



# JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ

## MÚSICAS DEL LÍMITE

Por: Germán Gan Queseda





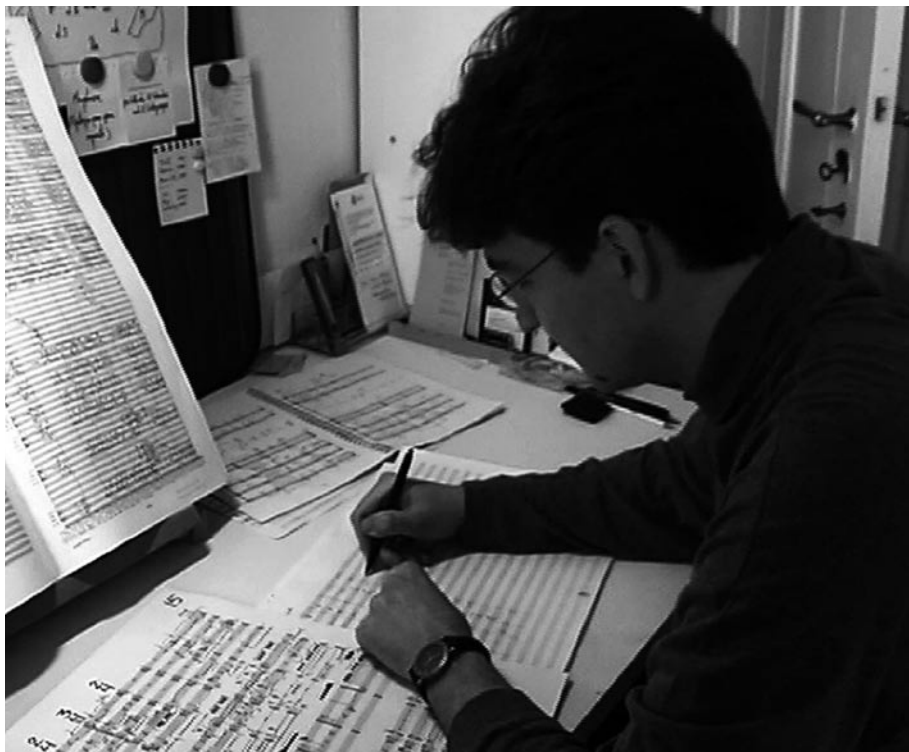
# *Veintidós*

*Festival de Música  
de Canarias*



**Gobierno de Canarias**

*una tierra única*



En la mesa de trabajo, durante la composición de *Rosa de alquimia* (1999)

# JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ

## MÚSICAS DEL LÍMITE

### Preludio

“*Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament*” (É. Zola)

Objetivo de estas páginas es determinar los elementos que definen el ‘rincón creativo’ personal desde el que el compositor José María Sánchez-Verdú contempla la realidad artística y sonora. Desde él, percepción, reflexión y experiencia –por ceñirnos a los parámetros que define G. Steiner como constitutivos de toda *gramática de creación* actual<sup>1</sup>– se despliegan en una progresiva apertura de perspectivas que alcanza nuevas lindes poéticas y que confirma la intuición de E. Trías de la condición humana como ‘ser del límite’, entendido no como restricción insalvable sino como invitación a su trascendencia interna, y de la labor creativa como colonización de espacios limítrofes y garante de su habitabilidad.

De hecho, la obra madura de Sánchez-Verdú, que se contempla a sí misma siempre “empujada y sometida al riesgo y a la aventura”<sup>2</sup>, fructifica en una frontera geográfica –aunando su origen andaluz, su formación madrileña, italiana y alemana y su actual residencia berlinesa– y cultural que la revelan como sinécdoque de la complejidad de la creación musical contemporánea y como portadora de un carácter estético y ético definido y definidor de una cosmología propia que hace comprensibles los propios límites que va ocupando y los dota de sentido<sup>3</sup>.

En el recorrido por esa “sabia combinación de sensibilidad y técnica, emoción y material”<sup>4</sup> que para el compositor es toda aventura musical, y por ende la suya propia, no se orilla la referencia biográfica, aunque su exposición lineal se desplaza al *cursus vitæ* incluido como primer apéndice del texto; el interés principal se centra, de este modo, en la propia obra de Sánchez-Verdú, en algunas características específicas de su universo sonoro y en la confluencia de líneas de fuerza que vertebran esta obra y la singularizan dentro del panorama creativo nacional.

### El umbral de un lenguaje

El período que se extiende entre 1989 y 1995 puede comprenderse, *grosso modo*, como una etapa de acopio de incitaciones creativas, de incorporación de herramientas técnicas y de afloramiento de estilemas propios de muy diversa naturaleza que, tras los iniciales

1 George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Círculo de Lectores, 2001), p. 11.

2 José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, “Componer hoy para piano. Unas reflexiones personales”, *Scherzo-piano*, 4 (otoño 2004), pp. 73-74, p. 74.

3 En la línea de lo expuesto por E. Trías respecto de la música como arte ‘cosmológica’ en su *Lógica del límite* (1991); cfr. Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio* (Barcelona: Destino, 2001), pp. 169-214.

4 Camilo Irizo, “Entrevista a José María Sánchez-Verdú, compositor”, *Espacio sonoro*, 2 (julio 2004) – <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02>.

estudios musicales en Granada y Madrid, comienzan a decantarse conforme profundiza el compositor su formación en Italia y Alemania hasta afrontar los estudios de postgrado en Frankfurt con Hans Zender; el contacto con la realidad musical europea no se produce, sin embargo, únicamente en virtud de esta peripecia formativa, sino que a él contribuyen asimismo diversos viajes por la geografía europea y la propia carrera del compositor en el campo instrumental, directorial y pedagógico.

Ya una obra tan temprana como *Tránsito* para guitarra, fechada en septiembre de 1989 e inaugural en el catálogo oficial del compositor, muestra una incisividad rítmica que, aprendida según la crítica en modelos de Bartók y Messiaen<sup>5</sup>, adopta desde el inicio la forma de un *ostinato* rítmico cuyo proceso de *crescendo* dinámico lineal se compagina con una clara intención restrictiva del material temático, la búsqueda del contraste, incluso excesivo, entre pasajes de *tempi* diversos y el uso de elementos disruptores –en este caso, un acorde rasgueado y un mordente– de la regularidad rítmica. Adelantemos que esta presencia del *ostinato* es usual en los procesos de construcción rítmica de la obra del compositor, como también lo es de su voluntad de forma la parquedad de los elementos generadores del discurso musical y la conformación de secciones estructurales por medio de cambios metronómicos matizados.

La preocupación eminentemente rítmica de mucha de la música primera de Sánchez-Verdú conduce subsiguientemente a la superposición de *ostinati* diversos en el momento de afrontar la composición para plantillas más numerosas, con que se obtienen texturas estratificadas reminiscentes, en algún caso manifiestamente, del modelo de Stravinsky (*Chronos*, 1989), en que se alcanzan soluciones de notable complejidad, como en su primera obra orquestal *Evoluciones* (1992), y que, años más tarde, serán observados a la luz de la sutileza rítmica de precedentes medievales, renacentistas o propios de otras culturas musicales no occidentales.

Es tal vez en los primeros cuartetos de cuerda –de los ocho que hasta el momento pueblan su catálogo– donde es más perceptible la evolución de los primeros intereses compositivos de Sánchez-Verdú. Así, el *Cuarteto de cuerda n. 1*, fechado entre agosto y noviembre de 1989, adopta en cada uno de sus tres movimientos un carácter y escritura diversos, que culmina en un ‘Final’ muy contrastado en su expresión, en tanto el *Cuarteto de cuerda n. 2*, un año posterior, muestra una mayor unidad, gracias al papel creciente de la imitación.

El *Cuarteto de cuerda n. 3* (1991) ofrece un avance decidido de escritura, más atenta a matices dinámicos, tímbricos y de ataque, y más unitaria en lo formal: en un solo trazo organizado en torno de la alternancia de dos metrónomos básicos (♩=63 y ♩=116) contemplamos la convivencia de secciones *senza misura* y compaseadas y la apertura hacia elementos improvisatorios, que se repiten en forma de ‘anillos’, y de ritmo interno libre; por lo que se refiere al *Cuarteto n. 4*, su carácter de obra intertextual aconseja tratarlo en un epígrafe posterior.

También aparecen en este período inicial obras en que Sánchez-Verdú incorpora la voz humana en la plantilla compositiva, bien en su vertiente solista, bien como parte del conjunto coral. *Ofrenda lírica*, compuesta en julio de 1991 sobre textos de R. Tagore, exige de la soprano varios niveles de emisión vocal –desde el canto tradicional hasta el *parlato* y el recitado– y supone un primer intento de articular adecuadamente una obra dividida en varios movimientos, en cuyo seno se integran un intermedio puramente instrumental y un *lied* que limita el acompañamiento de la voz solamente al piano.

Por su parte, *Libera me*, concluida en febrero de 1991 y revisada en 1996, es la primera

<sup>5</sup> Belén Pérez Castillo, “José María Sánchez-Verdú”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), vol. 9, pp. 693-695, p. 693.

pieza coral en el catálogo del compositor<sup>6</sup> y se funda en el texto del responsorio de la *Missa pro defunctis* católica, de tal modo que, de hecho, el vocabulario gregoriano no está lejos de algunas fórmulas melódicas empleadas en la obra; en ella, Sánchez-Verdú pide expresamente del conjunto vocal una técnica propia de la interpretación de la polifonía clásica, i.e. exenta de *vibrato*, y también propios de esta coralidad ‘clásica’ son la escritura imitativa de gran parte de la composición y el uso concreto del conjunto como doble coro en la puesta en música del versículo ‘Dies illa, dies iræ’, en que hallamos un eficaz efecto de eco dinámico y rítmico. No podemos dejar de mencionar algunos recursos modernos en el tratamiento coral, como la combinación entre *parlato* rítmico e imitación (‘Tremens factus sum ego’) o la presencia de pasajes en que el texto queda reducido a lo fonético, como en la coda, susurrada ‘lejanísimo’ y llevada *a niente*.

El avance hacia una mayor atención al aspecto tímbrico en la composición instrumental y hacia un control formal más riguroso, derivado de la opción radical por esa economía de material temático a que aludíamos, se contempla en dos obras compuestas a caballo entre 1992 y 1993, *AST-Trivium* y el *Cuarteto de cuerda n. 5*, en que se aprovecha la estancia con Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena; en efecto, *AST-Trivium* se comienza en Siena para concluirse en la capital española en septiembre de 1992, mientras que el cuarteto, en cuatro movimientos, recibe su rúbrica en marzo de 1993.

Es significativo a este respecto el inicio de *AST-Trivium*, en que violín, clarinete y violonchelo urden un tejido rítmico muy estratificado, al que se suman tardíamente el piano y la trompa, en torno de una célula melódica que rodea, a modo de arabesco, la altura La; se trata de una figura de circunvolución interválica que abunda en las obras iniciales del compositor. La aparición en la sexta sección de la obra de este material rítmico e interválico, sometido a relaciones polifónicas complejas, y la recuperación del metrónomo inicial para la coda contribuyen a una impresión general de coherencia estructural que descarga en dos pasajes de dúo para violín-piano y violonchelo-clarinete, respectivamente, la densidad predominante del quinteto.

En el *Cuarteto de cuerda n. 5*, subtítulo ‘nazarí’, es atrayente interpretar el mencionado arabesco melódico, que tiende a dilatarse y contraerse en fragmentos escalísticos que ocupan todo el espacio cromático, la estratificación rítmica que domina la relación entre los cuatro instrumentos y la presencia de sonoridades ‘modales’ como trasunto sonoro de la epigrafía y las complejas labores de lacería y ataurique del arte granadino, una fuente de inspiración recurrente en su catálogo posterior; por su parte, la común utilización del trino y de transiciones constantes entre zonas de ataque diversas denotan una mayor conciencia de las posibilidades sonoras peculiares de cada instrumento.

Composiciones sucesivas refuerzan la adquisición de un lenguaje propio e identificable de manera paulatina, al tiempo que apuntan características que, por su pervivencia, serán expuestas de manera concreta más adelante; es el caso de *Libro para un quinteto* (1994), el *Estudio n. 1 ‘Pulsación’* para piano (1994/95), *Schein* y *Kitab 2*, ambas de 1995, o *Memorare (Requiem para flauta subcontrabajo)*, escrita entre 1995 y 1996... Precisamente en dos obras concluidas a lo largo de este bienio se resumen algunas de las conquistas lingüísticas logradas por Sánchez-Verdú en estos años: una mayor coherencia formal se obtiene en las siete *Bagatellen* para flauta y guitarra, escritas durante el primer semestre de 1995, optando por la altura Mib como eje polar de la composición y estableciendo relaciones internas en el interior de la colección –entre las piezas segunda, tercera, sexta y séptima–, mientras que en

6 De manera simultánea –está fechada en marzo de 1991– acometió Sánchez-Verdú la composición de *El estanque de fuego*, una cantata de texto bíblico cuya escritura coral homofónica la vincula con algunos pasajes de este *Libera me*.

los *Microludios* para acordeón, viola y guitarra (1995/96), el factor de unificación lo constituye la elección, en cinco de las siete piezas, de un metrónomo común (♩=44).

Otros rasgos con vocación de perdurabilidad en el estilo y la práctica compositiva de Sánchez-Verdú se constatan sin dificultad en estas dos colecciones: la primera de las ‘bagatelas’ incide sobre sonoridades ayunas de resonancia y de extrema brevedad, la tercera propone el uso de la voz dentro de la flauta –algo que sucede también en *Memorare* y que anuncia la importancia de lo vocal, desde el punto de vista semántico y tímbrico, en su escritura instrumental–, la quinta propone como indicación de *tempo* ‘Ritual, estático’ –carácter común a muchos episodios de la obra del compositor– y la séptima incide en la preferencia por materiales temáticos de gesto escalístico, de manera similar a la aparición en el séptimo microludio de un núcleo temático de tercera menor (Sol-Sib). Tampoco faltan relaciones explícitas de intercambio entre ambas colecciones: el ‘Intermezzo 1º’ de las *Bagatellen* pasará a ser el segundo de los *Microludios* e inaugura un proceso constante autotextual de reflexión y replanteamiento de materiales musicales y composiciones completas que se introducen en nuevos contextos formales y hermenéuticos.

Una pieza como el sexto microludio, fechado en Madrid en abril de 1996, abre las puertas a nuevos horizontes de comprensión del hecho sonoro: la frontera entre sonido ‘musical’ plenamente configurado y la pura fisicidad de su producción –lo que en otras situaciones llamaríamos ‘ruido’– se desdibuja y torna fluida, en un panorama ‘lontanísimo’, siempre pp y en que, sobre las dinámicas reales, se superponen indicaciones de dinámicas ‘intencionales’ que rigen el gesto y la actitud del intérprete en la ejecución de tres estadios diferenciados de desarrollo tímbrico del mismo material de partida.

### Inventio. Símbolo, palabra e imagen en busca del sonido

El espacio de sentido de la obra musical difícilmente se cierra para Sánchez-Verdú en la estricta materialidad de su transcurrir sonoro: por fundamental que sea el trabajo meticuloso de lo audible y visible en la interpretación y las relaciones sintácticas y morfológicas que se establecen en el interior del itinerario de escucha proyectado por el compositor, una comprensión cabal de los objetivos comunicativos de la obra se escapa de este estrecho marco para trascender hacia un contexto amplísimo en que se dan cita experiencias, recuerdos, intereses y estímulos de orden dispar:

*“La música es un arte de la abstracción, de lo asemántico. Es además la forma esencial de lo ambiguo, de las asociaciones, de las interrelaciones con otras disciplinas y con vertientes concretas de la percepción como la sinestesia. Cada vez que la música insiste en su cualidad absoluta, rechazando cualquier texto, cualquier programa, cualquier función escénica o concomitante, ‘rinde, para desesperación de las Musas, su homenaje al eco’ (G. Steiner, Errata)”*<sup>7</sup>

Uno de los referentes habituales a la hora de singularizar el universo poético de Sánchez-Verdú es su acercamiento a la cultura islámica, en que interviene no sólo su sensibilidad hacia las manifestaciones musicales que en ella tienen cabida sino también su admiración por la poesía y la arquitectura generadas en el ámbito geográfico en que se desarrolla; su atención abarca desde el Islam medieval –con especial querencia por

7 José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, “Arquitecturas del eco. Reflexiones fragmentarias sobre música y tradición”, en *Sibila*, 18 (abril 2005), pp. 39-41, p. 39. Este número de la revista sevillana *Sibila*, en que se encarta un CD monográfico de Sánchez-Verdú, incluye ensayos sobre su obra de C. Halffter, Á. Guibert, J.L. García del Busto, M. de Arcos y del autor del presente estudio.



el espacio andalusí– y la mística suff hasta la contemporaneidad más inmediata, en la persona del poeta libanés de origen sirio Adonis (1930) o del gran conocedor y difusor de las inquietudes del Maghreb actual Juan Goytisolo (1931).

*Kitab para dos guitarras* (1995) abre un grupo de composiciones que, bajo el título genérico de *Kitab* ('libro') y la indicación del número de ejecutantes requeridos, de *Kitab 1* a *Kitab 7*, se prolonga por tres años, si bien no en un orden lineal –*Kitab 3* y *Kitab 4* son las últimas piezas de la serie, puesto que se concluyeron en 1998–; unificada por el uso en toda ella de la guitarra, que en numerosas ocasiones se acerca al mundo sonoro del 'ud árabe, su peculiar carácter tímbrico, remedado mediante el uso de desviaciones microinterválicas y el ataque de la cuerda con plectro, y el empleo, en algunos de sus piezas, de textos de la tradición poética islámica dotan a la serie de un carácter específico en el catálogo del compositor.

La conjunción de guitarra y violonchelo en *Kitab 2*, escrita a fines de 1995, resulta especialmente eficaz en su elaboración de *ostinati* rítmicos y en una intención *cantabile* indudable que se vuelca en dos pasajes *rubato*, muy expresivos y protagonizados por la guitarra (cc. 8-15) y el violonchelo (c. 57ss), de naturaleza melismática y que se organizan en un modo pentatónico de Mi transportado una segunda inferior (Re-Mib-Fa-Sol-Do), con la inclusión limitada de los sonidos que completan y definen el modo (Fa#-La-Sib), que va a impregnar todo el discurso de alturas de la obra; la posible conexión de estos arranques melódicos con las prácticas del *cante jondo* ha sido puesta de relieve por el propio Sánchez-Verdú<sup>8</sup>.

Sorprende en *Kitab 4* (1998) la conclusión, en la que se introduce el susurrado pp > pppp 'come un segreto' por parte de los cuatro instrumentistas de una palabra ('abadan'='nunca') tomada de un poema de Omar Jayyam (ss. XI-XII) cuyo original árabe se transcribe completo en la partitura<sup>9</sup>; sorprende, *ma non troppo*, puesto que una breve comprobación muestra que se trata del segundo de los cuatro *rubaiyyat* que, con anterioridad, habían formado parte –aun cuando la presencia del recitador se dejara *ad libitum*– de *Kitab 6* y por su medio, de *Kitab 7*<sup>10</sup>, estableciéndose de este modo una relación de continuidad y coherencia intertextual en el interior de la serie, que se prolonga hasta *Alqibla* (1998) mediante su inclusión en el cierre de la obra, y proporcionando una clave semántica de interpretación de la consunción final de sonido y gesto en la obra.

Si en la mencionada *Alqibla*, composición que supone la recuperación de la orquesta para el catálogo de Sánchez-Verdú, la mirada sobre el Mediterráneo secular se cifra en uno de los monumentos históricos de convivencia de imaginarios culturales<sup>11</sup>, como son las jarchas mozárabes susurradas por parte de la orquesta (cc. 160-169), el "viaje poético sin fin... huida sin término por el desierto y las selvas interiores de la percepción y la conciencia"<sup>12</sup> que contempla el compositor en las dos versiones del *Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y la noche* (1999) toma su marco simbólico del libro homónimo –publicado en 1965– de Ali Ahmad Said Esber (Adonis), en cuya producción,

8 José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú, "La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra", en *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma* (Roma: Academia de España, 1997), pp. 26-29, p. 27.

9 Un precedente de este uso de la voz hablada en los instrumentistas, comúnmente señalada *sotto voce* o *bisbliando* (murmurando), lo encontramos en una obra de 1996, *Sappho-Fragmente (Cinco fragmentos de Safo)*, IV, cc. 6, 14 y 17, en las partes de clarinete, violonchelo y contrabajo.

10 *Kitab 7* se estructura en cuatro partes, de las que las dos centrales son, en realidad, *Kitab 5* y *Kitab 6*, respectivamente.

11 "José M. Sánchez Verdú. *Alqibla*", Programa del estreno de la obra (Berlín, Philharmonie, 26.8.2000), p. 4.

12 José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, "Libro de las huidas y las mudanzas por los climas del día y la noche (1<sup>a</sup> versión)" [Programa General del XVI Festival Internacional de Órgano 'Catedral de León' 1999, p. 29].

Kitab 7, cc. 138-144 © 2005 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

protagonista de una revolución modernizadora en la poesía árabe, se aúna justamente la conciencia extrema de mediterraneidad con la inspiración en fuentes coránicas y místicas y la superposición constante de estratos temporales múltiples.

No es de extrañar que personalidad tan rica continuara alimentando la inspiración de Sánchez-Verdú: tras *Alqibla*, y antes de *Maqbara*, *Rosa de Alquimia*, finalizada en diciembre de 1999, toma como título y texto el del poema liminar del mencionado *Libro de las huidas*... y viene a integrarse, en opinión del propio autor, en una trilogía de obras ‘hermanas’<sup>13</sup>; en este caso, la idea de exilio que preside el texto de Adonis contamina, de manera simbólica, a los integrantes del conjunto instrumental, que en un momento determinado (cc. 60-65) asumen con su nombre propio personal la identidad del viajero que se dirige “... al vergel de la ceniza” y que, en la coda, individualizados en la viola y el violín primeros, generan una nueva capa de significación al incorporar, ‘parlato sin expresión’, dos versos del más famoso poema de Paul Celan [1920-1970], ‘Todesfuge’ (1945), otra voz exiliada de su entorno y de sí mismo tras el innombrable holocausto judío, que sólo pueden llevar al silencio y la quietud absoluta.

