

**UNA APROXIMACIÓN A
«ALCHYMIA», DE THOMAS ADÈS.**

PABLO PEULA



Una aproximación a *Alchymia*, de Thomas Adès.

Pablo Peula

INDICE

1.	INTRODUCCIÓN Y MOTIVACIÓN.....	2
2.	CONTEXTO DE LA OBRA	4
3.	APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA OBRA	7
3.1.	PRIMER MOVIMIENTO: <i>A SEA-CHANGE (...THOSE ARE PEARLS...)</i>	7
3.2.	SEGUNDO MOVIMIENTO: <i>THE WOODS SO WILD</i>	14
3.3.	TERCER MOVIMIENTO: <i>LACHRYMAE</i>	19
3.4.	CUARTO MOVIMIENTO: <i>DIVISIONS ON A LUTE-SONG (WEDEKIND'S ROUND)</i>	22
4.	A MODO DE CONCLUSIÓN.....	26
	BIBLIOGRAFÍA.....	28

Foto de portada: Thomas Adès ©2019 Marco Borggreve



Una aproximación a *Alchymia*, de Thomas Adès.

Pablo Peula

Resumen.

El artículo ofrece una aproximación analítica al quinteto para clarinete *Alchymia* (2021) del compositor inglés Thomas Adès, examinando las influencias literarias y musicales que informan su arquitectura y «modo de ser». Además, se detallan los diferentes procesos de transformación que protagonizan cada uno de los cuatro movimientos, con especial énfasis en las relaciones motivicas y sus implicaciones simbólicas. Finalmente, se examina en qué medida la obra supone una novedad dentro del lenguaje del compositor inglés.

PALABRAS CLAVE: quinteto para clarinete, transformación, lamento, simplicidad.

Abstract.

The article offers an analysis of Thomas Adès's clarinet quintet *Alchymia* (2021) examining the literary and musical influences that inform its architecture and "behaviour". In addition, the various transformation processes which govern each of the four movements are reviewed, emphasising motivic relationships and their symbolic implications. Finally, the question regarding the novel character of the piece within the composer's style is addressed.

KEY WORDS: clarinet, transformation, *pianto*, simplicity.





Una aproximación a *Alchymia*, de Thomas Adès.

Pablo Peula

1. INTRODUCCIÓN Y MOTIVACIÓN

El compositor inglés Thomas Adès (1971-) ha sido una figura constante en el panorama internacional de la creación musical actual desde hace, al menos, dos décadas, cuando Simon Rattle programó la obra orquestal *Asyla* en su primer concierto como director titular de la Filarmónica de Berlín, el 7 de septiembre de 2002. Cinco años antes, el 1 de octubre de 1997, Rattle estrenaba la partitura con la City of Birmingham Symphony Orchestra (Wroe, 2008). Hasta ese momento, Adès se había labrado una reputación prometedora en el mundo anglosajón gracias a una serie de obras tempranas como *Chamber Symphony* (1990), *Life Story* (1993), *Living Toys* (1993), todas ellas para ensemble; *Arcadiana* (1994) para cuarteto de cuerda; o la ópera de cámara *Powder Her Face* (1995) (Whittall, 2001).

El musicólogo y crítico Richard Taruskin cimentaba esa reputación en 1999 con un artículo en el *New York Times* en el que destacaba el carácter espacial y surreal del lenguaje del entonces joven compositor:

Resulta revelador el modo en que Adès diseña su música para que parezca que habita, no el tiempo, sino el espacio, contradiciendo lo que habitualmente se considera la naturaleza esencial del medio. Es música «pictórica» más que «narrativa». Música que logra atmósferas singulares y proyecta significados individuales mediante el uso de collages y móviles sonoros improbables: yuxtaposiciones estrafalarias de objetos sonoros que flotan, brillan o giran como en un sueño, en una emulsión sonora que parece inmóvil (Taruskin, 1999 [traducción propia]).

Entre los estrenos de *Asyla* en 1997 y *Alchymia* en 2021 –la obra en torno a la que gira este artículo– median veinticuatro años. Casi un cuarto de siglo en el que la





producción de Adès no ha dejado de crecer –y su estilo de evolucionar– con títulos notables como las óperas *The Tempest* (2003) y *The Exterminating Angel* (2015-2016), el concierto para violín *Concentric Paths* (2005), las obras orquestales *Tevot* (2007) y *Polaris* (2010), el *Concierto para Piano y Orquesta* (2018) (Venn, 2021), o más recientemente, *Air* para violín y orquesta (2021-2022) estrenada en agosto de 2022 en el Festival de Lucerna (Frei, 2022).

Esta evolución ha ido acompañada de una presencia cada vez mayor de su obra en festivales, teatros y salas de concierto. Como consecuencia, la recepción de la música de Adès ha ido despertando reacciones polarizadas, atrayendo e incomodando a crítica, público y a otros creadores de las escenas clásica y contemporánea a partes iguales. Un concepto común suele estar presente –explícita o implícitamente– en el rechazo de unos y las alabanzas de otros, el «eclecticismo», o relación omnívora de Adès con los estímulos de su entorno y de la tradición musical que impregna e informa muchas de sus partituras (Wroe, 2008).

La mayor presencia de su música en las programaciones de *ensembles*, orquestas y teatros de occidente ha estimulado también la reflexión académica en torno a la obra de Adès. Especialmente desde la segunda década del siglo XXI, Venn (2021) identifica una notable proliferación de tesis doctorales, artículos y capítulos dedicados a la obra del creador inglés, alentada en parte por la disposición del propio Adès a hablar sobre su música en diversos foros públicos. Sin embargo, se debe señalar que el grueso de esta producción académica se circunscribe al ámbito anglosajón. En España, la música del inglés no ha llegado a interpretarse con la misma regularidad que en centroeuropa o que en Reino Unido y Norteamérica. De entre sus ocasionales presentaciones por parte de orquestas y *ensembles* españoles destaca la labor de la Sinfónica de Galicia ofreciendo el estreno español del concierto para violín *Concentric Paths*, en 2012 –el *Concierto para Piano y Orquesta* está programado para 2023 (Sinfónica de Galicia, 2022)– así como sendas apariciones del propio Adès –quien también comparece frecuentemente como pianista y director– al frente de la Orquesta Nacional de España en Madrid, en noviembre de 2020 (Zea, 2020) y de la OBC en Barcelona, en noviembre de 2021 (Rodríguez, 2021).

Probablemente como consecuencia de lo anterior, la intensidad de la reflexión académica en español sobre la obra de Adès ha sido, hasta el momento, discreta. En este sentido, el presente artículo aspira a contribuir modestamente al estudio en castellano de





la actividad del compositor inglés con la esperanza de estimular a otros a explorar su música y a reflexionar críticamente sobre ella, así como sobre las razones que se encuentran detrás de su naturaleza y grado de difusión.

