
LA



MARCH

Folclore y poesía: la polifonía española

AULA DE (RE)ESTRENOS (122)
4 OCT 2023

Folclore y poesía: la polifonía española

AULA DE (RE)ESTRENOS (122)

4 OCT 2023

El movimiento coral tuvo en España uno de sus momentos de esplendor en las primeras décadas del siglo xx. El espíritu regeneracionista y los movimientos identitarios orientaron la composición hacia derroteros estilísticos al margen de las vanguardias. El programa de este concierto explora distintas constantes de la polifonía coral española que se han mantenido inalterables durante las últimas décadas: la búsqueda de inspiración en textos del Siglo de Oro, la armonización de melodías populares y la vocación religiosa. Esta tendencia ha hecho de este repertorio una de las manifestaciones culturales de mayor éxito y crecimiento en nuestro país.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

4

“HACEN EN GRUPO COSAS QUE SOLOS NO HARÍAN”
Belén Pérez Castillo

10

Miércoles, 4 de octubre
FOLCLORE Y POESÍA: LA POLIFONÍA ESPAÑOLA
Coro de la Comunidad de Madrid
Josep Vila, dirección
Karina Azizova, piano

12

Notas al programa
Belén Pérez Castillo

24

Los intérpretes

29

Selección bibliográfica

sorprender á su asociado cuando le participó tan fausta noticia.

Viendo, pues, que ya habían logrado su objeto, convinieron ambos en dar á aquel descubrimiento el nombre de su autor, por lo cual se le llamó el Daguerreotipo.

Poco tiempo despues, y cuando hubieron perfeccionado tan maravilloso descubrimiento, se presentaron á

Mr. Arago, para participarle aquel feliz éxito que acababan de conseguir.

Entonces este eminente sabio dió cuenta á la Academia de Ciencias, quien á su vez lo participó al gobierno, el cual comprendiendo la importancia de aquel descubrimiento, acordó señalar una pensión vitalicia á cada uno de los asociados para que el público pudiese disfrutar de él en beneficio suyo.

II.

VERDADERA CRUZADA EN PRO DE LA FOTOGRAFIA.—DESCUBRIMIENTO DE LA ALBÚMINA.—EFICACIA DE LAS TRAZAS FOTOGRAFICAS SOBRE PAPEL.—APLICACION DEL COLODIO PARA FIJAR LAS NEGATIVAS SOBRE CRISTAL.—MR. ARCHEL. REFLEXIONES.

Una vez descubierto el Daguerreotipo, un número no escaso de hombres científicos se lanzaron en pos de



GRAN FUNCION DADA POR LAS SOCIEDADES CORALES EN LOS CAMPOS ELISEOS DE BARCELONA EN LOS DIAS 4 Y 5 DEL PRESENTE MES.

tan maravilloso descubrimiento, con el plusbebe afán de perfeccionarlo y darle una nueva solución como así lo verificaron.

Prolijo por demás sería el seguir paso á paso á todos los que tomaron parte en esta cruzada fotográfica, y referir las infinitas investigaciones, tanto teóricas como prácticas que hicieron en su arduoso afán para resolver completamente y de muy distinto modo el descubrimiento hecho por Daguerre: porque además de que sería molesto á mis lectores, es un trabajo que requiere un estudio muy profundo, y otra pluma mejor cortada

que la mía. Así, pues, me limitaré á consignar los trabajos de los autores que mas fama alcanzaron, y á cuya laboriosidad y concienzudos experimentos se debe que la fotografía haya llegado á la gran altura en que todos hoy la contemplan.

Nepce de San Víctor, sobrino del anterior, fue quien dió el primer paso en esta nueva era fotográfica.

Este gran químico, siguiendo las huellas de su tío, y aprovechándose de lo que este tenía hecho, formó una capa de yoduro de plata sobre cristal, sirviendole de vehículo la albúmina, con la cual consiguió una imagen

negativa que, puesta en contacto con un papel preparado con el cloruro de plata y expuesto á la luz, daba la imagen positiva.

Al mismo tiempo Mr. Talbot, se ocupaba en Londres en obtener imágenes sobre papel, valiéndose para ello de las propiedades del nitrato de plata consiguiendo al fin muy felices resultados, pues que obtuvo negativas sobre papel, como asimismo consiguió hacerlas positivas.

A la vez que estos dos célebres químicos se ocupaban aisladamente y en distintas naciones en hacer positivos

“Hacen en grupo cosas que solos no harían”

Belén Pérez Castillo

Desde la lectura apresurada de la prensa diaria, los titulares saltan a los ojos instalando en nuestro pensamiento ideas que, a fuerza de ser repetidas en los medios de comunicación, van transformándose en certezas. La percepción de lo colectivo, por ejemplo, se resiente de su asidua asociación con acciones delictivas execrables, cometidas por individuos cuyo comportamiento habitual se transforma bajo el abrigo del anonimato que supone formar parte de un grupo.

No es frecuente un enfoque que vaya más allá de la dimensión perversa de esta transformación de nuestra identidad, una perspectiva que subraye que la fuerza que se adquiere como colectivo nos habilita no solo para ser subsumidos en una masa anónima desde la cual cometer abusos y delitos, sino para transformarnos en algo más poderoso y benéfico, capaz de hacer aportaciones sustanciales o de articular mecanismos de resistencia. Pensadoras como Donna Haraway o Isabelle Stengers han reflexionado sobre la importancia de las redes, del “tejer juntos” para hacer frente a tiempos de adversidades y emergencias ecológicas.

