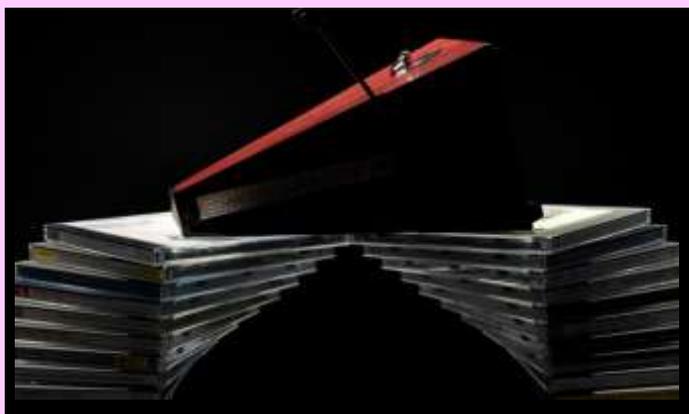
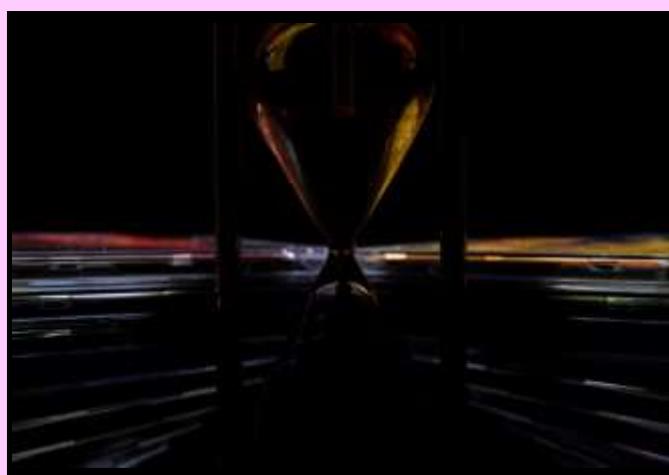


# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nommick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*

Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



# **INVESTIGACIÓN MUSICAL**

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

## Escrituras del espacio y la memoria: el cuarteto de cuerda como *locus amoenus*<sup>1</sup>

José M. Sánchez-Verdú  
Compositor

Robert Schumann Hochschule Dusseldorf /  
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

**Resumen.** En este texto trazo un recorrido sobre los últimos cuartetos de cuerda que compuse entre 2005 y 2015. Me centro en varios intereses que son intrínsecos a mi música y que vinculan estos trabajos con la idea del jardín, tanto como *chronos tropos* y constante referencia a la Naturaleza con sus procesos y estructuras, así como también con otros aspectos relacionados con perspectivas poéticas, filosóficas, literarias y místicas del arte y de la espiritualidad.

**Palabras clave.** Sánchez-Verdú, música contemporánea, cuarteto de cuerda, jardín, naturaleza, humanismo, San Agustín, Soto de Rojas, Ibn ‘Arabî, Björn Kuhligk.

**Abstract.** In this essay I illustrate my approach to the latest string quartets I wrote between 2005 and 2015. I focus on some of the various interests which are intrinsic to my music and which conflate into the idea of the garden viewed both as *chronos tropos* and as a constant reference to Nature with its processes and structures, as well as to some human aspects linked to the poetic, philosophical, literary, and mystic perspectives of art and spirituality.

**Keywords.** Sánchez-Verdú, Contemporary Music, String Quartet, garden, nature, humanism, Saint Augustine, Soto de Rojas, Ibn ‘Arabî, Björn Kuhligk.

---

El cuarteto de cuerda es un género vivo. El *corpus* de nuevos cuartetos en el siglo XX y XXI, y en especial en los últimos cincuenta años, es enorme. Al interés por parte de los compositores hay que unir la labor de varios cuartetos de cuerda estables muy vinculados a la música actual y a festivales, ciclos e instituciones que han apoyado este campo de creación. El cuarteto de cuerda es, además, uno de los géneros de música de cámara más unidos a la tradición.

---

\* Fecha de recepción: 18-1-2020 / Fecha de aceptación: 17-2-2020.

<sup>1</sup> Artículo publicado originalmente en 2016 en inglés. Véase SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: “Writings of Space and Memory: The String Quartet as *locus amoenus*”, en HEINE, Christina; GONZÁLEZ, Juan Miguel (edit.): *The String Quartet in Spain (“Varia musicológica”)*, Peter Lang, Berna, 2016, pp. 595-619.

Al haber llegado al cuarteto número diez en mi catálogo querría destacar dos aspectos: uno primero es el interés y atracción que este género ha tenido en mi trabajo hasta ahora; y un segundo es constatar el perfil y el marco en que se han desarrollado estos cuartetos, en especial a partir del séptimo: todos ellos han abierto y buscado espacios interrelacionados con otras realidades del conocimiento, como cartografías de otros dominios no musicales a partir del coto cerrado que articula esta formación de cuatro instrumentos musicales. En los interiores de estos marcos o recintos, que vengo a definir como jardines creativos, es donde voy a proponer un pequeño viaje. El *jardín* se constituye, pues, como un auténtico espacio para pasear y es la imagen en la que integraría estas obras. ¿Cómo he llegado a esta percepción?

### **El jardín como espacio-tiempo**

El jardín articula un fragmento acotado de tiempo y espacio; constituye una demarcación, un *cronotopo* que en diferentes culturas ha buscado objetivos concretos. Se ha constatado y estudiado la realidad de determinados jardines ya en las antiguas culturas mesopotámicas o en el Egipto Antiguo. El jardín, estudiado desde la arqueología, la botánica o la agricultura, ofrece también aspectos destacados dentro de los campos de la espiritualidad, la religión, la geometría o el arte.

