación de paridad entre la luz y el sonido, que está en la base de todas las teorías sobre la visualización de la música, fue sancionada por el tratado de física de la luz probablemente más influyente de todos los tiempos: el de Isaac Newton. Su monumental *Opticks*, publicada en 1704, instauró un diagrama circular para la representación de un espectro cromático compuesto por siete colores, número coincidente con el de las notas contenidas en una octava musical. La refracción del rayo lumínico obedecía, según Newton, a una ley comparable a la gradación de los intervalos que señalan las diferencias de altura de sonido entre notas. Otras aproximaciones al fenómeno del color, como la *Farbenlehre* de Goethe, dejaron más tardíamente un marchamo en la teoría de las “correspondencias”, pero ninguna contó con una estela tan omnipotente como la de Newton.

El jesuita Louis-Bertrand Castel es una figura de obligada mención a propósito de lo que hablamos. Estableció tempranamente las bases de una sistematización musical de los colores. Partió de la tesis postulada por la física matemática de Newton que ya se ha mencionado, y cruzó ésta con la matemática musical de Jean-Philippe Rameau. El *Traité de l'harmonie* de Rameau, publicado en 1722, fue determinante para la definición y sistematización del lenguaje



Charles-Germain de Saint-Aubin, *Caricatura del “clavecin pour les yeux” del padre Louis-Bertrand Castel* (ca. 1740), acuarela, tinta y grafito sobre papel. Waddesdon, The Rothschild Collection.

musical puro, entendido, por decirlo de alguna manera, a partir de la música estrictamente instrumental, como generador autónomo de significado. *El clavecin pour les yeux* ideado por Castel en la tercera década del siglo XVIII puede ser reconocido como modelo remoto del *teclado de luces* de Skriabin. Castel partió de un espectro de doce colores que asociaba a idéntico número de tonos y semitonos de una octava musical. Las relaciones de altura estaban igualmente contempladas en la tabla de relaciones de Castel: las escalas más altas o más bajas se traducían en términos cromá-

ticos según gradaciones derivadas de la mezcla con blanco o con negro de los doce colores de partida, hasta completar un cuadro de 144 tonos. Es de observar una relativa continuidad con el procedimiento de Castel en los experimentos con máquinas de música óptica o sistemas de notación asociados a ellas en los siglos XVIII y XIX. Fue un camino muy rico en tentativas que desembocó finalmente en modos de *performar* la música como los antes mencionados y en inquietudes creativas emparentadas con la experiencia de la abstracción pictórica, tan determinante y prestigioso-



Rafael Díaz, *Políptico Génesis I (Serie Génesis)* (2021), fotografía, impresión digital (sistema Vitra). Madrid, Hospital General Universitario Gregorio Marañón, Servicio de Medicina Nuclear.

Concebida desde el conocimiento profundo de la utilización del color plano y la abstracción geométrica, el artista descontextualiza la tabla periódica de los elementos sustituyéndolos por colores específicos según su posición en la tabla y su función médica y científica, para utilizar el impacto terapéutico del color en la reducción del estrés y la ansiedad.

sa para la modernidad, cuyos artífices –Kandinski, Kupka y otros artistas de la vanguardia– entraron en escena en torno a 1910. La mirada sinestésica creativa, visionaria, la que en la retina da respuesta visible a lo invisible, cobró fuerza en esas experiencias fundacionales de la abstracción pictórica contemporánea, tantas veces ocupadas de la imagen como aparición, como visión acreedora de la luz, desposeída, como el sonido musical de *El Éxtasis de santa Cecilia* de Rafael, de querencia sensitiva por el mundo orgánico.

Alejandro Otero, *Coloritmo en azul* (1986), duco sobre madera. Fundación Privada Allegro © Otero Pardo Foundation. El motivo abstracto de formas de colores puros y brillantes de esta pieza, con bandas claras y oscuras alternadas en serie, integra espacio, color y forma a través de ritmos visuales que se relacionan con el espacio real y crean un juego perceptivo.



MIÉRCOLES 7 DE MAYO DE 2025, 18:30

Tonalidades de la emoción

Fleur Barron, mezzosoprano
Julius Drake, piano

Tomás Muñoz, diseño de iluminación
José Miguel Hueso, dirección técnica
Vera Morcillo, edición de vídeo

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Kian Ravaei (1999)

I Will Greet the Sun Again [Saludaré de nuevo al sol]

Maurice Ravel (1875-1937)

La flûte enchantée [La flauta encantada] (*Shéhérazade*, M 41)

Gabriel Fauré (1845-1924)

Aurore [Aurora], op. 39 n° 1

Robert Schumann (1810-1856)

Himmel und Erde [Cielo y Tierra] (*Lieder und Gesänge*, Libro IV, op. 96 n° 5)

Johannes Brahms (1833-1897)

Auf dem Kirchhofe [En el cementerio] (*Fünf Lieder*, op. 105 n° 4)

Charles Ives (1874-1954)

The Light that is Felt [La luz que se siente] (*114 Songs*, n° 66)

Henri Dutilleux (1916-2013)

Il n'y avait que des troncs déchirés [No había nada más que troncos rotos] (*Deux Sonnets de Jean Cassou*)

Olivier Messiaen (1908-1992)

Montagnes [Montañas] (*Harawi*, n° 3)

Franz Schubert (1797-1828)

Totengräbers Heimweh [Añoranza del sepulturero], D 842

* Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte

II

Clara Schumann (1819-1896)

Liebst du um Schönheit [Si amas por la belleza] (*Lieder*, op. 12 n° 2)

Johannes Brahms

Der Gang zum Liebchen [El camino hacia la amada] (*Sieben Lieder*, op. 48 n° 1)

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

In meine innige Nacht [En mi noche íntima] (*Drei Gesänge*, op. 18 n° 1)

Johannes Brahms

Unbewegte laue Luft [Aire tibio e inmóvil] (*Lieder und Gesänge*, op. 57 n° 8)

Gabriel Fauré

Le secret [El secreto] (*Trois Mélodies*, op. 23)

C'est l'extase [Es el éxtasis] (*Cinq Mélodies de Venise*, op. 58)

Chen Yi (1953)

Meditation. Two Songs for voice and piano

Know You How Many Petals Falling? [¿Sabes cuántos pétalos caen?]

Monologue [Monólogo]

Anónimo

Nana del noreste (canción tradicional china)

Kai-Young Chan (1989)

Poem without a Title: Hard it is to Meet and Part [Poema sin un título:

Es difícil conocerse y separarse]

Florence Price (1887-1953)

Sunset [Ocaso]

Charles Trenet (1913-2001)

Le Soleil et la Lune [El sol y la luna]

Cole Porter (1891-1964)

Night and Day [Noche y día] (arreglo de Madeleine Dring)

Charles Trenet

Boum!

Contrastes de color



Cristina Roldán

El yin y el yang, la oscuridad y la luz, la noche y el día, la tierra y el cielo, articulan el programa de este concierto.

Asegurarse cada noche un nuevo amanecer era el propósito de la protagonista de las *Mil y una noches*. Shahrazad, la narradora que salvaba su vida interrumpiendo sus relatos antes del alba fascinó a **Maurice Ravel**. Ya en 1898 había concebido la obertura *Shéhérazade, ouverture de féerie*, destinada a servir de introducción de una futura ópera sobre el mundo de las *Mil y una noches* que nunca llegó a materializarse. En 1903 le dedicó, además, un breve ciclo de canciones. Tomó para ello tres poemas libremente

traducidos por un compañero de “Los Apaches”, Tristan Klingsor (seudónimo, wagneriano donde los haya, de Arthur Justin Léon Leclère), y les puso música, posiblemente reciclando parte de la que esbozó para aquella ópera inconclusa. La segunda canción del ciclo, *La flûte enchantée*, cuenta la historia de la prisionera que escucha a lo lejos el sonido de una flauta y halla, en la belleza y los matices de sus notas, el recuerdo de un amor acariciando su mejilla.