Con este fin, en las siguientes líneas se ofrece un ejercicio de «descomposición» de una de sus obras más recientes, *Alchymia*, identificando algunos de los rasgos y pulsiones que caracterizan la voz del Adès actual. Para ello, se plantea una descripción de los elementos que articulan el discurso musical, escudriñando los motivos por los que «se comportan» del modo en que lo hace en cada momento. Al lector se le sugiere que, en la medida de lo posible, complete el análisis «recomponiendo» las partes separadas a través del estudio de la partitura, para poder así forjarse por sí mismo una idea global de la obra desde una perspectiva lo más cercana posible a la del creador.

2. CONTEXTO DE LA OBRA

El quinteto para clarinete (o clarinete *di bassetto*), dos violines, viola y violonchelo, *Alchymia* es un encargo de la sala de conciertos londinense Kings Place en colaboración con varios promotores: el Cuarteto Diotima, la sala belga Bozar, el Festival d'Aix-en-Provence, las emisoras Milano Musica y NDR das neue werk, así como el promotor holandés Muziekgebouw aan't IJ (Adès, 2021).

La composición fue estrenada el 30 de septiembre de 2021 por sus dedicatarios, el Cuarteto Diotima y el clarinetista Mark Simpson, en el Kings Place de Londres, Reino Unido (Adès, 2021).

*Alchymia*¹ tiene una duración de veinte minutos y se articula en cuatro movimientos:

¹ La partitura del quinteto está publicada por Faber Music y se encuentra disponible para su consulta en línea en el siguiente enlace: <https://www.fabermusic.com/music/alchymia/score>





- I. *A Sea-Change (...those are pearls...)*
- II. *The Woods So Wild*
- III. *Lachrymae*
- IV. *Divisions on a Lute-song (Wedekind's Round)*

La obra está realmente escrita para clarinete *di bassetto* en la, un instrumento similar al clarinete orquestal en la (que no al *cornò di bassetto* en fa), pero con una campana algo más larga de lo habitual, lo que le permite albergar cuatro llaves extra. Estos cuatro semitonos adicionales –la₂ a do₃– hacen que obras centrales del repertorio del instrumento –como el *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor* K. 622 y el *Quinteto para clarinete en la mayor “Stadler”* K. 581 de W. A. Mozart– puedan interpretarse sin necesidad de transponer las alturas originales que, de otro modo, quedarían fuera del registro del clarinete estándar.

En *Alchymia*, Adès emplea esta extensión del registro con moderación, aunque en fragmentos de importancia estructural. En su estreno absoluto, la composición fue ejecutada en un clarinete *di bassetto* construido por Peter Eaton y Tony Ward que, como la propia partitura, también se presentaba por primera vez en público (BBC, s.f). Con espíritu práctico, Adès proporciona *ossias* de todos los pasajes que quedan fuera del registro del clarinete en la habitual, por lo que la obra es también ejecutable en este tipo de instrumento (Adès, 2021):



Figura 1. Tres tipos de clarinete di bassetto. De arriba a abajo: sistema alemán, sistema francés con campana hacia arriba y sistema francés (Getty Images).

En cuanto a formato y estilo, *Alchymia* se inscribe en la etapa de madurez del compositor, un tiempo en el que Adès ha completado ya obras de gran formato para la escena y la sala de conciertos, y dirige ahora su atención cada vez con más frecuencia hacia obras de formato reducido (Rodríguez, 2021). En varias composiciones de esta etapa como *Dawn* (2020), *Shanty* (2020) o *Air* (2021-2022), se percibe una tendencia a la síntesis y la reducción, al empleo de materiales cada vez más sencillos, a la destilación del discurso a lo esencial. Para Powell (2021), este fenómeno desafía las asunciones acumuladas en décadas anteriores sobre la existencia de un cierto tipo de complejidad *adèsiana* –basada en la coexistencia de multiplicidades: estilísticas, temporales, semánticas– que supuestamente define el estilo del creador inglés, argumentando que el reciente recurso a la reducción forma parte de una identidad creativa mayor en «flujo constante», coherente consigo misma y cuyas semillas se pueden identificar ya en obras de juventud (Powell, 2021). Nos encontramos, en todo caso, ante la obra de cámara más importante escrita por Adès desde su cuarteto de cuerda, *The Four Quarters* de 2010 (comparar Clements, 2021 y Fairman, 2021).

Respecto al entorno social en el que la obra ve la luz, debe mencionarse el contexto de pandemia global que dominó los años 2020 y 2021. Powell (2021) considera que la destilación del lenguaje que Adès muestra en varias de las obras escritas durante estos años es, en parte, una suerte de reacción del compositor a las consecuencias de la pandemia. Sobre todo, en la frecuente presencia del topos del «pianto» en diferentes niveles, como se detallará en el apartado 3. El propio Adès reconoce el carácter personal



del quinteto cuando dice que «en *Alchymia* he podido expresar de manera muy íntima cómo me siento personalmente y lo que pienso sobre el mundo» (Weber, 2022 [trad. propia]).

En cuanto al contenido, el compositor señala que «la obra está tejida a partir de cuatro hilos que emanan del mundo de los alquimistas en el Londres de la época isabelina» (Adès, 2021 [trad. propia]), cuatro «hilos» que informan cada uno de los movimientos de la composición. Adès recurre así a una concepción romantizada de la alquimia como práctica protocientífica del Renacimiento europeo, con sus imágenes de «lo oculto, lo misterioso y lo arcano» (Principe, 2012 [trad. propia]) como sustrato temático de la composición. De ese mundo, el compositor toma la imagen simbólica de la transmutación metálica como «pretexto» extramusical para, metafóricamente, desplegar procesos análogos en el medio sonoro. Abundando en ese campo semántico, Adès parte de tres estímulos encuadrados en la época de referencia –William Shakespeare, William Byrd y John Dowland, respectivamente– y un cuarto localizado 300 años más tarde –Franz Wedekind– como respectivos puntos de partida para llevar a cabo sus cuatro «metamorfosis» musicales.

3. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA OBRA

3.1. Primer movimiento: *A Sea-Change (...those are pearls...)*

El primer número de *Alchymia* toma su título de un fragmento de *La Tempestad* (1611) de William Shakespeare. La alusión nos introduce rápidamente en el universo temático elegido por Adès, pues la obra de teatro del dramaturgo inglés contiene numerosas referencias a la imaginaria alquímica, con sus elementos mágicos y sobrenaturales. Aún más, para Molina Foix «el personaje de Próspero habría sido modelado por Shakespeare a partir de la figura real del mago y matemático John Dee» (en Shakespeare, 2008a, p. 11), uno de los principales representantes del movimiento alquímico en la Inglaterra de la reina Isabel I.