Entre el siglo XVI y XVIII, el estudio del jardín entra definitivamente en el territorio de lo artístico, como obra de arte,<sup>2</sup> ofreciendo una transversalidad que se me antoja impresionante: aúna la arquitectura con la literatura, con la simbología, con el paisajismo o la misma acústica. Y va más allá de estos dominios en muchas ocasiones, como podré apuntar más adelante.

El jardín se convierte en trasunto de una visión interdisciplinar, y pocos campos quedan fuera de su territorio aunque sean como alegoría. En el propio Leibniz los jardines de Herrenhausen en Hannover alcanzan un estatus propio en la historia de la filosofía: algunos principios fundamentales de su filosofía nacieron de la experiencia en este jardín.<sup>3</sup> El “jardinero” se constituye en artista, y algunos jardineros comienzan a adquirir la notoriedad que sus creaciones destilan en la personalidad del jardín en la Europa del Barroco, como es el caso por ejemplo de André le Notre en el arte del jardín francés<sup>4</sup>.

El jardín, como obra artística, como contenedor y transmisor de significados, “como la pintura, representa un lugar y, como la literatura, narra acciones y describe escenas. Por eso, cada cultura ha desarrollado un tipo de jardín que corresponde a su particular visión vital y emocional del mundo”<sup>5</sup>. El jardín es,

---

<sup>2</sup> Véase SCHWEIZER, Stefan: *Die Erfindung der Gartenkunst. Gattungsautonomie – Diskursgeschichte – Kunstwerksanspruch*, Deutscher Kunstverlag, Munich, 2013 (en especial p. 58ss.).

<sup>3</sup> BREDEKAMP, Horst: *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst*, Wagenbach, Berlín, 2012, p. 73.

<sup>4</sup> SCHWEIZER, Stefan: *André le Notre und die Erfindung der französischen Gartenkunst*, Wagenbach, Berlín, 2013.

<sup>5</sup> MADERUELO, Javier: *El jardín como arte*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997, pp. 11-12.

además, una forma de *heterotopía*, tal como señaló Foucault<sup>6</sup>, y puede entrar también en la categoría de los *no-lugares* expuesta por Augé<sup>7</sup>.

El jardín como *locus amoenus*, como lugar de felicidad, recogimiento o contemplación, es evocado de forma destacada en la literatura y en la pintura entre los siglos IX y XVI: se convierte en un auténtico *topos*<sup>8</sup>. Al final de la Europa medieval, esta figura del *locus amoenus* evoluciona hacia una visión platónica por excelencia que definirá la visión del jardín del Renacimiento; será el *locus amoenus* como espacio-tiempo de belleza en la Tierra unido al mundo de las ideas y del conocimiento. El jardín deviene también laberinto, espacio de recreo o del saber. En el Humanismo italiano la ideación del jardín alcanza un punto álgido: el conocimiento, la búsqueda de la sabiduría y la estructuración de recorridos llenos de símbolos y pruebas es una constante. El jardín es la metáfora de toda una plasmación del conocimiento humano. *Le Roman de la Rose* (Guillaume de Lorris y Jean de Meun, s. XIII) en la literatura o *El jardín de las delicias* de El Bosco en pintura (en torno a 1500) son algunos testimonios de primera magnitud del valor del jardín y sus distintas visiones como referencia alegórica para el arte y el pensamiento en la Cultura europea de esos siglos.

La *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>9</sup> es, en este sentido, uno de los más grandes ejemplos de esta visión en el Renacimiento. En su planteamiento y desarrollo traza un viaje iniciático a través de distintos jardines que en lo literario y en la imaginación crean un laberíntico itinerario del peregrino Polífilo en busca del saber, que está reencarnado en la figura simbólica de Polia, la amada y a la vez la sabiduría. Las alegorías de Polífilo son realmente “auténticos S.O.S lanzados por aquellos naufragos de la libertad intelectual que fueron los humanistas [...]”<sup>10</sup>. Polífilo es el aventurero y peregrino que recorre los vericuetos, pruebas y esquinas de este jardín en busca de la amada<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel: “Dits et écrits 1984, Des espaces autres”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, 1984, S. 46-49.

<sup>7</sup> AUGÉ, Marc: *Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodernité*, Edition de Seuil, Paris, 1992.

<sup>8</sup> ZUMTHOR, Paul: *La medida del mundo*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 105.

<sup>9</sup> Libro fascinante atribuido a Francesco Colonna y publicado en Venecia en 1499.

<sup>10</sup> KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela: *Los jardines del sueño. Polífilo y la mística del Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1996, p. 61.

<sup>11</sup> Véase SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: “El jardín silencioso”, en *Música y Naturaleza*, Orquesta y Coros Nacionales de España, 2009, pp. 181-209.