Kian Ravaei encontró un paralelismo entre el cautiverio de Shahrazad y el que padecen millones de mujeres iraníes. Este fue el punto de partida de la canción *I Will Greet the Sun Again*, que concibió como una pieza complementaria del ciclo de Ravel, ofreciendo una visión diferente de la narradora de las *Mil y una noches*. Muy consciente de ser heredero de dos tradiciones musicales bastante diferentes –la música clásica occidental y la música iraní–, Ravaei decidió poner música a las palabras de Forugh Farrohzad, una de las máximas exponentes de la poesía modernista,

Edmond Dulac, Ilustración de las *Mil y una noches* (Londres, Hodder and Soughton, 1907). Dulac, ilustrador francés reconocido por su estilo detallado y su uso vibrante del color, creó una serie de imágenes para esta edición que capturan la esencia y el exotismo de los relatos orientales.



Claude Monet,
Impresión, amanecer
(1872), óleo sobre
lienzo. París, Musée
Marmottan Monet.

cuyo transgresor lenguaje feminista revolucionó el arte iraní.

Es la aurora, la luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del sol, la que Shahrazad anhelaba volver a ver cada noche, y también la esperada por la protagonista de *Aurore*, una *mélodie* que **Gabriel Fauré** escribió en mayo de 1884

a partir de un poema de Armand Silvestre. En sus tres estrofas describe la llegada del amanecer con un acompañamiento de piano que va intensificándose. Las armonías brillantes anuncian los primeros rayos de sol, con cuya venida los sueños se escapan “como un enjambre de luz”. El nuevo día despierta con

su promesa de amor y belleza, y la música regresa a la alegre tonalidad inicial de Sol mayor.

Una aspiración por liberarse de las cadenas de la vida terrenal, más aún que un anhelo nihilista de la muerte, domina *Himmel und Erde*, de **Robert Schumann** (1850). El *Lied* toma su título de un poema de Wilfried von

der Neun (seudónimo de Wilhelm Schöpff). La inspiración musical se asemeja a una especie de salto, un vuelo hacia el más allá que nos devolverá de golpe a la tierra con el inicio del *Lied* de **Johannes Brahms** *Auf dem Kirchhofe* (1886). Aquí los versos de Detlev von Liliencron describen un paseo por un cementerio en un día lluvioso. Las piedras desgastadas y las cruces son un recordatorio de la fugacidad de la vida humana. La música evoca el sonido de una tormenta: pasajes tranquilos y austeros se alternan con furiosos *crescendi*. El espanto se diluye después en la calma, evocando el descanso eterno.

La transición del miedo a la fe vertebra también *The Light that is Felt* (1904), de **Charles Ives**, que toma los versos de un poema de John Greenleaf Whittier. El piano subraya los paralelismos del texto, como sucede con los sutiles *staccati* de la mano derecha, que equiparan el temor a la oscuridad de un niño, que solo encuentra consuelo en la mano de su madre, con el miedo del adulto que busca a tientas la mano de Dios.

Nos adentramos después en el mundo de las sombras, topándonos con el martilleo violento y la declamación casi gritada, abrumadora, de una pieza como *Il n'y avait que des troncs déchirés* (1950), de **Henri Dutilleux**, a partir de los agitados versos de Jean Cassou que evocan un castillo en ruinas. Le suceden las imágenes oscuras de *Montagnes*, del ciclo *Harawi* (1945) de **Olivier Messiaen**, que se combinan con gestos musicales dramáticos para evocar la



Arnold Böcklin, *La isla de los muertos*, tercera versión de 1883, óleo sobre lienzo. Berlín, Nationalgalerie.

grandeza de un vasto y amenazador paisaje montañoso.

El detonante de *Totengräbers Heimweh* (1825) es la tristeza infinita de quien vive entre los muertos y anhela su propia tumba, con un horizonte cerrado y un profundo pesimismo existencial que **Franz Schubert** traduce en una protesta casi grandiosa, austera, tallada en la palabra. La parte

de piano es ciertamente evocadora, una especie de martilleo continuo, como una idea fija que perfora la mente y que se calma tan solo en el penúltimo verso, mientras la voz se hunde en el registro grave. Finalmente, el deseo de muerte se traduce en alucinación y la imagen del viaje terminal adquiere tonos dulces, casi consoladores.

El comienzo de la segunda parte del programa contrasta con una pieza luminosa. En *Liebst du um Schönheit* (1840), **Clara Wieck Schumann** pone música a un sencillo poema de Friedrich Rückert que sesenta años después también utilizaría Gustav Mahler en una canción dedicada a su esposa Alma. Sus versos describen diferentes tipos de amor, aunque acaba

imponiéndose el amor incondicional y Wieck lo ilustra con una música sencilla y encantadora.

El amor protagoniza también el escenario de *Der Gang zum Liebchen* (1868), de **Johannes Brahms**, a partir de versos de Josef Wenzig, pero aquí adquiere tintes más sibilinos. Tras un inicio tranquilo, un tempo *animato* convierte la música en un auténtico



Johan Christian Dahl, *Paisaje iluminado por la luna* (1823), óleo sobre papel montado en cartón. Róterdam, Museo Boijmans Van Beuningen.

vals. La preocupación del narrador por el bienestar de su amante se torna acuciante a medida que se pone la luna. Y es precisamente en las profundidades de la noche donde se adentrará la protagonista de *In meine innige Nacht* (1924), de **Erich Wolfgang Korngold**, escrita a partir de un poema de Hans Kaltneker. El piano disemina una especie de niebla armónica

sin un centro tonal discernible. La voz deambula entre ella como un vagabundo en busca de algo.

Ese “algo” era para el poeta Georg Friedrich Daumer el encuentro con el amado. Un jardín de noche, dos amantes separados y el deseo de estar juntos: estos son los elementos principales de uno de sus poemas que **Johannes Brahms** eligió para su

canción *Unbewegte laue Luft* (ca. 1871), cuya música consigue expresar la carga erótica del texto.

El secreto de la confidencia amorosa, el misterio de la soledad, la intimidad y el silencio se exploran en las dos *mélodies* de **Gabriel Fauré** que podrán escucharse a continuación. La profunda interioridad de *Le secret* (1881), en la que las palabras de

Armand Silvestre están puntuadas por acordes sobriamente tocados en el piano, da paso a *C'est l'extase* (1891), a partir de un poema de Paul Verlaine, donde el susurro de los árboles y las palpitaciones del follaje se funden en un halo sonoro que invita al recogimiento y a la voluptuosidad.

El yin (la ladera sombría de la montaña) y el yang (la ladera soleada) son un componente fundamental del pensamiento chino. A medida que el sol se mueve por el cielo, intercambian el lugar. No es casualidad que en este programa repleto de contrastes hagamos una incursión en el continente asiático. La compositora **Chen Yi** supo arrojar luz sobre su presente recurriendo a la sabiduría del pasado. *Meditation* (1999) consta de dos canciones inspiradas en poemas de la dinastía Tang (siglos VII y VIII), pero traducidos al inglés por la propia compositora: *Know You How Many Petals Falling?* y *Monologue*. La primera está dedicada a la memoria de los bomberos de Nueva York que se sacrificaron en la tragedia del 11-S. Su texto, que Chen Yi utiliza aquí como metáfora, es una añoranza de la primavera desde la perspectiva del lluvioso otoño. La segunda es una canción dramática que gira en torno al desconsuelo y a la búsqueda de sentido: “¿Dónde están los sabios del pasado y los de los años futuros?”, se pregunta de forma obsesiva. Le sucede la *Nana del noreste*, que parece acudir a su llamada proponiéndole rebuscar en el folclore de sus antepasados. Se trata de una canción tradicional china cuya sinuosa melodía tiene su origen en la



Qian Xuan, *Comienzos del otoño* (siglo XIII), tinta coloreada sobre papel. Detroit, Institute of Arts.

provincia de Liaoning, en el noreste del país.