Con el título del movimiento, Adès alude concretamente a la segunda escena del primer acto de *La Tempestad*, en la que Fernando –hijo del rey de Nápoles y cómplice



del usurpador Antonio, quien ha expulsado a su hermano Próspero de su posición como duque de Milán— pregunta a Ariel —espíritu del aire al servicio de Próspero—:²

¿De dónde viene esta música? ¿Del aire, o de la tierra? No se oye ya..., y a buen seguro se dirige a alguna divinidad de la isla. Sentado en la playa, llorando el naufragio del rey mi padre, se deslizó junto a mí esta música sobre las aguas, aplacando su furia y mi dolor con su dulce melodía. La he seguido hasta aquí, o más bien me ha traído ella; pero ha cesado... No, comienza de nuevo (Shakespeare, 2008a, p. 47).

A lo que Ariel responde, cantando:³

Tu padre yace enterrado bajo cinco brazas de agua;
se ha hecho coral con sus huesos;
los que eran ojos son perlas.
Nada de él se ha dispersado,
sino que todo ha sufrido la transformación del mar
en algo rico y extraño.
Las ondinas, cada hora, hacen sonar su campana (Shakespeare, 2008a, p. 47).

Consecuentemente, el primer movimiento de *Alchymia* se comporta como una «espiral sonora» que desciende de manera sostenida a cámara lenta, «traduciendo» en sonidos la imagen del naufragio del rey y de su descenso al fondo marino.

Motívicamente, el gesto está construido a base de tetracordos descendentes que remiten al topos del «piano», el símbolo musical asociado a la imagen dolor y pérdida desde, al menos, la práctica de los madrigalistas del siglo XVI (Grimalt, 2020). Nos encontramos, sin embargo, no ante el gesto literal de descenso cromático dentro de un ámbito de cuarta arquetípico del Barroco, sino más bien ante una versión reminiscente y

² Where should this music be? I' the air or the earth? / It sounds no more: and sure, it waits upon / Some god o' the island. Sitting on a bank, / Weeping again the king my father's wreck, / This music crept by me upon the waters / Allaying both their fury and my passion / With its sweet air: thence I have follow'd it, / Or it hath drawn me rather. But 'tis gone. / No, it begins again. (Shakespeare, 2008b).

³ Full fathom five thy father lies; / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange. / Sea-nymphs hourly ring his knell (Shakespeare, 2008b)





estilizada, pues las distribuciones interválicas dentro de los tetracordos que usa Adès son variables. En cualquier caso, la imagen resultante sigue siendo deudora de la figura retórica de la «Katabasis» o descenso, asociada al bajo de lamento. Parafraseando a Monelle (2010), en el primer movimiento de *Alchymia* podríamos hablar de una sucesión de «tiples de lamento».

Dichos tetracordos se presentan entreverados, surgiendo los unos de los otros y fusionándose entre sí. Tal comportamiento remite a la «lógica de espiral», un procedimiento formal frecuente en el lenguaje de Adès (Venn, 2017). Él mismo justifica su interés por la técnica cuando relata que «mi pensamiento es cada vez más centrífugo: parto de un punto desde el que todo gira hacia afuera» (Adès, 2012, p. 172 [trad. propia]). Para Sowa (2019), la constante fluctuación y el *momentum* que genera la «lógica de espiral» *adèsiana* encajan bien con la descripción que el compositor hace de sí mismo como «alguien que piensa en transiciones todo el tiempo y que necesita esforzarse continuamente por encontrar puntos de llegada» (Sowa, 2019, p. 149 [trad. propia]).

En lo armónico, los fragmentos melódicos repartidos por el quinteto están impregnados de un marcado aroma modal cuando se examinan por separado. Sin embargo, raramente es una sola la sonoridad que predomina; más bien son múltiples – entre dos y cinco– los colores modales que coexisten en cada pasaje, lo que da pie a un complejo armónico iridiscente que evoluciona de manera orgánica, con una lógica aparentemente compleja en el plano corto, pero directa en el trazo amplio.

A continuación, se ofrece un ejemplo que ilustra varios de estos aspectos: el movimiento comienza con el clarinete enunciando una línea descendente basada en cuatro tetracordos que, combinados, cubren diez de las doce alturas del total cromático. Al mismo tiempo, una segunda línea descendente en el violín II a distancia de cuarta paralela, actúa a modo de sombra o eco de la primera, desplazada rítmicamente. Este segundo trazo cubre el espacio cromático entre mi^5 y $sol\#^4$, haciendo sonar las alturas ausentes en el gesto inicial del clarinete. Como consecuencia, en los primeros doce segundos de música –apenas tres compases– Adès presenta una suerte de racimo desplegado, compuesto por retazos melódicos de apariencia modal:



Figura 2. Reducción del gesto basado en tetracordos de los cc. 1 a 5 (Adès, 2021 [Elaboración propia]).

Nos encontramos, por tanto, ante un pensamiento armónico eminentemente lineal del que periódicamente emergen llamativas sonoridades consonantes, cuyo origen se encuentra en la confluencia pasajera de las diversas líneas. Esto nos remite al concepto de «armonía irracionalmente funcional» a menudo asociada con el estilo de Adès, y que Venn (2017) describe como:

Los modos en que la armonía puede funcionar con una doble perspectiva: por un lado, con acordes al uso que emergen a partir de una lógica compositiva autónoma, se enmarcan estrechamente de ella y derivan significado de la misma, pero que, al mismo tiempo, generan asociaciones «irracionales» con la tonalidad funcional (p. 149 [trad. propia]).

Añadiendo que:

Adès suplanta el mundo familiar de la tonalidad funcional con su propia lógica musical, presentando desde el principio un mundo onírico subvertido por la recontextualización y yuxtaposición incongruentes de elementos reconocibles. Por esta razón, es posible caracterizar a Adès como surrealista (Venn, 2017, p. 149 [trad. propia]).



En el caso del movimiento que nos ocupa, esa dualidad se manifiesta justamente en el modo en que las diversas líneas progresan en el plano horizontal según sus propias «reglas» y, a la vez, generando ocasionales consonancias verticales, de aspecto familiar.

Todo el gesto anterior presenta una textura diáfana, pese a que las alturas individuales que lo componen se concentran en un espacio relativamente cerrado –la distancia entre voces extremas raramente supera la octava– y aparece coloreado por los *pizzicati* «a modo de laúd» –pellizcando a mitad de la cuerda (Adés, 2021, p. 1)– que ejecutan la viola y más tarde el violín II. Este recurso instrumental puede entenderse como un guiño al mundo de los «consorts» o grupos de violagambistas del Renacimiento inglés, un elemento más del universo semántico en el que se inscribe la composición.