Tras un pasaje de cerca de minuto y medio en que se superponen cinco anillos de material rítmicamente muy marcado y violento en piccolo, percusión, órgano, trombón y trompeta, la entrada del almuédano recitando ‘en algún lugar de la sala’ (c. 110) el texto de Adonis respondido por la flauta –a la que se pide una sonoridad similar a la del *ney* árabe, como en *Kitab 6*– convive con el recitado homorrítmico, en singular bilingüismo,

<sup>13</sup> Según reza en el comentario del autor que se incluye en el programa de mano de la interpretación de la obra en Sevilla, 27-28.9.2001), s.p.

del mismo texto en castellano por parte de los instrumentistas de viento; no se trata tan sólo de profundizar en la dimensión fonética del texto, sino de desvelar su sentido de manera inmediata y de aprovechar la especificidad tímbrica del modo de recitado árabe:

*“De todas maneras al componer sigo la máxima de crear siempre nuevos instrumentos, aunque sean los acústicos tradicionales. De ahí que también utilice voces de cantantes árabes, donde la tesitura es muy pequeña –una quinta o una sexta– pero se puede trabajar con una cantidad de matices, ornamentos, resonancia, etc. que no se consigue en el bel canto, donde se tiende a homogeneizar el timbre de cada voz en toda su tesitura”<sup>14</sup>*

Entre mayo y octubre de 2000, Sánchez-Verdú completa el cierre de la trilogía, la composición orquestal *Maqbara*; si su título remite de inmediato a la novela de Juan Goytisolo publicada en 1980 –y, de hecho, la partitura se abre con un epígrafe tomado de otra obra del novelista catalán, *De la ceca a la Meca* (1997), en que describe el ambiente luminoso y cromático crepuscular de algunos cementerios islámicos–, el nuevo uso de textos de Adonis, tomados en esta ocasión de las *Canciones de Mihyar el de Damasco* (1961), y de fragmentos de Omar Jayyam susurrados por la orquesta<sup>15</sup> y coincidentes con los empleados en varios *Kitab* refuerza la impresión de unidad de las obras acogidas a la inspiración árabe, que también se observa en el uso de fórmulas musicales comunes, como la reaparición de un esquema rítmico ternario obsesivo que había sido empleado en *Rosa de alquimia* y que aquí encontramos portador de un carácter ‘lontano e drammatico’.

Por otra parte, esta inspiración general se ve elevada a un plano de mayor profundidad espacial y temporal: la sugestión paratextual del no-espacio atemporal de la muerte (‘maqr’=‘tumba’) relaciona *Maqbara* con el topos del *planctus* medieval y el lamento barroco –y con una obra poco anterior, *Qabriyyat* (2000)– y la elección como intérprete solista del barítono Marcel Pérès, especialista en la interpretación histórica del repertorio musical de la liturgia hispánica, supone un acercamiento a la escritura vocal dominado por la práctica de la microtonalidad, la ornamentación libre y la libertad rítmica, expresada en notación neumática; la intervención de la voz solista, entre los cc. 112-158, se ve imitada por la primera flauta y ritmada por tercer y cuarto percusionistas, que se hacen cargo de un *djembe* africano y de piedras parcialmente afinadas.

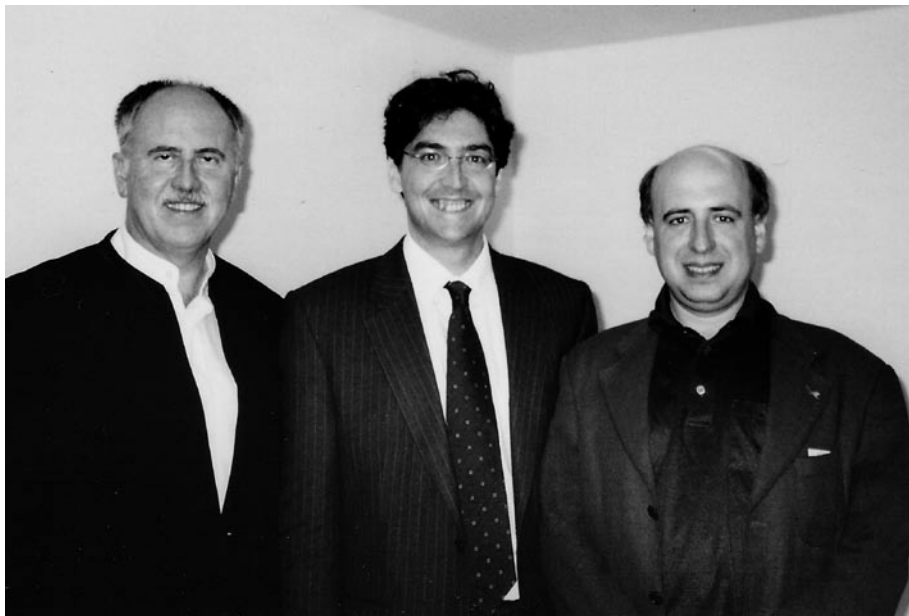
De la misma manera en que la guitarra congregaba en torno de su sonoridad al conjunto instrumental de cada uno de los *Kitab*, es la presencia de la viola la que vertebraba el ciclo *Qasid*, en referencia al conocido género de la poesía árabe clásica, aunque en este caso sólo hayan llegado a incluirse en el catálogo los *Qasid 1-3* y el séptimo de la serie, datados entre 2000 y 2001. Precisamente *Qasid 7 (Libro de las canciones)*<sup>16</sup>, que muestra la misma división bipartita común a la colección, constituye una nueva piedra de toque para la eficacia de los referentes simbólicos invocados en la práctica compositiva de Sánchez-Verdú, en su interés por interrelacionar elementos de la música árabe (ritmos, timbres) con el empleo de textos tomados de la mística renacentista española (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús), herederos de un común mundo espiritual medieval<sup>17</sup> y confiados a una voz de soprano en la segunda sección y susurrados también, en la quinta canción, por el conjunto instrumental.

14 C. Irizo, “Entrevista...”, *op. cit.*

15 La partitura contempla la posibilidad de encomendar a un coro masculino el susurrado de estos textos, así como la percusión de tres pares de piedras (agudas, medias y graves).

16 Subtítulo que alude al clásico árabe *Kitab al-agani* de Abu-l-Farach al-Ispahani (s. X).

17 Cfr. Luce López Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam* (Madrid: Hipérior, 1990).



Con Jesús López Cobos y Marcel Pérès tras una interpretación de *Maqbara* (2001)

La primera sección de *Qasid 7*, puramente instrumental, gira en torno de la altura Sol y utiliza de manera sistemática la repetición de pasajes cuyo contenido interno varía en su densidad en cada iteración, una propuesta estructural muy característica del estilo maduro del compositor, al tiempo que introduce elementos explícitamente tomados de la música árabe, como la asignación de una *darbûka* al pianista o la introducción de dos patrones rítmicos (*wazn*) en la percusión (cc. 41 y 69), que confiere a estos pasajes, en opinión del compositor, casi el carácter de una danza<sup>18</sup>; la segunda, dividida en cinco momentos vocales ('canciones') explota de manera concienzuda las posibilidades de expresión vocal, oscilando entre momentos de expansión lírica –como en el largo melisma *libero* que cierra la canción cuarta tras un imponente clímax sonoro y semántico asumido por un prolongado espacio de silencio de 'máxima tensión'– y otros, caso de la primera o quinta canciones, en que se opta por las posibilidades rítmicas del *parlato*.

Al mismo tiempo, el hilo argumental establecido por la sucesión de fragmentos poéticos exige de los intérpretes un movimiento paulatino determinado que vacía el espacio interno del escenario –hacia cuyos extremos se desplazan flauta y percusión– y atrae hacia sí a la voz, que había comenzado su intervención fuera de escena, y prácticamente invisible para el oyente, y que, tras alcanzar su puesto natural al lado del director en la cuarta canción, se retira de nuevo parcialmente en la quinta y última. Cada uno de estos estadios, descritos por el compositor como 'imágenes congeladas'<sup>19</sup>, se fundamenta sobre todo en una repetición obsesiva de ritmos, alturas, climas sonoros y expresiones vocales incompletas, ambiguas o desprovistas de sentido, procedimientos que, en determinados contextos rituales, se contemplan como un medio privilegiado para el acceso a estados

<sup>18</sup> José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, "Anmerkungen über Mystik, Erotik und Ekstase im Zusammenhang mit *Qasid 7* (*Buch der Lieder*)", en *Le Sacre*, ed. Heinrich Bergmeier (Saarbrücken: PFAU Verlag, 2003), pp. 101-108, p.108.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 107.

7 Qasid (Libro de las canciones), p. 50 © 2004 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

alterados de conciencia, caracterizados por una singular suspensión de la experiencia temporal cotidiana y favorecedores de la unión místico-erótica<sup>20</sup>.

De este modo, música, verbo y gesto activo subrayan el hilo narrativo de los textos, en que se avanza desde la soledad inicial del Alma-Amada hasta su comunión íntima con Dios-Amado, para constituir una especie de ‘escala mística’ que Sánchez-Verdú interpreta en los místicos españoles a la luz de sus conexiones con precedentes hindúes e islámicos (sobre todo sufíes), en una concepción que reaparecerá en obras posteriores, como *La rosa y el ruiseñor* (2005), y que determina, mediante la adaptación de una novela de similares resonancias de Juan Goytisolo, el argumento y carácter de su próxima ópera *El viaje a Simorgh* (2002 -).

En otro momento abordaremos otros elementos tomados de las culturas árabes que también se dan cita en la obra del compositor; sin embargo, no puede obviarse que otros estímulos estéticos han sido también determinantes en algún momento en su concepción musical. Así, en torno a 1997, y coincidiendo con la estancia del compositor como

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 101 y 103.

becario en la Academia de España en Roma, es evidente su cercanía sensible a algunos poetas italianos de la generación del medio siglo, como Salvatore Quasimodo (1901-1968) o Eugenio Montale (1896-1981): *Gelida messaggera della notte* (1997) y el ciclo *Giorno dopo giorno* (1998/99) –que integra dos obras anteriores–, toman su título, respectivamente, del primer verso de un poema y del libro homónimo de Quasimodo (1947) y, en el último caso, incorpora una nueva pieza inspirada en Montale; por su parte, la figura de Italo Calvino (1923-1985) se encuentra en el trasfondo de composiciones como *Deploratio* (1997), que parte de una cita de este autor, y *Zora* (1999), sobre la ciudad ‘invisible’ de este nombre incluida por el italiano en su conocido libro<sup>21</sup>, ciudad que permanece exactamente en la memoria –y languidece para desaparecer cuando ésta se desvanece–, permitiendo a la vista del viajero vagabundear “por figuras que se suceden como en una partitura musical donde no se puede cambiar o desplazar ni una nota”<sup>22</sup>, una metáfora válida también para las situaciones de escucha receptiva a que gran parte de los tejidos sonoros de Sánchez-Verdú invita.

La fragilidad sonora, el sustrato lírico de la inspiración musical y la particular conexión con la Naturaleza que caracterizan la estética y la música japonesas no podían tampoco dejar de impresionar la sensibilidad de nuestro compositor: entre 1997 y 1998, tres obras dan testimonio de esta sintonía y de las relaciones de autotextualidad tan comunes en el catálogo de Sánchez-Verdú. De este modo, *Im Rauschen des Augenblicks* (1997) y su dibujo musical, inspirado en cinco *haikai* que recorren el ciclo de la estaciones, es definido por su autor como la pretensión de que

“... cada instante poético, constitutivo de una imagen en el teatro de nuestra imaginación, constituy[a] a la vez una imagen sonora –rumor de un instante<sup>23</sup>– que pretende cerrar ese ciclo sensual de lectura-imagen-sonido-memoria y finalmente olvido”<sup>24</sup>

De manera excepcional por su evocación directa, *escuchamos* el canto de la cigarra retratado por el monótono y pulsado ritmo del clarinete en la pieza tercera, la interrupción brusca del proceso sonoro en el fin de la pieza cuarta –que se corresponde con la conjunción adversativa ‘pero’, legible en texto y partitura– o el modo en que las sutiles resonancias de la pieza quinta recogen el espíritu del *haiku* correspondiente; la continuidad de la reflexión sobre esta atmósfera evocativa prolonga su impulso hacia obras como *Mizu no oto* (1997) –cuyo título procede del último verso del primer *haiku* aludido en *Im Rauschen...*–, con la inclusión del original timbre del shakuhachi y de sus características melódicas (pentatonismo, microtonalidad) y tímbricas (ataques explosivos del sonido, gestos de *vibrato*), o *Cuaderno de imágenes* (1997/98), que utiliza los mismos *haikai* que *Im Rauschen...* y cuyos movimientos denominados ‘tríos’, hasta un número de cuatro, no son sino las cuatro primeras piezas de esta misma obra germinal.

Puramente instrumentales, los ejemplos anteriores constatan el empleo del texto en el catálogo del músico como elemento connotativo, que busca sugerir una actitud concreta del intérprete hacia el material musical más que dirigir su atención hacia conceptos denotados expresamente; una composición como *Trío III ‘Wie ein Hauch aus Licht und Schatten’* (2000) persigue esta misma colaboración al acudir como guía poética por un camino ‘de

21 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Madrid: Siruela, 1998), pp. 30-31.

22 *Ibidem*, p. 30.

23 En *el rumor del instante* sería una traducción posible del título alemán original *Im Rauschen des Augenblicks* [N. del A.]

24 Nota preliminar del compositor en la partitura.

luz y sombra' a nueve citas fragmentarias de versos del Aleixandre final –concretamente de sus *Poemas de la consumación* (1968)– que actúan como epígrafe de nueve momentos sonoros, determinan su carácter y la progresiva modificación de velocidades y polaridades tonales y, en el caso de la última de ellas, sumen la obra en un silencio absoluto y pleno de significado.

En este apartado en que tratamos de delimitar algunas de las coberturas simbólicas de la música de Sánchez-Verdú destaca, por su ambición y dimensiones, una obra como *Libro del destierro* (2001/02), que, al tiempo que recoge el tema del exilio como circunstancia biográfica impuesta por un medio hostil (*Rosa de alquimia*), no deja de mostrar cierta esperanza en la posibilidad de sacar provecho de ese mismo extrañamiento, entañándolo como denodada vocación de permanencia –y estaríamos de nuevo colonizando los límites de sentido de la existencia humana– y confiando para su expresión en el poder liberador de la palabra –¿no es la poesía acaso la ‘casa del ser’?–, una metáfora que aliena, como veremos más adelante, dos obras de tanta relevancia como las futuras óperas *GRAMMA* (*Jardines de la escritura / Gärten der Schrift*) (2004/05) y *El viaje a Simorgh*.

*Libro del destierro* se organiza en seis movimientos cuyo decurso narrativo, marcado por la elección de los textos, conduce desde la resignación desesperanzada inicial (‘Lasciate ogne speranza’, de la *Divina comedia* dantesca) a la exaltada afirmación de perdurabilidad de la voz del poeta en el movimiento final (‘Vivam’), que se funda en el epílogo de las *Metamorfosis* de Ovidio; esta evolución se apoya en otros cinco textos fundamentales, uno por movimiento: de nuevo ‘Todesfuge’, el poema de Celan ya utilizado en el final de *Rosa de alquimia*, para el segundo, unos versos de Anna Ajmátova [1889-1966] (‘Gore’) en el tercero, un poema del rey sevillano Al Mutamid en el cuarto (‘Agmāt’) –con un importante protagonismo del ‘ud árabe– y, finalmente, los dos últimos versos de Antonio Machado (“Estos días azules / y este sol de la infancia”), hallados en su chaqueta en el momento de su muerte en el exilio de Collioure.

Como es habitual en la obra de Sánchez-Verdú, sin embargo, la linealidad discursiva del *Libro...* se ve enriquecida por la inclusión de elementos textuales y musicales que expanden su universo simbólico hacia paisajes diferentes, de un modo similar a los diversos niveles de profundidad semántica del motete politextual medieval: la tensa escritura vocal del barítono en ‘Todesfuge’ ofrece como contrapunto al poema celaniano los versos del hebreo Moseh ibn Ezra (1160-1235), la soprano superpone en el quinto movimiento al texto cantado por el coro otro poema de Machado (‘Esperanza’, *Cantos de Castilla* [1912]) y el primer movimiento climático de ‘Vivam’, así como su final, abre totalmente la posibilidad de sentido proponiendo a los miembros de la orquesta y coro la libre elección de una lectura para ser susurrada *il più p possibile e veloce*, tras de lo cual se ha de cerrar, ‘lenta y teatralmente’, la partitura.

Más allá de esta acumulación, casi obsesiva, de estratos significativos en el aparato verbal de la obra, otros dos momentos llaman poderosamente la atención y conducen al discurso analítico a la consideración de un fenómeno, el de la intertextualidad en la obra de Sánchez-Verdú, que merecerá atención detallada más adelante. En efecto, si el inicio coral de ‘Vivam’ retoma la segunda parte de una obra anterior propia (la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, 2000/01), en un procedimiento que el compositor relaciona con la práctica de la ‘parodia’ en la música renacentista<sup>25</sup>, en ‘Gore’ el mecanismo intertextual es mucho más complejo: el coro femenino que actúa como deuteragonista de la

25 En los extensos comentarios del autor que incorpora José Luis García del Busto a las notas de programa del estreno de la obra (Madrid, 14.6.2002), s.p.

voz de la soprano asume en determinado momento el canto de la frase aramea que en el Evangelio de San Mateo desvela el desamparo de Jesús-hombre en el momento de su muerte ('Eli, eli, lamma sabachtani' – 'Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?') – lo que trae a la memoria la expresión contenida e intensamente dramática que caracteriza la puesta en música de estas palabras en autores como H. Schütz o J.S. Bach– y lo hace... utilizando, en *contrafactum*, una polifonía popular rusa, para culminar todo el proceso con la cita en parte del coro de un fragmento del motete penitencial de T. L. de Victoria *O vos omnes*. ¿Es eso todo? Si observamos el uso en este pasaje concreto de un instrumento de percusión tan peculiar como la matraca, deberemos, por el contrario, recordar de qué modo, ya en el *Ordo romanus* del s. XI, se recogía el uso de este instrumento durante el Triduo Sacro, y especialmente en la liturgia del Viernes Santo, en recuerdo del *arbor crucis* ('árbol de la Cruz') para sustituir a las campanas y, en el Oficio de Tinieblas, para conmemorar la confusión y el cataclismo natural subsiguiente a la muerte de Jesucristo.

El cuidado por la coherencia formal –con figuras musicales recurrentes en todos los movimientos como la presencia de un violín *solo* con una nota tenida en el registro extremo agudo– en una obra extensa como *Libro...* no excluye la búsqueda de la necesaria diversidad y contraste: es notable el juego con la densidad de los distintos movimientos, que en ocasiones se reducen a un número limitado de efectivos ('Gore' está instrumentado para soprano, coro femenino y cuerda; 'Estos días azules...' para soprano, coro, campana y bombo); por su parte, la escritura vocal de los solistas concede gran espacio a la adecuación prosódica del ritmo musical y al ornamento, sobre todo en el papel del barítono solista, pensado para Marcel Pérès, y el coro no renuncia al uso del *parlato* y del recitado rítmico junto a pasajes de mayor 'clasicidad' en la construcción polifónica, como en el quinto movimiento.

Antes de pasar a dominios plásticos, no debería olvidarse la inspiración literaria que preside una de las obras más bellas, a nuestro juicio, del catálogo orquestal del compositor, *Paisajes del placer y de la culpa* (2003), un tríptico cohesionado por el carácter parcialmente recapitulatorio de su pieza final y que avanza desde el estatismo general de 'Jardín de vidrio', propiciado por esa repetición variada de pasajes que señalábamos al hablar de *Qasid 7*, hacia la generación de estadios sucesivos de evolución de la materia sonora en constante proceso de aceleración en 'Jardín de oro'.

Los títulos, de cada pieza están tomados del libro *Hypnerotomachia Poliphili*, publicado anónimamente en Venecia en 1499, uno de los documentos inexcusables para el desarrollo del misticismo renacentista de raíz hermética e inspirador del programa alegórico visible en numerosas construcciones y jardines italianos y franceses del período<sup>26</sup>; recientemente, el compositor ha elaborado su propia descripción de la pieza en términos literarios muy ilustrativos:

“... en “Jardín de vidrio” estamos ante un jardín de plantas, setos y árboles transparentes, hechos de cristal, y geometrizados en todos sus elementos; las sonoridades cristalinas del arpa y el piano y elementos musicales de factura geométrica y repetitivos nos permiten intuir el espacio de este jardín tan singular. En “Jardín de seda” la frialdad del material anterior y su geometría pasa a transformarse en un material enormemente orgánico, leve y suave: siempre imagino la superposición de diversos tejidos de seda, con sus diferentes texturas y colores,

26 Cfr. Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento* (Madrid: Ediciones Siruela, 1996, reimpr. 2005), especialmente las pp. 161-167; existe edición española del texto original, a cargo de Pilar Pedraza (Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, Barcelona, El Acanalado, 1999).