La dicotomía entre día y noche, sol y luna, vertebró las últimas piezas del programa. Poco se sabe de la poeta Odessa P. Elder, que escribió *Sunset*, el poema que inspiró a la compositora estadounidense **Florence Price** para crear su canción homónima en 1938. Sus versos divagan sobre una “ciudad dorada” sin nombre a la que parece remitir una hermosa puesta de sol: un entorno apropiadamente romántico al que Price consigue sacar el máximo partido. La canción *Le Soleil et la Lune* (1939), de **Charles Trenet**, evoca con humor el encuentro imposible entre el sol y la luna, impedido por la necesaria sucesión del día y la noche,

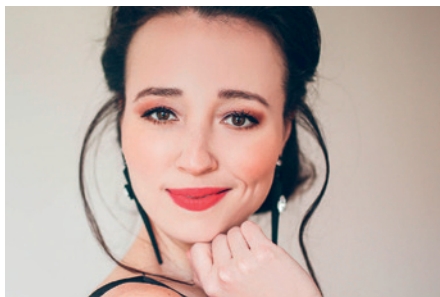
como metáfora de la situación de dos amantes. Por su parte, la archiconocida *Night and Day* (1932), de **Cole Porter**, plantea la descripción definitiva del amor y el deseo obsesivos, que llevan al protagonista a pensar noche y día en su amada.

Pone el broche final al programa otra canción del mencionado **Charles Trenet**: *Boum!* Escrita en 1938, transmitía originalmente la *joie de vivre* de la vida francesa en aquel momento. La letra hablaba de un hombre que se acababa de enamorar, que sentía que su corazón iba a explotar y que veía al mundo de una forma totalmente diferente. Pero su popularidad y la maleabilidad de su título propiciaron que su letra (y particularmente su emblemático “boum!”) fuera modificada para adquirir significados totalmente opuestos en el muy diferente contexto bélico. Como el día y la noche, la luz y la oscuridad, el yin y el yang, que a medida que el sol va desplazándose, intercambian su lugar.



Caspar David Friedrich, *Cementerio en la nieve* (1819), óleo sobre lienzo. Berlín, Alte Nationalgalerie.

Fleur Barron



Su repertorio abarca desde obras barrocas hasta contemporáneas. Actualmente tiene una vinculación artística con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, donde lidera e interpreta diversos proyectos. La pasada temporada interpretó canciones de Gustav Mahler junto con importantes orquestas, como la Sinfónica de Baviera, la Sinfónica de Hamburgo y la Orquesta de Valencia. Ha actuado asimismo en óperas de Ravel, Hendel y en *Madama Butterfly* en el Barbican Centre de Londres. También ha trabajado con directores como Daniel Harding y Kent Nagano, y su discografía incluye destacadas grabaciones como *Dido y Eneas* de Purcell. Es una ferviente defensora de la música contemporánea y ha estrenado composiciones de Kaija Saariaho y Freya Waley-Cohen. Es además pedagoga e imparte clases magistrales en instituciones como la Universidad de Harvard, la Academia Sibelius de Helsinki y el Royal Northern College of Music de Manchester. Su carrera refleja una profunda pasión por la música y por establecer conexiones con diversas culturas y comunidades.

Julius Drake



Residente en Londres, goza de una reputación internacional como uno de los instrumentistas más destacados de su generación. Colabora habitualmente con renombrados artistas en recitales y grabaciones. Su pasión por el repertorio vocal le ha llevado a diseñar numerosos repertorios en recitales para salas como el Wigmore Hall de Londres, el Concertgebouw de Ámsterdam y la Pierre Boulez Saal de Berlín. Actualmente dirige la serie anual de recitales *Julius Drake and Friends* en el Middle Temple Hall de Londres y es profesor de Piano como instrumento acompañante en la Guildhall School of Music. Su discografía es amplísima e incluye grabaciones con artistas como Gerald Finley e Ian Bostridge. Su interpretación de *El diario de un desaparecido* de Leoš Janáček recibió premios de las revistas *Gramophone* y *BBC Music Magazine* en 2020. Sus compromisos recientes incluyen recitales en La Scala de Milán, el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el Festival Mahler en el Concertgebouw de Ámsterdam el próximo mes de mayo, lo que ratifica su estatus como uno de los pianistas más versátiles y solicitados del panorama musical actual.

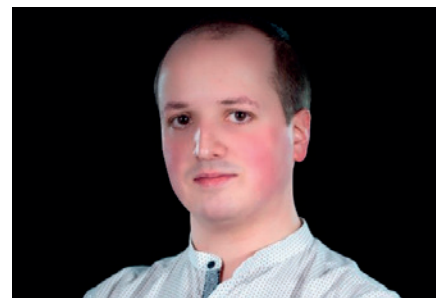
Tomás Muñoz



Director de escena, escenógrafo, iluminador y pintor. Ha dirigido óperas de repertorio como *La Favorita* (Teatro Campoamor de Oviedo), *Così fan tutte* (Auditorio Baluarte de Pamplona) o *Don Pasquale* (Teatro Real), si bien ha destacado en la puesta en escena de óperas contemporáneas y poco representadas, como *Vanitas* de Salvatore Sciarrino (Teatro Gayarre y Teatro de la Maestranza), *Trouble in Tahiti* de Bernstein (Teatro Real), *El casamiento de Mussorgsky* (Teatro Real), *Bonhomet y el cisne* de Pérez Maseda (Teatro de la Abadía), *Dos delirios sobre Shakespeare* de Aracil (Teatros del Canal y Teatro Real) o *El teléfono* de Menotti (Teatro Real), en-

tre otras. En la Fundación Juan March, en coproducción con el Teatro de la Zarzuela, ha dirigido las producciones *Fantochines* de Conrado del Campo, *El pelele/Mavra* de Gómez/Stravinsky, *Los elementos* de Literes y *Cabaré Pierrot* de Schoenberg/Zemlinsky, repuesto recientemente en el Palau de les Arts de Valencia. Para todos estos proyectos ha realizado la iluminación y escenografía, que también diseña para otros directores de escena. Ha trabajado en dirección de arte en cine y participado en diversas exposiciones. Es profesor de Escenografía en la Universidad Complutense de Madrid.

José Miguel Hueso



Inicia sus estudios de música en Aragón, donde se especializa en percusión. Es licenciado en Comunicación Audiovisual y Multimedia por la Universidad Europea de Madrid, especializándose en emisión y producción en radio, realización de vídeo, y escenografía e iluminación. Ha participado en proyectos para Netflix y Fox, en series como *Vis a Vis* o *Élite* y ha colaborado con el equipo técnico del canal olímpico OBS y como operador de cámara y mezclador en programas de televisión. Tras entrar en contacto con el teatro, estudia técnica vocal, puesta en escena y dirección de actores. Ha firmado diseños de iluminación y videoproyecciones para espectáculos como *Guitón Onofre* (2024), *Pierrot lunaire* (2024), *Toda la noche m'albumes* (2023) y *Lilith* (2022), entre otros. Ha desempeñado la dirección técnica de espectáculos como *La Paura* (2021), *Que de noche lo mataron* (2023), *La lámpara maravillosa* (2024) o *Los cuernos de Don Friolera* (2025). Actualmente es profesor en la Universidad Europea de Madrid, donde imparte clases de Iluminación y Dirección de Fotografía, Fotoperiodismo y Montaje de vídeo.

Vera Morcillo



Graduada en Diseño Multidisciplinar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se ha especializado en escenografía y diseño de iluminación. En la actualidad, cursa el máster de Escenografía Expandida en Escuela Superior de las Artes de Utrecht (HKU). Paralelamente, ha colaborado en la producción de espectáculos tales como *Cabaré Pierrot* y *Los Cuernos de Don Friolera* y forma parte de la compañía Pico Pi Collective, presentado su primera *performance* en el Amsterdam Fringe Festival 2025.