Al carácter transparente de la textura y, en general, de la sonoridad volátil del primer movimiento contribuye la línea melódica en armónicos artificiales del violonchelo. Su función es complementaria respecto al resto de voces, pues no sólo hace sonar alturas que rellenan los racimos desplegados en cada momento, sino que también hace emerger una suerte de línea melódica adicional, generada por la duplicación de diversos fragmentos de los tetracordos confiados a los demás instrumentos. Esa línea virtual actúa como hilo conductor del gesto global de descenso en espiral, a la vez que contribuye a la impresión de «infinitud» del conjunto.

Una vez establecida la lógica del movimiento en los compases iniciales, Adés comienza inmediatamente a realizar operaciones de transformación del material: bien filtrando alturas de los tetracordos o modificando la distribución interválica dentro de ellos; bien alterando sensiblemente las distancias a las que ocurren los diversos desplazamientos rítmicos entre voces –en una suerte de lógica de *rubati* compuestos–; bien con gestos de comienzo frustrado; o también haciendo sonar breves pedales superiores e inferiores que crean polos pasajeros de atracción respecto al conjunto.

El carácter reposado del descenso se prolonga hasta, aproximadamente, el primer tercio del movimiento –c. 16–, momento en el que se invierte pasajeramente la dirección de la caída, aumenta la intensidad del filtrado de los tetracordos y se aligera la textura. Sucesivas pausas –cc. 18, 20– permiten al conjunto respirar, hasta disolverse en un gesto



interrumpido –c. 23–, en lo que supone un punto de retorno al comienzo de la obra, a modo de reexposición.

A partir de ahí, el compositor revisita el material de entrada explorando sus límites expresivos mediante un proceso de creciente figuración que alcanza su punto álgido en el c. 29. Lo que sigue es un estallido casi expresionista dominado por la yuxtaposición de los gestos figurados –repartidos entre los dos violines y el clarinete–, sobre la reformulación del implacable del descenso original a cargo de la viola y de cada uno de los violines, alternativamente.

De esta sección intermedia destaca la aparición –cc. 32 y ss.– de giros ornamentales en forma de mordentes y grupetos dentro de las mencionadas figuraciones de los tetracordos originales:



Figura 3. Figuración y ornamentación del gesto original de tetracordos (comparar con los cc. 6 y ss.) (Adès, 2021)

Las modificaciones en este sentido transforman la atmósfera perlada que había dominado hasta el momento, abriendo una puerta a una sensibilidad sonora cercana a lo *klezmer* –a lo que sin duda también contribuye la combinación tímbrica de violín y clarinete–, convirtiendo así el descenso en curso en una expresión de lamento desgarrado. Dichos ornamentos se van disolviendo poco a poco hasta desaparecer dentro del pasaje de mayor volumen del movimiento (c. 37). A partir de ese punto, Adès plantea una relajación progresiva de la tensión acumulada, al tiempo que conduce el gesto de descenso a su punto más profundo, adentrándose en el registro grave de los instrumentos.

Tras un breve reposo (c. 44), la música concluye citando su propio comienzo –a distancia de tercera ascendente– y desintegrándose en gestos cada vez más tenues que desembocan en un acorde perlado final:



Figura 4. Acorde final del 1^{er} movimiento (Adès, 2021)

Volviendo la vista al fragmento de *La Tempestad* que da título a este primer número advertimos que, además de «realizar con sus notas» la imagen de descenso marino sugerida por Shakespeare, Adès lleva a cabo otro proceso paralelo –acaso más misterioso– mediante la transformación progresiva del material: desde la sonoridad ingrátida del comienzo, pasando por el expresionista desgarrado central, hasta la interjección final «transfigurada», presenciamos una metáfora sonora de la transmutación del rey en «algo rico y extraño», una «transformación del mar».

Por otro lado, resulta interesante rastrear el origen del gesto en tetracordos, de importancia central para el movimiento, en partituras anteriores del compositor. En concreto, en la ópera *La Tempestad*, escrita entre 2003 y 2004, y también basada en la obra homónima de Shakespeare. En este sentido, el examen de la primera musicalización que Adès hacía de Shakespeare –adaptado por la libretista Meredith Oakes– desvela parte de la semilla que diecisiete años más tarde informará el material de *Alchymia*, tanto en el plano motivico, como en la atmósfera general.

Nos referimos en concreto al aria *Five Fathoms Deep* de Ariel, en la que ya aparecen prefigurados perfiles melódicos y rítmicos emparentados con los tetracordos del primer movimiento de *Alchymia*:

(♩ = 88)

p

Ariel

Those are pearls that were his eyes:

p

He has suffered A sea-change

Figura 5. Extracto melódico del aria *Five Fathoms Deep*, de *La Tempestad*. (Adès, 2003)

También se aprecian similitudes en el color con que el compositor concibe sendos pasajes en *La Tempestad* y en *Alchymia*, lo que se debe a las configuraciones instrumentales elegidas: en la ópera, la línea de Ariel se presenta envuelta por acordes repartidos por los violines en *divisi*, las flautas y los clarinetes, todos ellos en registro agudo y dinámicas *ppp*; mientras que al comienzo del quinteto encontramos una combinación tímbrica similar, con los dos violines, la viola y el clarinete situados en sus registros superiores y la línea en armónicos del violonchelo ocupando el lugar las flautas, todos ellos en *ppp*.

Pese a la comunidad de material y timbre, existe una diferencia esencial en el modo en que se comporta cada uno de los fragmentos: mientras que, en el aria de *La Tempestad*, Adès se limita a «traducir» en sonidos la imagen del «rey transformado en perlas y coral», en el primer movimiento de *Alchymia* es la música misma la que encarna y lleva a cabo el proceso de metamorfosis en el medio sonoro, como se ha detallado.

3.2. Segundo movimiento: *The Woods So Wild*

El hilo argumental de la transformación continúa en el segundo número de la composición. En esta ocasión, Adès propone un ejercicio de derivación sucesiva, ya que trabaja con material procedente de la canción renacentista *Will yow walke the woods so wylde*, una tonada popular de la época Tudor que fue inmortalizada por compositores como Orlando Gibbons y William Byrd al tomarla como punto de partida para la escritura

de «divisiones» (variaciones). En concreto, Adès se fija en la versión de Byrd para teclado:



Figura 6. Comienzo de *The Woods So Wild*, para teclado. (Byrd, 1899)

De la que filtra diversos fragmentos motivicos para luego desarrollarlos alienados de sus contextos originales. A modo ilustrativo, fijémonos en la célula que el compositor extrae del final de la décima «división» de Byrd:



Figura 7. Décima división de *The Woods So Wild*, para teclado (Byrd, 1899)

A la que hace repetirse en *ostinato* y superpuesta consigo misma en una mixtura de cuartas confiada a los instrumentos de cuerda:

$\text{♩} = 76$ **Molto scorrevole, brillante**
 $2/4$
even, always equally balanced

Figura 8. Comienzo del 2º movimiento (Adès, 2021)

El resultado es un gesto rápido, pálido y a la vez nacarado. Una textura susurrante sobre la que el clarinete «colorea» diversos fragmentos de la célula original –situada en el violonchelo–, así como de sus encadenamientos y permutaciones, generando relieves crecientes y perfiles siempre cambiantes pese a la identidad relativamente estable del gesto confiado al cuarteto de cuerda.