*transparentándose y agitándose de manera independiente ante una breve pero continua brisa. Musicalmente he trabajado con complejas texturas que cambian continuamente de aspecto, pero sin dejar de ser las mismas, permitiendo percibir esa superposición de materiales que se despliegan como en un caleidoscopio. El tercer movimiento, “Jardín de oro”, presenta un material más pesado, robusto, impregnado con incrustaciones y brillos que recorren toda la masa orquestal. La enorme masa sonora produce sonoridades complejas que en muchos casos no permiten distinguir los distintos instrumentos y familias; es un tipo de instrumentación donde el timbre y nuevas formas de interpretación buscan formas muy personales de expresividad a través de la orquesta, de las relaciones sinestésicas y de mi pasión por las estructuras de los jardines, sobre todo las del Renacimiento italiano”*<sup>27</sup>

Desde *La persistencia de la memoria* (1991), obra de título y voluntad descriptiva daliniana, hasta los recientes *Tres caprichos* (2003/05), cuyo lenguaje guitarrístico desarrolla los logros obtenidos en el *Cuaderno de Friedenau* (1998) y los pone al servicio de la reflexión sobre tres de los grabados de la serie de Goya –‘El amor y la muerte’, ‘El sueño de la razón produce monstruos’ y ‘Volaverunt’–, la relación de la música de Sánchez-Verdú con el mundo plástico ha sido y es muy intensa. Fenómenos como la epigrafiía ornamental islámica o el rigor expresivo de Paul Klee o Pablo Palazuelo (1915) recorren sus escritos y composiciones, dando cuerpo a una sensación sinestésica muy intensa en la propia naturaleza de la percepción y creación verduanas:

*“Para mí es muy importante la sinestesia. Al trabajar determinados tipo de obras con ruidos, alturas, resonancias, timbres concretos, etc., los asocio a determinados colores, texturas, matices...”*<sup>28</sup>

Esta íntima relación entre ámbitos de percepción diversa se concreta en composiciones específicas de gran importancia; así, el tercer movimiento del octeto *Arquitecturas de la ausencia* (2002/03) es denominado ‘Fragmento en negro’ y en él este color, en infinitos matices, se asocia con la nota Do y se integra en una construcción formal que bebe del concepto geométrico elemental y totalizador de la pintura de Palazuelo, interpretado *more formale*:

*“Para mí fue un trascendental encuentro conocer la obra pictórica de Pablo Palazuelo y ver sus propuestas y soluciones ante el desarrollo del material que yo llevaba tiempo buscando y casi ya recorriendo. Ese uso de la geometría, de formas laberínticas, reiteraciones de patrones, etc., crea una energía impresionante, indescriptible. [...] En mi pieza, esa forma de articulación está cercana no sólo a esa concepción geométrica de materiales que se reiteran y varían [...], sino también a la repetitio en el arte de la retórica: figuras retóricas que nacen y se generan por adición. La variación es el elemento antitético que modifica la presencia de la repetición... Energía, laberinto, peregrinación a través de la materia, repetición, silencio: son las claves de esta obra”*<sup>29</sup>

El empeño más sostenido en incorporar una clave sinestésica a la comprensión de su lenguaje musical es el ciclo de cuatro piezas *Kitab al-alwan (Libro de los colores)*, com-

27 José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, comentario incluido en José L. García del Busto, “Arquitecturas de la ausencia”, en *Sibila*, 18 (abril 2005), pp. 47-49, p. 49.

28 C. Irizo, “Entrevista...”, *op. cit.*

29 José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, “Arquitecturas del eco...”, *op. cit.*, p. 48.

puesto entre 2000 y 2005 y que, tras diversas vicisitudes en su estructura interna<sup>30</sup>, ha adoptado la siguiente conformación, en que se alternan obras inspiradas en piezas improvisatorias de la tradición musical islámica, tan apreciada por Sánchez-Verdú:

- *Istikhbar* (2002/05) toma su título de una pieza del área marroquí y tunecina que se estructura en cortas frases para introducir la afinación y carácter de la música posterior; en este caso, *Istikhbar* se define por la convivencia de dos polos tonales (Fa y Do) y por el uso de tres gestos sonoros básicos –*glissando* / escala, nota tenida, ostinato de semicorcheas–, dentro de un concepto general de crescendo y agresividad en los modos de ataque.

- *Abyad-kamoon* (2002/05) podría traducirse como ‘blanco-ocre’ y ofrece una sonoridad muy compacta, sobre todo en la sección central, que nace del desplazamiento rítmico y métrico de un núcleo interválico determinado (Re-Fa-La), animado por trémolos y por cambios de posiciones en la emisión de los instrumentos de viento y por la emergencia esporádica de diseños melódicos y de *glissando*; en esta ocasión, la referencia fundamental es la pintura de Paul Klee:

*“En esta concepción vertical del material he buscado crear asociaciones plásticas vinculadas a numerosos cuadros de Paul Klee y otros artistas, así como a formas escultóricas o imágenes de bloques de material trazados o dispuestos de forma repetitiva y continua pero irregular...”*<sup>31</sup>

- *Taqsim* (2002) representa un estilo improvisatorio instrumental propio del Oriente Medio, caracterizado por el virtuosismo del intérprete en el inicio y fin de las frases musicales, lo que se traduce en una obra de gran actividad rítmica y dinámica bastante agresiva, con un clímax <ffff> (c. 132).

- Por último, *Ahmar-aswad* (2000/01) está dedicada a Pablo Palazuelo y su forma ternaria viene dictada por la alternancia como núcleos tonales predominantes de las notas Sol y Do, vinculadas, respectivamente, a los colores rojo y negro, y por el continuo dibujo geométrico que se establece entre diseños motivicos.

### Dispositivo. Del germen sonoro al organismo musical

*In Kunstwerk muss das Chaos durch dem Flor der Ordnung schimmern* (Novalis)

Algunas observaciones acerca del concepto estructural y formal han ido apareciendo en párrafos anteriores: la poética de aplazamiento de sentido y expansión de referentes culturales, textuales y musicales de Sánchez-Verdú opta por la acumulación y yuxtaposición de estadios de transformación del material musical que se encuentran en constante estado de producción y modificación y que configuran un paisaje mudable y envolvente.

El carácter orgánico de este despliegue comulga con el concepto deleuziano de ‘rizoma’ y su concepción formal como ‘circulación de estados’ conectados íntima e inextricablemente:

*“... el material musical se desarrolla como un organismo vivo que transpira, se mueve y hasta respira, siguiendo un trabajo tímbrico de masas en la frontera entre el sonido y el ruido”*<sup>32</sup>

pero, al mismo tiempo, encauza esa vitalidad desbordante en un marco formal consistente en que la reflexión sobre la percepción del tiempo –ese ‘gran escultor’ del que

<sup>30</sup> Hasta comienzos de 2005 se trataba de una trilogía, con la secuencia *Abyad-kamoon* – *Taqsim* – *Ahmar-aswad*, a la que se ha incorporado a fines de este mismo año la obra *Istikhbar* como pórtico del ciclo.

<sup>31</sup> Comentario del compositor recogido en el programa de mano del estreno de la obra (Sevilla, 19.9.2005), p. 9.

<sup>32</sup> Comentario del compositor incluido en el programa de mano de una interpretación de *Giorno dopo giorno* (Granada, 24.6.2003), p. 2.

hablara M. Yourcenar– se revela fundamental: en muchas ocasiones, las variaciones metronómicas determinan las etapas del proceso estructural y dictan su aspecto general, en tanto la insistencia en la repetición de patrones rítmicos (diseños, *ostinati*) o de pasajes completos establece una escansión temporal manifiesta, que responde a un principio de ‘economía de material’ y que tiene su correlato artístico en el arte y la caligrafía islámicas o en las producciones de M. C. Escher y P. Palazuelo<sup>33</sup>.

Los ejemplos concretos de esta actitud serían multiplicables casi *ad nauseam*: El *Estudio n. 1 ‘Pulsación’* (1994/95), para piano, parte justamente de la mostración y ocultación de una ‘pulsación interior implícita’ (♩=52) que subyace a toda la pieza<sup>34</sup>; otras obras establecen una forma de arco metronómica, ya ternaria (*Schattentheater* [2002]), ya más dilatada (*Forse un mattino andando in un’aria di vetro* [1998/99]) –aunque la forma de arco puede aparecer liberada de esta imposición metronómica (... *como un susurro de libélulas...*, 2000)–, o bien optan por una sucesión escalonada de clímax dinámicos en oleada (*Schein*).

En otras composiciones, el carácter fundamental de la obra es biseccional, de nuevo habitualmente con una personalidad metronómica diferente en cada sección; éste es el caso de *Mizu no oto* (♩=46, ♩=42<sup>35</sup>), de las obras del ciclo *Qasid* –cuya esencia binaria señalábamos más arriba– y de composiciones como la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*; simultáneamente, esta diferenciación metronómica se corresponde con la utilización de materiales melódicos, rítmicos y tímbricos diferentes, así como con la común mutación de alturas polares y de campos armónicos, con lo que su percepción íntegra es bastante sencilla.

En efecto, el material sonoro básico de cada sección suele ser muy reducido y de carácter bastante marcado; así, en el *Trío para flauta, viola y arpa (azraq)* (2002), la presencia de dos metrónomos básicos (♩=60 y ♩=80) dota de movilidad interna a un gesto sonoro muy característico de la música de Sánchez-Verdú, el uso de alturas apenas afloradas (*tonlos*) en escalas o *glissandi*, que se mantiene siempre en un rango dinámico tendente al pppp y que sólo hacia el final de la obra observa un tímido avance hacia sonoridades más ‘llenas’.

La seccionalidad constructiva de las obras de Sánchez-Verdú parte de una premisa básica, como es considerar cada una de los pasajes definidos como un *quantum* de energía sonora autónomo que, sin embargo, cobra sólo sentido pleno en su encaje en líneas temporales más extendidas; del mismo modo que la ya señalada existencia de secciones más o menos amplias de material repetidas con variaciones internas –que aparece inicialmente en obras como el *Plaine de dueil* [*Cuarteto de cuerda n. 6*] (2000) o *Qasid 7* y alcanza su hipóstasis en *Paisajes del placer y de la culpa* o en alguna de las *Arquitecturas de la ausencia* (2002/03)– sólo es comprensible en el mismo instante de su repetición, el planteamiento del comienzo de una composición como expansión orgánica de un germen inicial debe interpretarse a la luz de las consecuencias de su despliegue, aun cuando in nuce todo se derive del primer momento de su exposición, y de la evolución o invarianza de sus parámetros constitutivos.

Así, el inicio de *Kitab 4* (1998) opera con procesos de *accel* y *rit* sobre un material pulsátil de cinquillos –unidad básica de conformación de los *ostinati* de la pieza– en pppp que paulatinamente se expande al tiempo que varía la zona de ataque requerida a los instrumentos y hace oscilar la indicación metronómica hasta detener el proceso en el silencio.

33 Fundamental en este sentido es su análisis de los procesos y estructuras repetitivas en la obra de Carmelo Alonso Bernaola (José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, *Fantasías o el elogio de la repetición. Acercamiento a procesos repetitivos en la obra de Carmelo A. Bernaola*, ed. Jesús Villa Rojo (s.l.: Ikeder, [2004]), pp. 63-115).

34 Programa de mano de una interpretación del *Estudio n. 1 ‘Pulsación’* (Madrid, 19.3.2004) [Programa general del ciclo *Música de hoy 2004. Conciertos al límite* (Madrid, 22.1.-13.5.2004), p. 47]

35 Un metrónomo superior (♩=58) rige únicamente para los dos últimos compases.

# Kitab 4

guitarra

violin

viola

cello

corpo: pizz. sul ponticello (non arpeggiato)

Tutti: *al fast* (pizz. non arpegg.)

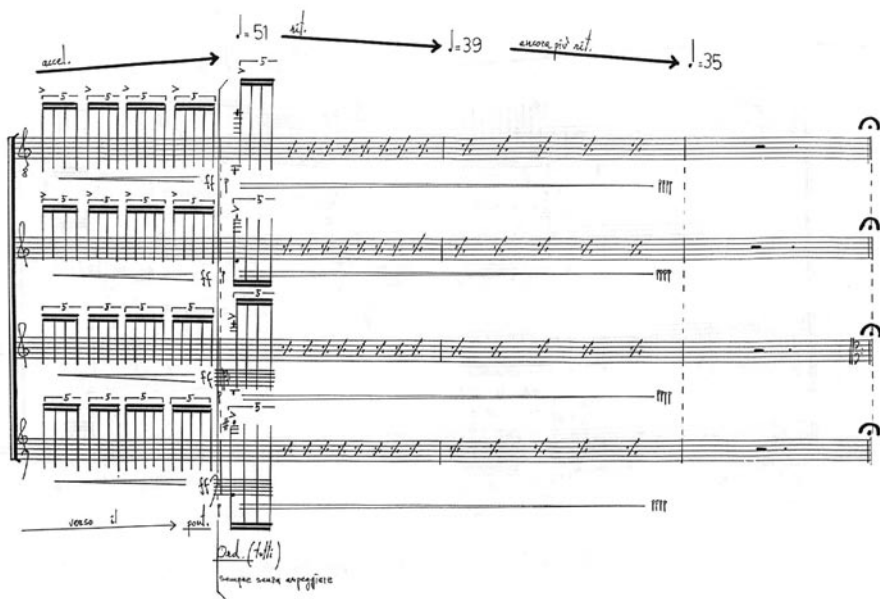
$\frac{5}{4} = \frac{3}{2}$

$\frac{5}{4} = \frac{3}{2}$

$\frac{5}{4} = \frac{3}{2}$

Tutti: estremamente *al fast* (quasi *al dolo*)

\* Non arpeggiato



Kitab 4, p. 3

Paradigmática de la esencialidad de este silencio ‘proliferante’ -en el sentido de su carácter gestante y vivo- en la construcción formal de la música de Sánchez-Verdú y en su postura general ante la percepción sonora, así como de la concepción temporal en que se integra, es *Im Rauschen der Stille* (1998/99); en la introducción de la partitura, el compositor señala que la obra

“... debe interpretarse como un soplo de sombras y luces, como la invitación a un poético viaje por los límites de la percepción, de la experiencia sonora y de la escucha. Un tiempo que parece detenerse y un refinado trabajo tímbrico son las bases de la obra. Ante el material musical de la pieza se podría hablar de minimalismo, pero minimalismo en su sentido y significación original: la obra parte de la economía de medios y de la repetición como principios constructivos”

De extrema parquedad en las dinámicas, para lo que se cubren las resonancias y se solicitan ataques muy débiles de la percusión y sonidos con gran componente de aire en los vientos, el *tempo* requerido para el primer movimiento de la obra es inauditamente lento -oscila entre  $\text{♩} = 32$  y  $\text{♩} = 26$ , con una bajada final a  $\text{♩} = 24$ - y la construcción rítmica sobre trémolos del segundo movimiento a una mayor velocidad se resquebraja en la última página (cc. 52-57), señalada bajo la indicación ‘Il più lento possibile’.

Un lugar destacado en el aspecto constructivo de la música de nuestro autor, y de la constitución en el interior de su catálogo de ‘ciclos’ de obras relacionadas por materiales o preocupaciones comunes, ocupan sus diversas *Arquitecturas*, que ya desde el título anuncian su dimensión estructural. Inaugurado con *Arquitecturas de la ausencia* en 2002/03, la serie continúa viva en la actualidad y ha incorporado en su interior *Arquitecturas del silencio*, para acordeón, y *Arquitecturas de la memoria* [Cuarteto de cuerda n. 7] -ambas escritas en 2004-, *Arquitecturas de la sombra* (2005), para un percussionista, el conjunto completo de *Machaut-Architekturen* (2003/05) y una obra para conjunto instrumental, sólo iniciada, con el título de *Arquitecturas del límite* (2005- ).



‘Arquitecturas del silencio’ –en que la relación de los dos coros es polimetronómica (el coro I se acerca a ♩=100, mientras que el segundo lo hace a ♩=80)– revela al fin un ritmo ternario que regulariza la pulsación virtual que la superposición de *glissandi* de pendientes diversas había establecido en el principio.

*Arquitecturas del silencio*, escrita a fines de primavera de 2004, recoge el testigo del último movimiento del octeto y lo propulsa hacia la investigación de una actividad rítmica incesante (trémolos, veloces circunvoluciones interválicas) que se ve interrumpida en momentos extáticos (cc. 20-29, pasaje acordal iterado), contradicha por la búsqueda de sonoridades en proceso constante de transición entre sonido pleno y ruido de emisión –lo que se ve favorecido por la naturaleza ‘impura’ de la emisión sonora en el acordeón (percusión del teclado, ruido del fuelle)– y que en la conclusión permite el tímido despliegue de una célula melódica (Do-Si-Re-Mib).

Por último, el instrumento protagonista de *Arquitecturas de la sombra* (2005) es la marimba, que por dos ocasiones presenta un material escalístico ascendente, en la primera ocasión guiando la escucha hacia la aparición de los crócalos –con la construcción de un entramado de personajes sonoros definidos para cada instrumento (notas aisladas, repetidas, simultáneas)– y cobrando mayor extensión y relieve dinámico en la segunda, que acoge intervenciones aisladas del resto de la plantilla y se abre hacia el registro agudo para desembocar finalmente en una nueva restricción del marco de alturas (tercera menor) y en la afirmación ‘brutale’ –pero con matiz “fff” sólo intencional– de la nota germinal Do.

### Elocutio. Elogio del espacio interno del sonido

*To see a World in a Grain of Sand  
and a Heaven in a Wild Flower,  
hold Infinity in the Palm of your Hand  
and Eternity in an Hour*  
(W. Blake)

La materia sonora de la obra de Sánchez-Verdú es, *prima facie*, uno de los aspectos más atrayentes en su música: como si el proceso de ‘ser’ y ‘aniquilación’ constantes de que hablaba Hegel en su *Ciencia de la lógica* como constitutivo de la naturaleza de lo creado hubiera sido llevado a sus últimas condiciones de radicalidad y se hubiera instalado en los espacios limítrofes con la nada ‘impura’ y en las áreas liminares de nuestra percepción, el sonido se adelgaza hasta límites impalpables, remite a pulsaciones fisiológicas primarias y deja paso, emergente y discontinuo, a la precaria conquista de un espacio provisional de comunicación; el interés por lo semántico y lo sintáctico en esta música expresado en epígrafes anteriores desciende ahora al nivel de lo morfológico –o, si se prefiere, a una sintaxis y semántica internas– de que sólo podemos esbozar un precario panorama.

La altura del sonido, inestabilizada mediante su fragmentación en trémolos de velocidad variable, por medio de su emisión como armónico o *tonlos* o del cambio de digitación en los instrumentos de viento, encuentra una herramienta privilegiada para su fractura en la apertura a la microtonalidad –en la que entronca con la vanguardia europea de posguerra y, al mismo tiempo, con estratos musicales más alejados histórica- (sistemas de afinación no temperados, interpretación histórica de repertorios antiguos) y geográficamente (música árabe)– es continua en la obra del compositor desde 1994, en que aparecen afinaciones de cuartos de tono en *Libro para un quinteto* y se abre a nuevas posibilidades poco después, con la inclusión de los octavos de tono (*Sappho-Fragmente*,

## qabriyyat

José M. Sánchez-Verdú, 2000

$\text{♩} = 5\frac{4}{4}$   
Toules

1

Viol. 1, Viol. 2, Vla. 1, Vla. 2, Vcl. 1, Vcl. 2, cb. 1, cb. 2

5 corde /  $\text{V} = \text{si}/\text{H}$

Qabriyyat, p. 1 © 2004 by Breitkopf &amp; Härtel, Wiesbaden

1996) y de los tercios de tono (*Kitab 7*), muy usuales en la música árabe y en el flamenco –pensemos en la obra de Maurice Ohana–.

Por otra parte, la práctica corriente de *scordature* (elección de afinaciones diferentes a las habituales en los instrumentos de cuerda) se remonta incluso más allá en el catálogo: ya *La persistencia de la memoria* baja su sexta cuerda un tono completo y el *Cuarteto de cuerda n. 3* exige al violonchelo la *scordatura* de su última cuerda en un semitono descendente... y también está presente en *Alqibla*, *Rosa de alquimia*, *Qasid 7*, etc.; con ello se consigue desvirtuar la sonoridad usual del instrumento, adaptarlo a campos armónicos no dictados por la afinación natural y modificar la naturaleza de su resonancia.

Ello no obsta para que se pueda hablar de construcción melódica en el repertorio verdiano: a menudo, la melodía surge por expansión natural desde un acorde o una nota tenida



(*Libro para un quinteto*, 'Introitus'; *Microludios*, III...), genera núcleos interválicos relevantes en la construcción temática de la obra –es muy usual el intervalo de 3ª menor, y aún más como trémolo– o diseños muy reconocibles –en especial los de carácter descendente (¿reminiscentes de la catábasis de la retórica barroca y su carácter patético?), audibles en el *Trío II* (1996/97), IV. 'Élégie'; en *Dhatar* (1997)... hasta llegar al *Cuarteto de cuerda n. 8* (2005)–.

Incluso encontramos usos más 'tradicionales' de la ordenación melódica de alturas: en obras tan recientes como *El sueño de la razón produce monstruos* (2004), el hexacordo Fa-Sol-La-Sib-Reb-Do (y su extrañamiento mediante la yuxtaposición de Re-Fa#) está presente en toda la obra, dándole una cierta sensación de Fa menor que entronca con el inicio del siguiente 'capricho goyesco' *El amor y la muerte* (2003); en *Inscriptio (Deploratio IV-Wolfgang Stryi in memoriam)* (2005), para clarinete, la sección central (c.54ss) permite aflorar una fórmula melódica mínima ('Lontanissimo', pppp) en quintas que se contraen en trémolos para expandirse después hasta la séptima y perderse diez compases más tarde.

Por lo que respecta a las relaciones armónicas, se observa un claro avance desde aquéllas definidas por la saturación del espacio cromático visibles en obras iniciales hasta la consecución de regiones obtenidas por la superposición desplazada del mismo material de alturas (*Bagatellen*, 5); con posterioridad, la construcción de campos armónicos se obtiene de una reflexión sobre el entorno armónico microtonal de una nota polar, perceptible como factor de unidad en cada uno de los movimientos o secciones de la obra, o, en su caso, de la natural ampliación de la afinación original o *scordatura* de los instrumentos de cuerda.