Ejemplo 1. *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)

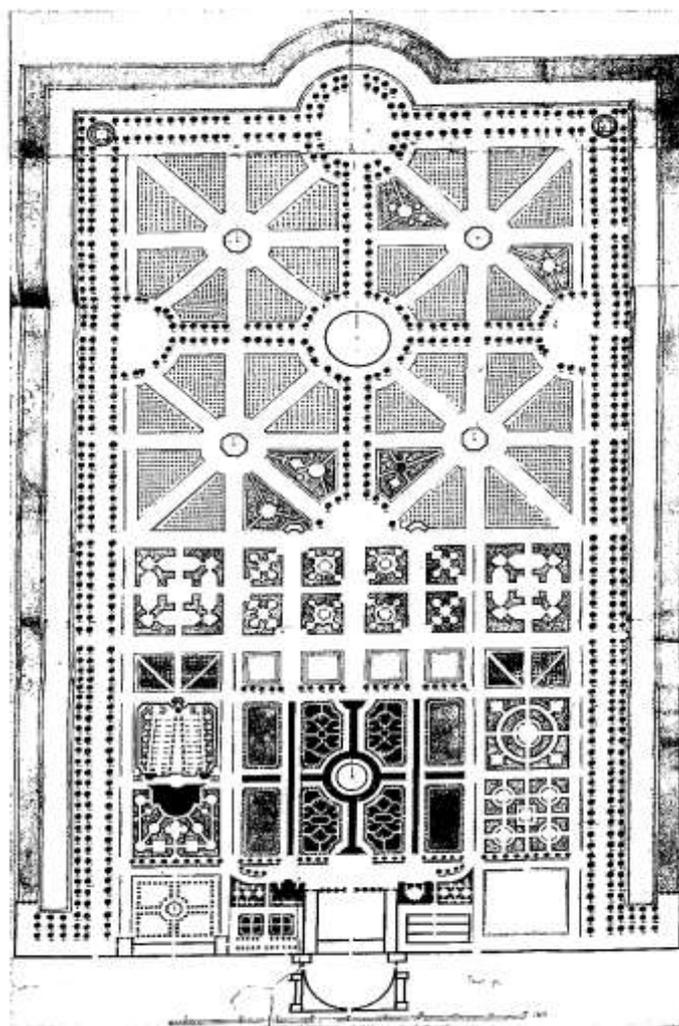
El jardín articula un espacio dominado por el hombre, que hace de aquél un espejo de su propio mundo, de sus necesidades, búsquedas e intereses, especialmente en los territorios de la abstracción. El jardín ha sido a lo largo de la historia una forma de domesticar y estilizar la naturaleza. En muchas culturas el jardín constituye una forma artística de parcelar la naturaleza acercándola al ámbito humano, a sus proporciones, espacios e ideas. El jardín es la más hermosa alegoría/metáfora que se puede hacer del arte en relación a la naturaleza. Los ideales y las utopías del conocimiento humano quedan expresados en el recinto de un jardín, en sus itinerarios, en sus símbolos, en sus luces y en sus tiempos.

La geografía y la orografía juegan, además, un papel destacadísimo en la ideación y plasmación del jardín; no sólo han marcado la construcción y recreación artificial de la propia naturaleza en sus diversos contextos sino también las formas y relaciones que el propio hombre ha constituido con ese espacio-tiempo. El jardín occidental busca la estilización de la naturaleza a través de la geometría, de la simetría, de la estructuración y del laberinto racional. Esta *constructio*, desde Roma y especialmente en los jardines del Humanismo italiano, ha sometido y doblegado a la naturaleza. En Oriente, en cambio, el maestro del jardín japonés realiza la operación contraria: “Para poner orden artificialmente en la naturaleza no hay que poner sobre la naturaleza lo artificial, sino someter lo artificial a la naturaleza”<sup>12</sup>. Tetsuro señala, ante esta concepción del jardín japonés, que el hombre “toma como modelo la armonía que se manifiesta casualmente en la naturaleza, en un valle o en una colina, y la incorpora a una totalidad que ya no es casual. Toda esta

<sup>12</sup> TETSURO, Watsuji: *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2006, p. 229.

composición complicada no se logra por medio de la regularidad geométrica”<sup>13</sup>. La naturaleza es la que determina su esencia. La violencia, la imposición, la imitación o la estilización son, pues, distintas formas de privilegiar aspectos diferentes en esta relación tan intensa entre naturaleza y arte.

La estructura espacial y temporal del jardín ofrece la primera percepción de un jardín. En el plano de los jardines de Herrenhausen las posibilidades de recorrido y el enfrentamiento a diferentes articulaciones de su arquitectura, materiales, elementos botánicos y símbolos articulan una cartografía que además matiza la percepción de la luz, de las proporciones y del tiempo a través de los sentidos de la vista, el oído, el olfato, el gusto o el tacto (la *atmósfera*, en palabras del arquitecto Peter Zumthor)<sup>14</sup>.



Ejemplo 2. Jardines de Herrenhausen (Hannover).  
Reproducción de una acuarela anónima (en torno a 1710)

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>14</sup> ZUMTHOR, Peter: *Atmosphères*, Birkhäuser, Basilea, 2005.

Dios invirtió seis días en la creación del mundo; el séptimo día lo santificó, y descansó observando su creación. El jardín del Paraíso nació con la creación del tiempo, de su tiempo, con el inicio del reloj que mide la historia de la humanidad (sea el hálito de Elohim o el *big bang* inicial del que habla Hawking). La naturaleza es tiempo: esto para un compositor constituye una observación de gran trascendencia. La naturaleza se articula en periodos, en ciclos, en estructuras y procesos que parten de la repetición, de los ritmos y de las proporciones dentro del tiempo. Las estaciones crean mundos distintos de color, de sonido, de vida. Los anillos de crecimiento de los árboles nos hablan de largos periodos de tiempo; algunas flores nos marcan en cambio con su existencia periodos brevísimos de tiempo.