2

MIÉRCOLES 14 DE MAYO DE 2025, 18:30

Entre tinieblas

Manon Chauvin, soprano
Victoria Cassano, mezzosoprano
Marc de la Linde, viola da gamba
Anthony Romaniuk, órgano

Tomás Muñoz, diseño de iluminación
José Miguel Hueso, dirección técnica
Vera Morcillo, edición de vídeo

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Anónimo (siglo XIII)

Lamentation de la vierge au pied de la croix

François Couperin (1668-1733)

Pompe funèbre (Suite nº 2 en La mayor, de *Pièces de viole*)

André Campra (1660-1744)

Cum invocarem exaudivit me (Motet à I, II, III voix, avec le basse continue, Libro II)

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

Nuit (In nativitatem Domini canticum, H. 416)

François Couperin

Tabescere me fecit (Quatre versets d'un motet composé et chanté par ordre du Roy)

II

François Couperin

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae (Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint, Première Leçon)

Marin Marais (1656-1728)

Plainte (Suite nº 6 en Sol menor, de *Pièces de viole*, Libro III)

François Couperin

Vau. Et egressus est a Filia Sion (Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint, Deuxième Leçon)

Marin Marais

Plainte (Suite nº 4 en Re menor, de *Pièces de viole*, Libro III)

François Couperin

Jod. Manum suam misit hostis (Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint, Troisième Leçon)

** Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte*

Cristina Roldán

El *Oficio de tinieblas*, conocido como *De las Lamentaciones*, se celebraba desde el siglo VIII durante los maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santos, pero a causa de lo intempestivo de la hora, a partir del siglo XIV se trasladó a la tarde del día anterior, fijándose el miércoles, jueves y viernes. Su texto procedía de *Las Lamentaciones de Jeremías*, libro del Antiguo Testamento que originalmente deploraba el asedio de Jerusalén (587 a. C.) y la posterior caída de la ciudad. Se había asociado en la liturgia de la Iglesia con los últimos días de la Cuaresma, aplicándose alegóricamente a los tres días de duelo por Cristo entre su crucifixión y su resurrección. La desolación de Jerusalén se convertía así en una metáfora de Cristo traicionado por Judas y abandonado por sus apóstoles.

La ceremonia contaba con un potente simbolismo trinitario tanto en los cantos y rezos (tres oficios compuestos por tres nocturnos formados a su vez por tres salmos) como en el ritual litúrgico. Después de cada salmo iban apagándose, uno a uno, catorce de los quince cirios que

estaban colocados sobre un candelabro triangular. Tan solo permanecía encendido el cirio superior, que representaba a Cristo, mientras las tinieblas invadían el mundo con su muerte.

El *Oficio de tinieblas*, convertido en una celebración con un fuerte componente musical, se hizo cada vez más popular, hasta consolidarse como una manifestación de masas durante el reinado de Luis XIV. Las conocidas como *Leçons de Ténèbres* fueron un género barroco eminentemente francés que atrajo a los compositores más célebres de la época, entre los que destacó François Couperin, “le Grand”. Sus *Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint* protagonizan la segunda parte de este programa, arropadas por dos *Plaintes* de Marin Marais y precedidas, en la primera mitad del concierto, por piezas de corte meditativo compuestas por el propio Couperin, Campra y Charpentier, que parecen allanar el terreno para lo que vendrá a continuación.

Cantada en francés antiguo, la *Lamentation de la Vierge au pied de*



Taller de Bernard Picard (Ámsterdam), *Representación del Oficio de Tinieblas en Jueves Santo* (1724), aguafuerte. Ámsterdam, Rijksmuseum. Esta imagen pertenece a una hoja en la que se representan seis escenas de celebraciones de la Iglesia católica.

la Croix es una monodia medieval de un compositor anónimo del siglo XIII. Quizás sea la pieza más cercana a lo secular de todo el programa, ya que recoge en primera persona el lamento figurativo de la Virgen María al pie de la Cruz. Su carácter dramático, pero no narrativo, presenta una expresividad casi teatral que desemboca en la nostálgica serenidad de *Pompe funèbre*, de François Couperin. Esta obra conmovedora y sombría tiene



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Entierro de Cristo* (1602-1604), óleo sobre lienzo. Ciudad del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



Francisco de Zurbarán, *Cristo en la Cruz* (1627), óleo sobre lienzo. Chicago, Art Institute.

el carácter de un cortejo fúnebre (*Très gravement* es la indicación de la partitura). Forma parte de la *Suite n.º 2* para viola da gamba de Couperin, aparecida en 1728 dentro de sus *Pièces de viole*, precisamente el año de la muerte de un gran violagambista, Marin Marais, lo que invita a pensar

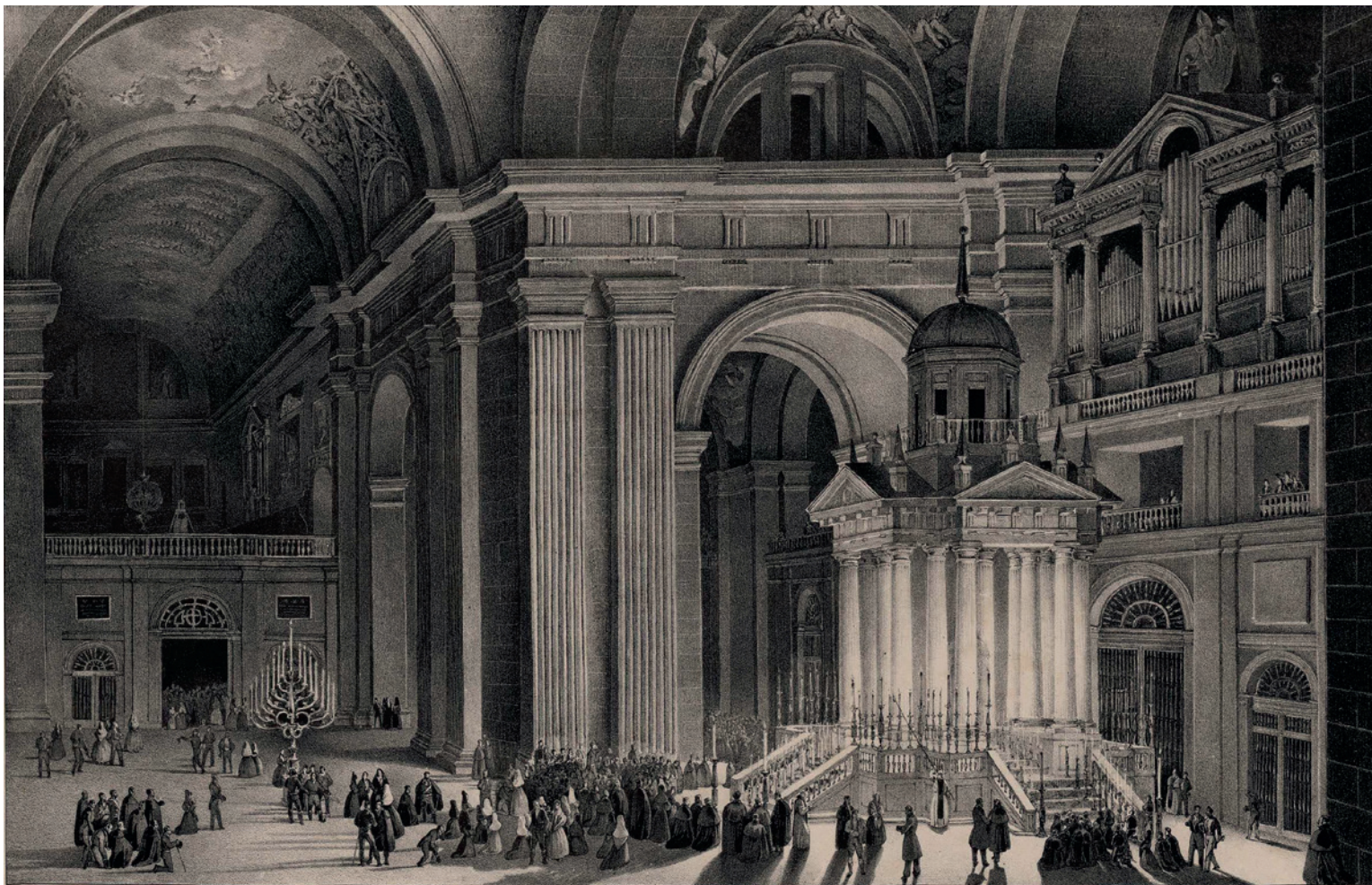
que podría tratarse de un homenaje al músico.