*"La creación de una nueva concepción del tiempo, cercana a un cierto estatismo y nacida de la reducción de los parámetros musicales, la he buscado a través de un elemento tan primario en la música como es el ostinato rítmico, la reiteración de un material sonoro"*<sup>36</sup>

Este concepto, expresado en 1997 a propósito de *Kitab 6*, continúa vigente en la obra de Sánchez-Verdú y, como vimos en el epígrafe inicial, radicaliza la estratificación rítmica de las primeras obras al optar por modelos de *ostinato* más fluidos, vivificados internamente por cambios de acento métrico o individual y por su recorrido por modos de ataque y dinámicas diversas; en casos específicos –ya lo comentamos al hilo de *Qasid 7*– se utilizan, literal o estilizadamente, modelos rítmicos asumidos de otras culturas musicales, como es el caso de *Dhamar* (1999/2000), que reproduce un tala indio, o los integra en una visión trascendente, en la línea de esa suspensión temporal facilitada por la repetición obsesiva que veíamos también en *Qasid 7*, por ejemplo en *Dhatar* (1997), donde la descomposición fonética de esta palabra (c.48ss) se alía con la iteración de un *ostinato* de semicorcheas hasta pronunciarse íntegramente el vocablo, tomado de la mitología hindú, en el c. 65.

Por lo que respecta al campo dinámico, es observable la preocupación del compositor por definir balances de intensidad muy matizados, para lo que indica a los intérpretes en la partitura pasajes de especial dificultad y necesaria escucha mutua o bien –como en el *Trío para flauta, viola y arpa*– recurre al uso de diagramas para representar gráficamente esta relación; la preferencia por modos de ataque y emisión frágiles incompatibles con dinámicas *f* y por los matices en el umbral mínimo de intensidad es clara, e indicaciones como 'appena udibile', los finales a niente y la espera a la extinción de toda resonancia del sonido son prototípicas del estilo del compositor.

36 José Mª Sánchez-Verdú, "Algunas reflexiones...", p. 28.

En el terreno de la investigación tímbrica, la inventiva de Sánchez-Verdú saca el mejor partido de las posibilidades más recónditas de cada instrumento, cuyas características propias de emisión del sonido, ya sea la mayor o menor presencia de aire y el sonido de las llaves en los instrumentos de viento, ya la presión, velocidad del arco y zona de ataque en los de cuerda y los diferentes tipos de percusión posibles, son sistemáticamente explotadas, así como las diversas sordinas y modos de extinción de la resonancia; también es habitual el uso de gradaciones de *vibrato* muy matizadas, desde el microtrino hasta el *vibrato* amplio, y de sonidos multifónicos, i.e., la emisión de varios sonidos simultáneos en el viento por medio de digitaciones específicas y en la cuerda por sobrepresión de arco.

Asimismo, encontramos la preparación de instrumentos como el piano o el arpa (*Trío II, Trío para flauta, viola y arpa*) y el recurso –no sólo en la serie *Kitab*, sino en obras anteriores, como *Schein*– a la pulsación de los instrumentos de cuerda con plectro.

### Memoria. La creación musical como ‘palimpsesto infinito’

Del mismo modo que Leopardi escuchaba en el silencio infinito del crepúsculo la voz de las estaciones idas y de la vida presente, Sánchez-Verdú teje en la urdimbre de muchas de sus composiciones voces que atan su música al inmenso coro de la creación sonora de tiempos y espacios pasados; podría hablarse de él como un artista en que el diálogo ilimitado –histórico, cultural, conceptual, lingüístico– de su propia obra con la tradición de que se nutre alcanza de manera plena lo que Yuri Lotman ha denominado ‘poliglotismo interno’, un carácter en que la presumible sobredeterminación de sentido de la materia prima sonora, agostada por centurias de usos tópicos, trasciende hacia una infinitud virtual de posibilidades de transmutación y combinación, acoge en su interior, en ocasiones de manera literal, soluciones anteriores de conformación de dicha materia prima –y estaríamos en este caso en el campo *sensu stricto* de la cita– y crea nuevos contextos para sonoridades y estereotipos ya *inventados*, con la construcción consiguiente de ‘arquitecturas’ sonoras que toman sus sillares de canteras hondas y remotas: la música medieval, renacentista y barroca occidental, las polifonías tradicionales africanas, la música culta árabe...

La creación musical se constituye, no sólo en estas obras sino, aún más, como rasgo de una actitud poética general bien definida, en un continuo ‘intercambio simbólico’ (J. Baudrillard) entre el espacio sacralizado de la tradición y el espacio ‘profano’, aún por conquistar, de la novedad<sup>37</sup> y en la clara voluntad de constituir ‘lugares de la memoria’ colectivos con que responder a la necesidad de un basamento intelectual y emocional sobre el que elevar la voz individual preñada de futuro<sup>38</sup>.

El diseño de una genealogía individual de músicas y espacios sonoros asumidos como propios asoma ya en obras primerizas, como el *Cuarteto de cuerda n. 4*, compuesto en noviembre de 1991, cuyo contenido temático viene determinado por la presencia del inicio de la tercera *fantasía* para vihuela de Luis de Narváez, aunque éste sólo aparezca citado íntegramente en el tercer movimiento y como una sombra del recuerdo (‘dolcissimo e lontano’).

Según Belén Pérez Castillo, desde *Palimpsestes* (1995), de título revelador, es destacable la “... fascinación por la utilización de materiales de obras antiguas en nuevas composiciones, no sólo en cuanto al procedimiento más evidente de la cita, sino en cuanto

37 Cfr. Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pretextos, 2005).

38 Cfr. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria* (Barcelona: Anthropos, 2004).

al proceso de transestilización y de transformación del material”<sup>39</sup>; esta fascinación es manifestada por el propio Sánchez-Verdú en un artículo de 1997 en que, de la mano del comentario de algunas obras compuestas entre 1994 y dicho año (*Libro para un quinteto*, Schein, *Memorare (Requiem para flauta subcontrabajo)*, *Palimpsestes II*, *Kitab 2*, *Kitab 1*, *Dhatar* y *Kitab 6*), expresa su concepción de las ‘tradiciones’ (occidentales y no occidentales) de que, en ese momento y con prolongación hasta la actualidad, se siente partícipe<sup>40</sup>.

En efecto, *Libro para un quinteto*, compuesto en el verano de 1994, se plantea, desde su dedicatoria “a los grandes compositores, poetas, matemáticos, astrónomos... del *Ars Nova* francés”, como un homenaje a los géneros y técnicas usuales en este período tan feraz y revolucionario para la música occidental. Estructurado en cinco movimientos o *libri*, el primero recrea la técnica del *organum* medieval en la constitución de columnas sonoras deformadas por el desplazamiento rítmico de las entradas y amenazadas en su pureza armónica por el uso de cuartos de tono y distorsiones del sonido (multi-fónicos del oboe, sonidos rotos en el contrabajo por sobrepresión del arco), mientras que el segundo organiza diagonalmente las relaciones melódicas del quinteto, a la manera del *hoquetus*, y el tercero toma del motete su condición imitativa, con ‘puntos’ de imitación definidos y sometidos a aumentación rítmica; por último, el movimiento final, ‘Ite...’ expresa al inicio explícitamente su condición *in memoriam* Guillaume de Machaut, un compositor que reaparecerá diez años más tarde en la serie de *Machaut-Architekturen I-V* (2003/05).

En Schein (1995) no encontramos modelos expresos sino la asunción de prácticas de organización del material que son rastreables tanto en la tradición occidental (*Ars Nova*, *Ars subtilior*) como en la música del Extremo Oriental, especialmente en lo referido a la concepción heterofónica del tejido musical y a las relaciones polirrítmicas y polimétricas; a ello ha de sumarse la elección para el clave solista de un sistema de afinación no temperada, la mesotónica, común en la música renacentista y barroca, que reaparecerá en una obra posterior como *AMTAR (Tiento para un órgano ibérico)* (2001) y que ha de relacionarse con la práctica común de la *scordatura* mencionada en el epígrafe anterior.

La atención a la música surgida en territorio peninsular es también constante desde estos años iniciales: Glosas (1998) se funda en la prosa ‘Eterni numinis’ del Códice de las Huelgas, *Palimpsestes II* (1996) aplaza hasta su séptimo movimiento la cita reconocible del modelo, un tiento de primer tono de Cabezón, cuyo centro modal La y contenido interválico se somete a un cerco progresivo, si discontinuo, desde el inicio y, poco antes, *Memorare (Requiem para flauta subcontrabajo)* tampoco alcanzaba hasta la penúltima página la enunciación de la fuente originaria –la antifona ‘*Memorare Domini*’ del *Ordo in finem hominis diei* mozárabe–, escrita en diferentes formas notacionales (neumática, cuadrada) e interpretada en *organum* por la flauta y la voz del intérprete dentro del tubo, aunque el intervalo de tercera menor de su entonación aparecía en trémolos regulares en la introducción y coda y el movimiento interválico conjunto de la monodía original articula internamente los motivos empleados en varias secciones.

En numerosas ocasiones ha reconocido el compositor su querencia por la música del primer Renacimiento (J. Ockeghem, J. Obrecht, Josquin, P. de la Rue, H. Isaac...), especialmente ante la sutileza de su pensamiento polifónico y rítmico, un tema que trató extensamente en la tesina con la que obtuvo el diploma de composición en Frankfurt (1999); no resulta extraño comprobar cómo este gusto se transparenta en el recurso a

39 B. Pérez Castillo, *op. cit.*, pp. 693-694.

40 J. M<sup>a</sup> Sánchez Verdú, “La tradición...”, *op. cit.*

músicas del período en algunas obras, comenzando por el tercero de los *Sappho-Fragmente* (*Cinco fragmentos de Safo*), que en 1996 distribuye los cuatro primeros compases del tenor y el contratenor de la *chanson* de G. Dufay ‘Se la face ay pale’ entre la flauta subcontrabajo y el clarinete bajo, para conservar en todo el movimiento la interválica conjunto y el ritmo hemiolico de este modelo.

*Qabriyyat* (2000) busca un resultado sonoro “caracterizado por lo primigenio y en cierto modo elemental de su material musical”<sup>41</sup>, que al inicio de la segunda parte (cc. 112-113) de la obra se cristaliza momentáneamente en la cita del comienzo de la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Josquin des Près, con lo que el significado árabe del título (‘epitafios’) adopta una nueva dimensión añadida a la proporcionada por la referencia al complejo mundo de la epigrafía funeraria islámica; esta cita, confinada en su audibilidad en un umbral dinámico muy estrecho construye un lecho modal de Re que predomina en toda la segunda parte de la composición.

*Plaine de dueil* (2000), sexto cuarteto de cuerda, es una obra intermedia entre *Qabriyyat* y la posterior *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* de Sánchez-Verdú. A la cita de la *chanson* de su título, que se produce de manera discontinua entre los cc. 79-146 –y que comienza de nuevo en condiciones de percepción extremas, *flautato lentissimo* ppp y sin *vibrato*– se suma (cc. 68-71, cc. 118-122) la referencia del mismo fragmento de Josquin presente en *Qabriyyat*; esta recurrencia de incitaciones sonoras en diversas obras responde a una conciencia cíclica, de raíz orgánica, del trabajo del compositor:

“Como en una parte de mi trabajo de compositor, grupos de obras se engloban en ciclos. Como en la naturaleza, así desarrollo y evoluciono ciertos materiales e ideas que me interesan en determinados momentos. La conclusión de un ciclo me permite cerrar un modo de pensar, de oír, de manipular el sonido. E ir abriendo y continuando otros ciclos”<sup>42</sup>

El final de trayecto de este ciclo –aunque cabría ampliarlo hasta la parodia de la obra que comentamos en el último movimiento del *Libro del destierro*– se alcanza con la mencionada *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, cuya estructura bipartita, condicionada por la estructura del texto poético empleado y por la tradición del motete bipartito renacentista que representa la obra primigenia de Josquin des Près en que se funda, responde también a una estrategia de acercamiento y alejamiento del estilo del motete original, avanzando desde una mayor cercanía a Josquin hacia un lenguaje más propio en que “la verticalidad se vuelve enormemente expresiva”<sup>43</sup>. Como también lo hace la creación de espacios de escucha ampliados: en la primera parte se requiere la independencia espacial de dos componentes del coro y en la sección climática de la segunda la interpretación del trombón en pie ante el coro; es más, esta apertura puede concebirse interiorizada en la adición de dos quintas voces (tenor y soprano) que ensanchan el tejido polifónico, siguiendo una práctica común en el Renacimiento, al comienzo de la obra y en el momento culminante de la ‘Secunda pars’.

La ‘Prima pars’ de la *Déploration...* ‘rodea’ el tema principal de su argumento aludiendo a otros testimonios musicales y literarios del período de su gestación: mientras tenor y bajo despliegan, en escritura neumática, la frase ‘Requiem æternam’ como *cantus firmus*

41 Comentario del compositor recogido en el Programa general del Festival Internacional de Órgano ‘Catedral de León’ 2002, p. 50, con motivo del estreno español de la obra (Villafranca del Bierzo [León], 8.9.2002).

42 Comentario del compositor recogido en el programa de mano del estreno español de *Deploratio II* (Granada, 23.4.2002), p. 5.

43 Seguimos en parte el extenso comentario del compositor, incluido por Jordi Casas en sus notas al programa de mano del estreno de la obra (Granada, 8.7.2001), s.p.

# MACHAUT-ARCHITEKTUR V

José M. Sánchez-Verdú  
2004

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Machaut-Architektur V". The score is written on seven staves, each with a different instrument or voice part. The staves are labeled as follows: gl. (soprano), cl. basso (bassoon), sax. bati. (bass saxophone), perc. (percussion), vl. (violin), vc. (viola), and pf. (piano). The score is written in a complex, handwritten style with many musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also several performance instructions in Italian and Spanish, such as "come eco, lontano, indifferente, senza espressione" and "bach, marte de grau cassa / weiche Schlägel von gr. Trommel". The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are many small annotations and markings throughout.

Machaut-Architektur V, p. 1 © 2005 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

—el mismo usado por Josquin en su *Déploration...*—, el texto del resto del coro se toma de la *chanson* anónima ‘Cœurs desolez’ y, poco después, comparece la cita del primer verso de otra *chanson* de Josquin, la ya citada ‘Plaine de dueil’ (c. 65); en la segunda parte, el texto y la música protagonistas son las propias de la *Déploration* del polifonista flamenco (cc. 40-52, c. 67ss), si bien el homenaje a Ockeghem se ahonda con una fugaz aparición del ‘Introitus’ de su *Requiem* (c. 28).

T. L. de Victoria es otra mención habitual en la nómina de preferencias musicales de Sánchez-Verdú; su peculiar expresividad y dominio de la construcción polifónica y

armónica ya había llevado al compositor a la cita del motete *O vos omnes* en *Libro del destierro* y dos años después será *Jerusalem*, responsorio a ocho voces de la tercera lección del Sábado Santo la música invocada en *TENEBRÆ (Memoria del fuego)* (2003/04), una obra en que comparecen también otras referencias del autor: el uso de un texto ('Tenebræ') de Paul Celan y el interés por el fundamento alfabético del lenguaje –en este caso hebreo y árabe– y por la gematría alfabética islámica<sup>44</sup>.

Recientemente hemos escrito acerca del ciclo *Machaut-Architektur I-V* y a ese texto remitimos para un comentario más detallado de esta obra<sup>45</sup>; sin embargo, no será ocioso reincidir en las circunstancias de composición –que ligaron dos de las cinco piezas a otras 'miradas' sobre la *Misa de Notre Dame* del compositor medieval, a cargo de J. M. López López y E. Mendoza– y en lo ambicioso de un proyecto que se enfrenta desde múltiples perspectivas al universo sonoro de Machaut, reinterpretando en las *Machaut-Architekturen* su vocabulario modal, el fundamento isorrítmico de su construcción formal, el carácter expresivo de su articulación melódica o la práctica del *hoquetus*; también comparece la cita expresa, del 'Kyrie' de la *Misa* en *Machaut-Architektur I* (cc. 64-69) y del 'Ite missa est' en imitación canónica en *Machaut-Architektur V* (cc. 5-9), pieza que concluye con la cita efímera del 'Introito' del *Requiem* de Ockeghem, ya aludido en la *Déploration...* y que aquí cumple la emotiva labor de homenaje hacia uno de sus primeros maestros musicales, Julio Marabotto.

### Actio. Gesto interpretativo, espacio escénico y sonido dramatizado

La música instrumental 'pura' de Sánchez Verdú nunca ha renunciado a la potencia expresiva del gesto físico del intérprete y de su movimiento escénico, asumiendo las connotaciones dramáticas que éstos conllevan y el impacto sobre el oyente de la disposición espacial del instrumentario, así como la profunda modificación que para la escucha supone una cuidada espacialización del sonido; desde *Schein* en adelante, la mayoría de las obras del compositor detallan cuidadosamente la situación de cada instrumento sobre el escenario, lo que, en casos como el de *Rosa de alquimia* –pensada expresamente para el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, llega a estar dictado por espacios muy concretos.

En obras de gran plantilla, como *Alqibla* o *Maqbara* –o en la ya mencionada *Déploration...*–, la distribución tradicional del conjunto instrumental se enriquece con situaciones escénicas inusuales: en la primera, la percusión se sitúa en las cuatro esquinas del escenario, mientras que en la segunda se solicita la actuación de un trombón y una trompeta fuera de escena –hasta el c. 103– y de un grupo de violines como 'eco', a ser posible elevados respecto al resto de la orquesta.

Momentos de inmovilidad absoluta encontramos ya en obras primerizas, como el *Cuarteto de cuerda n. 3* –"... y óigase el silencio" (p. 16) para un intervalo temporal de cerca de un minuto– o en *Chronos*, en que ha de esperarse a la extinción absoluta de la resonancia antes de abandonar la posición activa de interpretación, algo que se repite también al final de los *Sappho-Fragmente*. A partir de este momento se convierte esta inmovilidad en una solicitud recurrente en todo su catálogo, dirigida a concentrar la atención del auditorio en la disolución del entramado sonoro, y en algunas composiciones posteriores, desde *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* hasta la reciente *Inscriptio*

<sup>44</sup> José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, "Música de letras y números", en *Radio Clásica. Revista de programación*, n. 17/4 (abril 2004), p. 33.

<sup>45</sup> Germán Gan Quesada, "De altitudine temporis", en *Sibila*, 18 (abril 2005), pp. 50-51.

o el inicio del segundo movimiento de *Im Rauschen der Stille*, se pide que los intérpretes permanezcan ‘congelados’ (‘erstarren’) en tanto se extingue o comienza el sonido.

El camino hacia lo dramático se recorre decididamente en algunas obras: *Qasid 7*, cuyo movimiento interno ya se describió como trasunto simbólico del ascenso espiritual del alma, tiene su precedente en *Kitab 7*, en la que el oboe inicia su participación fuera de escena, para incorporarse a ella sólo en un tercer movimiento que también prevé un desplazamiento transversal del violín, y su heredero en *La rosa y el ruiseñor* (2005), donde soprano (Amada) y barítono (Amado) manifiestan escénicamente su cercanía espiritual; por su parte, actitudes como la requerida en *Schattentheater*, la repetición de algunos de cuyos pasajes ha de hacerse sólo con el gesto mímico de acción sobre el instrumento –‘como en un teatro de sombras’ reza la partitura–, suponen un avance en esta dirección teatral.

El primer logro de relación entre música y espacio dramático en la obra de Sánchez-Verdú tiene lugar, sin embargo, en un escenario ‘virtual’: la pantalla de cine. Como encargo del Teatro de la Zarzuela madrileño, el compositor ideó en 2003 un complejo comentario musical, de gran impacto en momentos como el fin del primer acto y toda la secuencia conclusiva, para la película *Nosferatu*, de F. W. Murnau<sup>46</sup>.

En él, en palabras de María de Arcos, “... opta por un paisaje sonoro multiestratificado que evoluciona de continuo y no pretende explicar la imagen, sino más bien contribuir orgánicamente a su carácter simbólico y emotivo”<sup>47</sup> y se basa en dos fundamentos principales: la intertextualidad latente en el discurso sonoro, tanto respecto de la banda sonora original de Hans Erdmann como en lo relativo a obras anteriores del compositor (*Taqsim*), y la recurrencia de asociaciones de orden sinestésico entre notas, colores y personajes o situaciones del film. Así, *Nosferatu* está asociado al negro y a la nota Do, Ellen a la muerte y a la nota Fa, las escenas nocturnas a la nota Mi y al color azul...; al mismo tiempo, se propone una identificación tímbrica que acepta los *ethoi* históricamente vinculados a algunos instrumentos musicales: el oboe (o corno inglés) de Ellen y la retórica del lamento, el carácter grotesco del fagot para Knock y la respiración acezante y sonorida casi irreal en sus zonas extremas del acordeón de *Nosferatu*.

Poco después, un nuevo paso en este ámbito lo constituye el proyecto de la ópera de cámara *Cuerpos deshabitados*, que respondía a un encargo coproducido por el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ministerio de Cultura y Deporte y la Residencia de Estudiantes como parte de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Rafael Alberti y que, como tal, vivió tras su estreno una prolongada gira por países iberoamericanos (Argentina, Uruguay, Chile, Perú, México y Costa Rica) y su presentación en el festival berlinés Ultraschall en enero de 2004.

Se trata de un espectáculo concebido para una bailarina, seis actores y un quinteto de músicos –que actúan sobre la escena–, con libreto de Marina Bollaín en torno de la vida de Alberti y del panorama vital del exilio republicano español; la voz del poeta se encarna en la figura de una mujer y el cauce principal de inspiración se logra en el imaginario surrealista del poeta gaditano (*Sobre los ángeles*). Sánchez-Verdú reutiliza para la música de esta ópera de cámara obras anteriores, integradas de acuerdo con la libretista en el desarrollo dramático, y compone tres nuevas piezas (*Cuerpos deshabitados*, *Schattentanz* y *Schattentheater II*) que consiguen sugerir el ambiente aéreo y marino de la infancia del poeta y la calidad onírica y vaga de sus imágenes:

<sup>46</sup> Con posterioridad, la iniciativa del teatro ha llevado a encargar músicas para películas mudas a otros compositores: Carlos Cruz de Castro (*Berlin. Die Symphonie der Grosstadt* [W. Ruttmann], 2004), Jorge Fernández Guerra (*Don Quichotte* [G.W. Pabst], 2005) y Marisa Manchado (*La passion de Jeanne d'Arc* [C.T. Dreyer], 2006).