Los integrantes de un coro también “hacen en grupo cosas que solos no harían”. El barítono y director Paul Hillier alude a la “máscara invisible” que exige a los cantantes de su identidad normal cuando cantan colectivamente: “quizá no son lo suficientemente buenos como para ser solistas, y esta es una forma mediante la cual pueden hacer música sin exponerse al escrutinio individual”; su lectura, no obstante, los contempla como una ver-

Concierto de las Sociedades Corales fundadas por Josep Anselm Clavé celebrado en el Festival Euterpe de 1864 en los Campos Elíseos de Barcelona. *El museo universal: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles*, año VIII, n° 25 (19 de junio de 1864), p. 4.

1. Paul Hillier, “The nature of chorus”, en André de Quadros (ed.) *The Cambridge Companion to Choral Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 61-76. Las siguientes citas provienen de la misma fuente.

sión mejorada de sí mismos: “Cuando cantamos, nos ponemos, aunque sea brevemente, en una especie de lugar encantado. No importa cuán tímidos seamos como cantantes: cuando cantamos nos convertimos en algo diferente de lo que normalmente somos”. Esa esencia misteriosa del coro respecto al solista reside para Hillier en el hecho de que se trata de “una especie de *comunidad* que existe para cantar”, de tal forma que lo que un coro transmite acaba convirtiéndose en una experiencia social, colectiva:

un coro puede intensificar el significado de un texto de formas en las que un único cantante no podría. Puede presentar múltiples versiones de la misma idea [...]. La múltiple y a menudo simultánea repetición de palabras expande su significado retórico, que es reforzado por la autoridad que emana inmediatamente de la presencia de un grupo [...]. El coro que canta una canción de amor canta los detalles, cuenta la historia, pero la ofrece como parte de una experiencia compartida. [...] la canción es experimentada como un acto social [...].

Si cantar es algo innato a nuestro cuerpo, a nuestros resonadores, una expresión de nuestra humanidad, esta “es más potente cuando se expresa junto con otros”². Frente al individualismo de concursos de talentos y voces únicas, emerge, por ejemplo, el éxito de los coros participativos: decenas de grupos se unen para cantar en distintos lugares del mundo, ávidos de expresarse en un proyecto compartido, donde no se les exija un nivel de excelencia profesional. La interpretación de este impulso no debe desdeñar el discurso de Christopher Small, quien, en los años noventa, planteó algunas cuestiones que zarandearon el edificio de la musicología³: no solo afirmó que tomar parte en una actividad musical es de central importancia para los seres humanos, sino que sostuvo que la esencia de la música residía en esa actividad y no en el corpus de grandes obras inalterables en el tiempo. Dijo también que, de una u otra manera, todos estamos capacitados para participar en una actividad musical a la que contribuirían tanto el compositor o compositora como los intérpretes y los oyentes (incluso, según Small, yo misma con la elaboración de estas notas, o las personas que hoy les han recibido en la sala y les han ofrecido el programa). Lo que nos interesa ahora es observar

2. Sara Clethero, “Singing in Choirs: An Existential View”, *Philosophy Now*, núm. 119 (2023). Disponible en https://philosophynow.org/issues/119/Singing_In_Choirs_An_Existential_View.

3. Christopher Small, *Musicking*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.

cómo en la música coral se establecen esos encuentros humanos en mayor grado que en otros repertorios, porque el carácter colectivo que adquiere su mensaje lo conecta de forma más clara con el espacio social en el que esa música tiene lugar.

Por ello, las obras que integran este concierto pueden leerse como ámbitos de consenso entre lo individual y lo colectivo en la música española de los últimos noventa años. En este periodo, las grandes formaciones del siglo XIX integradas por aficionados fueron dando paso a grupos más pequeños de carácter profesional o semiprofesional que estimularon la creación de un repertorio propio. El programa incluye la única aportación de Manuel de Falla al catálogo específicamente coral, ejemplo de unas dinámicas colectivas poco frecuentes en su producción. Ofrece también una probable muestra de la asociación de un mensaje pacifista a una composición para coro infantil en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y presenta una muestra de la música escrita en los comienzos de la democracia española y del desarrollo de las autonomías, que reclamaron una música identitaria. Además, escucharemos algunas aportaciones de la música coral de nuestros días, atravesada tanto por sentimientos de pertenencia como por tendencias internacionales.

Interpretación del *Mesías* participativo organizado por la Fundación “la Caixa”, que contó con 615 cantantes no profesionales, celebrada en el Auditorio Nacional el 10 de diciembre de 2019. *elplural.com* (10 de diciembre de 2019).



122

MIÉRCOLES 4 DE OCTUBRE DE 2023, 18:30

Folclore y poesía: la polifonía española

Coro de la Comunidad de Madrid
Josep Vila i Casañas, dirección
Karina Azizova, piano

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.

Albert Guinovart (1962)

A los árboles altos

Manuel de Falla (1876-1946)

Balada de Mallorca

Ángel Barja (1938-1987)

Tú partiste con placer (Madrigales y romances)

José Antonio de Donostia (1886-1956)

Priez pour paix

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

*Pianto della Madonna**

Antón García Abril (1933-2021)

Tres polifonías asturianas

Una palomina blanca como la nieve

¡Que me oscurece!