El jardín de este artículo –que es uno y todos a la vez- es símbolo, alegoría e imagen abstracta, y el tiempo empapa su presencia. La percepción de su esencia corre paralela a los cambios y mutaciones de sus colores, de sus aromas, de las luces y sombras que lo recorren. El jardín es una partitura musical; por eso mis partituras son como jardines abstractos. La música nos llega sin más materialidad que esas ondas que se esparcen por el espacio, creando y recorriendo el tiempo y nuestra memoria/olvido. Esta percepción del sonido crea un itinerario de estancias en la memoria que, tanto en la partitura/escucha como en el jardín, son asidas en nuestra mente creando un conjunto de diagramas, figuras musicales o estancias de sonido/silencio. Me recuerdan a las estancias de la retórica de Marco Fabio Quintiliano, a las imágenes del teatro de la memoria de Giulio Camillo o a los diagramas de Raimundo Lulio. Es, a la postre, un viaje en tiempo, y ese tiempo está acotado en espacios. Por eso el jardín se constituye en un auténtico sustituto del viaje: aúna el espacio y el tiempo en una sola dimensión.

El compositor, como el pájaro que habita en el desierto o el que lo hace en la jungla, adaptándose a su entorno, también presenta una dimensión íntimamente conectada con un espacio-tiempo acotado. En el siglo XX los ejemplos de compositores vinculados a diversas visiones del jardín han sido especialmente significativos (Schönberg, Ives, Messiaen, Lutoslawski, Takemitsu, Maderna, Cage, Saariaho, Hosokawa, etc.)<sup>15</sup>. El jardín, en mi propio trabajo compositivo, es un polo fundamental de interés, y se ha presentado en perspectivas distintas en obras como *Paisajes del placer y de la culpa* (gran orquesta, 2003), *GRAMMA –Jardines de la escritura* (ópera-instalación, 2006), *Libro de las estancias* (contratenor, voz árabe, piano, dos coros, dos grupos de cuerdas, dos grupos de metales, auraphon, electrónica en vivo y dramaturgia de luces, 2009), *Jardí blau* (barítono, clarinete, coro, orquesta y dramaturgia de luces, 2010), *ATLAS –Islas de utopía* (obra escénica para solistas vocales, doce instrumentistas, grabaciones, auraphon, tres espacios arquitectónicos “obbligati” y dramaturgia de luces, 2013), *El jardín de las delicias* (para cinco solistas vocales, siete instrumentos antiguos, auraphon y

---

<sup>15</sup> RUSSOMANNO, Stefano: “Los jardineros de la tradición: música sobre jardines en el siglo XX”, en ARACIL, Alfredo (Ed.): *Música y jardines*, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, 2008, p. 177.

electrónica en varios espacios sucesivos, 2015), etcétera. El espacio, en todas ellas, se articula mediante formas distintas, integrando la libertad de desplazamiento del público, el movimiento de determinadas fuentes sonoras (*procesiones*) en espacios resonantes, auráticos, virtuales o la superposición de espacios y acústicas diferentes, etc. El paseo, en el sentido de la visita de un jardín (o una exposición en un museo) es parte integrante de estas dramaturgias<sup>16</sup>.

Mis cuartetos de cuerda se articulan precisamente así: son pequeños jardines que invitan a recorrer en su pluridimensionalidad de tiempos y espacios, en su abstracción y en la posible pluralidad de lecturas/escuchas sus aromas, recodos, geometrías y espacios del conocimiento humano.

### **El cuarteto de cuerda como jardín**

Los cuartetos números 7, 8, 9 y 10 de mi catálogo son los que mejor representan esta visión de espacios acotados referidos a realidades concretas del pensamiento humano. Los cuartetos 1 a 4 los considero obras de juventud, de mi periodo de formación como estudiante. El Cuarteto nº 5, “Cuarteto nazari”, abría ya la perspectiva a un mundo sonoro más cercano, aunque todavía considere su material como antiguo y fruto de un proceso de búsqueda de un lenguaje personal. El Cuarteto de cuerda nº 6 “Plaine de dueil”, en cambio, ofrece una perspectiva muy cercana, y como “jardín” ya ofrece un espacio sonoro interesante y especial que busca además una relación intertextual clara con la *chanson* del mismo título de Josquin Desprez.

Sin embargo, en estas líneas considero que los cuatro últimos cuartetos de mi producción hasta hoy sí aúnan elementos consistentes que me permiten trazar un vuelo más interesante sobre algunos aspectos de estas obras y esa vinculación con la realidad espacio-temporal del jardín. En las siguientes líneas propongo un pequeño viaje a través de algunos de sus principales aspectos.

### **Arquitecturas de la memoria (Cuarteto de cuerda nº 7)**

Esta obra<sup>17</sup> traza en sus once minutos de duración un periplo a través de varias reflexiones de San Agustín sobre la memoria y el olvido, temáticas fascinantes puestas en juego por este autor en sus *Confesiones*. La parte del recitador de los textos puede ser realizada o no, es *ad libitum*. Con todo, en cualquiera de las dos versiones, el material musical reflexiona y se articula en torno a esta temática, destacando lo escritural, la complejidad y los diversos niveles de percepción como aspecto básico, todo ello en el ámbito de la memoria como temática central.

---

<sup>16</sup> Véase SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: “Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: *Libro de las estancias* (Book of Abodes) as a Musical, Architectural and Visual Installation Proposal”, in PÉREZ, J. Héctor (Ed.): *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, Edition Peter Lang, Berna, 2012, pp. 149-173.

<sup>17</sup> Este cuarteto fue encargo del ciclo Liceo de Cámara de Madrid y se estrenó el 24 de febrero de 2005, por el Cuarteto Belcea, en el Auditorio Nacional de Música. Editado por Breitkopf & Härtel (2005).

El material musical transita pasajes de alta rarefacción y complejidad en sus contornos junto a otros en los que una destacada reducción de aquél se impone, creando una búsqueda de diversas capas de percepción entre lo oído, lo no percibido, la cantidad de información, los límites de lo audible, etc. y todas las potencialidades abiertas en el discurso sonoro. Los diversos procesos puestos en juego confluyen con frecuencia en movimientos de tipo extático, de paralización del tiempo y de percepción en una cierta búsqueda del lado místico de una escucha poética (repetición, disolución, silencio...). San Agustín colabora en ello, y las diferentes secciones alternan materiales contrastantes articulados por diversos fragmentos de los textos de este autor sobre la memoria, el olvido, la complejidad, la luz, etc.