En lo armónico, el color modal inicial –cc. 1-8– de la mixtura de cuartas evoluciona progresivamente pasando por espacios contrastantes –a menudo compuestos por la suma de varios modos–, en un ejercicio de búsqueda o exploración análogo al que, por ejemplo, un artista como Warhol lleva a cabo en sus célebres series, donde un mismo motivo es presentado bajo diversas gamas cromáticas.

De vuelta al ámbito musical, también es posible relacionar este procedimiento con la primigenia imagen del *ricercare* –en su sentido literal–, entendida como la sucesiva exploración de diferentes rutas a partir de un punto de partida común, en un proceso de «búsqueda» del potencial de un determinado material. La elección de tal enfoque no parece caprichosa si se recuerda el texto que acompañaba a la tonada original que, elaborada por Byrd y posteriormente filtrada por Adès, terminará haciéndose hueco en *Alchymia*. En concreto, en los versos (Chappell et al., 1855):

Shall I go walk the woods so wild,
Wand'ring, wand'ring here and there

Resuena la importancia de la imagen de un «caminar de aquí para allá» en el diseño del movimiento.

Una vez puesta en marcha, la maquinaria del *moto perpetuo* va conquistando espacio con cada nueva región armónica que explora –cada nueva «ruta» emprendida–, expandiéndose poco a poco para, súbitamente, volverse a contraer, lo que otorga un rico relieve al conjunto. Globalmente, es posible localizar al menos siete «rutas» que estructuran el movimiento, todas ellas delimitadas por claros signos de puntuación: la primera y la tercera se encuentran señaladas por dos alturas tenidas –en el clarinete y en el violín I, respectivamente–, tras las cuales aparecen sendos retornos al gesto y sonoridad iniciales. Entre esas dos alturas –c. 23, c. 37– aparece una tercera –c. 32– que, unida a las otras en orden de presentación, nos remite a un perfil melódico procedente de la canción original, al que se le han filtrado sus elementos centrales:



Figura 9. Extracto (c. 2) del tema de *The Woods So Wild*, para teclado (Elaboración propia)

Ese mismo perfil melódico –con diferentes grados de filtrado– volverá a aparecer en el violonchelo –c. 58, c. 112–, señalando el comienzo de las «rutas» quinta y séptima, así como en el gesto del violín I del c. 109, con el que el movimiento encara su final.



Figura 10. Extracto (cc. 108–112) del 2º movimiento (Adès, 2021)

Los sucesivos retornos al gesto y sonoridad iniciales –c. 54, c. 59, c. 69, c. 98, c. 112– se encuentran separados por interjecciones en *sforzato* –c. 54–, a menudo seguidas de entradas canónicas; otras veces por alturas tenidas –c. 69–; o por combinaciones de lo anterior –c. 59, 112–.

La metamorfosis del material que Adès «roba»⁴ a Byrd se consuma, en cualquier caso, a partir del c. 59: desde ese momento, el gesto en valores tenidos –insinuado en el primer tercio del movimiento– se expande hasta alcanzar uno de mayor aliento que sobrevuela la maquinaria en *ostinato* confiada al resto del quinteto. De este modo, escuchamos hasta seis versiones distintas del perfil melódico original de Byrd, sometido a diversos procesos de transformación: transposición, mutación, prolongación y, sobre todo, aumentación de las duraciones originales. Así pues, desde el diseño original:



Figura 11. Perfil melódico extraído de la 10ª división de *The Woods So Wild*, para teclado (Elaboración propia)

Se llega, entre otras, a las siguientes versiones:



Figura 12. Transformaciones del perfil melódico extraído de la 10ª división de *The Woods So Wild*, para teclado (Elaboración propia)

⁴ El propio Adès define así el uso que hace de materiales ajenos, citando el célebre moto de Stravinsky de que «un buen compositor no toma prestado, sino que roba» (Adès, 2012, p. 75).

La última altura del gesto del violín I en el c. 112 –representado en la figura 10– actúa a modo de imán, atrayendo el fluir del resto de instrumentos hacia sí, hasta desembocar en un la repartido en seis octavas con el que finaliza el movimiento.

3.3. Tercer movimiento: *Lachrymae*

El tercer número del quinteto gravita, de nuevo, en torno a la imagen del lamento, abordada en esta ocasión con una notable economía de medios. El título hace referencia a la obra homónima de John Dowland –otro creador coetáneo de los anteriores «referentes» del quinteto– de la que Adès «roba» fragmentos motivicos para desplegarlos poco a poco en su propia composición. Además de la alusión material, el movimiento también es deudor de Dowland en la medida en que evoca la atmósfera característica del ciclo *Lachrymae, or Seaven Teares* del laudista inglés.

El discurso de Adès comienza con una sobria secuencia de tríadas de carácter elegíaco que progresan lenta y regularmente en flujo de blancas y negras. Un motivo de 8^a ascendente seguido de una 2^a descendente –reminiscente del giro original de Dowland, abajo representado– actúa como hilo conductor:



Figura 13. Comienzo de la pavana *Lachrymae antiquae*, primer número del ciclo *Lachrymae, or Seaven Teares* (Dowland, 2007)

A partir de ahí, llama la atención la sencillez con la que elabora el plano rítmico un compositor al que a menudo se le ha caracterizado como tendente a lo contrario. Por ejemplo, cuando Venn (2017) señala los cánones rítmicos y polimétricos de Nancarrow y Ives como influencias clave en el lenguaje de Adès; o cuando Taruskin (1999) habla de «los ostinatos rápidos de complejidad a menudo engañosa y cautivadora para el oído, que coexisten a velocidades variables en colores y registros contrastantes evocando, no una distancia lineal, sino una sucesión de giros y vórtices» (trad. prop.) como rasgos centrales

del estilo *adèsiano*. Resulta igualmente elocuente recuperar la observación de Venn (2017) respecto al efecto de tales artificios rítmicos, cuando afirma que esa «complejidad en la organización rítmica no se traduce en la escucha de múltiples metros y *tempi*, sino que, más bien transmite la impresión de un tiempo suspendido» (p. 25 [trad. propia]). Sorprende comprobar la similitud del impacto descrito por Venn con el que tiene la audición del tercer movimiento de *Alchymia*, pese a la sobriedad de este último en el plano rítmico.