Cuatro pañolinos tengo

Javier Busto (1949)

Ave Maria

Juan Manuel Conejo (1970)

Nur

Josep Vila i Casañas (1966)

*Lau Haizetara [A los cuatro vientos]**

* *para coro y piano*

Notas al programa

Belén Pérez Castillo

**ALBERT
GUINOVART**
*A LOS ÁRBOLES
ALTOS*

Las sinergias entre autor, intérpretes y sociedad caracterizan la obra con la que comienza el concierto: la suite *A los árboles altos* de Albert Guinovart, un músico que extendió con naturalidad su faceta de pianista hacia la composición, y para el que siempre ha sido esencial la conexión con el público. Con una dilatada experiencia no solo en el terreno del teatro lírico, sino también en el género de las armonizaciones, especialmente de melodías tradicionales catalanas, el Coro de la Comunidad de Madrid, que había interpretado con anterioridad sus piezas sobre poemas de Gloria Fuertes, le encargó una “suite de canciones castellanas” para coro y piano destinada a la quinta edición (2023-2024) del ciclo *A Villa Voz* con el que está ofreciendo, bajo la dirección de Jordi Casas, una serie de conciertos en las once villas de la Comunidad de Madrid.

La suite es un caleidoscopio sobre las melodías *Ya se van los pastores*, *Eres alta y delgada*, *A los árboles altos*, *La Tarara*, *Tararán* y *Tres hojitas madre*, presentadas, con sensibilidad y desenfado, desde el instinto dramático del compositor, que toma a las canciones desde el entorno rural y las lleva a la escena urbana. Dice el autor: “Siempre intento dar a este tipo de piezas un aire emotivo y divertido, para que, a quienes ya conocen las melodías populares, les haga sonreír y tengan una visión más moderna de ellas”. Guinovart –teniendo en cuenta, además, las cualidades de Karina Azizova– no podía menos que conceder un papel relevante al piano, especialmente en los momentos en los que, sobre el material musical de *La Tarara*, actúa para introducir y enlazar las melodías. Los compases de esta obra se escucharán por primera vez en la ciudad de Madrid en el marco de este programa.

Arriba: La Capella
Càssica Mallorquina
con Manuel de Falla,
Director de Honor, y
Joan Maria Thomàs.
Revista Ritmo, año LIII,
nº 527 (noviembre de
1982), p. 33.

Abajo: Joan Maria
Thomàs dirigiendo
a la Capella Clàssica
en Valldemossa. Joan
Maria Thomàs, *Manuel
de Falla en la isla*,
Palma de Mallorca,
Capella Clàssica,
[1947].



Resulta llamativo que en este trayecto por espacios compartidos se incluya la obra del “gran buscador de ínsulas”, como calificó Joan Maria Thomàs a Manuel de Falla. Thomàs, un músico y sacerdote mallorquín, fundador y director de la Capella Clàssica para quien el músico gaditano compuso la *Balada de Mallorca*, tuvo un papel relevante en las circunstancias de creación de esta pieza. Merced a su invitación se traslada Falla a la isla en 1933, cuando, inmerso en la composición de la cantata *Atlántida*, a partir de los versos de Jacinto Verdaguer, decide buscar en Mallorca la paz y el riguroso aislamiento que precisaba para trabajar. En ese año se celebraba la tercera edición de los Festivales Chopin impulsados por Thomàs, que conmemoraban la estancia mallorquina del músico polaco en 1839. Las expectativas de Thomàs eran que Falla estrenara en este mismo marco *Atlántida*, pero, como sabemos, el compositor nunca lograría poner término a esta obra. A cambio, ofreció al festival una composición definida por especiales dinámicas de confluencia: sin dejar totalmente de lado la labor en la que estaba inmerso, escoge un fragmento del poema de Verdaguer, la “Balada de Mallorca”, para reelaborarlo y adaptarlo a la *Balada n.º 2 en Fa mayor*, op. 38 que Chopin había compuesto en la isla. De este modo, conseguía responder a la solicitud de la sociedad mallorquina en la persona de Thomàs, a la vez que conectaba con su genuina admiración por la obra de Chopin, a la que atribuyó la condición de “puro sustrato musical”¹. Falla ya había trabajado, entre 1918 y 1919, en un proyecto de ópera sobre temas de Chopin titulado *Fuego fatuo*. Por otra parte, la adaptación de un texto a las melodías del autor polaco fue una práctica frecuente en la música de salón, con ejemplos destacados como los de Pauline Viardot.

Respecto a la balada pianística, Falla prescinde de los vehementes episodios marcados *Presto con fuoco*, así como de la coda *Agitato*, y selecciona el *Andantino* para mantener a la pieza en un carácter predominantemente contemplativo, que Thomàs relacionó con una “barcarola popular [...], de suaves auras nocturnas, de claro de luna”². El 6/8 queda asociado, así, al movimiento de las olas que enmarcan el episodio mítico: una virgen recoge agua a los pies del Montgó, pero resbala y el cántaro de oro se rompe en pedazos (un episodio recreado por tenores y bajos con un movimiento hacia el registro grave). Las lágrimas de la joven, traducidas en disonancias

1. Luis Gago (ed.), *Falla-Chopin: la música más pura*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1999.

2. Joan Maria Thomàs, *Manuel de Falla en la isla*, Palma de Mallorca, Capella Clàssica [1947].

que señalan el momento del clímax de la pieza, amargan el mar y se transforman en perlas de las que surgen las islas mallorquinas.

El estreno de la obra por parte de la Capella Clàssica el 21 de mayo de 1933 en la Cartuja de Valldemosa tuvo lugar en un ambiente de concordia hispano-polaca, con una representación de la Asociación de Jóvenes Músicos Polacos en París. Según Thomàs, Falla permaneció en una de las celdas debido a las condiciones climatológicas y solo salió para agradecer los aplausos.