La pieza, en su versión con recitador, forma parte como tercera escena de la ya citada ópera *GRAMMA –Jardines de la escritura*, obra encargada de la Münchener Biennale de 2006, y cuya temática giraba en torno a la escritura y al jardín.

Los textos, tomados de las *Confesiones*, son los siguientes:

*Ergo cum memoriam memini,  
per se ipsam sibi praesto est ipsa memoria;  
cum vero memini oblivionem, et memoria  
praesto est et oblivio, memoria, ex qua meminerim,  
oblivio, quam meminerim.* [*Confesiones*, Liber X, 16, 24)

[Cuando recuerdo la memoria, es mi memoria la que se me hace presente por su propia fuerza. Pero cuando recuerdo el olvido, se me presentan los dos, memoria y olvido: la memoria por la que recuerdo y el olvido, que es lo que recuerdo.]

*Quo pacto dicam imaginem oblivionis teneri memoria mea, non ipsam  
oblivionem, cum eam memini?* [*Liber X*, 16, 25]

[Como decir que cuando recuerdo el olvido, es su imagen la que queda retenida en mi memoria, no la cosa en sí.]

*Magna vis est memoriae, nescio quid horrendum, deus meus, profunda et  
infinita multiplicitas; ed hoc animus est, et hoc ego ipse sum. Quid ergo sum,  
deus meus? Quae natura sum? Varia, multimoda vita et inmensa vehementer.*  
[*Liber X*, 17, 26]

[Grande es el poder de la memoria. Algo que me horroriza, Dios mío, en su profunda e infinita complejidad. Y esto es el alma. Y esto soy yo mismo. ¿Qué soy, pues, Dios mío? ¿Cuál es mi naturaleza? Una vida siempre cambiante, multiforme e inabarcable.]

*Quod igitur agam, tu vera mea vita, deus meus? Transibo et hanc vim meam,  
quae memoria vocatur, transibo eam, ut pertendam ad te, dulce lumen. Quid*

*dicis mihi? Ecce ego ascendens per animun meum ad te, qui desuper mihi manes, transibo et istam vim meam, quae memoria vocatur, volens te attingere, unde attingi potes, et inhaerere tibi, unde inhaereri tibi potest* [Liber X, 17,26]

[¿Qué hacer, pues, Dios mío, mi auténtica vida? Transcenderé, pues, esta fuerza que hay y que llamamos memoria. Sí, la trascenderé para poder llegar a ti, mi dulzura y mi luz. ¿Qué me dices? Subiré hasta ti, que estás sobre mí, trascendiendo a través de mi alma esta potencia mía que se llama memoria. Y quiero tocarte por el único medio que tengo a mi alcance y deseo unirme a ti por donde es posible unirse a ti.]

La escritura instrumental de este quarteto presenta texturas y procesos de compleja interpretación, sea por las técnicas instrumentales puestas en juego como por el balance que debe buscarse al crear superposiciones realmente densas en cuanto a refinados procedimientos tímbricos. La necesidad de una escucha especial subyace por debajo de estos complejos procesos rítmicos, tímbricos y de interrelaciones.

Este quarteto es, pues, un jardín de la memoria y la escritura, una reflexión mística y en los límites de la percepción a partir del pensamiento de San Agustín.

Handwritten musical score for a string quartet, Example 3. The score is divided into two systems, each with four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system includes dynamic markings like pppp and p, and performance instructions such as "un poco sul pont." and "tenuto alla prova". It features complex rhythmic patterns with time signatures 5/4, 4/4, and 4+3/16. The second system continues with similar notation, including "ppp" and "pp" dynamics, and includes a section for "Speicher/recitador" with lyrics "Me-mo-ria" and "Me-". The score is densely annotated with fingerings, breath marks, and other performance details.

Ejemplo 3. *Arquitecturas de la memoria* (Cuarteto de cuerda n.º 7)  
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

***Blau (Cuarteto de cuerda nº 8)***

Este cuarteto,<sup>18</sup> basado en un poema de Björn Kuhligk (1975)<sup>19</sup>, desarrolla un continuo paralelismo entre el lenguaje poético recitado, con su propia calidad sonora (las cualidades de la voz y la lengua), y los materiales musicales. El idioma poético alemán y el ambiente de asociaciones que despierta el texto en mi imaginación (en términos de ambientes, iluminación, colores, etc.) es trasladado o “traducido” en el material sonoro del cuarteto de cuerda. El poema base del trabajo musical es el siguiente:

*Das ist frühmorgens das Wasser  
im Freibad und der wolkenfreie Himmel  
der sich darin spiegelt, das ist die Stunde  
des Wolfes, die Stunde zwischen  
Soll und Haben, man sagt auch: du  
bist ja, sagt man vorwurfsvoll, wenn es  
dem Andern durch die Adern rauscht  
manchmal auch ein Bluterguß, die Treue  
muß dafür herhalten und ihre Pupillen  
die weder so noch so*

El poema es presentado en la voz de un barítono que compagina la recitación con el canto. La obra presenta por tanto una dramaturgia doble y paralela entre el sonido musical y la palabra poética. En opinión de poetas como Antonio Gamoneda (1931) “La música es el estado original del pensamiento poético.”<sup>20</sup> Para el mismo autor “la palabra poética es escultura en el tiempo en modo muy semejante al de la música, diferenciándose de ésta en que los sonidos (la palabra física, la oralidad) cargan significados”<sup>21</sup>. *Blau (Cuarteto de cuerda nº 8)* es una breve propuesta que aúna ambas “formas esculturales” (poesía y música) en el tiempo con la creación de un ambiente de resonancias y asociaciones nacidas de esa carga de significados.