<sup>47</sup> María de Arcos, “*Nosferatu*. Paisajes del rumor y de la sombra”, en *Sibila*, 18 (abril 2005), pp. 51-52, p. 52.

## CUERPOS DESHABITADOS (Esquema argumental y musical)

### LA PLAYA

|                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| Escena 1: El mar             | <i>Cuerpos deshabitados</i> |
| Escena 2: Castillos de arena | <i>Trío II, 'Ritual'</i>    |
| Escena 3: Apresamiento       | <i>Dhamar, I</i>            |

### EL ENCIERRO

|                             |                                       |
|-----------------------------|---------------------------------------|
| Escena 1: Encierro          | <i>Deploratio</i>                     |
| Escena 2: Trabajos forzados | <i>Im Rauschen des Augenblicks, V</i> |
| Escena 3: Catequesis        | <i>Schattentanz</i>                   |
| Escena 4: Fuga              | <i>Trío II, '...in æternum'</i>       |
|                             | <i>Dhamar, II</i>                     |
| Escena 5: Fusilamiento      | <i>Im Rauschen des Augenblicks, V</i> |

### EL EXILIO

|                      |                           |
|----------------------|---------------------------|
| Escena 1: Extranjero | <i>Schattentheater II</i> |
| Escena 2: Regreso    | <i>Trío III</i>           |

La participación del compositor en el proyecto colectivo *Seven Attempted Escapes from Silence*, ideado por la Staatsoper Oper berlinese en septiembre de 2005 sobre libreto del novelista estadounidense Jonathan Safran Foer (1977) en colaboración con el dramaturgo Andrés Siebold, se inscribe en la línea de continuidad que debe desembocar este año presente en *GRAMMA* y en 2007 en *El viaje a Simorgh*. Dividido en siete fragmentos, para cada una de los cuales se ha escogido un tándem compositor-escenógrafo diferente, el texto de Foer deja ancho campo a la imaginación de los creadores implicados en el proyecto, ya que consiste, principalmente, en indicaciones escénicas –que fueron leídas por el propio Foer al inicio de cada ‘escena’ en el estreno– que proporcionan el marco argumental común de la propuesta: un espacio inconcreto (que en las representaciones berlinesas adopta la apariencia de un almacén de mercancías) en que se debaten encerrados un grupo de individuos, incapacitados para el habla pero no para la expresión de sentimientos o necesidades, que tantean diversos modos de escapar de su encierro sin lograrlo, bajo la estricta vigilancia de un personaje, éste sí dotado de lenguaje, que responde al nombre genérico de ‘Autoridad’.

## SEVEN ATTEMPTED ESCAPES FROM SILENCE

| ESCENAS             | COMPOSITOR                        | DIRECTOR DE ESCENA |
|---------------------|-----------------------------------|--------------------|
| Tunnels             | Karim Haddad                      | Eszter Salamon     |
| The Wall            | Miroslav Srnka                    | Peter Mussbach     |
| Ropes               | Annette Schmucki                  | Katarzyna Korzina  |
| Doors               | Larisa Vrhunc                     | Alex & Liane       |
| Windows and Mirrors | Catherine Milliken                | Sjoerd Vreugdenhil |
| Imposters           | Bernhard Lang                     | Xavier Le Roy      |
| Escape into Silence | José M <sup>a</sup> Sánchez-Verdú | Juan Domínguez     |

La contribución de Sánchez-Verdú, ‘Escape into Silence’ –aunque en catálogo consta con el título de *Silence*–, propone un cierre posible para la ópera con una reflexión sobre



la aceptación del tránsito ('escape') como una actitud vital y sobre la posibilidad de una huida *hacia* el silencio y no *de* él; de hecho, en su escena, el grupo de prisioneros, además de emitir sonidos aéreos y vocales indeterminados, sí asume texto inteligible, que a partir de determinado momento es proyectado en escena, y que incluso es asumido en alguna ocasión por el personaje de la 'Autoridad'.

Estas proyecciones, en número de siete, marcan también el avance escénico hacia la oscuridad total, en tanto la 'Autoridad' evoluciona desde una búsqueda insistente de complicidad y auxilio en el público, al que intenta acercarse y hacer comprender la *lógica* supuesta del encierro, hasta la resignación de saber inevitables su personalidad, actuación y rol en el sistema, que ha de impedir la libertad de los 'internados' –éste es el nombre que se le da al coro en la partitura– pese a su intento inútil de escalada de los muros de su encierro; sólo una voz de soprano contesta en eco final a la voz del barítono que encarna a la 'Autoridad'; de una rica variedad de recursos vocales que abarca desde el canto 'noble' a la emisión impura, el recitado o el mero acto respiratorio.

### Coda

*Wo aber Gefahr ist, wächst  
das Rettende auch*  
(F. Hölderlin)

No podríamos concluir este estudio sin mencionar con cierto detalle –puesto que de la obra estreno en el Festival *La rosa y el ruiseñor* (2005), concebida para barítono, soprano, 'ud, tres *violas da gamba* y orquesta, sobre textos de San Juan de la Cruz, se ocupa el propio compositor en un texto *ad hoc*– los dos proyectos operísticos que en la actualidad se encuentran prácticamente finalizados y que han de constituir, a la altura de la llegada a la plena madurez de su lenguaje, piedra de toque para su concepción estética y para su recepción pública. Nos referimos a las óperas *GRAMMA* (*Jardines de la escritura / Gärten der Schrift*), cuyo estreno está señalado para mayo de este año en Munich, y *El viaje a Simorgh*, encargo del Teatro Real previsto para el mismo mes de 2007.

En el séptimo cuarteto de cuerda y en *Jardines de Adonis*, obras fechadas en 2004, tenemos un adelanto de la ópera *GRAMMA*, puesto que en ella se integran como escenas tercera y cuarta, respectivamente; el estudio del libreto, casi definitivo, nos ofrece de nuevo esa amplitud de referencias característica de la inspiración verduana y que, en este caso concreto, se vuelca en el papel de la escritura como vehículo y garante de la expresión de la naturaleza humana, derivación cultural del *logos* natural y instrumento frágil que puede verse avocado al silencio por la pérdida de sentido derivada de la inflación actual de significantes.

Tras una 'Introducción' instrumental, la escena I ('Thamos y Tot') plantea el mito de la invención de la escritura siguiendo la narración del *Fedro* platónico y la desconfianza del rey Thamos frente a esta innovación, vista como 'enemiga' de la oralidad y de una memoria, que se pierde en la escena siguiente ('La flor del loto'), donde se combina la narración homérica con la peripecia, en muchos casos odiseica, del *zapping* por los canales (¿océanos?) televisivos; los marineros, con máscaras, ocultan su personalidad al modo de las *personae* del teatro clásico y alcanzan una categoría impersonal –*de nobis fabula narratur*...

La escena III incorpora la versión para recitador y cuarteto de cuerda de *Arquitecturas de la memoria*, con un texto agustiniano (*Confesiones*) en que la dicotomía memoria / olvido se resuelve a favor de la primera como medio de acceso a la divinidad y de gozo en la 'profunda et infinita multiplicitas' del ser humano<sup>48</sup>; sin la escena IV ('Jardines de

Adonis’) resultaría, sin embargo, huera esta multiplicidad, ajena al sentido de que la dotan el amor y la muerte –como narración del lamento de Venus por Adonis en la versión de Ovidio–, la conexión con el ciclo vital de la Naturaleza y su renovación estacional, y el rito como religación con lo trascendente –la ‘repetita mortis imago’ del texto latino se representa mediante la repetición de los movimientos y actitudes escénicos de Venus, en un ciclo cuaternario que alude a los elementos de la Naturaleza–.

Tras ella, la escena V (‘El silencio de la escritura’) afronta la ritualización del gesto gráfico, de su continente (el texto sagrado) y de su modo de expresión (el recitado litúrgico) como característica común de todas las culturas, haciendo uso de textos del *Didascalicon* de Hugo de San Víctor (m. 1141), y mostrando el espacio privado de la lectura solitaria y la evolución diacrónica de los medios de escritura; finalmente, la escena VI (‘Libro de los jardines de la escritura’) reúne a todos los personajes de la ópera, presenta el libro como epítome de la realidad humana –con textos del ‘Paradiso’ de Dante y del *Apocalipsis*– y la labor del creador como una continua tarea de re-escritura, expresada en la recapitulación de elementos escénicos y musicales, para acabar con una ‘Coda’ en que la reaparición de Thamos y Tot deja señalado el carácter cíclico del proceso presentado en la ópera.

Por último, *El viaje a Simorgh* toma un referente que contiene en sí tres niveles de profundidad: el argumento, libre recreación de la novela de Juan Goytisolo *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), pone en escena a la figura de San Juan –puesto que la propia novela lo incorpora como ‘personaje’ y el título y espíritu parafrasean la perdida obra del santo de Fontiveros *Tratado de las propiedades del pájaro solitario*– y sus conexiones con la mística sufi; nos encontramos, pues, en terreno muy labrado por Sánchez-Verdú en obras anteriores, como la propia *La rosa y el ruiseñor* que en este Festival se estrena.

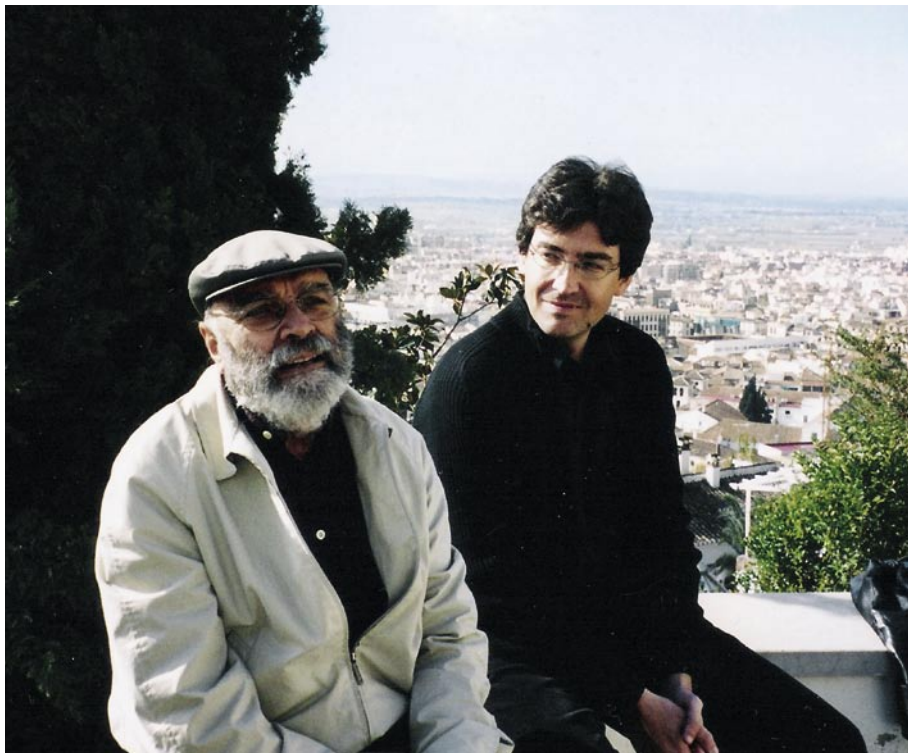
La potencia verbal deslumbrante de la prosa de Goytisolo, el ritmo hipnótico de la frase, el carácter épico de presentación de los personajes, los recovecos discursivos, la condición fragmentaria del argumento y la multiplicidad de sus niveles de sentido orientan la labor textual y escénica de Sánchez-Verdú, que ha abundado en el círculo de referencias con la inclusión –según hasta el momento se deduce de la versión del libreto que hemos podido consultar, fechada en diciembre de 2005– de textos de otros autores, como Leonardo da Vinci o Celan, para cuya puesta en música prevé el autor muy diferentes grados de inteligibilidad.

El argumento, cuyo núcleo temático es el exilio y la marginación personal y creativa a la que la cualidad de lo *diferente* (sexual, cultural, religioso, político) relega a su poseedor, se desarrolla en ambientes opresivos, que configuran auténticos cronotopos –el *hammam*, el balneario-hospital, la celda, la biblioteca– que se suceden hasta alcanzar la aniquilación mística de la limitada voluntad individual en una pluralidad unánime y gozosa, representada por el ‘ave sutil, incolora y asexuada’ Simorgh, que

“...emprende el vuelo sin dejar de estar inmóvil, viaja sin cubrir la menor distancia, se aproxima y no recorre espacio alguno, todos los colores dimanar de él pero carece de color, anida en Oriente sin que su lugar en Occidente quede vacío, las ciencias proceden de su encantamiento y los instrumentos musicales más perfectos de su eco y sus resonancias, se alimenta de fuego y quienquiera que prenda una pluma de sus alas en su costado derecho saldrá indemne de las llamas, la brisa natural brota de su aliento y por ello el amante le revela los misterios del corazón y sus pensamientos más íntimos y secretos”<sup>49</sup>

48 Cfr. Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Ediciones Siruela, 2005), especialmente pp. 67-70.

49 Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario* (Barcelona: Seix Barral, 1988), p. 169.



Con Luis de Pablo (2003)

## Envío

*“... la música no se impone al hombre: se abre como posibilidades... y la experiencia sonora se hace algo no unívoco sino múltiple, de infinitas facetas y matices siempre nuevos”<sup>50</sup>*

La apertura del universo sonoro que supone para el auditor el contacto con la música de nuestro compositor no es, en muchos casos, una instalación confortable: el ‘rumor de límites’ que lo puebla, el esfuerzo de penetrar en las capas más íntimas de nuestra percepción fisiológica y de nuestra consciencia –o, en la mayoría de los casos, inconsciencia– cultural, la inestabilidad que provoca el derrumbe de nuestros hábitos de escucha... son factores de riesgo en que, como intuye la cita de Hölderlin, también debemos hallar nuestra salvación estética... Con una línea creativa definida pero en constante progresión y expansión, todo acercamiento hermenéutico, anclado en el instante, a la obra de José María Sánchez-Verdú, está condenado al fracaso, por más que nos consolemos con la afirmación de Octavio Paz de la sabiduría de lo momentáneo y transitorio; con estas páginas sólo hemos pretendido abrir una puerta a los senderos que surcan estos nuevos paisajes sonoros e invitar a recorrerlos conjuntamente. *The rest (maybe) is silence...*

Germán Gan Quesada

<sup>50</sup> José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, “El jardín de Pan-Yundum”, en *Senderos para el 2000*, 8 (1999), pp. 12-13.



Dirigiendo, al frente del Ensemble Mosaik Berlin, el *Kammerkonzert* de G. Ligeti (2000)

# CURSUS VITÆ

**1968** Nace el 7 de marzo en Algeciras (Cádiz).

**1973** Se traslada a Granada con su familia, tras haber residido en Tarifa (Cádiz) hasta los cuatro años.

**1977** Inicia sus estudios musicales de manera privada.

**1978/86** Alumno del Conservatorio de Música 'Victoria Eugenia' de Granada, donde cursa las materias de solfeo, violín, piano y armonía. Escribe sus primeras composiciones.

**1983/86** Violinista de la Orquesta de Jóvenes Manuel de Falla de Granada, con la que participa en numerosos conciertos en la región.

Viajes a Francia, Suiza e Italia.

Perfecciona su formación musical con Julio Marabotto Broco (armonía y contrapunto) y traba contacto con el compositor y organista de la catedral granadina J. A. García.

**1986** Se traslada a Madrid, donde inicia la licenciatura de Derecho en la Universidad Complutense e ingresa, al tiempo que prosigue estudios privados de contrapunto e instrumentación con J. López Calvo, en el Real Conservatorio Superior de Música, en que cursará Contrapunto y Fuga (D. Vega), Composición (A. García Abril), Dirección de orquesta (E. García Asensio) y Musicología (I. Fernández de la Cuesta, E. Rey, A. Gallego y P. Sierra).

**1987** Viajes a Francia, Suiza, Austria, Checoslovaquia, Polonia y U.R.S.S.

**1988** Viaje a Roma.

**1989** Alumno becario de los Cursos Manuel de Falla de Granada, en la especialidad de Composición (V. Globokar, L. Brouwer).

Curso de composición en Madrid con C. Halffter.

**1991** Obtiene la Licenciatura en Derecho (Universidad Complutense) y el Premio Extraordinario de Contrapunto y Fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Alumno becario del Curso de Composición del Festival de Torroella de Montgrí con L. Balada; su obra Elegía para cuerdas es interpretada en el concierto de clausura del Curso.

Profesor de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, puesto que desempeñará hasta 1995.

**1992** Alumno de F. Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena.

Viajes a Italia, Eslovenia, Croacia y Francia (Burdeos) y frecuentes estancias en Frankfurt.

**1993** Inicia su labor como director, que le llevará a asumir en los próximos años varios estrenos de obras propias; ejerce como director asistente del coro Santo Tomás de Aquino (Madrid).

Primeros encuentros con L. de Pablo.

Estancia en Italia (Friuli-Venezia-Giulia), como becario del Istituto di Cultura Italiana de Madrid.

**1994** Asiste a un curso de composición en la Universidad de Alcalá de Henares (B. Ferneyhough) y a los Internationale Ferienkurse de Darmstadt, donde recibe clases, entre otros, de T. Hosokawa y del mencionado B. Ferneyhough.

Primera estancia berlinesa.

Premio Fin de Carrera de Composición 'Flora Prieto' y Premio de Composición de la Fundación Inocencio y Jacinto Guerrero de Música Española, por sus obras *Concierto de cámara n. 1* y *Sombra del paraíso*, respectivamente.

**1995** Alumno en los cursos de verano del IRCAM parisino.

Primeros estrenos en el extranjero [*Paisajes mecánicos* (Tánger), *Bagatellen* (Frankfurt)] e inicio de su actividad como conferenciante y profesor en cursos especializados.

*Palimpsestes* recibe el Premio del XVI Concurso de Composición para Órgano ‘Cristóbal Halffter’ **1995/6** Director del Coro Universitario Complutense.

**1996** Asiste en La Haya a un curso monográfico con G. Ligeti y, de nuevo, al Curso Manuel de Falla de Composición (Granada), impartido por L. Balada.

Es admitido en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt para realizar estudios de posgraduado en Composición (H. Zender) y Dirección de Orquesta (W. Raiski), materia en la que también se perfecciona con A. Tamayo en los Cursos de Dirección de Música Actual de la Universidad de Alcalá de Henares. Su obra es presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (10 de marzo), con la interpretación de *Memorare* (*Requiem para flauta subcontrabajo*) y del *Estudio para piano n. 1 ‘Pulsación’*, en el Lincoln Center de Nueva York (12 de abril, estreno de *Kitab 2*) y en el Festival de Música Contemporánea de Alicante, en que se da a conocer *Schein* como encargo del CDMC.

*Libro para un quinteto y Sappho-Fragmente* (*Cinco fragmentos de Safo*) reciben, respectivamente, el tercer y cuarto premio del Premio de Composición para Jóvenes Compositores de la SGAE; la primera de estas obras resulta nominada en el festival Young European Artists de Leipzig y, al año siguiente, por la Gesellschaft für Neue Musik de Colonia y el Ensemble Modern de Frankfurt para el II Nachwuchsforum für Junge Komponisten, Musikologen und Interpreten. Jurado del XVII Concurso de Composición para Órgano ‘Cristóbal Halffter’.

**1997** Reside varios meses en Roma, becado en la Academia de España por el Ministerio de Cultura. Recibe el Premio ‘Ciutat d’Alcoi’ por *Kitab 7* y el segundo premio del Premio de Composición para Jóvenes Compositores de la SGAE con *AST-Trivium*.

**1997/9** Disfruta de una beca DAAD/La Caixa para proseguir sus estudios en Frankfurt.

**1998** Asiste por segundo año consecutivo al Festi-

val de Donaueschingen, donde sigue un curso de composición con K. Huber.

Recibe el primer Premio de Composición del Colegio de España en París con *Kitab 3*; *Kitab 7* se interpreta en el Festival de la SIMC (Rumanía), seleccionada por la sección alemana.

**1999** Obtiene, con la máxima calificación, el “Diplom in Komposition” por la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt, con la defensa de su tesina *Proportio. Observaciones en torno al pensamiento cuantitativo en el proceso compositivo de las músicas del Renacimiento inicial y del siglo XX*.

Primeras colaboraciones como director con el ensemble Mosaik de Berlín.

Compositor residente de la Orquesta Joven de Andalucía.

Primer Premio de Composición de la Junge Deutsche Philharmonie por su obra orquestal *Alqibla*, que representa a Alemania en su festival; *Kitab 3* queda finalista del Irino Composition Prize de Tokyo.

*Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y la noche* es estrenado en San Petersburgo (21 de octubre).

**1999/2004** Docente en los Cursos Internacionales de Composición de Villafranca del Bierzo (León).

**2000** Imparte cursos monográficos sobre música actual en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Participa en la gestación del grupo sevillano de música contemporánea Taller Sonoro.

Estreno de *Alqibla* en la Philharmonie berlinesa (26 de agosto) y de *Maqbara* (*Epitafio para voz y orquesta*) en Madrid (17 de noviembre), como encargo de la Orquesta Nacional de España. Sus obras *Trío III ‘Wie ein Hauch aus Licht und Schatten’* y *Qabriyyat* son dadas a conocer como parte de la programación cultural de la Exposición Universal de Hannover y su música es protagonista de un concierto en los Internationale Ferienkurse de Darmstadt.

Miembro del Jurado del Premio Composición para Jóvenes Compositores de la SGAE.

Premio de Composición de la Fundación Ernst von Siemens de Munich.

**2001** Es contratado como Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf, cargo que ocupa en la actualidad.

Estrenos del ciclo *Giorno dopo giorno* (Munich, 1 de junio), de *Qasid 7* (Biennale für Neue Musik de Hannover, 9 de junio) y de la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (8 de julio), encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Estancia en Nueva York.

**2002** Profesor de la Cátedra Manuel de Falla de Composición de la Junta de Andalucía (Cádiz) y responsable de sus líneas fundamentales de actuación.