JOSÉ ANTONIO DE
DONOSTIA
PRIEZ POUR PAIX

En noviembre de 1939, la Capella Clàssica ponía música a los solemnes y simbólicos funerales de José Antonio Primo de Rivera en la basílica de San Lorenzo de El Escorial. Por entonces, los consensos en España estaban rotos y miles de personas se habían visto obligadas a abandonar su país. Desde 1936 permanecía en el exilio de Toulouse el religioso capuchino José Gonzalo Zulaica Arregui –más conocido como padre José Antonio Donostia o Aita Donostia–, presumiblemente por su labor a favor de la música y el folclore del País Vasco³. Después de Toulouse, estuvo unos meses en París, más tarde vivió un año en Mont-de-Marsan y posteriormente fue enviado a Bayona, donde se puso al frente de un coro formado por refugiados vascos. Fue en París donde, unos meses después de estallar la Segunda Guerra Mundial –según José Luis Ansorena, en enero de 1940–⁴, compuso *Priez pour paix*, una canción a cinco voces mixtas sobre un texto de Charles d’Orléans, poeta y noble involucrado en la Guerra de los Cien Años.

Donostia utiliza las palabras del duque de Orleans para trasladar la angustiada súplica de paz de la sociedad de su tiempo, y lo hace aportando tanto los recursos de la música escolástica religiosa como los procedimientos de la composición francesa que asimila durante su aprendizaje en París en los años veinte. En un contexto de incertidumbre tonal, la incesante imitación y los cromatismos de “*priez*” (“rogad”) traducen los miles de voces implorantes de la paz, mientras que la majestad de la Virgen y de su hijo se apoyan en plenas homofonías tonales. Un detalle armónico resulta especialmente reseñable: el uso de las quintas vacías, descarnadas, cuando, en el registro grave, se alude a la destrucción que conlleva la guerra,

3. Aita DonostiAri Omenaldia, *Eusko Ikaskuntza*, Donostia, Sociedad de Estudios Vascos, 1986, p. 220. Agradezco su ayuda a Mark Barnés, del archivo ERESBIL, y a su director, Pello Leïñena.

4. José Luis Ansorena Miranda, *Aita Donostia = P. José Antonio de San Sebastián = José Gonzalo Zulaica Arregui*, Donostia, Fundación Kutxa, 1999, pp. 100-101.

Los Petits Chanteurs
à la Croix de Bois
en 1934.



y que es contrarrestada, mediante un tenue La agudo, con la esperanzada alegría de la paz.

Respecto al destino de la pieza, Jorge de Riezu apunta una posible petición del abad Fernand Maillet, director de los Petits Chanteurs à la Croix de Bois⁵. La hipótesis es plausible si se tiene en cuenta la destacada actividad que desarrolló en la época esta agrupación surgida a comienzos del siglo xx, y que en origen se nutrió de niños provenientes de los barrios más humildes de París. En 1937, Darius Milhaud les dedicó su *Cantate de la paix*, y en 1939 estrenaron los *Quatre motets pour un temps de pénitence* de Francis Poulenc. Las actuaciones de este coro, germen de la federación internacional Pueri Cantores y símbolo de la inocencia, se vincularon pronto al mensaje de la paz. Sin embargo, las acusaciones de pedofilia que recayeron sobre Maillet, nunca investigadas, muestran las fisuras de unos consensos que han desatendido a la parte más débil de la comunidad.

ÁNGEL BARJA
TÚ PARTISTE
CON PLACER
(MADRIGALES Y
ROMANCES)

Con el establecimiento de la democracia, la música coral fue un espacio propicio para trasladar valores sociales como “la expresión, la escucha, la colaboración, la negociación, el compromiso, la confianza, la solidaridad”⁶. En el período de conformación de las autonomías, contribuyó especialmente a incorporar sentimientos colectivos de identidad y a reforzar a las nuevas instituciones con

5. Añade Riezu que la versión vasca se debe al Padre Iraizoz: Jorge de Riezu (ed.), *Obras musicales del Padre Donostia*, vol. V, *Santoral*, Lecároz, Archivo Padre Donostia, 1976, pp. 96-103.

6. Robert Adlington y Esteban Buch (eds.), *Finding Democracy in Music*, Abingdon, Routledge, 2020, p. 9.

un repertorio basado en la canción popular, así como con encargos de nuevas obras.

Muy vinculada al folclore estuvo la música de Ángel Barja, autor de las *Canciones del Reino de León* y de una revisión del *Cancionero leonés*, si bien en su catálogo convergen también la tradición coral litúrgica, adquirida a través de su formación musical en distintos centros religiosos, y los recursos de la composición contemporánea. Su dedicación a la música coral fue intensa, sobre todo desde que, en 1972, asume la dirección de la Capilla Clásica de León. En 1975 se le encarga la armonización de la obra obligada del XIII Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera (1976), cuyo premio obtiene la recién creada Coral Salvé de Laredo, dirigida por José Luis Ocejo. Desde ese momento da comienzo una relación con Ocejo y con Cantabria, de forma que, cuando en 1979 Ocejo pasa a ser director del Festival Internacional de Música de Santander, la colaboración desemboca en varios encargos compositivos. Entre ellos se encuentran los *Madrigales y Romances* para el quinteto vocal inglés The Scholars, asiduos invitados al festival, que los estrenaron, junto a los *Poemas del mar* del propio Barja, el 11 de agosto de 1980 en el marco de la 29ª edición del Festival de Santander. La obra abundaba en el interés historicista del compositor por el expresivo género madrigalesco, ya presente en su catálogo, y resultaba adecuada para insertarse en el repertorio de música antigua del conjunto. El vínculo con la cultura montañesa quedaba establecido gracias al empleo de textos de Rodrigo de Reinosa, un poeta de los siglos xv y xvi cuyos versos exhiben el tono popular y satírico de la llamada lírica germanesca.