---

<sup>18</sup> Fue escrito como encargo del Literaturwerkstatt Festival de Berlín en 2008, y fue estrenado el día 23 de agosto de 2005 en el Konzerthaus de Berlín. Intérpretes fueron el Kairos Quarett y el barítono Dietrich Henschel. Editado por Breitkopf & Härtel (2005).

<sup>19</sup> KUHLLIGK, Björn: *Von der Oberfläche der Erde*, Berlin Verlag, Berlín, 2009, p. 63.

<sup>20</sup> GAMONEDA, Antonio: *El cuerpo de los símbolos*, Huerga y Fierro, Madrid, 1997, p. 36.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 193.

Dietrich Henschel und dem Kairos-Quartett gewidmet

## Streichquartett Nr. 8

José M. Sánchez-Verdú, 2005

Ejemplo 4. *Blau* (Cuarteto de cuerda nº 8)  
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

\* Dinamica accresciva/attenuata dinamica  
 vl. I = vc. = vl. II = vla.  
 "p" = pp

EJEMPLO 5. *Blau* (Cuarteto de cuerda nº 8)  
 © Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

### ***Paraíso cerrado (Cuarteto de cuerda nº 9)***

Esta composición<sup>22</sup> está dedicada a mi primer referente como maestro en la composición: el compositor y organista de la Catedral de Granada Juan Alfonso García (1935-2015).

La obra está formada por varios jardines o “mansiones” (en el sentido de espacios o habitaciones de un palacio o un castillo)<sup>23</sup>. Está inspirado en el libro del mismo título *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas (1584-1658)<sup>24</sup>: el jardín/paraíso del Barroco como representación de una *peregrinatio* a través de un paraíso terrenal en busca de ese otro paraíso celeste. En ciertos momentos de la partitura las estructuras rítmicas de la “silva” (estrofa poética que Soto de Rojas y Góngora llevaron a su punto culminante en el Siglo de Oro español) son presentadas y desarrolladas musicalmente.

El enfrentamiento de los instrumentistas con el material y a la forma musical se asemeja a un paseo a través de un jardín: determinadas técnicas notacionales ofrecen a los instrumentistas una cierta libertad en este *paseo* a través de la partitura-jardín mediante procesos abiertos de repeticiones y variaciones en las duraciones en ese deambular por la forma musical. Es decir: diversos procesos temporales pueden variar en el mismo momento de la interpretación a voluntad de los instrumentistas, que reaccionarían a todos los estímulos externos que consideren. Este alejamiento de una forma cerrada en su temporalidad “reacciona” a partir del tempo musical, la acústica, la energía del espacio y el sonido y a la percepción del público: es, como señalo antes, pura decisión tomada por los instrumentistas ante el devenir de su forma musical. Todo está extremadamente fijado en la notación musical, pero la reflexión sobre el jardín como estructura, como marco y como espacio de tiempo se refleja en el desarrollo de esta forma musical. ¿Debe tener un paseo a través de un jardín un itinerario determinado? ¿Tiene que desarrollarse en un marco concreto temporal? Así es el enfrentamiento entre tiempo, material, recuerdo y linealidad en *Paraíso cerrado*. Posiblemente no hay ni principio ni fin: en su estructuración el laberinto y la arquitectura son sus fuentes de inspiración.

Las estructuras rítmicas del inicio del primer jardín de la obra se acogen a la propia estructura de la silva poética como base, articulando la flexibilidad de la recitación poética con el propio material rítmico de los instrumentistas. El material es sujeto a especiales transformaciones de su timbre sonoro, y en su

---

<sup>22</sup> Este cuarteto fue encargo de la Sociedad de Música Contemporánea de Hannover por sus 25 años. Fue estrenado por el Zymanowski Quartett en la Orangerie de los jardines de Herrenhausen, dentro del Festival MusikFestSpielen Herrenhausen de Hannover, el 6 de junio de 2012. La figura de Leibniz no dejaba de estar también presente. Será próximamente editado por Breitkopf & Härtel.

<sup>23</sup> Este concepto de “moradas” no puede dejar de inscribirse en la tradición de Al-Nuri de Bagdad (*Moradas de los corazones*, siglo IX), o posteriormente en Santa Teresa de Jesús (*Castillo interior*).

<sup>24</sup> SOTO DE ROJAS, Pedro: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Granada, 1652.

desarrollo crea una red de estructuras y procesos que cuidan del balance entre un material casi geométrico con otros de especial configuración orgánica: los dos polos presentes en el jardín: el mundo mineral y el mundo vegetal.

a Juan Alfonso García

## PARAÍSO CERRADO

(Cuarteto de cuerda N° 9)

José M. SÁNCHEZ-VERDÚ  
2012

\* halber Druck (flinke Hand), geschwindigkeit, wenig Bogen/  
 mucha presión (mano ágil), con rapidez, poco arco  
 \*\* poco accelerando: alle zusammen / tutti insieme  
 \*\*\* poco vibrato, delisissimo

Ejemplo 6. *Paraíso cerrado* (Cuarteto de cuerda n° 9)  
 © Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

El jardín granadino (en ese paraíso en la tierra que es el *carmen* como construcción arquitectónica propia de esta ciudad, que incluye un jardín) está presente en la ideación de este cuarteto, recordando, además, a Soto de Rojas y al granadino por adopción que fue mi maestro Juan Alfonso García, autor de

otra obra de amplias dimensiones que tiene como título también *Paraíso cerrado*<sup>25</sup>.