A la austeridad del conjunto también contribuye, además de la propia naturaleza elemental del material elegido, el frugal manejo del plano armónico: todo el discurso se articula en torno a unos pocos enlaces armónicos «blandos» que se autorreplican, bien a distancia de tercera, o bien a distancia de quinta –en este segundo caso, con implicaciones mixolidias de aroma arcaizante–. Es seguramente esta estrategia la que contribuye a esa impresión de «tiempo suspendido», al presentar al oyente un movimiento armónico que gira estructuralmente sobre sí mismo.

Junto con la alusión a Dowland, la imagen del lamento también se manifiesta en la presencia de varias de las características típicamente asociadas a ese topos (Donaldson, 2021): desde la dinámica global en *pp*, pasando por el tempo grave –*intimissimo*–, hasta la explotación del extremo grave del orgánico instrumental –el movimiento comienza con la altura más grave del clarinete *di bassetto*, el $1a^2$ –, lo que otorga al conjunto una sonoridad oscura, intensificada por el frecuente uso de cuerdas dobles en los registros graves del violonchelo y la viola.

Hacia el final del primer tercio del movimiento –c. 15–, Adès hace surgir el tetracordo que protagonizaba el primer movimiento de *Alchymia*, a partir del motivo reminiscente de Dowland:

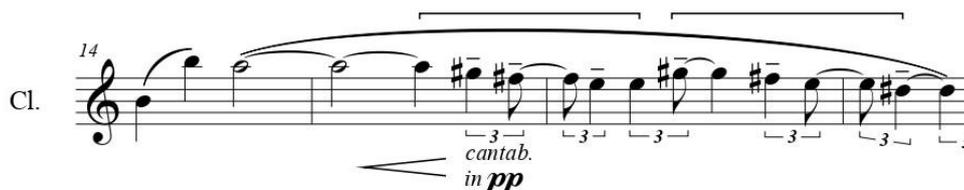


Figura 14. Extracto (c. 14) de la línea del clarinete, 3^{er} movimiento (Adès, 2021)



3.4. Cuarto movimiento: Divisions on a Lute-song (Wedekind's Round)

El último número de *Alchymia* parte de un material también ajeno y, en este caso, además, de apariencia banal: una melodía de cabaret de Franz Wedekind que Alban Berg incluyó en su ópera *Lulu* –cuyo libreto está, por cierto, basado en las obras *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora*, también de Wedekind–:

Energisch

Freu-dig schwör' ich es mit je-dem Schwure vor der All-macht, die mich züch-ti-gen
kann: Wieviel lie-berwär' ich ei-ne Hu-re Als an Ruhm und Glück der reichste
Mann! Welt, in mir ging dir ein Weib ver-lor-en ab-ge-klärt und je-der Hemmung
bar. Wer war für den Liebesmarkt ge-bor-en, so wie ich da-für ge-bor-en war?

Figura 16. Línea melódica de *Konfession*, de Franz Wedekind. (Simms & Erwin, 2021, p. 34)

La letra, en castellano, viene aproximadamente a significar:

Con dicha lo juro sin cesar

ante el Altísimo, que me puede castigar

¡Prefiero ser una ramera

que la más rica en fama y fortuna!

Mundo, perdiste en mí a una mujer

resuelta y libre de toda inhibición.

¿Quién cómo yo nació

para el mercado del amor?⁵

⁵ Freudig schwör ich es mit jedem Schwure / Vor der Allmacht, die mich züchtigen kann: / Wie viel lieber wär ich eine Hure / Als an Ruhm und Glück der reichste Mann! / Welt, in mir ging dir ein Weib verloren, / Abgeklärt und jeder Hemmung bar. / Wer war für den Liebesmarkt geboren / So wie ich dafür geboren war? (Wedekind, 1996)



En *Lulu*, Berg emplea este material como sustrato de una serie de variaciones que simbolizan el descenso gradual de la protagonista a la miseria, la prostitución y, finalmente, su propia aniquilación (Simms & Erwin, 2021). Esta degradación se consuma en el East End londinense cuando *Lulu*, obligada a ejercer la prostitución para subsistir, halla la muerte de manos de un cliente, Jack el Destripador (Ross, 2016).

Años antes de componer *Alchymia*, Adès hablaba en una entrevista sobre la dificultad de presentar material de carácter popular en el ámbito de la «música seria», y lo ilustraba haciendo justamente referencia al empleo que hace Berg del material de Wedekind:

Es difícil usar «material de desecho» de manera convincente en el contexto de la música de concierto. [...] En mi opinión, el ejemplo más logrado de ello lo encontramos en la música de organillo que suena en la escena final de *Lulu*: estamos ante algo, por un lado, literalmente externo –se escucha al otro lado de la ventana, en la calle de King's Cross– que sale del entorno serial en el que nos encontramos; y, a la vez, algo totalmente imbricado en la red y en el universo de brillante complejidad creado por Berg. Existe unidad total entre el material más elevado y el más bajo (Adès, 2012 [trad. propia]).

El modo en que el propio Adès aborda este reto en *Alchymia* difiere, sin embargo, del empleado por Berg: en lugar de proponer un ejercicio de yuxtaposición apoyado en elementos dramáticos, Adès presenta el material «de desecho» de manera más bien cruda, envuelto en un manto irónico, pero sin demasiada elaboración. Al compositor inglés le interesa mucho más destilar la fuente, transformando su carácter «espurio» hasta convertirla finalmente en una afirmación de carácter opuesto. Podemos asumir que «más elevada», lo que en el contexto del universo que nos ocupa, se correspondería simbólicamente con la culminación del proceso alquímico.

Formalmente, Adès se vale del antiguo esquema del tema con variaciones –en un nuevo guiño a la tradición del género del quinteto para clarinete– para llevar a cabo esa «transmutación». Así pues, el movimiento se estructura en una serie «divisiones» a partir del tema de Wedekind, enfoque que nos remite, por otro lado, al concepto de «variaciones



sobre variaciones» en un sutil paralelismo con el modo en que se comportaba el segundo movimiento de *Alchymia*.

La presentación del tema a cargo del clarinete aparece envuelta de ironía, como imbuida del espíritu de Kurt Weill. Las «divisiones» que siguen están construidas usando una armonía y retórica rayanas en lo postromántico: la primera variación –c. 16– continúa explotando el componente irónico del tema de Wedekind, envolviéndolo en caprichosos arabescos, *glissandi* histriónicos y giros de carácter afectado.

La segunda variación –c. 37– profundiza aún más en ese enfoque, en esta ocasión desde la apariencia de un vals donde el clarinete y la viola dialogan sobre un motivo descendente –basado en el relieve del tema– en *pizzicati* de los violines. La variación que sigue –c. 53– recupera el gesto de tetracordos descendentes del primer movimiento, articulados ahora de dos en dos, con un carácter incisivo y sostenidos por la textura nerviosa del violonchelo y la viola. Ese tejido desemboca en una breve sección de transición –cc. 66 a 70– que nos devuelve a la sobria escritura del tercer movimiento.