Ángel Barja dirigiendo
a la Capilla Clásica de
León en 1972. *El Diario
de León*, nº 53.816 (28
de febrero de 2023).



De las cinco canciones que conforman estos *Madrigales y Romances* para cuatro y cinco voces mixtas se incluye en este programa la primera, “Tú partiste con placer”, en la que la armonía modal y los expresivos retardos y anticipaciones se ponen al servicio de la característica oposición de sentimientos madrigalesca.

ANTÓN GARCÍA
ABRIL
TRES POLIFONÍAS
ASTURIANAS

Si un gallego-leonés hacía una aportación sustancial al repertorio de la música académica “cántabra”, un turolense establecido en Madrid, Antón García Abril, respondía en 1982 al encargo de la Federación Coral Asturiana para contribuir al patrimonio de la región con las *Tres canciones asturianas* (editadas posteriormente como *Tres polifonías asturianas*), basadas en melodías del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* recogido por Eduardo Martínez Torner. En 1983, en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, García Abril hacía una defensa de la melodía y reivindicaba la aportación a la creatividad musical del folclore español, al que consideraba hermanado en un intercambio y simbiosis permanente con la música de concierto para reflejar “el sentimiento de un pueblo”. Ejemplo de este punto de vista son las elaboraciones de las *Tres canciones asturianas*: la armonización de “Una palomita blanca como la nieve” mantiene el espíritu de la melodía original, ampliada con ecos evocadores. En “¡Que me oscurece!”, una canción de ronda “mística y contemplativa”, la quietud de la noche es transferida al recurso del bordón, que se ve enriquecido por el desdoblamiento de las voces en un juego rítmico en contra-tiempo. “Cuatro pañolinos tengo”, recogida por Martínez Torner como el “baile de los pollos”, tiende a perder, en fin, su carácter de danza para adquirir un tono melancólico como una canción tripartita cuya sección central es creada por el compositor. Dos años más tarde, la aportación de García Abril al catálogo musical asturiano se ampliaría con las *Catorce canciones asturianas*, grabadas por la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Jesús López Cobos y recogidas en el disco *Madre Asturias*, fruto del Proyecto Musical Lírica Asturiana respaldado por el Principado de Asturias.

XAVIER
MONTSALVATGE
PIANTO DELLA
MADONNA

En Cataluña y el País Vasco –comunidades con una gran actividad coral y en las que cantar en el idioma propio llegó a constituir un símbolo de resistencia durante la dictadura franquista– se ha fomentado también la creación de un repertorio distintivo. Como muestra, el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, fundado en 1990 por Jordi Casas, nació con la idea tanto de recuperar música antigua catalana como de propiciar la creación de compositores catalanes contemporáneos. A esta agrupación destinó Xavier

Arriba: El guitarrista Andrés Segovia con el compositor Antón García Abril en Madrid en el ingreso del compositor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1983. Foto cedida por la familia García Abril de su archivo personal.



Abajo: Xavier Montsalvatge en un Concierto Homenaje a Xavier Montsalvatge en la Fundación Juan March junto a Carmen Bustamante y a José María Franco Gil, quien había dirigido en 1969 el estreno de sus *Cinco invocaciones al Crucificado* en la VIII Semana de Música Religiosa de Cuenca, (10 de febrero de 1982).



Montsalvatge en 1991 la adaptación para coro y piano de la segunda de las piezas que componen su obra *Cinco invocaciones al crucificado* (1969): “Pianto della Madonna”. La colección fue originalmente escrita para una plantilla de soprano y conjunto instrumental y destinada a la Semana de Música Religiosa de Cuenca, de forma que cada invocación se aproxima al tema místico desde una lengua romance diferente (latín, italiano, francés, castellano y catalán). La traslación dramática de los textos a través de la música fue, según el propio compositor, su principal objetivo, “supeditando a este fin cualquier prejuicio estético”⁷. En *Pianto della Madonna*, el músico parte de una lauda de Jacopone da Todi –un poeta italiano del siglo XIII–, en la

7. Xavier Montsalvatge, *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 155.

que la Virgen, dirigiéndose al propio Jesucristo como interlocutor, expresa su dolor por la muerte de su hijo. Montsalvatge se refirió a la pieza como un “obstinado lamento de la Virgen, patético y tierno a la vez que encuentra en la música un apoyo relativamente tonal, interferido tan solo episódicamente por algunas evasiones del núcleo diatónico”⁸. El compás de 6/8 se transforma en esta obra en la pesada cadencia de una especie de cortejo fúnebre, capaz de convocar los recuerdos de las procesiones de Semana Santa por las calles de Girona que impresionaron al músico en su infancia. La versión coral, con el puntual uso del hablado, extrema el dramatismo de la versión original y convierte en colectivo el dolor de una madre. El estreno se celebró en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el 16 de mayo de 1992, con Jordi Domènech al piano.