Le sucede ***Cum invocarem***, un *petit motet* que integra el segundo libro de motetes de André Campra y que fue compuesto en torno a 1699 para la corte de Versalles. Escrito para dos voces y continuo, se basa en el texto

del Salmo 4 del *Libro de los Salmos* (*Cum invocarem*), una profesión de fe en forma de oración dirigida a un Dios misericordioso.

En la tradición del *Grand motet* sobresalió Marc-Antoine Charpentier. Compuso *In nativitate Domini canticum*, H416, durante su etapa como

maestro de música en la iglesia jesuita de Saint Louis de París hacia 1690. Esta obra monumental se divide en dos partes sustanciales. Entre ellas, un interludio instrumental titulado ***Nuit*** evoca la quietud mágica de la víspera de Navidad. Se trata de una de las composiciones más bellas de

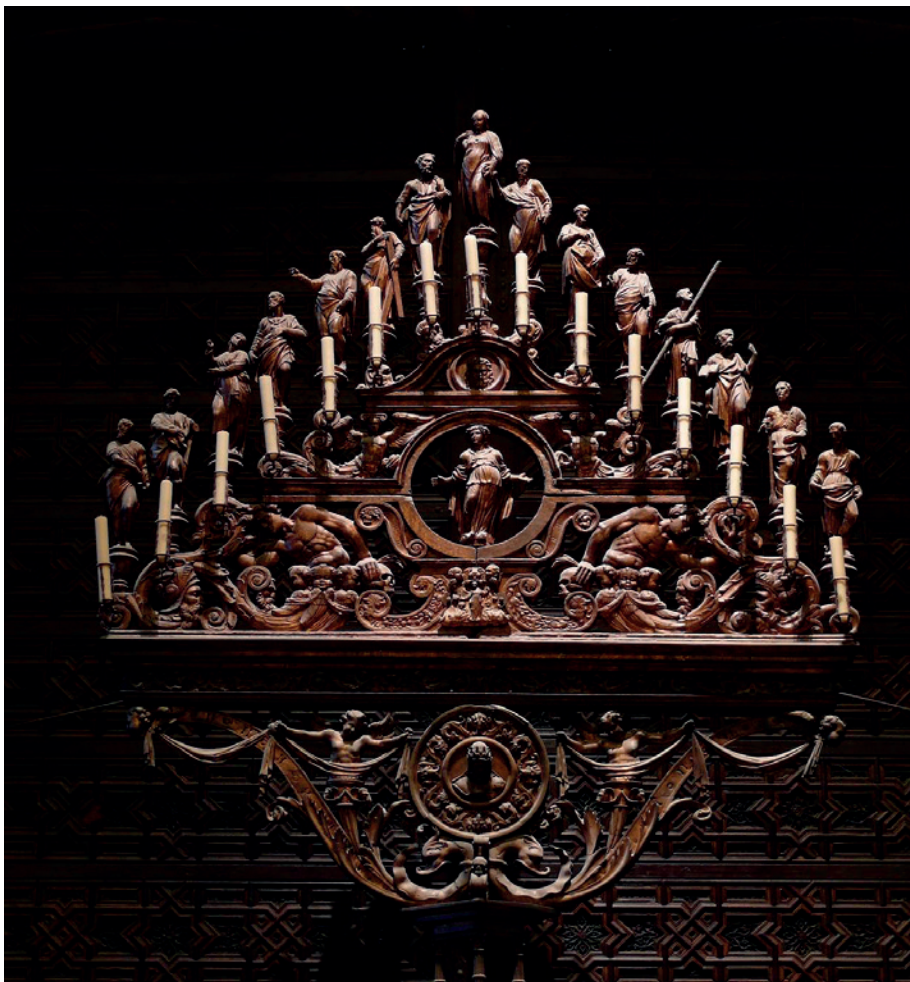


Fernando Brambilla, *Vista del interior del templo del Real Monasterio de El Escorial con el monumento el día de Jueves Santo* (1832-1833), litografía que forma parte de un volumen que contiene varias litografías de autores diversos sobre lugares de España. Madrid, Biblioteca Nacional de España. En la imagen puede observarse el monumento diseñado por Juan de Herrera para albergar el Santo Sacramento. Al fondo, a un lado de la nave central, se aprecia el Tenebrario.

Charpentier y contiene uno de los primeros usos de instrumentos de cuerda con sordina. Aunque está en modo menor, como las dos partes del motete, el estado de ánimo aquí no es de oscuridad, sino de calma.

La primera mitad del programa culmina con la primera obra religiosa que publicó Couperin: los *Quatre versets d'un motet composé et chanté par ordre du Roy* (1703). Fueron escritos “por orden del rey”, como proclama la portada de su partitura, y sin duda debieron de ser interpretados en su presencia. El impreso también recoge los nombres de los solistas que participaron en las primeras interpretaciones en la capilla real; una de ellas fue la soprano Marguerite-Louise Couperin, prima del compositor. Los textos en los que se basa son los versículos 11-14 del Salmo 118 (*Mirabilia testimonia tua*). Couperin compuso tres de los *Quatre versets* para dos sopranos con flautas, violines y bajo continuo; sin embargo, el que aquí nos ocupa, y con el que da comienzo la obra, *Tabescere me fecit*, se canta a dos voces sin ningún tipo de acompañamiento. De este modo, Couperin pretendía expresar mejor la atmósfera celestial que caracteriza a todo el versículo.

Con la segunda parte del programa llegan las esperadas *Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint* de Couperin, que fueron compuestas en algún momento entre 1713 y 1717 para las monjas de la Abadía de Longchamp, en las afueras de París. Las tres *Leçons* formaban parte de una serie de nueve, tres para cada día previo a la Pascua (Miércoles, Jueves y Viernes



Detalle del Tenebrario de la Catedral de Sevilla, de 7'80 metros de altura y construido entre 1559 y 1564. Su diseño se debe al arquitecto Hernán Ruiz, el Joven, y fue fundido por el rejero Pedro Delgado y el fundidor Bartolomé Morel. A los entalladores Juan Giralte y Juan Bautista Vázquez, el Viejo, y al policromador Juan Marín se deben las esculturas de madera que lo rematan y sirven de base a los cirios.

Santos), pero lo cierto es que solo se han conservado las del primer día. Aunque observan los preceptos del estilo francés, parecen pertenecer a una tradición de escritura expresiva que bebe de Monteverdi (nótese las repeticiones apasionadas al unísono de las palabras “attendite et videte” en “O vos omnes”, en la tercera *Leçon*). La música representa una fusión no solo de los estilos italiano y francés, sino también del drama expresivo de las *tragédies lyriques* de Lully y las tradiciones de la liturgia.

Las dos primeras lecciones están escritas para soprano solista (y continuo), mientras que la tercera requiere un dúo de sopranos. Su esquema formal es siempre el mismo: cada una de ellas se abre con una rica escritura melismática para la inicial hebrea que luego es seguida por un tratamiento en recitativo o *arioso* para cada uno de los versículos tomados del libro de Jeremías. La segunda lección, “Recordata est Jerusalem”, es especialmente nostálgica y evoca los lamentos de Monteverdi y Purcell, entre otros. La tercera, en la que las dos

sopranos unen sus fuerzas, es uno de los puntos culminantes del repertorio sacro francés: las letras hebreas con las que se abre cada verso se convierten en cadenas ornamentadas de retardos, formando una expresión abstracta de la emoción inducida por los textos de las Lamentaciones y se cierran con una imploración intensificada a Jerusalén para que “regrese al Señor, su Dios”, un acto final de penitencia al tiempo que cae la oscuridad antes de la mañana de Pascua.

A modo de interludios entre las *Leçons* podremos escuchar dos *Plaintes* (o “lamentos”) de Marin Marais que forman parte del tercer libro de sus *Pièces de viole* (1711). Este libro suele considerarse el más accesible para el oyente medio de cuantos escribió el compositor, posiblemente por su segura escritura *cantabile*: tras haber compuesto ya varias óperas, Marais se había visto influido, naturalmente, por la música vocal y sus dos *Plaintes* en Sol menor y Re menor, respectivamente, se asemejan a arias en las que un cantante languidece en medio de una expresiva tristeza.