Diversos viajes por el norte de Alemania y estancia en el Colegio de España en París.

Inicia el trabajo de composición en su ópera *El viaje a Simorgh*, con estreno previsto en el Teatro Real madrileño en mayo de 2007. Primeros contactos con J. Goytisolo.

Estrena *Libro del destierro* (14 de junio), encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid en conmemoración del centenario de su creación, y *Taqsim* (9 de agosto), encargo del Festival de Música de Schleswig-Holstein.

Premio de Composición de la Bergische Biennale de Wuppertal.

**2003** Imparte un curso de composición en la Hochschule für Künste de Bremen, ciudad cuyo Instituto Cervantes organiza un concierto del Trío Arbós dedicado a su música (11 de mayo) y publicado por la propia institución en CD.

Cofundador en Madrid del Grupo Dhamar, dedicado a la música actual.

Estrenos de la música para la película de F.W. Murnau *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (26 de abril), encargo del Teatro de la Zarzuela de Madrid y de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, y del octeto *Arquitecturas de la ausencia* (10 de junio), presentado en numerosas ciudades europeas y americanas por el Cello Octet Conjunto Ibérico y objeto de interés por compositores como G. Kurtág.

*Paisajes del placer y de la culpa* es estrenada en la Konzerthaus berlinesa (23 de agosto), como encargo del Internationales Festival Jünger Künstler de Bayreuth y de young.euro.classic.

Presentación de la ópera de cámara *Cuerpos deshabitados* en la Residencia de Estudiantes de Madrid (26 de septiembre), en gira posterior por Centro- y Sudamérica y en el Festival Ultraschall berlínés (enero de 2004).

Recibe el Premio Nacional de Música.

**2004** Imparte diversos cursos de composición y conferencias en Córdoba, Ciudad Real, Madrid, Molina de Segura (Murcia) y en el Curso de Verano del Mozarteum de Salzburgo.

Su música, interpretada por agrupaciones como el Nouvel Ensemble Modern, Orquesta Filarmonica de Gran Canaria, Real Philharmonia, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta de la Radio de Frankfurt y Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, alcanza en su difusión Canadá, China y Japón.

Inicia el proyecto de composición de la ópera de cámara *Aura*, sobre la novela homónima de Carlos Fuentes, con quien traba relación en Berlín.

Estrenos en Munich (23 de enero) y Granada (1 de junio) de las primeras piezas de su ciclo *Machaut-Architekturen I-V*; por su parte, se dan a conocer *TENEBRÆ (Memoria del fuego)*, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca (5 de abril), y *Jardines de Adonis*, bajo la dirección del compositor, en la Deutsche Oper berlinesa (4 de octubre).

Miembro del Jurado del Premio Nacional de Música.

Entra a formar parte del catálogo de la editorial Breitkopf & Härtel, desde este momento principal editora de sus obras.

**2005** Profesor y conferenciante en Molina de Segura (Murcia), Madrid, Las Palmas de Gran Canaria y Sevilla.

Estrenos del ciclo *Machaut-Architekturen I-V* (Klangspuren Festival de Munich, 16 de febrero), de *Arquitecturas de la memoria (Cuarteto de cuerda n.º 7)* (24 de febrero) y del *Cuarteto de cuerda n.º 8* en la Konzerthaus de Berlín y con Dietrich Henschel como barítono solista (23 de junio).

Compositor residente del Carinthischer Sommer Festival (Austria), en que se presenta *Arquitecturas de la sombra* (9 de agosto); a lo largo del mes de septiembre, nuevas obras se añaden al catálogo del compositor, como *Silence*, encargo de la Sta-

atsoper de Berlín (14 de septiembre) y *Abyad-kamoon* (19 de septiembre), obra solicitada por el Parlamento de Andalucía en homenaje a las víctimas de los atentados del 11 M.

Publicación del primer CD monográfico dedicado al compositor (Columna Música), como encarte de un número de la revista sevillana *Sibila* en que se recogen diversos textos relativos a su música; al mismo tiempo, grabación de otro disco monográfico por parte de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla para el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

**2006** Dirige un concierto monográfico, organizado por el CMDC y la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, dentro de la primera temporada del nuevo Auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (16 enero).

Estreno de su obra *La rosa y el ruiseñor* en el Festival de Música de Canarias (8 y 10 de febrero).

*Rosa de alquimia* y *Alqibla* son interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Friburgo (20 y 21 febrero) y *Kitab 7*, en una nueva versión escénica, en el Teatro Real de Madrid bajo la dirección del compositor (26 de febrero).

Harmonia Mundi prepara un nuevo CD monográfico, protagonizado por la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, con E. Martínez Izquierdo como director.



# CATÁLOGO CRONOLÓGICO

Las entradas de la presente relación cronológica, que recoge las obras escritas con posterioridad a 1989 reconocidas por el autor, así como una breve nómina de composiciones descatalogadas, responden al siguiente formato interno, del que se obvian, en su caso, los campos no pertinentes.

## Título de la obra

## Año de composición y/o revisión

## Plantilla instrumental

Para las obras orquestales se ha adoptado la ordenación por familias instrumentales, interpretadas del siguiente modo, tomando como ejemplo la plantilla orquestal de *Alqibla* (1998):

[3(2).3(1).3(1,1).3(1) - 4.3.2+1.1 - 4 perc. - p. - cu. (14.12.10.8.6(3))]

3 flautas (2 con piccolo), 3 oboes (1 con corno inglés), 3 clarinetes (1 con clarinete bajo, 1 con requinto), 3 fagotes (1 con contrafagot) - 4 trompas, 3 trompetas, 2 trombones, 1 trombón tenor-bajo, 1 tuba - 4 percusionistas - piano - cuerda (14 violines I, 12 violines II, 10 violas, 8 violonchelos, 6 contrabajos [tres de ellos con cinco cuerdas]).

Salvo otra indicación, las denominaciones 'flauta' y 'clarinete' se reservan para la flauta soprano en Do y el clarinete en Si<sup>b</sup>, respectivamente.

## División en movimientos o partes

## Duración estimada

## Circunstancias del encargo

## Premios

## Dedicatoria

## Autoría del texto de las obras vocales

**Estreno absoluto.** En el caso de obras con director, se reseña tras el símbolo /

**Estreno español**

## Datos de edición de la partitura

## Abreviaturas empleadas

|             |                              |
|-------------|------------------------------|
| A           | contralto (coro)             |
| acord.      | acordeón                     |
| B           | bajo (coro)                  |
| b.-bar.     | bajo-barítono                |
| bar. / Bar  | barítono                     |
| ca.         | circa                        |
| cb.         | contrabajo                   |
| cel.        | celesta                      |
| cl.         | clarinete                    |
| cl.b.       | clarinete bajo               |
| cl.cb.      | clarinete contrabajo         |
| clv.        | clave                        |
| contr.      | contralto (solista)          |
| cten. / CT  | contratenor (solista / coro) |
| cu.         | cuerda                       |
| D.          | Dedicado                     |
| E.          | Estreno                      |
| fl.         | flauta                       |
| guit.       | guitarra                     |
| mez.        | mezzosoprano                 |
| ob.         | oboe                         |
| Observ.     | Observaciones                |
| órg.        | órgano                       |
| P           | Partitura                    |
| p.          | piano                        |
| perc.       | percusión                    |
| pp.         | páginas                      |
| Preestr.    | Preestreno                   |
| recit.      | recitador/a                  |
| rev.        | revisión                     |
| S           | Soprano (coro)               |
| sax.        | saxofón                      |
| sopr.       | soprano (solista)            |
| T           | Tenor (coro)                 |
| tbn.        | trombón                      |
| tbn.b.      | trombón bajo                 |
| tbn.cb.     | trombón contrabajo           |
| tbn.ten.-b. | trombón tenor-bajo           |
| ten.        | tenor (solista)              |
| tim.        | timbales                     |
| tpa.        | trompa                       |
| tpt.        | trompeta                     |
| v.          | voz                          |
| vc.         | violonchelo                  |
| vl.         | violín                       |
| vla.        | viola                        |
| vibr.       | vibráfono                    |
| v.m.        | voces mixtas                 |

**TRÁNSITO** (1989, rev. 1995), guitarra.

8'

E. Madrid, Auditorium Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música, 30.3.1992. Jesús Sáiz Huedo (guit.).

**CHRONOS II** (1990), 2 violines, violonchelo y 2 pianos.

8'

E. Madrid, Auditorium Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música, 18.4.1990. Conjunto instrumental de la Clase de Acompañamiento / Emilio Molina.

**LIBERA ME** (1991, rev. 1996), coro v.m. (SSAAT-TBB).

7'

Premio Internacional de Composición Joan Batista Comes 1996.

E. Segorbe (Castellón), Catedral de Segorbe, 17.9.1997. Coro de Juventudes Musicales de Segorbe / María Dolores Pérez Torres.

P. Piles (1997)

**Observ.** La partitura señala un número mínimo recomendable de 6-8 intérpretes por voz.

**OFRENDA LÍRICA** (1991), voz, clarinete, violonchelo y piano.

[I. 'Sé que esta vida' – II. 'Yo vivía en el lado más sombrío' – III. Intermedio instrumental – IV. 'Me han llamado' – V. 'Permite, Dios mío']

15'

Texto de Rabindranath Tagore, en traducción de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí.

D. Marisa Ramis.

E. Madrid, Auditorium Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música, 21.5.1992. Pilar Jurado (v.), Antonio Ribera (cl.), Joaquín Ruiz Asurmendi (vc.), Ángel Huidobro (p.).

**Observ.** Se estrenó, parcialmente, con el título de *Cuatro poemas de la 'Ofrenda lírica'*.

**ELEGÍA PARA CUERDAS** (1991), quinteto de cuerda (2.1.2.0).

7'

E. Torroella de Montgrí (Girona), Església de Sant Genís, 29.8.1991. Hyesung Park, Manuel Porta (vl.), Helen Dodd (vla.), Catriona Bryce, Eleanor Young (vc.) / Leonardo Balada.

**LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA** (1991), flauta y guitarra.

9'

E. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 19.5.1995. Alfredo García Martín-Córdova (fl.), Jesús Sáiz Huedo (guit.).

**CUARTETO [DE CUERDA] N.º 4** (1991)

17'

I. Introducción, II. Elegía, III. Homenaje (a L. de Narváez)

E. Madrid, Auditorium Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música, 18.3.1992. Ángel Jesús García, Víctor Arriola (vl.), Sergio Vacas (vla.), Paul Friedhof (vc.)

**Observ.** Sólo se estrenaron los movimientos segundo y tercero.

**EVOLUCIONES** (1992), orquesta sinfónica [2(1).2.2.2(1) - 2.2.2.0 - 3 perc. - arpa - cu (10.8.6.6.4)]

**SINCRONÍAS PARA UN OCTETO** (1992), flauta / piccolo, oboe, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y percusión.

I. ♩=92 – II. ♩=60 ca. – III. ♩=120.

16'

**AST-TRIVIMUM** (1992, rev. 1997), violín, clarinete, trompa, violonchelo y piano.

12'

Segundo Premio del Premio de Composición para Jóvenes Compositores de la Sociedad General de Autores y Editores española (SGAE) 1997 – Premio Extraordinario de Grado Medio de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

D. Susanne Thiemann.

E. Madrid, Auditorio Nacional de Música, 22.12.1997. Cámara XXI / Gregorio Gutiérrez.

P. EMEC (1998)

**CUARTETO NAZARÍ [CUARTETO DE CUERDA N. 5]** (1992/93)

I. ♩=60 – II. ♩=120-132. – III. Lento (♩=112 ca. / ♩=56 ca.) – IV. ♩=138 ca.

25'

**FRAMMENTI** (1993), flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión.

12'

D. Intérpretes del estreno.

E. Madrid, Auditorium Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música, 2.3.1993. Julián López (fl.), Sancho Sánchez (cl.), Alfredo García Serrano (vl.), Ignacio del Río (vc.), Miguel Ángel Pérez Grande (perc.), Ángel Huidobro (p.) / José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.

**LIBRO PARA UN QUINTETO** (1994), oboe, clarinete bajo, trompeta, viola y contrabajo.

I. Introitus – II. Liber primus – III. Liber secundus – IV. Liber tertius – V. Ite...

11'30"

Tercer Premio del Premio de Composición para Jóvenes Compositores de la Sociedad General de Autores y Editores española (SGAE) 1996 – Obra nominada en el Young European Artists 1996 (Leipzig) – Obra seleccionada por la Gesellschaft für Neue Musik de Colonia y el Ensemble Modern de Frankfurt para el II Nachwuchsforum für Junge Komponisten, Musikologen und Interpreten 1997.

**D.** “Obra dedicada a los grandes compositores, poetas, matemáticos, astrónomos... del *Ars Nova* francés-siglo XIV- como Guillaume de Machaut y Philippe de Vitry”.

**E.** Madrid, Auditorio Nacional de Música, 16.12.1996. Cámara XXI / Pedro Halffter Caro.

**P.** EMEC (1997)

**PAISAJES MECÁNICOS** (1994), oboe, violín, viola y violonchelo.

15'

Encargo de Jerónimo Marín para el Cuarteto Ibiut.

**D.** Cuarteto Ibiut.

**E.** Tánger, Palacio de las Instituciones Italianas, 11.4.1995. Cuarteto Ibiut [Jerónimo Marín (ob.), Arturo Guerrero (vl.), Sergio Vacas (vla.), Michael Kevin Jones (vc.)]

**E. español.** Madrid, Gran Casino, 20.4.1995. Cuarteto Ibiut [Jerónimo Marín (ob.), Arturo Guerrero (vl.), Sergio Vacas (vla.), Michael Kevin Jones (vc.)]

**CONCIERTO DE CÁMARA (Nº 1)** (1994), conjunto instrumental (1.1.1.1. - tpa. - perc. - p. - 1.1.1.1.).

10'

Premio de Composición Fin de Carrera ‘Flora Prieto’ 1994.

**SOMBRA DEL PARAÍSO** (1994), contralto y conjunto instrumental (1.0.1.1. - perc. - arpa - p. - 1.1.1.0).

1. La tierra – 2. El mar – 3. El aire – 4. El fuego – 5. La palabra.

15'

Premio de Composición de la Fundación Inocencio y Jacinto Guerrero de Música Española 1994. Texto de Vicente Aleixandre.

**E.** Madrid, Auditorio Nacional de Música, 29.10.1997. Grupo de Música Contemporánea del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Pilar Vázquez Burguete (contr.) / Jesús Amigo.

**GAIA** (1994), violín y piano.

5'

**E.** Madrid, Casa de América, 31.5.2004. Ludwig Carrasco (vl.), Isabel Puente (p.).

**ESTUDIO Nº 1 ‘PULSACIÓN’** (1994/95), piano.

7'

**D.** Miguel Ituarte.

**E.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10.3.1996. Miguel Ituarte (p.).

**PALIMPSESTES** (1995), órgano.

12'

Premio del XVI Concurso de Composición para Órgano ‘Cristóbal Halffter’ 1996.

**E.** León, Catedral, 28.9.1996. Adolfo Gutiérrez Viejo (órg.).

**KITAB PARA DOS GUITARRAS** (1995)

7'

**D.** Avelina Vidal, Pedro Martín.

**E.** Comillas (Santander), Palacio de Sobrellano, 19.9.1996. Avelina Vidal, Pedro Martín (guit.).

**SCHEIN [CREACIÓN POLIFÓNICO-TÍMBRICA SOBRE UN ESPACIO SONORO]** (1995), clave y conjunto instrumental (flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo y contrabajo).

9'

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), con destino al Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante 1996.

**D.** Toni Millán.

**E.** Alicante, Teatro Principal, 25.9.1996. Grup Instrumental de Valencia, Toni Millán (clv.) / Joan Cerveró.

**BAGATELLEN** (1995), flauta y guitarra.

9'

**Preestr.** Villaverde Alto (Madrid), Café del Siglo, 26.11.1995. Alfredo García Martín-Córdova (fl.), Jesús Sáiz Huedo (guit.).

**E.** Frankfurt, *Land an Sicht* Buchhandlung, 8.12.1995. Alfredo García Martín-Córdova (fl.), Jesús Sáiz Huedo (guit.).

**KITAB 2** (1995), guitarra y violonchelo.

10'-11'

Encargo de Agustín Maruri y Michael Kevin Jones.

**D.** Agustín Maruri, Michael Kevin Jones.

**E.** Nueva York, Lincoln Center – Bruno Walter Memorial, 12.4.1996. Agustín Maruri (guit.), Michael Kevin Jones (vc.).

**E. español.** Santander, 20.8.1996. Agustín Maruri (guit.), Michael Kevin Jones (vc.).

**P.** EMEC (1997)

**MEMORARE (REQUIEM PARA FLAUTA SUBCON-TRABAJO)** (1995/96)

11'

E. Debrecen, Academia de Música Ferenc Liszt, 28.2.1996. Julián López Elvira (fl.).  
**E. español.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10.3.1996. Julián López Elvira (fl.).

**CONCIERTO DE CÁMARA N° 2** (1995/96), conjunto instrumental (1.1.1(cl. b.), 1 - 1.1.1.1 - 2 perc. - arpa - p./cel. - 1.1.1.1).

10'

**D.** A mis padres.

**E.** Madrid, Auditorio Nacional de Música, 22.5.1996. Plural Ensemble / Fabián Panisello.

**MICROLUDIOS (SIETE ESTUDIOS DE SONORIDAD PARA TRÍO DE ACORDEÓN, VIOLA Y GUITARRA)** (1995/96)

1. ♩=44 ca. - 2. ♩=44 - 3. ♩=44 - 4. ♩=44 - 5. Senza tempo - 6. Lontanissimo (♩=60) - 7. ♩=44

8'

Encargo del Trío Hispalia.

**D.** Trío Hispalia.

**E.** Madrid, Casa de la Moneda, 30.10.2005. Trío 'Per Sonare' [Celia Adrián (acord.), Alfonso Nieves (vla.), José Pablo Polo (guit.)]

**SEIS MÁS SEIS (MINIATURA EN UN ACTO PARA DOS GUITARRAS)** (1995/96)

2'

Encargo de Manuel Ruano Sánchez.

**D.** Luis de Pablo.

**KAMMERPOLYPHONIE N. I** (1996), conjunto instrumental (1(1).1.1.0 - tpt. - perc. - p. - 1.1.1.1).

5'

**E.** Pittsburgh, Carnegie Mellon University-Kresge Recital Hall, 15.10.1996. Carnegie Mellon University Contemporary Chamber Ensemble / Joseba Torre.

**PALIMPSESTES II** (1996), clave.

I. ♩=52 - II. ♩=66-68 - III. Calmo (♩=44) - IV. Metronómico (♩=50) - V. Precipitando (♩=42) - VI. ♩=48 - VII. ♩=52

12'

**E.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14.6.1999. Toni Millán (clv.).

**SAPPHO-FRAGMENTE (CINCO FRAGMENTOS DE SAFO)** (1996), mezzosoprano, flauta subcontrabajo / flauta en Sol, clarinete bajo, violonchelo, contrabajo, piano, percusión y amplificación electrónica.

[I. '... a una muchacha yo vi, tierna, que flores cogía' - II. '... descendiendo con la capa aza-

frán desde los cielos él...' - III. '... y echo yo de menos y ansiosa busco' - IV. '... dormirá sobre el pecho de una blanda amiga...' - V. '... yo te buscaba y llegaste, y has refrescado mi alma que ardía de ausencia...']

15'

Cuarto Premio del Premio de Composición para Jóvenes Compositores de la Sociedad General de Autores y Editores española (SGAE) 1996.

Texto de Safo de Lesbos.

**D.** Susanne Thiemann.

**E.** Madrid, Auditorio Nacional de Música, 16.12.1996. Cámara XXI, Pilar Pujol (mez.) / Pedro Halfter Caro.

**P.** EMEC (1997)

**Observ.** La partitura indica la posibilidad de interpretar la parte de mezzosoprano mediante un corno di bassetto.

**KITAB 1** (1996), guitarra.

7'

**D.** Carolina Delume.

**E.** Roma, Academia de España, 9.6.1997. Carolina Delume (guit.).

**E. español.** Málaga, Auditorio del Real Conservatorio 'María Cristina', 9.4.1998. Javier García Moreno (guit.).

**...IN ÆTERNUM** (1996), trío con piano.

6'

**E.** Roma, Academia de España, 9.6.1997. Miembros del Freon Ensemble [Giorgio Sasso (vl.), Luca Peverini (vc.), Orietta Caianello (p.)]

**E. español.** Madrid, Residencia de Estudiantes, 29.9.2003. Trío Dhamar [Ludwig Carrasco (vl.), Eduardo Soto (vc.), Isabel Puente (p.)]

**P.** Fundación Juan March.

**Observ.** Integrada como último tiempo del *Trío II* (1996/97).

**Trío II** (1996/97), trío con piano.

I. Ritual - II. Passacaglia - III. Rhythmische Schatten (sombras rítmicas) - IV. Élégie - V. ... in æternum.

22'

Encargo de la Fundación Juan March para la Tribuna de Jóvenes Compositores 1997.

**D.** Trío Arbós.

**E.** Madrid, Fundación Juan March, 29.10.1997. Trío Arbós [Miguel Borrego (vl.), José Miguel Gómez (vc.), Juan Carlos Garvayo (p.)]

**P.** Fundación Juan March (1998)

**DHATAR** (1997), acordeón y guitarra.

7'

Encargo del Dúo Contraste.

**D.** Dúo Contraste (Esteban Algora, Avelina Vidal).

**E.** Praga, 16.5.1997. Dúo Contraste [Esteban Algora (acord.), Avelina Vidal (guit.)].

**E. español.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11.6.1997. Dúo Contraste [Esteban Algora (acord.), Avelina Vidal (guit.)]

**KITAB 6** (1997), recitador (*ad libitum*), flauta en Sol, violín, viola, violonchelo, guitarra y percusión.

11'

Texto de Omar Jayyam.