JAVIER BUSTO
AVE MARIA

En la última parte del concierto escucharemos la obra de autores volcados en la música coral e insertos en redes internacionales. Aunque este repertorio ha sido también territorio para la experimentación, el uso de la voz se ha dirigido, especialmente desde las últimas décadas del siglo xx, hacia un territorio más eufónico, una tendencia en la que ha sido evidente la influencia del llamado “neomisticismo” musical, con su propensión al uso de los recursos y las formas de la música litúrgica antigua y la expresión de una espiritualidad ecuménica. La anécdota del compositor Javier Busto respecto a su *Ave Maria*, para coro a capela, escrita en 1980 y revisada en 1989, ilustra los cambios que, en este sentido, estaban produciéndose en la música española de los años noventa, que se desprendía de la obsesión por la “vanguardia”: “La presenté al concurso de composición que anualmente se celebraba en Tolosa en el año 1985 y quedó eliminada en la primera criba por ser música romántica sin interés. Paradójicamente, en 1990, fue obra obligada en el mismo certamen de coros”. La pieza está dedicada a la parroquia de Hondarribia, pueblo natal de este músico, médico de profesión, pero con una larga dedicación a la dirección y creación coral. Su catálogo, sin duda muy arraigado en el País Vasco, es interpretado por coros de todo el mundo, especialmente esta *Ave Maria*, gracias a unas circunstancias que el propio autor relata: “Gösta Ohlin, director de coro sueco, vino al concurso de Tolosa y yo allí le di algunas partituras manuscritas, entre ellas el *Ave Maria*. Posteriormente la incluyó en un curso de directores en Gotemburgo y me pidió que para ello la editara en la editorial sueca Gehrmans Musikforlag. Fue mi primera obra editada. Más tarde, Erkki Pohjola [...], músico

8. Ibidem, p. 154.

finlandés gran amigo mío y creador del famosísimo Coro Tapiola, la eligió para trabajarla en un curso al que acudió como alumno el director de coro japonés Chifuru Matsubara [...]. Fue él quien me dijo: ‘Yo haré que tu *Ave Maria* sea conocida en Japón’. Y esto realmente ha sido el inicio de mi ‘éxito’ como compositor de música coral”. No es ajena a este éxito la distribución de los arcos melódicos y las respiraciones de la obra, que invita al público a ser partícipe de ese mismo aliento, incluso en la recreación del rezo.

JUAN MANUEL
CONEJO
NUR

Las circunstancias anteriormente expuestas constituyen un ejemplo de las dinámicas corales internacionales que hacen converger a músicos de todo el mundo en certámenes y encuentros coordinados por distintas organizaciones, como la International Federation for Choral Music (IFCM), fundada en 1982. En la edición de 2017 del Concurso de Composición de la IFCM obtuvo el primer premio *Nur*, de Juan Manuel Conejo, docente, director y compositor formado en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Esta obra para coro a ocho voces y dedicada al madrileño Coro Nur es un buen ejemplo de esa particular comunión entre autores especializados en música coral y agrupaciones corales. Partiendo del nombre del grupo, el compositor imaginó la idea musical y creó su texto: “Pensé en cómo percibimos la luz y en qué podía representar para nosotros, tanto física como espiritualmente. Pensé en sus propiedades físicas (reflexión y refracción) y en su significado religioso (Luz de Dios, ‘Lux Dei’ en este caso). [...] Podía imaginar una luz femenina (el sonido La) cuyo cuerpo sería generado por sus propios armónicos. Además, escogí seis idiomas que nombran la luz con monosílabos.

Josep Vila dirigiendo al Devlet Çoksesli Korosu en el estreno de *Nur*, de Juan Manuel Conejo. Foto cortesía de la International Federation for Choral Music.



[...]. *Nur* representa un viaje desde nuestra primera percepción de la luz y cómo esta se desarrolla y transforma cuando es alterada por ciertos impulsos. El aspecto más relevante de *Nur* es la conexión entre la música y el texto, de forma que [...] hay un desarrollo en el cual las propiedades físicas de la luz son tratadas musicalmente, los diferentes lenguajes son utilizados para crear colores armónicos e incluso la palabra ‘Nur’ está conectada con su significado (*Lux Dei*) a través del canto gregoriano”. La nota *La* se configura, por tanto, como el centro de la pieza. Desde claros unísonos, abrirá su espectro a sus armónicos, partiendo de los más cercanos hasta añadir nuevos sonidos con la aparición de las distintas denominaciones de la luz, reaccionando a momentos expresivos (“*fading*”, “*discerning*”) o puntualmente descriptivos (“*her small body turning into precious Light*”).

La obra se estrenó en enero de 2020 en Ankara por el Devlet Çoksesli Korosu (Coro Estatal Turco) dirigido por Josep Vila. Hoy tendremos la oportunidad de asistir a su primera interpretación en España.

JOSEP VILA I
CASAÑAS
LAU HAIZETARA

Josep Vila i Casañas, un compositor ligado larga y fuertemente al mundo de la voz cantada, está presente en este concierto en su doble condición de director al frente del coro de la ORCAM y creador. Es un apasionado de las lenguas extranjeras y ha utilizado distintos idiomas para los textos de sus obras; sin embargo, nunca había abordado la composición de textos en euskera. Esta ocasión se presentó con el encargo del Coro San Juan Bautista Abesbatza (SJB) de Leioa con motivo de su quincuagésimo aniversario, celebrado en 2018. Vila aportó a la efeméride *Lau Haizetara (A los cuatro vientos)*, una fantasía para coro y piano inspirada en melodías tomadas del folclore y de autores vascos, que aparecen citadas tanto en el tejido coral como en la parte pianística, elaboradas e incluso utilizadas a la manera de un *quodlibet*: “Supuso para mí un esfuerzo ímprobo –confiesa Vila–, ya que este idioma, a diferencia de los demás, ni lo hablo ni lo entiendo, pero como se trataba de trabajar sobre melodías ya existentes, populares y tradicionales, acabé sintiéndome muy cómodo con el material”. Según el autor, “[e]l conjunto pretende acompañar al oyente en un paseo por paisajes y sentires diversos, desde el mar y sus tormentas hasta los montes y sus días soleados pasando por el mundo de la naturaleza y de las fiestas populares, por la expresión de la nostalgia y el desamor, por los cantos de juego y seducción y por los momentos de alegría y de celebración. Un sentimiento común subyacente enlaza todas estas melodías para convertirlas en un canto de amor a Euskal Herria y a