Manon Chauvin



Esta soprano francesa ha desarrollado fundamentalmente su carrera en el campo de la música antigua, colaborando con agrupaciones como La Capella Reial de Catalunya, Musica Ficta y Opera Omnia, entre otros. Como solista, ha protagonizado el estreno absoluto de las óperas *Un tiempo enorme* (2020) y *La muerte y el industrial* (2023), de Jorge Fernández Guerra. Asimismo, ha cantado en oratorios como *Juditha Triumphans* de Vivaldi, *Messiah* de Handel o la *Pasión según san Juan* de Johann Sebastian Bach. También ha actuado en las óperas de Mozart *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, así como en *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen* y *The Indian Queen* de Henry Purcell. Interpretó el papel de Brújula en la zarzuela barroca *Vendado es amor, no es ciego*, de José de Nebra, y el de Orfeo en *Jasón o la conquista del vellocino*, de Gaetano Brunetti. De su discografía cabe destacar la *Juditha Triumphans*, de Antonio Vivaldi (2019) y otras grabaciones dedicadas a la recuperación del patrimonio musical español, como el *Réquiem*, de José de Nebra (2019) o el *Officium defunctorum*, de Tomás Luis de Victoria (2017).

Victoria Cassano



Comenzó sus estudios musicales tocando el piano y el violín, y en 2008 se graduó en Magisterio Musical por la Universidad Complutense de Madrid. Después de descubrir el canto coral y la música antigua, en 2009 decidió trasladarse a La Haya para estudiar Canto Barroco en el Real Conservatorio de la capital neerlandesa con Rita Dams, Jill Feldman, Michael Chance y Peter Kooij, obteniendo su título de Máster en 2015. Desde entonces es miembro del conjunto Vox Luminis y colabora regularmente con otros grupos como La Capella Reial de Catalunya, La Cetra Vokalensemble, Cantoría y La Grande Chapelle, entre otros. Desde 2018 vive en Madrid, donde está desarrollando sus propios proyectos de música de cámara.

Marc de la Linde



Violagambista especializado en la música antigua, estudió en el Real Conservatorio de La Haya, donde se formó con los profesores Philippe Pierlot y Mienieke van der Velden. En el año 2020 obtuvo el máster en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon. Junto con el clavecinista Daniel Trumbull, obtuvo en 2019 el primer premio del concurso Maurizio Pratola en Aquila (Italia), con un jurado presidido por Paul O'Dette. Desde entonces ha colaborado con conjuntos como la Jove Capella Reial de Catalunya, dirigida por Jordi Savall y Lluís Vilamajó, Vox Luminis, Ensemble Mare Nostrum, el conjunto de violas In Nomine, Cantoría, Le Concert de Apollon, The Ministers of Pastime o BZM Barcelona, entre otros. También es miembro del conjunto Anacronía.

Anthony Romaniuk



RICHARD DUMAS

Su singular voz artística surge de una incesante exploración de una amplia gama de estilos musicales. Políglota musical por naturaleza, su formación clásica se complementa con su talento para la improvisación, lo que le permite atravesar con fluidez las fronteras entre los distintos géneros. En la actualidad es un músico activo como intérprete de recitales, músico de cámara e integrante de la sección del continuo, actuando regularmente en Europa, Asia y Estados Unidos con destacados artistas como Patricia Kopatchinskaja, Vox Luminis y otros. Sus dos álbumes en solitario para Alpha Classics (*Bells* en 2020 y *Perpetuum* en 2023) han sido aclamados por la crítica por sus programas innovadores y su diversidad tímbrica.

2

Las biografías de Tomás Muñoz, José Miguel Hueso y Vera Morcillo pueden leerse en las pp. 32-33 de este programa de mano.

3

MIÉRCOLES 21 DE MAYO DE 2025, 18:30

La abstracción del color

Francesco Tristano, concepto, piano y electrónica
Barbe_Generative_diary, videocreación

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

Francesco Tristano (1981)

Introito/Hello

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Toccata nº 2 en Do menor, BWV 911

Francesco Tristano

Ritornello

Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza IV, para piano solo

Francesco Tristano

Electric mirror

Arthur Lourié (1892-1966)

Formes en l'air

Johann Sebastian Bach

Toccata en Re menor, BWV 913

Francesco Tristano

Ground Bass

En sincronía con la música se proyectan videocreaciones inspiradas en cuadros de Vasili Kandinski, Liubov Popova, Iván Kliun y Aleksandra Ekster.

** El concierto tiene una duración de 75 min sin descanso*

(De)construcción en color y sonido

Cristina Roldán

“Destruir para crear – crear para destruir”: este mantra del aclamado pianista y compositor luxemburgués Francesco Tristano describe la ley de todo proceso creativo y se aplica en un grado más delicado a la vanguardista y audazmente abstracta creación de imágenes del pintor Vasili Kandinski y su entorno. Para concebir este espectáculo, Tristano se inspiró en los cuadros de la exposición “Cosmos Kandinski” del Museo Barberini en Potsdam. El repertorio del programa se acompaña de pinturas de Liubov Popova, Iván Kliun y Aleksandra Ekster, que no se proyectan como tales, sino que se deconstruyen en formas geométricas, líneas y colores. El artista visual Peco Barbe (Barbe_Generative_diary) ha creado algoritmos vectoriales



Izquierda: Iván Kliun, *Luz roja. Construcción esférica* (1923), óleo sobre lienzo. Tesalónica, Museo de Arte Moderno – Colección Costakis, uno de los cuadros que inspira la videoconstrucción.

Arriba: Portada del almanaque *Der Blaue Reiter* (ca. 1912), publicado por Vasili Kandinski y Franz Marc tras organizar su propia exposición en diciembre de 1911 para desmarcarse de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich.



Aleksandra Ekster, *Construcción* (1921), óleo sobre lienzo. Nueva York, Museum of Modern Art, uno de los cuadros que inspira la videocreación.

basados en las obras y que reaccionan en tiempo real a la música, buscando conexiones con el contrapunto de Johann Sebastian Bach, Luciano Berio o Arthur Lourié.

Las pinturas elegidas se prestan de forma particular a esta propuesta. A principios del siglo xx, el mundo de la pintura experimentó un cambio profundo. Los artistas estaban

fascinados por los descubrimientos científicos y tecnológicos de su época y querían que su arte expresara nuevas experiencias del espacio y el tiempo. Ya no pretendían representar lo visible. Buscaban un nuevo lenguaje visual que redujera la expresión artística a la interacción de colores, líneas y superficies. La abstracción geométrica consideró estos elementos como un lenguaje que reflejaba el mundo moderno y trascendía las fronteras nacionales, y encontró una y otra vez una nueva expresión en Europa y Estados Unidos.

Kandinski fue la figura central de este movimiento artístico. Nació en Moscú y se formó inicialmente como jurista. En 1896 comenzó a estudiar Arte en Múnich y a partir de 1908 expuso sus primeras obras expresionistas, caracterizadas por colores atrevidos y formas simplificadas. En el periodo siguiente, fundó el grupo de artistas *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) y se apartó cada vez más de la representación directa de la realidad visible. En 1911 publicó su obra teórica pionera *De lo espiritual en el arte*, cuya influencia perduró hasta la década de 1970. En ella tomó ideas de las neurociencias en diálogo con la música, la danza, la física y la biología y las combinó con ideas espirituales, como la teosofía, que habían influido fuertemente en su obra. Su objetivo era demostrar que los colores y las formas geométricas poseían cualidades universales intrínsecas y mantenían una relación recíproca con ellas.

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, Kandinski se vio obligado a abandonar Alemania y

regresó a Moscú, donde ya se habían producido las primeras obras del suprematismo y el constructivismo. Los grupos de artistas a los que pertenecían Popova, Kliun o Ekster imaginaban un futuro en el que el arte y la tecnología, el espíritu y la mente estuvieran unidos. Su lenguaje pictórico abstracto, basado en líneas y planos geométricos, se convirtió en la expresión de una utopía de progreso.