**E.** Roma, Academia de España, 16.6.1997. Freon Ensemble / José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.

**P.** Breitkopf & Härtel (2005)

**Observ.** Empleada como tercer movimiento de *Kitab 7* (1997).

**MIZU NO OTO ('RUIDO DE AGUA') [HAIKU PARA SHAKUHACHI Y GUITARRA]** (1997)

5'

**D.** Jesús Sáiz Huedo, Alfredo García Martín-Córdova.

**E.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1.12.1997. Alfredo García Martín-Córdova (shakuhachi), Jesús Sáiz Huedo (guit.).

**GELIDA MESSAGGERA DELLA NOTTE... (ELEGÍA PARA RECITADOR Y GRUPO INSTRUMENTAL)** (1997), recitador y conjunto instrumental (flauta baja, clarinete bajo, contrafagot, violonchelo, contrabajo, piano/celesta y percusión)

9'

Texto de Salvatore Quasimodo.

**KITAB 5** (1997), flauta / flauta en Sol, guitarra, violín, viola y violonchelo.

8'

**E.** Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 17.9.1997. Plural Ensemble / Fabián Panisello.

**P.** Breitkopf & Härtel (2005)

**Observ.** Empleada como segundo movimiento de *Kitab 7* (1997).

**KITAB 7** (1997), recitador *ad libitum* y conjunto instrumental (flauta / flauta en Sol, oboe, guitarra, violín, viola, violonchelo y percusión).

27'

Premio Internacional de Composición 'Ciutat d'Alcoi' 1997.

Texto de Omar Jayyam.

**D.** Luis de Pablo.

**E.** Alicante, Aula de Cultura de la CAM, 20.9.1998. Cikada Ensemble Oslo, Rafael Taibo (recit.) / Christian Eggen.

**P.** Breitkopf & Härtel (2005)

**IM RAUSCHEN DES AUGENBLICKS** (1997), flauta, clarinete y piano.

I. ♩=46 ca. II. ♩=65. III. ♩=50. IV. ♩=46. V. ♩=40  
10'

Encargo del Trío Contemporáneo.

Primer premio del V Premio de Composición del INAEM – Ministerio de Cultura – Colegio de España en París.

**E.** Madrid, Teatro Pradillo, 27.11.1997. Trío Contemporáneo [Gabriel Castellano (fl.), Ramón Ceballos (cl.), David Hurtado (p.).

**Observ.** Existe una versión del quinto movimiento para quinteto mixto (saxofón alto, acordeón, violín, violonchelo y piano), escrita en 2003 con destino a la ópera de cámara *Cuerpos deshabitados*.

**DEPLORATIO (FRANCISCO GUERRERO IN MEMORIAM)** (1997), violonchelo.

8'

**E.** Madrid, Galería de Arte *El cruce*, 20.12.1997. José Miguel Gómez (vc.).

**CUADERNO DE IMÁGENES** (1997/98), flauta, clarinete, guitarra, violín y piano.

I. ♩=48 – Trío I – II. ♩=65 – Trío II – III. ♩=46 – Trío III – IV. ♩=46 – Trío IV – V. ♩=40.

15'

**E.** Frankfurt, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 17.2.1998. Instrumental Ensemble der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt / José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.

**KITAB 3** (1997/98), flauta / flauta en Sol, viola y guitarra.

9'

Encargo del Synaulia Trío.

Primer premio del V Premio de Composición del INAEM – Ministerio de Cultura – Colegio de España en París y obra finalista del Irino Composition Prize (Tokyo) 1999.

**E.** Madrid, Fundación Juan March, 6.5.1998. Synaulia Trio [Mario Clavell (fl.), Carlos Seco (vla.), Eugenio Tobalina (guit.)]

**GLOSAS** (1998), guitarra.

9'

Primer Premio del Premio de Composición Ciudad de Burgos 1998.

**E.** Burgos, Teatro Principal, 9.5.1999. Eduardo Baranzano (guit.).

**KITAB 4** (1998), guitarra, violín, viola y violonchelo.

8'

**SUL FILO DELL'ORIZZONTE ... ED È SUBITO SERA** (1998), flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y percusión.

9'

**D.** Ensemble Mosaik Berlin.

**E.** Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 15.11.1998. Ensemble Mosaik Berlin / Enno Poppe.

**Observ.** Integrada, como cuarta pieza, en *Giorno dopo giorno* (1998/99).

**ALQIBLA** (1998), orquesta sinfónica [3(2).3(1).3(1,1).3(1) - 4.3.2+1.1 - 4 perc. - p. - cu. (14.12.10.8.6(3))]

16'

Primer Premio del Premio de Composición de la Junge Deutsche Philharmonie 1999.

**E.** Berlín, Philharmonie, 26.8.2000. Junge Deutsche Philharmonie / Lothar Zagrosek.

**E. español.** Madrid, Teatro Monumental, 17.1.2002. Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española / Adrian Leaper.

**P.** Breitkopf & Härtel (2004)

**CUADERNO DE FRIEDENAU** (1998), guitarra.

I. ♩=72 ca. II. Lento (♩=44 ca.)

9'

**D.** Avelina Vidal.

**E.** Tokyo, 30.10.1999. Avelina Vidal (guit.).

**E. español.** Santiago de Compostela, Teatro Principal, 20.12.1999. Avelina Vidal (guit.).

**FORSE UN MATTINO ANDANDO IN UN'ARIA DI VETRO** (1998/99), flauta / piccolo, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y percusión.

10'

Encargo del Mutare Ensemble Frankfurt.

**D.** Gerhart Müller-Hornbach, Mutare Ensemble Frankfurt.

**E.** Segovia, Museo Esteban Vicente, 15.3.1999. Mutare Ensemble Frankfurt / Gerhart Müller-Hornbach.

**Observ.** Integrada, como pieza inicial, en *Giorno dopo giorno* (1998/99).

**LIBRO DE LAS HUIDAS Y MUDANZAS POR LOS CLIMAS DEL DÍA Y LA NOCHE (PARTE I)** (1998/99), orquesta de cámara [1.1.1.1 - 1.1.1.0 - 2 perc. - cu. (6.5.4.3.2)]

6'

**E.** Saarbrücken, Hochschule für Musik Saar, 1.6.1999. Grupo de Música Contemporánea del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid / Jesús Amigo.

**E. español.** Villafranca del Bierzo (León), Iglesia de San Francisco, 8.9.1999. Orquesta de Cámara Andrés Segovia / Pedro Halfter Caro.

**ZORA** (1999), violonchelo.

5'

**E.** Berlín, Theater-Forum Kreuzberg, 2.10.1999. Dirk Beiße (vc.).

**E. español.** Madrid, Real Conservatorio Superior de Música, 23.4.2004. Ignacio Morales (vc.).

**GIORNO DOPO GIORNO** (1998/99), flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y percusión. I. Forse un mattino... - II. Giorno dopo giorno - (III. Un'altro viso) - IV. Ed è subito sera...

20'

**E.** Munich, Einsteinzentrum-Echtzeithalle, 1.6.2001. ensemble 'piano possibile' / José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.

**E. español.** Alicante, Aula de Cultura de la CAM, 2.10.2002. TAIAGranada / José Luis Estellés.

**Observ.** Originariamente compuesto en los cuatro movimientos indicados, ni en su estreno ni en presentaciones posteriores se ha interpretado el tercero de ellos, 'Un'altro viso'.

**LIBRO DE LAS HUIDAS Y MUDANZAS POR LOS CLIMAS DEL DÍA Y LA NOCHE (VERSIÓN ÍNTEGRA)** (1998/99), orquesta de cámara [1.1.1.1 / 1.1.1.0 / 2 perc / cu (6.5.4.3.2.)]

20'

Encargo de Alexis Soriano.

**E.** San Petersburgo, Teatro Hermitage, 21.10.1999. Orquesta Estatal del Ermitage de San Petersburgo / Alexis Soriano.

**E. español.** Cádiz, Gran Teatro Falla, 22.11.2005. Bilbao Orkestra Sinfonikoa / Juan Luis Pérez.

**IM RAUSCHEN DER STILLE** (1998/99), flauta / piccolo, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y percusión.

I. ♩=32 - II. ♩=52

12'

Encargo del ensemble piano possibile.

**D.** ensemble piano possibile.

**E.** Munich, Einsteinzentrum-Echtzeithalle, 4.12.1999. ensemble 'piano possibile' / Carl Christian Bettendorf.

**E. español.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 6.3.2000. Ensemble Mosaik Berlin / José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.

**O TANNENBAUM, DU TRÄG'NEN GRÜNEN ZWEIG**

(1999), recitador, coro mixto [SATB] y 2 percusionistas.

8'

E. Madrid, Auditorio Nacional de Música, 21.12.2001. Miembros de la Orquesta y Coro Nacionales de España, Nuria Espert (recit.) / Rafael Frühbeck de Burgos.

**LABERINTO. DRAMA EINER SUCHE FÜR SOPRAN, CELLO UND KLAVIER** (1999), soprano, violonchelo y piano.

5'

Texto de Jorge Luis Borges.

E. Almagro (Ciudad Real), 29.10.1999. Ives Vasary Trio.

**JINGLE BELLS COLLAGE** (1999), orquesta sinfónica [4.4.4.4 - 6.4.4.1 - 5 perc. - cu. (16.14.12.10.8)]

5'

Encargo de la Orquesta Nacional de España.

D. Orquesta Nacional de España, Rafael Frühbeck de Burgos.

E. Madrid, Auditorio Nacional de Música, 28.12.1999. Orquesta Nacional de España / Rafael Frühbeck de Burgos.

P. EMEC

**COMO UN SOPLO DE LUZ Y CALOR** (1999), piano.

1'

E. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 18.1.2000. Carlos Galán (p.).

P. EMEC 'Senderos de un minuto. Último piano del siglo XX'

**ROSA DE ALQUIMIA** (1999), almuédano y conjunto instrumental (1+1.1.1.1. - 1.1.1.0. - 2 perc. - órg. - 1.1.1.1.1)

12'

Encargo de Modus Novus.

Texto de Adonis (Ali Ahmad Said Esber).

E. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 5.2.2000. Modus Novus, Mohamed Rabih (muezzin) / Lorenzo Ramos.

P. Breitkopf & Härtel (2005).

**Observ.** La participación del almuédano es opcional, pudiendo sustituirse, según indica la partitura, por el simple recitado del texto, bien en su lengua árabe original, bien traducido.

**DHAMAR** (1999/2000), saxofón alto y acordeón. I. ♯=50 ca. - II. ♯=66 ca.

8'

E. Montréal, Université du Québec - Salle Pierre-Mercure, 7.7.2000. Andrés Gomis (sax.), Esteban Algora (acord.).

E. **español.** Madrid, Museo Nacional Centro de

Arte Reina Sofía, 4.6.2001. Andrés Gomis (sax.), Esteban Algora (acord.).

**TRIO III. 'WIE EIN HAUCH AUS LICHT UND SCHATTEN'** (2000), trío con piano.

10'

Encargo del Deutscher Pavillion de la Exposición Universal Hannover 2000.

D. Cristóbal Halffter.

E. Hannover, Deutscher Pavillion de la Exposición Universal, 3.9.2000. Kammerer Trio [Teresa Kammerer (vl.), Matthias Kammerer (vc.), Benjamin Kammerer (p.)]

E. **español.** Villafranca del Bierzo (León), Iglesia de San Francisco, 20.9.2000. Trío Arbós [Miguel Borrego (vl.), José Miguel Gómez (vc.), Juan Carlos Garvayo (p.)]

**QABRIYYAT** (2000, rev. 2002), orquesta de cuerda [4.4.3.2(1)]

1. ♯=54. 2. [♯=42]

11'

Encargo del Festspiele Mecklenburg-Vorpommern.

D. Hans Zender.

E. Hannover, Deutscher Pavillion de la Exposición Universal, 6.7.2000. Ensemble Oriol / Peter Rundel.

E. **español.** Villafranca del Bierzo (León), Iglesia de San Francisco, 8.9.2002. Orquesta Arsian / José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.

P. Breitkopf & Härtel (2004)

**MAQBARA (EPITAFIO PARA VOZ Y GRAN ORQUESTA)** [4(2).3.3.3 - 4.4.4(1).1 - tim. - 4 perc. - órg. - p. - cu. (16.14.12.10.8(2))]

15'-16'

Encargo de la Orquesta Nacional de España.

Textos de Ommar Jayyam y Adonis (Ali Ahmad Said Esber).

E. Madrid, Auditorio Nacional de Música, 17.11.2000. Orquesta Nacional de España, Marcel Pèrès (bar.) / Pedro Halffter Caro.

P. EMEC (2004)

**...COMO UN SUSURRO DE LIBÉLULAS...** (2000), cuarteto de saxofones, 2 percusionistas y piano.

5'

D. Luis de Pablo.

E. Madrid, Teatro Monumental, 18.12.2000. Sax Ensemble / José de Eusebio.

**QASID 2** (2000), viola y piano.

5'

D. A mis amigos sevillanos.

E. Sevilla, Iglesia de Santa María la Blanca,

5.12.2000. Alejandro Garrido (vla.), Rodrigo Tomillo (p.).

**PLAINE DE DUEIL [CUARTETO DE CUERDA N. 6]** (2000)

12'

E. Berlin, Philharmonie-Instrumentenmuseum, 5.12.2002. Aulos-Quartett.

**QASID 3** (2000/01), clarinete, viola y piano.

10'

Encargo del Trío Iberia.

E. Madrid, Auditorio Nacional de Música, 10.5.2001. Trío Iberia. Juan Francisco Lara (cl.), Carlos Barriga (vla.), Marleen van der Zande (p.).

**DÉPLORATION SUR LA MORT DE JOHANNES OCKEGHEM** (2000/01), coro mixto (SATB), viola, violonchelo y trombón tenor-bajo.

I. Prima pars - II. Secunda pars

12'

Encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada 2001.

Textos de Jehan Molinet, Margarita de Austria (atrib.) y anónimo.

D. "A Julio Marabotto Broco y Juan Alfonso García, mis maestros granadinos"

E. Granada, Hospital Real, 8.7.2001. Coro de la Comunidad de Madrid, Alexander Trochinsky (vla.), Rafael Domínguez (vc.), José Enrique Cololí (tnb.) / Jordi Casas.

**Observ.** Los coralistas emplean, al final de la obra, un cuarteto de flautas dulces y una campana tubular.

**AHMAR-ASWAD** (2000/01), orquesta sinfónica [2(1).2.2.2 - 4.2.2.0 - tim. - 2 perc. - cu. (14.12.10.8.6(1))]

10'

Encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía para la Orquesta Filarmónica de Málaga.

E. Málaga, Teatro Alameda, 31.1.2002. Orquesta Filarmónica de Málaga / Pascual Osa.

P. Tritó TR374 (2004)

**Observ.** Integrada, como pieza final, en *Kitab al-alwan* (2000/05).

**QASID I** (2001), viola.

5'

**QASID 7 (LIBRO DE LAS CANCIONES)** (2001), soprano y conjunto instrumental (flauta / piccolo, clarinete, viola, violonchelo, contrabajo, piano y percusión).

21'

Encargo de la Biennale für Neue Musik Hannover 2001.

Textos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

D. Isabel Puente.

E. Hannover, Markuskirche, 9.6.2001. Das Neue Ensemble, Ksenija Lukić (soprano) / Stephan Meier.

E. **español.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16.1.2006. Miembros de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Celia Alcedo (sopr.) / José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.

P. Breitkopf & Härtel (2004).

**AMTAR (TIENTO PARA UN ÓRGANO IBÉRICO)** (2001), órgano.

9'

Encargo del Festival Internacional de Órgano Catedral de León 2001.

E. León, Iglesia de Santa Marina la Real, 19.10.2001. Adolfo Gutiérrez Viejo (órg.).

P. Real Musical.

**DEPLORATIO II [FRANCO DONATONI IN MEMORIAM]** (2001), flauta y violonchelo.

5'

Encargo de David Eschmann y Mathis Mayr.

E. Munich, Glyptothek, 16.4.2002. David Eschmann (fl.), Mathis Mayr (vc.).

E. **español.** Granada, Teatro Alhambra, 23.4.2002. Inmaculada Perea (fl.), Mery Coronado (vc.).

**LIBRO DEL DESTIERRO** (2001/02), soprano, barítono, coro mixto, 'ud y orquesta sinfónica [3(1).3(1).3(1).3(1) - 4.3.3.1 - tim. - 4 perc. - p. - arpa - cu. (16.14.12.10.8(2))]

I. Lasciate ogne speranza, II. Todesfuge, III. Gore, IV. Agmât, V. Estos días azules..., VI. Vivam.

35'

Encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid en conmemoración de su centenario.

Textos bíblicos y de Dante Alighieri, Paul Celan, Moseh ibn Ezra, Anna Ajmátova, Al Mutamid, Antonio Machado y Publio Ovidio Nasón.

E. Madrid, Auditorio Nacional de Música, 14.6.2002. Orquesta Sinfónica de Madrid, Coro de Radiotelevisión Española, Ksenija Lukić (sopr.), Marcel Pérès (barítono), Miguel Sánchez ('ud) / Ernest Martínez Izquierdo, Mariano Alfonso.

P. EMEC

**SCHATTENTHEATER (TEATRO DE SOMBRAS)** (2002), clarinete y piano.

5'

E. Alcoi (Alicante), Cercle Cultural, 4.5.2002.



Eduardo Terol (cl.), Pilar Valero (p.).

**REFRANH** (2002), cinco percussionistas.

6'

Encargo de Musik für heute e. V. Hannover.

E. Milán, Largo Marínai, 20.7.2002. Ensemble S.

**TAQSIM** (2002), orquesta sinfónica [2.2.2.2. - 4.2.2.0. - 2 perc. - cu.]

8'

Encargo del Schleswig-Holstein Musik-Festival 2002.

D. Josep Pons.

E. Itzehoe, Theater Itzehoe, 9.8.2002. Radio Philharmonie Orchester Hannover NDR / Josep Pons.

E. **español**. Las Palmas, Auditorio Alfredo Kraus, 15.10.2004. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria / Pedro Halffter Caro.

P. Tritó TR361

**Observ.** Integrada, como tercera pieza, en *Kitab al-alwan* (2000/05).

**TRIO PARA FLAUTA, VIOLA Y ARPA (AZRAQ)** (2002)

7'

Encargo de Opencultura.

E. Barcelona, Palau Robert, 30.10.2002. Trío Silenus [Juan Carlos Chornet (fl.), Germán Clavijo (vla.), Isabel Maynés (arpa)]

**ARQUITECTURAS DE LA AUSENCIA** (2002/03), ocho violonchelos *in due cori*.

I. Elogio de la sombra, II. Arquitectura de espejos y ecos, III. Fragmento en negro, IV. Arquitectura del silencio.

14'

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del Ministerio de Cultura, en conmemoración de su 25º aniversario.

D. Elías Arizcuren, Cello Octet Conjunto Ibérico.

E. Madrid, Auditorio Nacional de Música, 10.6.2003. Cello Octet Conjunto Ibérico / Elías Arizcuren.

P. Breitkopf & Härtel (2005)

**NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS** (2002/03), coro femenino y orquesta sinfónica [2.1.2.1.1 sax. - 2.2.2.0. - 2 perc. - acord. - arpa - cu. (8.7.6.5.4)]

93'

Encargo del Teatro de la Zarzuela y de la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

E. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 26.4.2003. Orquesta de la Comunidad de Madrid / José Ramón Encinar.

**CIACONA** (2003), orquesta sinfónica [2.2.2.2. - 2.2.2.0 - 2 perc. - cu.]

7'

Encargo de la Nürnberger Symphoniker

E. Nürnberg, Meistersingersaal, 27.4.2003. / Pedro Halffter Caro.

E. **español**. Sevilla, Teatro de la Maestranza, 1.12.2005. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Pedro Halffter Caro.

P. EMEC

**REFRANH II** (2003), percusión.

5'

Encargo del Institut Valencià de la Música en conmemoración del 25 aniversario del Festival de Música Contemporánea Ensembles.

D. Festival de Música Contemporánea Ensembles.

E. Valencia, Teatre Talía, 28.5.2003. Miguel Bernat (perc.).

P. Piles 'Quadern Ensembles per a solistes' (2004), pp. 95-99.

**PAISAJES DEL PLACER Y DE LA CULPA** (2003), orquesta sinfónica [4(2,1).4(1).4(1,1).3(1) - 6.4(1).3(1).1 - 4 perc. - p. - arpa - cu. (16.14.12.10.8)]

I. Jardín de vidrio - II. Jardín de seda - III. Jardín de oro.

13'

Encargo de young.euro.classic y del Internationales Festival Junger Künstler de Bayreuth.

E. Berlín, Konzerthaus, 23.8.2003. Orchester-Akademie des Festivals Junger Künstler Bayreuth / Pedro Halffter Caro.

E. **español**. Cádiz, Gran Teatro Falla, 25.11.2004. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Pedro Halffter Caro.

P. EMEC

**CUERPOS DESHABITADOS** (2003), ópera de cámara.

Soprano, coro (6 voces), saxofón alto, violín, violonchelo, acordeón y piano.

70'-80'

Libreto e idea escénica de Marina Bollaín sobre textos de Rafael Alberti.

Encargo de Producciones 'La iguana' como coproducción entre la Residencia de Estudiantes (Madrid) y el Festival Ultraschall-Berlin 2004.

E. Madrid, Residencia de Estudiantes, 29.9.2003. Dirección escénica: Marina Bollaín. Escenografía: Josune Lasa. Figurines: Rosa García Andújar. Iluminación: Olga García Sánchez. Coreografía: Juan Moredo, Ana Fernández Caña, Marina Bollaín. Intérpretes: Saioa López Sánchez - 'El Alma' (soprano), Ana Fernández Caña ('La Mujer'), Juan Estepa ('Ángel bélico'),

Silvia García ('Ángel monja'), Gabriel Ignacio ('Ángel cruel'), Magda Labied ('Ángel bueno'), Juan Moredo ('Ángel sombra') y Aitor Presa ('Ángel falso').

- **CUERPOS DESHABITADOS** (2003), saxofón alto, acordeón, violín, violonchelo y piano.