su preciosa lengua”. Algunos instantes escapan momentáneamente del contexto tonal para recrear el elemento atmosférico, con la introducción de *clusters* en el piano o de las percusiones de los dedos de los cantantes, pero la esencia de la obra está en la personal elaboración de las melodías, que aportan desde el componente de dolor o de nostalgia (*Triste bizi naiz, Maite, Agur Jaunak*), hasta el baile (*Elizatikan konbenturaino, Aldapeko sagarraren*) y los momentos festivos (*Xexenak dira beltzbeltzak*). El coro encarna la excitación de la multitud y evita el tradicional estatismo para convertirse en un agente dinámico, participativo. Vila es cauto en la aplicación de estos procedimientos, que, opina, deben ser introducidos con sutileza, sin eclipsar o entorpecer la música. Son los procedimientos musicales los que, a lo largo de la obra, contribuyen a considerar desde distintas perspectivas los sentimientos individuales, que son amplificados por el coro y pasan a ser compartidos por la comunidad.

Opina Paul Hillier que “la música coral de hoy se ha vuelto más desligada de cualquier propósito social al que hubiera podido pertenecer, y debe producir su efecto en otro escenario más específico: el concierto público”⁹. Sin embargo, en su opinión, la manera de seguir adelante no residiría en encargar nuevas obras que dependan del *statu quo*, sino en mantener la esencia de un coro: “Es como el estribillo de una canción: representa lo que se conoce, el lugar donde todos podemos unirnos”. En ese lugar de confluencia, la música coral puede incorporar las demandas de la sociedad, entre ellas el rechazo del racismo o las reivindicaciones feministas, gracias a su capacidad para conformar un espacio de colaboración, de negociación y de compromiso. Sobre todo, porque quienes cantan unidos hacen frente a la indiferencia.

9. Paul Hillier, *op. cit.*, pp. 61-76. La siguiente cita procede de la misma fuente.

Los intérpretes

Coro de la ORCAM



Desde su fundación en 1984 por iniciativa de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, ha destacado por su versatilidad y su amplia gama de actividades, que abarcan tanto conciertos a capela y con orquesta como su continua presencia en la escena lírica y los estudios de grabación. El prestigio del coro ha ido en constante crecimiento, lo que le ha llevado a actuar en los escenarios más importantes de países como Alemania, Bélgica, Francia, Polonia, China, Japón, Marruecos, México y Yugoslavia. En el ámbito del repertorio sinfónico-coral, ha colaborado con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de RTVE,

Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta de Brasil y Joven Orquesta de la República Federal de Alemania. Además, el coro ha realizado colaboraciones con el Teatro Real en importantes producciones escénicas, entre las que destacan su participación en la ópera *Fidelio* bajo la dirección de Claudio Abbado. Desde septiembre de 2022, Josep Vila i Casañas es su director titular.

Josep Vila, *dirección*



Es uno de los directores de coro más reconocidos del panorama musical español. Desde septiembre de 2022 ocupa el cargo de director titular del Coro de la Comunidad de Madrid. Su especialidad es el repertorio a capela y la literatura sinfónico-coral de todas las épocas. Desde 2005 es profesor de Dirección de Coro en la Escuela Superior de Música de Cataluña e imparte clases magistrales en diferentes países. Paralelamente colabora como director invitado de

formaciones corales como el Coro de la Radio del Centro de Alemania (MDR), el Coro de la Radio Sueca, el Coro de Radio France, el Coro Filarmónico de Eslovenia y el Coro Estatal de Turquía. A lo largo de su carrera ha sido director titular de coros como el Orfeo Català, el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, el Coro Lieder Càmera y el Coro de RTVE. Además, ha trabajado junto con algunos de los mejores directores del mundo, como Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Sir Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Marc Minkowski y Jean-Christophe Spinosi, entre otros. Como compositor se dedica principalmente a la música vocal-instrumental y es autor de un amplio catálogo de obras para coros infantiles y juveniles que van desde *Sanctus-Benedictus* (1992) hasta la *Missa Sagrada Família* (2019).

Karina Azizova, *piano*



Karina Azizova (Ashgabad, Turkmenistán) comenzó sus estudios de piano a los siete años y completó sus estudios superiores en el Conservatorio Chaikovski de Moscú bajo la tutela de Lev Naumov. Ha recibido premios en concursos internacionales en Ragusa (Italia, 1993), Ostuni (Italia, 1994) y Vladikavkaz (Rusia, 1996), y ha actuado en prestigiosos festivales como el Festival de Verano del Escorial, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival Internacional de

Santander, el Festival de Verano de Dubrovnik o el Festival de Fez. Desde el año 2000 reside en España, actuando en salas como el Auditorio Nacional de Música, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Teatro Monumental y el Palau de la Música Catalana. Ha colaborado con músicos como Radovan Vlatković, Ewa Podleś, Teresa Berganza, Hermann Baumann, Manuel Blanco y Gérard Caussé, entre otros. Ha realizado numerosos recitales en diferentes países como España, Italia, Irlanda, Rusia, Turkmenistán, China y Estados Unidos, y ha sido solista con la Joven Orquesta Nacional de España, la Orquesta de la Comunidad de Madrid y la Orquesta Sinfónica del Vallés. Actualmente es pianista titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Belén Pérez Castillo,
*autora de las notas
al programa*