El mundo de la música clásica ha tendido a blindarse ante el diálogo abierto entre obras, técnicas y compositores alejados en el tiempo. Sin embargo, en los últimos años, la trinchera de la interpretación historicista se ha visto desafiada por una nueva manera de abordar el pasado que intenta conectar el espíritu de otras épocas con el presente y que no olvida que, más allá de los convencionalismos, la materia prima de la música es el sonido, igual que el color y la forma lo son de la pintura. La música es música.

No es atrevido situar en este contexto a Francesco Tristano como uno de los máximos responsables de este eclecticismo musical. El pianista siempre ha colocado a Johann Sebastian Bach en el centro de su trabajo, pero nunca lo ha tomado como objetivo único, sino como foco para proyectarse hacia el futuro y el pasado, desafiando los cánones de la música clásica. Tristano sostiene que la obra del maestro barroco, e incluso el repertorio anterior, mantiene un diálogo vigente con la contemporánea de raíz tonal. Hace más de una década desconcertó a la crítica tras publicar



Liubov Popova, *Arquitectura pictórica* (1918-1919), óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, uno de los cuadros que inspira la videocreación.

en Deutsche Grammophon, el sello por excelencia de música clásica, un disco titulado *BachCage*, una suerte de “instalación sonora” que combinaba obras del compositor barroco alemán y del pionero estadounidense de la música aleatoria con el trabajo creativo del productor de *techno* Moritz von Oswald. Para Tristano, resulta natural adaptar la música electrónica al piano o utilizar las posibilidades que esta ofrece para arrojar nueva luz sobre el repertorio canónico. Poco después, siguió retando a la tradición del disco clásico con *Long Walk*, un acercamiento



Francesco Tristano en el concierto “Amanecer con la música antigua”, dentro del ciclo *Música visual*. Fotografía de Dolores Iglesias. Fundación Juan March, 21 de octubre de 2022.

personal a Dieterich Buxtehude desde Johann Sebastian Bach, pero proyectado hacia el presente con composiciones propias que aplicaban técnicas pretéritas a la música actual. Siguieron en 2017 y 2019, respectivamente, sus dos primeros lanzamientos con la compañía estadounidense Sony Classical: *Piano Circle Songs* y *Tokyo Stories*, y en 2022 llegó el tercero, *On Early Music*, un acercamiento personal a obras para teclado de los siglos XVI y XVII interpretadas al piano y combinadas con nuevas composiciones, con



Primera página de *Formes en l'air* (1915), la obra de Arthur Lourié dedicada a Pablo Picasso.

dejos arcaizantes, escritas por el propio intérprete, que lo ofreció en la Fundación Juan March los días 21 y 22 de octubre de 2022.

El programa de este concierto se abre con una pieza creada por el propio Tristano que funciona aquí a modo de saludo (*Introït/Hello*). En ella se mezcla la repetición constante de motivos breves, propia de la música minimalista, con el carácter desenfadado de la *club music*. Sin contemplaciones, Tristano pasa después a interpretar la *Toccata n.º 2*

en Do menor, BWV 911 (¿1714?), de Johann Sebastian Bach, invitando a disfrutar sin interrupción de una velada barroca pura sin electrónica. Comienza con una introducción improvisada y agitada, seguida de un *Adagio* relativamente corto que mantiene un tono de lamentación. La parte principal de la pieza consiste en una fuga masiva, interrumpida por un pasaje similar a un recitativo, después del cual Bach introduce un segundo tema y se lanza a la creación de una doble fuga.

Sin ofrecer respiro al intérprete, sigue *Ritornello*. Con su inspiradora apertura y sus motivos repetitivos, se trata de una de las piezas que integran *On Early Music* (2022) y que es una composición del propio Tristano. El autor la definía en su álbum en los siguientes términos: “*Ritornello* marca una especie de punto medio. Es el antes y el después [...]. El término proviene del Renacimiento y el Barroco y es como un estribillo que todo el mundo conoce y todo el mundo canta. La primera parte es estable y constante, y luego rompe con modulaciones que van por todas partes”.

El ecléctico programa da paso después a la *Sequenza IV* para piano solo de Luciano Berio, concebida en 1966 para la pianista Jocy de Oliveira. Fue una de las primeras piezas que Tristano grabó al piano cuando tenía tan solo veintiséis años, un esfuerzo que la crítica supo reconocer: “Tristano tiene cogida la medida completa de Berio”, afirmó en su día la revista británica *Gramophone*.

Regresa a continuación el Barroco, pero deconstruido en manos de Tristano. “Una melodía del pasado –la ópera barroca– a través de una lente retrofuturista. Nada es imposible”: esta es la críptica descripción que acompaña a *Electric mirror* de Tristano en el libreto del disco *Tokyo Stories* (2019). *Electric Mirror* convierte una pieza de danza de Jean-Philippe Rameau en una metáfora de la sensación de vértigo que uno puede tener en las agitadas mañanas y horas punta de Tokio, con su velocidad y sus espacios urbanos abarrotados.

No fue un viaje, sino la pintura cubista de Picasso la que inspiró al compositor Arthur Lourié en 1915 para crear su obra para piano más conocida: *Formes en l'air*. Utilizó un nuevo sistema de notación, eliminando las barras de compás e incorporando una forma de escritura vertical. Basta mirar la partitura para que se produzca un cambio inmediato de percepción, necesario para la correcta ejecución de esta obra pionera. Lourié utiliza hábilmente nuestras capacidades visuales y auditivas: podemos escuchar lo que vemos y podemos ver lo que escuchamos.

Culmina el programa con la *Toccata en Re menor, BWV 913* (1708-1710) de Bach, con sus dos fugas dobles, y *Ground Bass* de Tristano, tomada de su álbum *Long Walk* (2012). Esta última pieza ha perseguido al compositor durante las últimas décadas (las primeras páginas se remontan a 1997) y es, de alguna manera, una síntesis de toda su aventura artística. Sus ritmos recurrentes, un intrincado contrapunto y la simultaneidad de capas sonoras aparentemente incompatibles convierten su escucha en una experiencia asombrosa para el oyente. Y, sin embargo, las diferencias entre esta y el Barroco son más aparentes que reales. *Ground Bass* es, en realidad, una chacona –o, más bien, la deconstrucción de una chacona– basada en un *ostinato* en el que, en lugar del típico compás ternario, encontramos una estructura compleja basada en un patrón de siete partes.

Francesco Tristano



Pianista y compositor, combina la interpretación de repertorio barroco y contemporáneo con la producción de música electrónica. Su trayectoria abarca desde la grabación de la obra completa para teclado de Johann Sebastian Bach hasta la creación de temas para sellos de música electrónica. Su enfoque personal fusiona la sensibilidad tonal del piano con las posibilidades del sonido digital, reflejando su interés por la pureza sonora del Barroco y el Renacimiento, y el pulso rítmico del techno. Formado en la Juilliard School de Nueva York, cuenta con más de veinticinco álbumes editados en sellos como Deutsche Grammophon, Sony Classical y Pentatone. En 2023 fundó su propio sello, intothefuture, con el lanzamiento de las seis *Suites inglesas* de Bach. Ha colaborado con artistas de diversos ámbitos como Mijaíl Pletnev, Alice Sara Ott, Jeff Mills, Moritz von Oswald y Ryuichi Sakamoto, consolidando así un perfil artístico único, situado entre la tradición clásica y la innovación electrónica.

Barbe_Generative_diary



Visualizo los datos invisibles del sonido como gráficos, explorando nuevos descubrimientos y posibilidades. La grabación de campo se ha convertido en parte de mi rutina diaria. Escucho atentamente los sonidos que me rodean, recogiendo aquellos que llaman mi atención, como si recogiera conchas en la orilla del mar. Al transformar estos sonidos, a menudo ignorados, en imágenes, espero que puedan volver a ser percibidos y sentidos en nuestra vida cotidiana centrada en lo visual.