### **barzaj (Cuarteto de cuerda nº 10)**

Este nuevo cuarteto<sup>26</sup>, y último por ahora en mi catálogo, supone una vez más la utilización de este género tan particular y tan vinculado a la tradición occidental para crear un espacio sonoro y de pensamiento, una especie de “jardín” o *locus amoenus* en el que diferentes ideas y aspectos de la cultura se dan cita. Si en mis cuartetos 6, 7, 8 y 9 ofrecía, respectivamente, acercamientos a Josquin des Prez, a San Agustín y la memoria, a la poesía del alemán Björn Kuhligk o al mundo del jardín granadino a partir de Soto de Rojas, en este nuevo “jardín” es la figura del filósofo, poeta y místico de Al-Andalus Ibn ‘Arabî (1165-1240) la que se constituye como espacio de reflexión y de referencia. No es la primera vez que este mundo islámico, sobre todo a partir de su poesía, su arquitectura o su versión mística (sufismo), ilumina mi búsqueda artística, como apuntaré en seguida.

El concepto de *barzaj* es la base del planteamiento del cuarteto. Esta idea ya aparecía en mi ópera *El viaje a Simorgh* (2007)<sup>27</sup> en una de sus escenas de la mano de Farid Uddin Attar y Juan Goytisolo. El *barzaj*, “istmo”, “intermundo”, ofrece una visión enormemente especial y única dentro del pensamiento de Ibn ‘Arabî, y ha sido tratada por numerosos autores, entre ellos el gran estudioso y autor de referencia Henry Corbin<sup>28</sup>. Pero es especialmente en los últimos años el trabajo de Pablo Beneito, uno de los mayores especialistas a nivel internacional en la figura de Ibn ‘Arabî, el que me ha interesado muy destacadamente, sobre todo en su más reciente estudio sobre la perspectiva de la creación artística y la ambivalencia “como procedimiento hermenéutico y fundamento del arte genuinamente islámico”<sup>29</sup>, arte como espejo del *barzaj* en el que “el artista [...] tiende a remontarse al mundo de los prototipos de la Naturaleza [...]”,<sup>30</sup> y no a imitar el mundo físico. Su artículo “El viaje hermenéutico por las ínsulas de la imaginación: reflexiones acerca del intermundo (*barzaj*) y la polivalencia de la imagen-símbolo a partir del pensamiento de Ibn ‘Arabî” fue seguramente el gran pistoletazo de salida que me impulsó a trazar el vuelo del cuarteto de cuerda señalado.

---

<sup>25</sup> Obra para soprano, coro y orquesta estrenada en el Festival de Música y Danza de Granada en 1982.

<sup>26</sup> *barzaj* (cuarteto de cuerda núm. 10) fue estrenado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid por el Pacífica Quartet el 15 de marzo de 2015 como encargo del Centro Nacional de Difusión Musical. Será próximamente editado por Breitkopf & Härtel. La obra está dedicada a Pablo Beneito, arabista y gran especialista en la obra de Ibn ‘Arabî.

<sup>27</sup> Ópera en dos actos estrenada en 2007 en el Teatro real de Madrid (Editada por Breitkopf & Härtel, 2007).

<sup>28</sup> CORBIN, Henri: *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996.

<sup>29</sup> BENEITO, Pablo: “El viaje hermenéutico por las ínsulas de la imaginación: reflexiones acerca del intermundo (*barzaj*) y la polivalencia de la imagen-símbolo a partir del pensamiento de Ibn ‘Arabî”, en LÓPEZ-BARALT, Luce: *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas*, Editorial Trotta, Madrid, 2013, p. 363.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 375.

El arte árabe tiende a lo ilimitado a través de la continua fragmentación de elementos (teselas, líneas, azulejos, textos caligráficos...). Esta visión de la realidad, de la Naturaleza, a través de perspectivas como el uso de la luz, la ocultación y el velo, la abstracción, la geometría y la estilización, etc. ha sido referencia en mi trabajo como compositor desde hace muchos años, a veces a partir de esta visión islámica de la creación, a veces a través de figuras colindantes que me han sido muy importantes, como el pintor y escultor Pablo Palazuelo (1916-2007).

El desarrollo de este cuarteto tiene un aspecto fundamental: la disposición de los instrumentistas sobre el espacio es esencial. Así, las distintas posiciones sobre un entramado de siete posiciones fijas de atriles crea una abstracta cartografía que va destinada sobre todo a la percepción y a la respiración del espacio como elemento fundamental. Se crea una extraña simbología secreta sobre el espacio de la interpretación, y se insiste especialmente en la percepción del espacio como elemento insustituible junto al material musical de esta obra. Una constelación de puntos articula un universo simbólico y abstracto ante nuestra percepción auditiva y visual. Nos hace pensar el espacio y el sonido de forma paralela.

El cuarteto nº 10, *barzaj*, se articula en tres movimientos.

1. *nur*  
[*Nizam*]
2. *ruh*

*nur* significa “luz” en árabe. El despliegue musical y escénico-espacial confiere al material el mismo juego abstracto y de contornos lumínicos que despliega e irradia una celosía islámica: la luz se filtra a través del espacio, y se oculta y mueve a través de innumerables velos y vanos abiertos, elementos que ofrecen una perspectiva múltiple de conformaciones al movimiento espacial del sonido y al relieve en su percepción. La señalada disposición de los cuatro instrumentistas sobre el espacio, creando distancias mucho mayores de lo normal, colabora en la creación de esta perspectiva o *relieve* en la percepción acústica de un material musical enormemente extremo en sus dinámicas en *pianissimo*.