A partir de ese punto –c. 72– presenciamos la transformación más notable del movimiento y, acaso, de toda la composición: en un ejercicio de recapitulación y síntesis de varios de los materiales presentados a lo largo de la obra, la música progresa hacia un estilo armónico pleno de modulaciones, dominado por novenas, oncenas, treceñas y, en suma, entregándose a una estética cuasi mahleriana. Volvemos a escuchar el tema de Wedekind –en el clarinete, por aumentación– pero bajo una luz completamente nueva: el carácter trivial o frívolo de la versión original ha desaparecido por completo para dar paso a una afirmación intensa, vehemente, inexorable.

A partir del c. 90 se despliega una sección final a modo de contrapeso de la opulencia que había dominado los compases anteriores. Sin embargo, y en esta ocasión, el motivo de 8ª ascendente –hilo conductor del tercer movimiento– se multiplica y disemina en dinámica *ppp* por todo el quinteto, ornamentado por amplios *glissandi* que se fusionan en uno solo aliento, hasta desembocar en una sonoridad diatónica –c. 97– basada en el acorde:

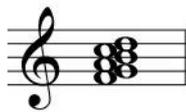
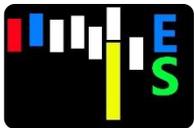


Figura 17. Sonoridad del c. 97, 4º movimiento (Elaboración propia)

Hacia el final de la composición, el anterior gesto se va plegando –sostenido por un último tetracordo de «piano» en el violonchelo– hasta extinguirse gradualmente delimitado por tres pausas que culminan en una sonoridad consonante de extática serenidad, con la que Adès simboliza la culminación del proceso de «metamorfosis».



4. A MODO DE CONCLUSIÓN

El examen de la composición confirma la presencia de varios de los rasgos típicos de la voz de Adès como son su predilección por las referencias intertextuales –expresadas en las continuas alusiones a música del pasado–; su interés por explorar la vigencia de recursos retóricos de larga tradición –especialmente en esta obra, el topos de lamento–; el empleo de técnicas de organización sonora como la «forma en espiral»; o la utilización de un estilo sonoro global eminentemente armónico, entre otros.

Al mismo tiempo, el análisis muestra que *Alchymia* constituye un paso más en el proceso de «destilación» del lenguaje que el compositor inglés había emprendido en otras obras recientes. Un fenómeno que Powell (2021) resume como la «exploración de los diferentes roles formales, estéticos y semánticos que puede desempeñar la simplicidad musical» (p. 53 [trad. propia])

Para Mark Simpson, *Alchymia* representa

Una síntesis de la música de Adès, tanto la pasada, como la presente y la que puede venir en el futuro. Contiene elementos familiares –como la forma en que gira el material o el tipo de lenguaje armónico– y, a la vez, un tipo de profundidad emocional nueva, algo con lo que [Adès] no había experimentado hasta ahora. En particular en el tercer movimiento, el compositor «entra» en un lugar en el que no creo que se haya aventurado antes (BBC, s.f. [trad. propia]).

La respuesta de la crítica tiene a coincidir en este sentido. Para Fairman (2021), la música de Adès «se adentra en terreno inexplorado» hasta ahora en su catálogo; Clements (2021) sugiere que el compositor inglés «ha abierto una puerta hacia una nueva etapa»; mientras que Skelly habla de «un lenguaje musical nuevo, un Adès no escuchado antes que parece estar reconfigurando su relación con la armonía tradicional» (BBC, s.f. [trad. propia]).



Queda por ver la medida en que esta paradójica «renovación» del lenguaje mediante el recurso a técnicas y materiales de larga tradición se afianza como tendencia dominante en próximas obras del compositor inglés, o si, por el contrario, nos encontramos ante un meandro más dentro de lo que Whittall (2021) describe como «una identidad en constante cambio, hecha de ambigüedad y multiplicidad, de modo que ninguna definición única de su naturaleza resulta suficiente» (p. 10 [trad. propia]).

Septiembre 2022



BIBLIOGRAFÍA

- ADÈS, T. (2003). *The Tempest* [música impresa]: opera in 3 acts. Faber Music.
- _____. (2021). *Alchymia* [música impresa]: for clarinet quintet. Faber Music.
- _____. (2012). *Thomas Adès: Full of Noises: Conversations with Tom Service*. Faber & Faber.
- BBC. (s.f.). *Kings Place: Mark Simpson with the Diotima Quartet* [Emisión radiofónica en línea]. Consultada el 8 de octubre de 2021, de <https://www.bbc.co.uk/programmes/m00106pl>
- BYRD, W. (1899). *The Woods So Wild, FVB 67* [música impresa] (J. A. Fuller-Maitland y W. Barclay Squire, Eds.). London & Leipzig: Breitkopf und Härtel. Versión en línea consultada el 12 de agosto de 2022, de [https://imslp.org/wiki/The_Woods_So_Wild,_FVB_67_\(Byrd,_William\)](https://imslp.org/wiki/The_Woods_So_Wild,_FVB_67_(Byrd,_William))
- CLEMENTS, A. (2021, 1 de octubre). Mark Simpson/Quatuor Diotima review – virtuosic Adès premiere is mesmerising. *The Guardian*. Consultado el 30 de julio de 2022, de <https://www.theguardian.com/music/2021/oct/01/mark-simpson-quatuor-diotima-review-thomas-ades-premiere>
- CHAPPELL, W., MACFARREN, G., & INGLIS, A. (1855). *Popular music of the olden time. A collection of ancient songs, ballads, and dance tunes ... with short introductions to the different reigns, and notices of the airs from writers of the sixteenth and seventeenth centuries. Also a short account of the minstrels ...* / Vol. 1. London: Cramer, Beale, & Chappell. Consultada en la versión online el XX de agosto de 2022, de <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/94696740>
- DONALDSON, J. (2021). *Topics, Form, and Expression in the Music of György Ligeti and Thomas Adès* (Tesis doctoral, McGill University [Canadá]).
- DOWLAND, J. (2007). *Lachrimae, or Seven Tears* [música impresa] (D. Fraser, Ed.). Aderyn Press. Versión en línea consultada el 13 de agosto de 2022, de



<http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP209511-WIMA.2de8-Dowland-Antiquae-Score.pdf>

FAIRMAN, R. (2021, 5 de octubre). «Thomas Adès's clarinet quintet is an outstanding new work». *Financial Times*. Consultado el 28 de agosto de 2022, de <https://www.ft.com/content/e6026a57-077f-4d06-a6c6-a7f22e883fef>

FREI, M. (2022, 30 de agosto). Lucerne Festival: Anne-Sophie Mutter verfehlt den Jenseits-Ton. *Neue Zürcher Zeitung*. Consultado el 2 de septiembre de 2022, de <https://www.nzz.ch/feuilleton/lucerne-festival-anne-sophie-mutter-verfehlt-den-jenseits-ton-ld.1700113?reduced=true>

GRIMALT, J. (2020). *Mapping Musical Signification*. Springer International Publishing.