6'30"

E. Madrid, Residencia de Estudiantes, 29.9.2003. Grupo Dhamar [Andrés Gomis (sax.), Esteban Algora (acord.), Ludwig Carrasco (vl.), Eduardo Soto (vc.), Isabel Puente (p.)]

- **SCHATTENTANZ** (2003), soprano, saxofón alto, acordeón, violín, violonchelo y piano.

6'

E. Madrid, Residencia de Estudiantes, 29.9.2003. Saioa López Sánchez (sopr.), Grupo Dhamar [Andrés Gomis (sax.), Esteban Algora (acord.), Ludwig Carrasco (vl.), Eduardo Soto (vc.), Isabel Puente (p.)]

- **SCHATTENTHEATER II (TEATRO DE SOMBRAS)** (2003), saxofón alto y piano.

5'

E. Madrid, Residencia de Estudiantes 29.9.2003. Andrés Gomis (sax.), Isabel Puente (p.).

**EL AMOR Y LA MUERTE** (2003), guitarra.

3'

D. Jürgen Ruck.

E. Stuttgart, Staatsgalerie, 6.9.2003. Jürgen Ruck (guit.).

E. **español**. Majadahonda (Madrid), Auditorio Municipal Alfredo Kraus, 29.10.2003. Jürgen Ruck (guit.).

**Observ.** Segundo de los *Tres caprichos* (2003/05).

**TENEBRÆ (MEMORIA DEL FUEGO)** (2003/04), coro mixto (SATB) y orquesta sinfónica [2.2.2.2. - 4.2.2.0 - 2 perc. - cu. (14.12.10.8.6)]

15'

Encargo del Festival de Música Religiosa de Cuenca 2004.

E. Cuenca, Teatro Auditorio, 5.4.2004. Orquesta Nacional Checa, Córó de Cámara de Praga / Ondrej Lenard.

P. Breitkopf & Härtel.

**MACHAUT-ARCHITEKTUR I-V** (2003/05), conjunto instrumental (flauta, clarinete / clarinete bajo, saxofón alto / saxofón barítono, violín, violonchelo, piano y percusión).

26'

- **MACHAUT-ARCHITEKTUR III** (2003/04), flauta, clarinete, saxofón alto, violín, violonchelo, piano y percusión.

5'

D. musikFabrik.

E. Berlín, Sophiensäle, 23.1.2004. musikFabrik / James Wood.

- **MACHAUT-ARCHITEKTUR I** (2004), flauta, clarinete / clarinete bajo, saxofón alto, violín, violonchelo, piano y percusión.

5'

Encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

D. Taller Sonoro.

E. Granada, Teatro Alhambra, 1.6.2004. Taller Sonoro.

- **MACHAUT-ARCHITEKTUR V** (2004), flauta, clarinete bajo, saxofón barítono, violín, violonchelo, piano y percusión.

6'

Encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

D. Julio Marabotto Broco *in memoriam*.

E. Granada, Teatro Alhambra, 1.6.2004. Taller Sonoro.

- **MACHAUT-ARCHITEKTUR II** (2004), flauta, clarinete, violín y violonchelo.

5'

Encargo de la ciudad de Munich y de los Freunde des Nationaltheaters e.V. para el KlangSpuren Festival de la Münchener Biennale.

D. Ensemble TrioLog.

E. Munich, Gasteig, 16.2.2005. Ensemble TrioLog.

- **MACHAUT-ARCHITEKTUR IV** (2004/05), flauta, clarinete, saxofón alto, violín, violonchelo y percusión.

5'

Encargo de la ciudad de Munich y de los Freunde des Nationaltheaters e.V. para el KlangSpuren Festival de la Münchener Biennale.

D. Peter Ruzicka.

E. Munich, Gasteig, 16.2.2005. Ensemble TrioLog.

P. Breitkopf & Härtel (2005)

E. **integro del ciclo**. Munich, Gasteig, 16.2.2005. Ensemble TrioLog.

E. **español**. Molina de Segura (Murcia), Iglesia de la Asunción, 18.5.2005. Taller Sonoro.

**EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS** (2004), guitarra.

3'

D. Jürgen Ruck.

E. Darmstadt, Akademie für Tonkunst, 16.8.2004. Jürgen Ruck (guit.).

E. **español**. Madrid, Goethe Institut, 28.10.2005. Jürgen Ruck (guit.).

**Observ.** Primero de los *Tres caprichos* (2003/05).

**ARQUITECTURAS DEL SILENCIO** (2004), acordeón.

6'

D. Esteban Algora.

E. Cagliari, Iglesia de Santa Anastasia, 14.11.2004.

Esteban Algora (acord.).

**E. español.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21.2.2005. Esteban Algora (acord.).

**P.** Breitkopf & Härtel.

**JARDINES DE ADONIS** (2004), soprano y grupo instrumental [flauta, clarinete bajo, fagot, trompeta, trombón tenor-bajo y quinteto de cuerda (1.1.1.1.1)]

12'

Texto de Publio Ovidio Nasón.

**E.** Berlín, Deutsche Oper, 4.10.2004. Miembros de la Orchester der Deutschen Oper Berlin, Ofelia Sala (sopr.) / José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.

**P.** Breitkopf & Härtel (2004)

**Observ.** Integrada como escena IV de la ópera de cámara *GRAMMA (Jardines de la escritura / Gärten der Schrift)* (2004/05)

**ARQUITECTURAS DE LA MEMORIA [CUARTETO DE CUERDA N. 7]** (2004), recitador *ad libitum* y cuarteto de cuerda.

12'

Encargo de la Fundación Caja Madrid - Liceo de Cámara.

**E.** Madrid, Auditorio Nacional de Música, 24.2.2005. Belcea Quartet.

**P.** Breitkopf & Härtel (2004)

**Observ.** Integrado como escena III, en la ópera de cámara *GRAMMA (Jardines de la escritura / Gärten der Schrift)* (2004/05)

**INSCRIPTIO (DEPLORATIO IV-WOLFGANG STRYI IN MEMORIAM)** (2005), clarinete.

8'

Encargo de José Luis Estellés y del Centro José Guerrero.

**E.** Granada, Centro José Guerrero, 14.11.2005. José Luis Estellés (clarinete).

**STREICHQUARTETT N. 8** (2005), barítono y cuarteto de cuerda.

9'30"

Encargo de la Konzerthaus Berlin y del Literaturwerkstatt Berlin.

Texto de Björn Kuhligk.

**D.** Dietrich Henschel, Kairos Quartett.

**E.** Berlín, Konzerthaus, 23.6.2005. Kairos Quartett, Dietrich Henschel (bar.).

**E. español.** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16.1.2006. Cuarteto Assai, José Antonio Carril (bar.).

**P.** Breitkopf & Härtel (2005)

**ABYAD-KAMOON** (2002/05), orquesta sinfónica

[2.2.2.2 - 2.2.2.0 - tim. - 2 perc. - cu.]

6'

Encargo del Parlamento de Andalucía "en recuerdo de las víctimas de los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid".

**E.** Sevilla, Teatro de la Maestranza, 19.9.2005. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Pedro Halffter Caro.

**P.** Tritó TR113

**Observ.** Integrada, como segunda pieza, en *Kitab al-alwan* (2000/05).

**ISTIKHBAR** (2002/05), orquesta sinfónica [2.2.2.2 - 2.2.2.0 - 2 perc. - cu.]

5'

Encargo de Siemens Spain.

**D.** Pascual Osa.

**E.** Madrid, Auditorio Nacional de Música, 13.12.2005. Orquesta Filarmonía / Pascual Osa.

**P.** Tritó TR454

**Observ.** Integrada, como pieza inicial, en *Kitab al-alwan* (2000/05).

**KITAB AL-ALWAN (LIBRO DE LOS COLORES)** (2000/05), orquesta sinfónica [2.2.2.2 - 4.2.2.0 - tim. - 2 perc. - cu. (14.12.10.8.6)]

I. Istikhbar – II. Abyad-kamoon – III. Taqsim – IV. Ahmar-aswad.

22'

**P.** Tritó.

**DEPLORATIO III (JOAQUÍN HOMS IN MEMORIAM)** (2005), piano.

5'30"

Encargo de Jordi Masó.

**SILENCE** (2005), ópera de cámara integrada en el proyecto *Seven Attempted Escapes from Silence*. Barítono (Authority), coro y orquesta de cámara [(1(1).0.1(1).1(1).1 sax. alto/bar. - 1.1.1.1 - 2 perc. - cu. (1.1.1.1.1)]

12'

Encargo de la Staatsoper Berlin.

Libreto de Jonathan Safran Froer.

**E.** Berlín, Staatsoper, 14.9.2005. Dirección escénica: Juan Domínguez. Figurines: Janina Audick. Intérpretes: Assaf Levitin (bar. – Authority), Ksenija Lukić, Anna Prohaska (sopr.), Hanna Dóra Sturludóttir, Regine Jakobi (mez.), Sabine Neumann, Heike Wessels (contr.), Tim Severloh (cten.), Norivuki Sawabu (ten.), Meik Schwalm, Nicholas Isherwood (b-bar.), Miembros de la Staatskapelle Berlin y de la Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin / Max Renne.

**ARQUITECTURAS DE LA SOMBRA** (2005),

percusión.

9'

Encargo de la Villacher Brauerei para el Festival Carinthischer Sommer.

E. Steindorf am Ossiacher See, Doming Steinhäus, 9.8.2005. Martin Grubinger (perc.).

E. **español.** Sevilla, Sala La Fundación, 16.11.2005. J. Baldomero Lloréns (perc.).

P. Breitkopf & Härtel.

**ARQUITECTURAS DEL LÍMITE** (2005), flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

2'

E. Villafranca del Bierzo (León), Iglesia de San Francisco, 3.9.2005. Taller Sonoro.

**Observ.** Definida por el compositor como 'work in progress', se estrenó, junto a obras de Tomás Marco, José Manuel López López, Jesús Rueda y David del Puerto, como parte de un homenaje a Cristóbal Halffter con motivo de su 75 aniversario y bajo el título colectivo de *In nomine C.H.*

**VOLAUERUNT** (2005), guitarra

3'

Encargo de Jürgen Ruck.

D. Jürgen Ruck.

E. Madrid, Goethe Institut, 28.10.2005. Jürgen Ruck (guit.).

**Observ.** Tercero de los *Tres caprichos* (2003/05).

**TRES CAPRICHOS** (2003/05), guitarra.

1. El amor y la muerte, 2. El sueño de la razón produce monstruos, 3. Volaverunt.

9'

D. Jürgen Ruck.

E. Madrid, Goethe Institut, 28.10.2005. Jürgen Ruck (guit.).

**LA ROSA Y EL RUISEÑOR** (2005), soprano, barítono, 3 viole da gamba y orquesta sinfónica [2(1)+1.3(1).2+1.3(1) - 4.3.2+1.1 - 4 perc. - arpa - cu. (14.12.10.8.6)]

19'

Encargo del Festival de Música de Canarias 2006.

Texto de San Juan de la Cruz.

E. Santa Cruz de Tenerife, Auditorium, 8.2.2006. Orchestre de la Suisse Romande, Clauddia Barainsky (sopr.), Gabriel Suovanen (bar.) / Marek Janowski.

P. Breitkopf & Härtel (2005)

## OBRAS EN PREPARACIÓN

**GRAMMA (JARDINES DE LA ESCRITURA / GÄRTEN DER SCHRIFT)** (2004/05), ópera de cámara.

Reparto: Sirena / Venus (Soprano), Ulises (Tenor), Tot / Monje / Dante (Barítono), Thamos / San Agustín de Hipona / Hugo de San Víctor (Recitador).

Coro (CT/MEZ T Bar B) y orquesta de cámara [1(1,1).0.1(1, cl.cb.).1(1). 1 sax. alto / bar. - 0.1.1.0 - 2 perc. - acord. - 2 cuartetos de cu. - 1 cb.].

Introducción – Escena I. Thamos y Tot – Escena II. La flor del loto – Escena III. Arquitecturas de la memoria – Escena IV. Jardines de Adonis – Escena V. El silencio de la escritura – Escena VI. Libro de los jardines de la escritura – Coda.

60'

Encargo de la Münchener Biennale - Internationales Festival für neues Musiktheater.

Libreto del compositor sobre textos bíblicos y de Homero, San Agustín de Hipona, Publio Ovidio Nasón, Hugo de San Víctor, Jacopone da Todi (atrib.) y Dante Alighieri.

E. **previsto.** Munich, Muffathalle, 18.5.2006. Orchester des Theaters von Luzern / Rüdiger Bohm. Dirección de escena: Sabrina Hölzer. Escenografía y figurines: Mirella Weingarten.

P. Breitkopf & Härtel.

**DHAMAR II** (2005), flauta baja y acordeón.

8'

Encargo de Esteban Algora.

[**VANITAS**], flauta de pico y conjunto instrumental (guitarra, violín, viola, violonchelo, contrabajo y percusión).

E. **previsto.** Leipzig, Gewandhaus, 7.3.2007. Ensemble Avantgarde, A. Hensel (fl. de pico) / Stefan Schleiermacher.

**Observ.** Título provisional.

**EL VIAJE A SIMORGH** (2002-), ópera en un prólogo y dos actos.

Reparto: Amado (Barítono), Amada (Soprano), Profesor de árabe (Barítono), El/La Seminarista (Contratenor), Joven Señor Mayor (Bajo-barítono), Ben Sida (Barítono), Doña Urraca (Soprano), El/La Archimandrita (Tenor), La Doña (Mezzosoprano), Don Blas (Actor-recitador), La Muerte (Actriz), Bailarín.

Coro, tres viole da gamba, 'ud y orquesta sinfónica [3(2,1).3(1).3(1 cl.b., 1 cl.cb.) - 4.3(1).4(2 tbn.ten.-b., 1 tbn.b., 1 tbn.cb.).1 - 2 perc. - arpa - cu. (14.12.10.8.6.)]

120'

Encargo del Teatro Real de Madrid.

Libreto propio sobre textos bíblicos, de Fari-duddin al-Attar, Umar Ibn al-Farid, Jalal al-Din Muhammad Din ar-Rumi, Leonardo da Vinci, San Juan de la Cruz y Juan Goytisolo (*Las virtudes del pájaro solitario*).

**E. previsto.** Madrid, Teatro Real, 2.5.2007. Director de escena: Frederic Amat. Coreografía: Cesc Gelabert. Intérpretes: Dietrich Henschel (Amado), Ofelia Sala (Amada), Gabriel Suovanen (Profesor de árabe), Marcel Pérès (Ben Sida), Carlos Mena (El/La Seminarista). Orquesta y Coro Sinfónico de Madrid, Omar Methiou ('ud) / Jesús López Cobos.

## **TRANSCRIPCIONES**

**MILLE REGRETZ** (Josquin des Près), octeto de violonchelos.

2'

**PLAINE DE DUEIL** (Josquin des Près), octeto de violonchelos.

2'

## **OBRAS FUERA DE CATÁLOGO (selección)**

**LA LLAMADA DE LAS MONTAÑAS** (1988), 2 flautas, 3 violines y 3 violonchelos.

6'

**MINUTO MUSICAL** (1989), 2 clarinetes, 2 violines, viola, violonchelo, piano a 6 manos y percusión. E. Granada, Auditorio Manuel de Falla, 7.7.1989. Alumnos del Curso de Composición 'Manuel de Falla' / Leo Brouwer.

**CUARTETO DE CUERDA N. I** (1989)

I.  $\text{♩}=132$  – II. Adagio sostenuto – III. Final. Tempo vivo.

**CHRONOS** (1989), clarinete, violín, viola, violonchelo y piano.

**TOCATA Y FUGA** (1989/90), órgano.

12'30"

**E. (sólo de la 'tocata')**. Clermont-Ferrand, Catedral, 1990. Roger Moreno (órg.).

**CUARTETO DE CUERDA N. 2** (1990)

11'30"

I.  $\text{♩}=132$  – II.  $\text{♩}=160-168$ .

**CUARTETO DE CUERDA N. 3** (1990)

**TRES CANCIONES** (1990/91), voz y piano.

Texto de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y anónimo ('Romance del conde Olinos').

**TRÍO. SUITE PARA TRÍO CON PIANO** (1991)

**EL ESTANQUE DE FUEGO** (1991), cantata para coro masculino, coro v.m., escolanía, órgano y trompeta. Textos del Apocalipsis y de la secuencia 'Dies iræ', atribuida a Jacopone da Todi.

**SONATINA PARA PIANO** (1991)

**CARPE DIEM?** (1991, rev. 1993), órgano.

11'-12'

**MÓDULOS** (1991/92), guitarra.

**LA SEGUNDA PRIMAVERA** (1992), voz, flauta, clarinete en Si $\flat$  y arpa.

**5 RACCONTI** (1993), conjunto instrumental (1.1.1.0 - 1.1.1.0 - p. - vibr. - 1.0.1.1).

21'

**SIN EPITAFIO (CASI UNA LEYENDA)** (1993), contralto, flauta, clarinete bajo, viola, arpa y percusión. Texto de Claudio Rodríguez.

**PARAÍSO I** (1994), flauta.

D. Julián López Elvira.

# DISCOGRAFÍA

## **SGAE - FUNDACIÓN AUTOR 97512-4 'Música contemporánea-96' (1997)**

Libro para un quinteto [Cámara XXI / Pedro Halffter Caro] 10'40"

Sappho-Fragmente [Cámara XXI, Pilar Pujol (mez.) / Pedro Halffter Caro] 16'16"

## **PICCOLO (1998)**

Im Rauschen des Augenblicks [Trío Contemporáneo] 12'50"

## **SGAE - FUNDACIÓN AUTOR 98004-3 'Música contemporánea 97' (1998)**

Ast-Trivium [Cámara XXI / Gregorio Gutiérrez] 12'45"

## **INSTITUTO CERVANTES DE BREMEN NIPO 027-03-039-7 'Polifonía de compositores / Komponistenpolyphonie', 1 (2003)**

Trío II [Trío Arbós] 20'40"

Trio III 'Wie ein Hauch aus Licht und Schatten' [Trío Arbós] 10'02"

## **ARD 060 'Premios C. Halffter de Composición' (2003)**

Palimpsestes [Juan de la Rubia (órg.)]

## **SEVERAL RECORDS SRD-289 'Confluencias' (2004)**

Dhamar [Andrés Gomis (sax.), Esteban Algora (acord.)] 7'01"

Cuerpos deshabitados [Grupo Dhamar (Andrés Gomis (sax.), Esteban Algora (acord.), Ludwig Carrasco (vl.), Eduardo Soto (vc.), Isabel Puente (p.)] 6'26"

Schattentanz [Saioa López (sopr.), Grupo Dhamar: Andrés Gomis (sax.), Esteban Algora (acord.), Ludwig Carrasco (vl.), Eduardo Soto (vc.), Isabel Puente (p.)] 2'50"

## **INSTITUTO CERVANTES DE BREMEN NIPO 503-04-003-7 'Polifonía de compositores / Komponistenpolyphonie', 2 (2004)**

Deploratio II [Miembros del Plural Ensemble] 4'59"

## **ETCETERA KTC 1268 'Spiritual Spanish Music from the XXI Century' (2004)**

Arquitecturas de la ausencia [Cello Octet Conjunto Ibérico / Elías Arizcuren] 16'32"

## **COLUMNA MÚSICA 1CM0142 'Arquitecturas de la ausencia' (2005)**

Ahmar-aswad [Radio-Sinfonie Orchester Frankfurt / Pascal Rophé] 8'42"

Arquitecturas de la ausencia [Cello Octet Conjunto Ibérico / Elías Arizcuren] 16'29"

Qabriyyat [Ensemble Oriol Berlin / Ilan Volkov] 12'17"

Machaut-Architektur V [Taller Sonoro] 7'25"

Trío III 'Wie ein Hauch aus Licht und Schatten' [Trío Dhamar] 8'54"

Arquitecturas del silencio [Esteban Algora (acord.)] 5'52"

Paisajes del placer y de la culpa [Radio-Sinfonie Orchester Frankfurt / Peter Rundel] 13'17"

Este CD, sin la inclusión de Machaut-Architektur V, ha sido distribuido con anterioridad como encarte de la revista Sibila, 18 (abril 2005).

**VERSO VRS 2023 ‘Música de cámara actual’ (2005)**

Dhamar [Josetxo Silguero (sax.), Iñaki Alberdi (acord.)] 8’11”

**HARMONIA MUNDI ‘Libro del destierro’ (2006)**  
[en preparación]

Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Coro de Cámara del Palau de la Música, Coro de la Comunidad de Madrid, Ksenija Lukić (sopr.), Marcel Pérès (bar.), José Antonio Carril (bar.), Miguel Sánchez (‘ud) / Ernest Martínez Izquierdo, Jordi Casas (coro).

Paisajes del placer y de la culpa

Maqbara

Libro del destierro

**CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA ‘Alqibla’ (2006)** [en preparación]

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Juan Luis Pérez.

Alqibla

Paisajes del placer y de la culpa

Taqsim

Ciacona

Qabriyyat

**COL LEGNO (2006)** [en preparación]

La rosa y el ruiseñor [Orchestre de la Suisse Romande, Claudia Barainsky (sopr.), Gabriel Suovanen (bar.) / Marek Janowski]

Maqbara [Orquesta Sinfónica de Tenerife, Marcel Pérès (bar.) / Jesús López Cobos.

[...]

**DABRINGHAUS & GRIMM (2006)**

[en preparación]

Tres caprichos (El sueño de la razón produce monstruos – El amor y la muerte – Volaverunt) [Jürgen Ruck (guit.)]

**PARLAMENTO DE ANDALUCÍA (2006)**

[en preparación]

Abyad-kamoon [Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Pedro Halffter Caro]

**EMEC (2006)** [en preparación]

Kitab 2

**ANACRUSI [‘Homenatges a Joaquim Homs’] (2006)** [en preparación]

Deploratio III (Joaquín Homs in memoriam) [Jordi Masó (p.)]



**Gobierno de Canarias**

*una tierra única*

Con el patrocinio de:

*Telefónica*



 **La Caja** de CANARIAS