El inicio del cuarteto es ya representativo de la importancia de la línea como elemento de construcción: una red de líneas se despliega por el marco del cuarteto creando continuas situaciones de heterofonías, unísonos, sorpresas superpuestas, filtrajes y transformaciones del sonido convencional..., un auténtico laberinto de líneas que nos conducen por un espacio-tiempo de percepción extremo. Este “elogio de la línea”<sup>31</sup>, cada vez más presente en algunos aspectos de mi trabajo, conduce a una escucha enormemente horizontal que en la percepción despierta un seguimiento especialmente destacado de la evolución del tiempo y el material. Todo ello está, además, vinculado a la línea en las estructuras infinitas y enormemente complejas de los azulejos y

---

<sup>31</sup> INGOLD, Tim: *Lines. A brief history*, Routledge, Londres-Nueva York, 2007.

alicatados del arte islámico: las líneas son en muchos casos símbolos inacabables desplegados en el espacio que aúnan la cuestión de lo infinito (son líneas sin inicio o final...) con el sentido de la existencia de un solo Dios, Alá... En este doble sentido, teológico y teleológico, las líneas de *barzaj* son un nuevo presupuesto en mi música a partir de este cuarteto.

Ejemplo 7. *barzaj* (Cuarteto de cuerda n.º 10)  
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

*Nizam*, la hermosa y virtuosa muchacha persa que describe Ibn ‘Arabî en su gran obra *El intérprete de los deseos*<sup>32</sup> significa en árabe “armonía”, y encarna la figura de la Amada y al mismo tiempo la Sabiduría (recuerda a la Polia antes señalada: las confluencias entre diferentes culturas en cuanto a símbolos y temáticas es muy significativa a veces). En el cuarteto esta figura femenina, *Nizam*, se constituye en el istmo, el intermundo que une los movimientos externos de la obra. Su material musical se despliega como un canto que crea otra dimensión del espacio y de la escucha, nacido del relieve creado en la sala de conciertos por las posiciones de las distintas fuentes sonoras. En cada uno de los movimientos hay una disposición distinta; e incluso en el segundo aquí ahora tratado se articula un movimiento o transición de dos de los instrumentistas hacia una siguiente posición.

La palabra *ruh*, finalmente, significa “viento”, con su vínculo al espíritu (misma raíz de *rih*, “viento”, o *ruah* en hebreo). Si *nasim* significa “brisa”, Ibn ‘Arabî usa

<sup>32</sup> ‘ARABÎ, Ibn: *Taruman Al-Aswaq* (“El intérprete de los deseos”), Editora Nacional de Murcia, Murcia, 2002.

en un verso dedicado a Nizam incluso la hermosa expresión de *nasim al-rih* (“la brisa del viento”). Este movimiento es un susurro que acaricia y contornea el paisaje sonoro del cuarteto –como un viento místico y musical a la vez–, cerrando la arquitectura de sus procesos y de su estructura a través de un viaje poético-musical.

Ejemplo 8. *barzaj* (Cuarteto de cuerda n<sup>o</sup> 10)  
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

*barzaj* (cuarteto de cuerda n. 10) articula un contexto que discurre en torno a los límites, a ciertas fronteras y horizontes que son recorridos en este trazo poético entre sonido y pensamiento; la perspectiva, la percepción del espacio y el sonido, su relieve (tan olvidado hoy en día) son elementos integrados en una partitura que en cierto modo adquiere el contorno y trazado de la caligrafía árabe... La abstracción del material, el refinamiento en sus más mínimos detalles y el juego entre luces, sombras, celosías, figuras geométricas, etc. hacen de esta pieza, una vez más, un espacio de creación en el que la visión árabe (a través del gran Ibn ‘Arabî) se hace realidad tras un muro de velos y figuras estilizadas y solamente apuntadas, sin ser dichas totalmente.

### Conclusiones

El género cuarteto de cuerda lo interpreto en mi creación musical, especialmente a partir del *Cuarteto n<sup>o</sup> 7*, como un espacio de creación musical que dialoga con otros territorios del conocimiento humano, como reflexiones que hacen interactuar la percepción sonora con una pluralidad de lecturas que penetran en los dominios de la poesía, la filosofía, la mística, etc. El uso de los títulos, de determinadas imágenes o de los textos (San Agustín, Björn Kuhlígk) hacen más compacto este terreno de las asociaciones, que se mueven entre la intertextualidad (*Cuarteto n<sup>o</sup> 6*) y los procesos complejos de la memoria (*Cuarteto n<sup>o</sup> 7*), de la lengua poética (*Cuarteto n<sup>o</sup> 8*) y de la poesía a través puramente del jardín cerrado barroco (*Cuarteto n<sup>o</sup> 9*) o la mística de la poesía y

la filosofía de un Ibn ‘Arabî (*Cuarteto nº 10*). Todos ellos conforman un territorio de interrelaciones que se multiplican en cada posibilidad de acercamiento para el auditor, lector, contemplador. Por eso la metáfora del jardín subyace debajo de este corpus y por eso el jardín es el espacio-tiempo en el que ahora puedo incardinar todas estas propuestas musicales.

Esta breve visita a mis cuartetos-jardines mediante las líneas de este artículo pretende destacar la inseparabilidad que contemplo entre la ideación del material, su forma musical y esos espacios del conocimiento humano citados. La música no es más que una forma de conocimiento. La búsqueda incansable de la expresión y de ese conocimiento a través de estos “paraísos cerrados” ha sido la base y la esencia de una propuesta musical propia y ya persistente en mi trabajo.