Exposición en paralelo

Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto

Equipo curatorial:

Manuel Fontán del Junco, director de Museos y Exposiciones,
Fundación Juan March

María Zozaya Álvarez, jefe de proyecto expositivo, Fundación Juan March

Estrictamente, el color no existe; la luz es la que lo hace nacer y desaparecer. El color tiene además una enorme pregnancia científica, filosófica, política y cultural. Su importancia ha sido discutida e impugnada y ha evolucionado desde su función adjetiva a una sustantiva con nombre propio: con la aparición del arte abstracto a principios del siglo xx, el color se liberó de la línea y de los dictados de la representación y pudo consistir en su propia presencia.

Esta exposición presenta la obra de un amplio número de artistas de los siglos xx y xxi para quienes el color es principio esencial y estructurador. El recorrido comienza con los primeros experimentos de la abstracción y se centra en el uso del color plano, no modulado por el gesto, para llegar hasta hoy. Además, la historia material del color y su relación con la materia física están presentes en dos espacios –uno analógico y otro digital– que ayudan a entender su misteriosa existencia y su progresión hacia su autonomía.



Carlos Cruz-Diez, *Cromosaturación, París 1965/2009* (1965-2009), entorno cromático compuesto por dispositivos luminosos con filtros de color verde, rojo y azul. París, Atelier Cruz-Diez
© Carlos Cruz-Diez. Fotografía de Dolores Iglesias / Fundación Juan March. Esta instalación, que forma parte de la exposición, es una experiencia monocromática pura que permite interactuar con el color y percibirlo como una situación física que sucede en el tiempo y en el espacio sin necesidad de forma ni soporte alguno, e independientemente de las convenciones culturales.



Selección bibliográfica

Theodor W. Adorno, “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura”, en *Sobre la música*, trad. de Marta Tafalla y Gerard Vilar, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, pp. 41-55.

Javier Arnaldo, *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

Javier Arnaldo (ed.), “El mundo suena”. *El modelo musical de la pintura abstracta*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2004.

Román de la Calle, “Sobre las relaciones entre música y pintura”, *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, n° 42 (2007), pp. 87-97.

Umberto Eco y Omar Calabrese, *El tiempo en la pintura*, Madrid, Mondadori, 1987.

Hubertus Gaßner y Daniel Koep (eds.), *La danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción*, Madrid, Fundación Mapfre, 2009.

Natalia Sidler y Jörg Jewanski, *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*, Berna, Peter Lang, 2006.

Julia Simmer y Edward M. Hubbard (eds.), *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Federico Sopeña Ibáñez, *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, trad. de Margarita Nelken, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Peter Vergo, *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, Londres, Phaidon, 2005.

Peter Vergo, *Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Londres, Phaidon, 2010.

Autores de las notas al programa

Javier Arnaldo



Dirige el Centro de Estudios del Museo del Prado desde octubre de 2020 y es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. En sus investigaciones han primado los estudios relacionados con la filosofía del arte y la historia de la cultura artística, especialmente en la época del primer Romanticismo temprano y las vanguardias históricas. Es autor del libro *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos* (2003), que sirvió de catálogo a la exposición homónima.

Cristina Roldán Fidalgo



Doctora en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid con Premio Extraordinario de Doctorado, es graduada en Historia y Ciencias de la Música y máster en Música y Artes Escénicas por la misma universidad. Obtuvo también el máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato por la UNED. A lo largo de su trayectoria, ha sido miembro de varios proyectos de investigación, es autora de diversos artículos científicos y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Ha sido profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Internacional de Valencia, la Universidad Alfonso X El Sabio y la Universidad de La Rioja. En el ámbito de la divulgación, imparte charlas previas a los conciertos y escribe notas al programa para la Fundación Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Córdoba, Orquesta Sinfónica de Castilla y León y el Centro Nacional de Difusión Musical.

CRÉDITOS

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

© Javier Arnaldo
© Cristina Roldán Fidalgo
© Departamento de Música. Fundación Juan March

ISSN: 1989-6549, mayo 2025
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata, S. L. Madrid

Ilustración de portada
Alfredo Casasola

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación
Juan Antonio Casero Gallardo
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Agradecimientos
Irene Comesaña Aguilar
María Zozaya Álvarez

Ciclo de miércoles: “Escuchar el color”, mayo de 2025 [notas al programa de Javier Arnaldo y Cristina Roldán Fidalgo]. - Madrid: Fundación Juan March, 2025.

68 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, mayo 2025.

Programasdelosconciertos:[I.]Tonalidadesdelaemoción.“ObrasdeK.Ravaei,M.Ravel,G.Fauré,R.Schumann, J. Brahms, C. Ives, H. Dutilleux, O. Messiaen, F. Schubert, C. Schumann, E. W. Korngold, C. Yi, K.-Y. Chan, F. Price, C. Trenet y C. Porter”, por Fleur Barron, soprano; Julius Drake, piano y Tomás Muñoz, diseño de iluminación; [II.] Entre tinieblas. “Obras anónimas y de F. Couperin, A. Campra, M.-A. Charpentier y M. Marais”, por Manon Chauvin, soprano; Victoria Cassano, mezzosoprano; Marc de la Linde, viola da gamba; Anthony Romaniuk, órgano y Tomás Muñoz, diseño de iluminación; [III.] La abstracción del color. “Obras de F. Tristano, J. S. Bach, L. Berio y V. Lourié acompañadas de la proyección de cuadros de V. Kandinsky, A. Ekster, I. Kliun y L. Popova”, por Francesco Tristano, concepto, piano y electrónica y Barbe_Generative_diary, videocreación, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 7, 14 y 21 de mayo de 2025.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Canciones.- 2. Canciones (Mezzosoprano) con piano – S. XIX-S. XXI.- 3. Canciones en alemán.- 4. Canciones en francés.- 5. Canciones en inglés.- 6. Lieder.- 7. Lamentaciones de Jeremías (Música).- 8. Motetes.- 9. Suites.- 10. Dúos vocales con bajo continuo – S. XVIII.- 11. Música para viola da gamba – S. XVIII.- 12. Oficio de tinieblas (Música).- 13. Música para piano – S. XVIII-S. XX.- 14. Tocatas.- 15. Música para piano y electrónica – S. XXI.- 16. Multimedia (Música).- 17. Programas de conciertos.- 18. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal MarchVivo de YouTube.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Conciertos didácticos”: 20 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales:
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación, en su sede de Madrid, organiza exposiciones de arte y ciclos de conciertos y de conferencias; además, alberga una Biblioteca especializada en música y teatro español contemporáneos, ilusionismo y estudios curatoriales, así como un Centro de Apoyo a la Investigación y un Laboratorio de Datos. Es también titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma, donde expone su colección de arte español del siglo XX.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

CONCIERTO EXTRAORDINARIO: BACH TOCABA LA ARMÓNICA. CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2024-25

4 JUN

Antonio Serrano, armónica. **Pablo Martín Caminero**, contrabajo y **Daniel Oyarzabal**, clave y piano

Interpretación libre con armónica cromática y continuo de la *Suite n° 1 para violonchelo solo* de J. S. Bach junto con creaciones jazzísticas basadas en temas de Bach y *standards* en estilo barroco

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
y YouTube. Los de
miércoles, también
por Radio Clásica y
RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](https://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:



BARTÓK EN ESPAÑA

11 JUN

Dénes Várjon, piano

Obras de Marcello, Della Ciaja, Scarlatti, Kodály y Bartók, algunas transcritas por el propio Bartók para sus recitales como solista

Notas al programa de **László Stachó**

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA: *EL VIZCONDE*, ZARZUELA CÓMICA DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI

24, 27 Y 28 SEP Y 1 OCT

Miquel Ortega, dirección musical. **Alfonso Romero**, dirección de escena y dramaturgia. **Irene Palazón**, soprano. **Blanca Valido**, contralto. **Juan Antonio Sanabria**, tenor y **César San Martín**, barítono

Nueva coproducción de la Fundación Juan March y
el Teatro de la Zarzuela

Notas al programa de **Enrique Mejías** y **Isabelle Porto San Martín**