MONELLE, R. (2010). *The sense of music: Semiotic essays*. Princeton University Press.

POWELL, R. (2021). A New Dawn? Thomas Adès And The Case Of Musical Simplicity. En *Tempo*, 75(298), pp. 52-62.

PRINCIPE, L. M. (2012). *The secrets of alchemy*. University of Chicago Press.

RODRÍGUEZ, P. L. (2021, 28 de octubre). Thomas Adès: «La música es un efluvio del espíritu del aire, una experiencia tan primitiva como misteriosa». *Scherzo*. Consultado el 3 de septiembre de 2022, de <https://scherzo.es/thomas-ades-la-musica-es-un-efluvio-del-espíritu-del-aire-una-experiencia-tan-primitiva-como-misteriosa/>

ROSS, A. (2016). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral.

SHAKESPEARE, W. (2008a). *La Tempestad* (L. Astrana Marín, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1611)

SHAKESPEARE, W. (2008b). *The Oxford Shakespeare: The Tempest*. Oxford Paperbacks. (Obra original publicada en 1611)

SIMMS, B. R., & Erwin, C. (2021). *Berg*. Oxford University Press.



Sinfónica de Galicia. (2022, 30 de junio). *La Sinfónica de Galicia presenta su temporada 2022-2023*. Consultado el 9 de septiembre de 2022, de <https://www.sinfonicadegalicia.com/noticia/la-sinfonica-de-galicia-presenta-su-temporada-2022-2023-imprescindibles/>

SOWA, J. (2019). *The Art of Transformation: The Heraclitian Form of Thomas Adès's Tevot as a Critical Lens for the Symphonic Tradition* (Tesis Doctoral, Brandeis University).

TARUSKIN, R. (1999, 5 de diciembre). A Surrealist Composer Comes To the Rescue of Modernism. *The New York Times*. Consultado el 22 de agosto de 2022, de <https://www.nytimes.com/1999/12/05/arts/a-surrealist-composer-comes-to-the-rescue-of-modernism.html>

VENN, E. (2017). *Thomas Adès: Asyla*. Routledge.

_____. (2021). Thomas Adès At 50: Representations On The Stage And On The Page. En *Tempo*, 75(298), pp. 6-9.

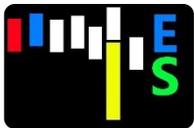
WEBER, G. (2022, 22 de agosto). Thomas Adès, der Alchimist. En *NEOBLOG — Swiss Contemporary Music*. Consultado el 3 de septiembre de 2022, de <https://neoblog.mx3.ch/index.php/2022/08/20/deutsch-thomas-ades/?lang=de>

WEDEKIND, F. (1996). *Frank Wedekind Werke Band I* (E. Weidl, Ed.). Consultado el 3 de septiembre de 2022, de http://www.deutsche-liebeslyrik.de/wedekind_frank.htm#g21

WHITTALL, A. (2001). "Adès, Thomas". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Editado por Deane Root. Consultado el 18 de agosto de 2022, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46023>

_____. (2021). Adès At 50: Precarious Poise. En *Tempo*, 75(298), pp. 10-19.

WROE, N. (2008, 5 de julio). Adès on Adès. *The Guardian*. Consultado el 18 de agosto de 2022, de <https://www.theguardian.com/books/2008/jul/05/saturdayreviewsfeatres.guardianreview15>.



ZEA, F. (2020, 16 de noviembre). Crítica: Thomas Adès Con La Orquesta Nacional De España. *Codalario*. Consultado el 18 de agosto de 2022, de https://www.codalario.com/thomas-ades/criticas-2020/critica-thomas-ades-con-la-orquesta-nacional-de-espana_9428_99_29438_0_1_in.html



PABLO PEULA (Alhama de Granada, 1990) estudió composición en Granada con Francisco González Pastor y Juan Cruz-Guevara, y en Viena con Detlev Müller-Siemens, finalizando con Premio Extraordinario Fin de Carrera. También se ha beneficiado de los consejos y el diálogo con compositores como Alfredo Aracil, Pierluigi Billone, Peter Eötvös, Cristóbal Halffter,

Dimitri Kourliandski, Ramon Lazkano, Mauricio Sotelo y Simon Steen-Andersen. Ha desarrollado su labor docente en los Conservatorios Superiores «Manuel Castillo» de Sevilla, «Victoria Eugenia» de Granada, «Rafael Orozco» de Córdoba y, como invitado, en la Academia de Música «Karol Szymanowski» de Katowice (Polonia).

Su trabajo creativo ha recibido diversos reconocimientos: una Beca de Trabajo en Composición del Ministerio Federal de Arte y Cultura austriaco (2020), el 1^{er} premio en el XXXII Concurso Internacional de Composición Coral «Juan Bautista Comes» 2018 (Segorbe), el «Prix de la SACEM» en el VI Concurso Internacional de Composición de Boulogne-Billancourt 2017 (Francia), el 1^{er} premio en el VII Concurso de Composición «RCSMVE» (Granada) o la inclusión en el Programa «Creación Joven 2016» del Instituto de la Juventud (INJUVE). También ha recibido el apoyo de instituciones como la «Stadt Wien Kultur», la Fundación «La Caixa» o la Fundación SGAE.

Su música ha sido encargada e interpretada por grupos y artistas como el Achrome Ensemble (IT), Taller Sonoro (ES), Sigma Project (ES), Webern Ensemble Wien (AT), Ensemble DAI Contemporain (FR), Jane Chapman (UK), Ingmar Stiller (DE), Ensemble dell'Arte (AT), José Luis Estellés (ES) y la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana (ES). Estos y otros intérpretes la han presentado en festivales y salas de toda Europa como la ORF RadioKulturhaus (Viena), el Festival «Fringe» de Torroella (Girona), la «Sala Piatti» (Bérgamo), la «Salle d'Art Lyrique» (París), la «Kunst-Station St. Peter» (Colonia), el Festival de Música Española (Cádiz), el Suena Festival (Viena), el Festival «Prix Annelie de Man» (Ámsterdam), el Festival Ensemis en el Palau de les Arts «Reina Sofía» (Valencia) y en los Teatros del Canal (Madrid). La música de Pablo Peula ha sido publicada por «Piles» (Valencia) y «Preludio» (Milán).