Belén Pérez Castillo es profesora titular del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense. Sus escritos se centran en la música y los músicos españoles de los siglos XX y XXI, especialmente en torno a la relación entre música y exilio, y música y política. Ha sido investigadora principal del proyecto *Música cautiva. Supervivencia, redención y rebelión a través de las prácticas musicales en las prisiones franquistas (1937-1945)* y pertenece a los proyectos *Música en espiral. La producción discográfica como fuente para el estudio de la música académica española, 1930-1960*, y *Música en España y el Cono Sur americano: transculturación y migraciones (1939-2001)*. Entre otras estancias de investigación y docencia, ha sido Visiting Scholar en la University of California en Riverside y ha recibido las becas Fundación del Amo (2016) y Salvador de Madariaga (2019). Colabora frecuentemente con instituciones como Radio Clásica de Radio Nacional de España, la Fundación Juan March y la Orquesta Nacional de España.

Selección bibliográfica

Aita Donosti Ari Omenaldia, *Eusko Ikaskuntza*, Donostia, Sociedad de Estudios Vascos, 1986.

José Luis Ansorena Miranda, *Aita Donostia = P. José Antonio de San Sebastián = José Gonzalo Zulaica Arregui*, Donostia, Fundación Kutxa, 1999.

Fernando J. Cabañas Alamán, *Antón García Abril: sonidos en libertad*, Madrid, ICCMU, 2001.

Jaume Carbonell i Guberna, “Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea”, *Hispania*, vol. 63, núm. 214 (2003), pp. 485-504 (<https://doi.org/10.3989/hispania.2003.v63.i214.221>).

Sara Clethero, “Singing in Choirs: An Existential View”, *Philosophy Now*, vol. 119 (2023). Disponible en https://philosophynow.org/issues/119/Singing_In_Choirs_An_Existential_View

Luis Gago (ed.), *Falla-Chopin: la música más pura*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1999.

Robert Adlington y Esteban Buch (eds.), *Finding Democracy in Music*, Abingdon, Routledge, 2020.

Paul Hillier, “The nature of chorus”, en André de Quadros (ed.), *The Cambridge Companion to Choral Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 61-76.

Fernando López Blanco, *Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino y defendida en la Universidad de Oviedo en 2015.

Xavier Montsalvatge, *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

María Nagore Ferrer, *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU, 2001.

Jorge de Riezu (ed.), *Obras musicales del Padre Donostia, vol. V, Santoral*, Lecároz, Archivo Padre Donostia, 1976.

Christopher Small, *Musicking*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.

Joan Maria Thomàs, *Manuel de Falla en la isla*, Palma de Mallorca, Capella Clàssica [1947].

CRÉDITOS

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

© Belén Pérez Castillo
© Fundación Juan March
Departamento de música

ISSN: 1889-6820
DL: M-42227-2008 (2023/122)

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

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 de YouTube de la Fundación.

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 "Recitales para jóvenes": 18 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

Aula de (Re)estrenos 122. "Folclore y poesía: la polifonía española" [Notas al programa de Belén Pérez Castillo]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

36 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re)estrenos, ISSN: 1889-6820; 2023/122).

Programa del concierto: "A. Guinovart, M. de Falla, Á. Barja, J. A. de Donostia, X. Montsalvatge, A. García Abril, J. Busto, J. M. Conejo y J. Vila", por el Coro de la ORCAM, con Josep Vila, dirección y Karina Azizova, piano; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 4 de octubre de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música coral -- S. XX.- 2. Música para coro y piano -- S. XX.- 3. Música coral -- S. XXI.- 4. Música para coro y piano -- S. XXI.- 5. Música -- España -- Posguerra.- 6. Ave María (Música).- 7. Suites.- 8. Música tradicional -- España.- 9. Arreglos (Música).- 10. Programas de conciertos.- 11. Fundación Juan March - Conciertos.

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

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

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

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

IMÁGENES DEL ROMANTICISMO

11 OCT

Ensoñación nocturna

Kate Royal, soprano. **Joseph Middleton**, piano
Selección de canciones de Schubert, Schumann, Brahms,
Debussy y R. Strauss

18 OCT

La patria soñada

Benjamin Appl, barítono. **James Bailieu**, piano
Lieder de Schubert, Reger, Wolf, Brahms, Schreker,
R. Strauss y A. Strauss

25 OCT

El desarraigo del errabundo

Samuel Hasselhorn, barítono. **Malcom Martineu**, piano
Winterreise, de Schubert

1 NOV

El bosque romántico

Mark Padmore, tenor. **Julius Drake**, piano
Selección de canciones de Schubert, Schumann, Mahler, Britten,
Beamish, Holst y C. Schumann, entre otros

UN SIGLO DE MÚSICA POLACA

8 NOV

Folclore, vanguardia y tonalidad

Cuarteto Apollon Musagète

15 NOV

El legado chopiniano

Ewa Pobłocka, piano

22 NOV

Otoño de Varsovia

Ensemble de la Orquesta de la Comunidad de Madrid
Marzena Diakun, directora

29 NOV

Polskie Requiem

Leticia Moreno, violín. **Claudio Bohórquez**, violonchelo.
Łukasz Krupiński, piano

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
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

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

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

