

20+1
EDICIONES

musical soriano
del 7 al 28 de Septiembre

PRESIDENCIA DE HONOR

S.A.R. LA INFANTA D^a MARGARITA DE BORBÓN Y EL EXCMO. SR. D. CARLOS ZURITA,
DUQUES DE SORIA





20+1
EDICIONES

Diario Musical
Journal

20+1
EDICIONES





2003

musical soriano
del 7 al 28 de Septiembre

Director Festival
Jose Manuel Aceña

Notas al programa
Sonia Gonzalo Delgado

Maquetación
Estudioayllón

Impresión
Imprenta Provincial de Soria

Organiza



Plaza Mayor s/n. 42071· SORIA
Tel: 975 23 41 14 / 975 23 28 69
festivalmusical@ayto-soria.org
www.soria.es/festivalmusical

Dep. Leg: SO - 65 / 2013



Bienvenidos a su Otoño Musical Soriano. En su vigésimo primera edición, el Otoño Musical es un Festival más que consolidado que sigue escalando peldaños cada año como un referente en el panorama cultural español.

Lo que comenzó con el objetivo de acercar la música clásica a los vecinos y vecinas de Soria, fue creciendo y ampliando sus objetivos con contenidos más heterogéneos que han enriquecido enormemente la programación. Lo que por otro lado, ha ido complicando más si cabe la labor de dirección del mismo, que asume con gran acierto el maestro Aceña como valedor del legado del maestro Odón Alonso, omnipresente en el Festival por cuanto en sus entrañas está la vitalidad y optimismo que el maestro transmitía.

No son buenos tiempos para la cultura, dicen algunos. No son buenos tiempos para casi nada, responden otros. Pero desde nuestra ciudad estamos empeñados en demostrar que la educación y la cultura son pilares básicos del desarrollo de una sociedad, y como tales, deben cuidarse y fortalecerse. Por ello, y a pesar de los tiempos, el Otoño Musical Soriano mantiene su calidad con una programación del gusto del público, como demuestran las cifras de asistencia de las ediciones celebradas, ajustando el presupuesto al máximo.

En esta ocasión, por el Auditorio del Centro Cultural Palacio de la Audiencia pasarán la Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigida por Paul Weigold y Rubén Gimeno, la Orquesta Sinfónica Nacional Danesa con Rafael Frühbeck de Burgos a la batuta y Renaud Capuçon al violín solista, y la Joven Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid con Martín Jorge. Completarán el repertorio orquestal, como no podía ser de otra manera, las dos Jóvenes Orquestas Sinfónicas de nuestra Ciudad, la Orquesta Lira Numantina bajo la batuta del soriano Carlos Garcés y con el también soriano Diego Rodrigo como solista, y la Joven Orquesta Sinfónica de Soria, con Borja Quintas a la batuta y Dmitry Yablonsky como solista.

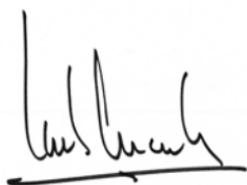
Disfrutaremos una edición más del Maratón Musical Soriano, que movilizará a un gran número de músicos la jornada del domingo 22 de septiembre por todos los rincones de nuestra ciudad. Contaremos con la actuación del guitarrista Tomatito acompañado por su sexteto presentando el espectáculo *Soy flamenco*. Y también disfrutaremos de uno de los mejores tenores del panorama mundial, el argentino de ascendencia soriana José Cura, en una de sus pocas actuaciones en nuestro país. El Ensemble Neoars, con un concierto didáctico para todos los públicos, Amores Grup de Percussió, con un concierto didáctico para niños, The King's Singers, grupo de voces masculinas a capella de gran proyección internacional, y varias conferencias, dos de ellas sobre sendas instituciones de nuestra ciudad, el periódico Diario de Soria, y el Museo Numantino, ambas de aniversario en 2013 por celebrar el centenario de su nacimiento completan la programación del Festival.

Mención especial merece la presencia sobre el escenario de uno de los grandes de la música de nuestro tiempo, tanto por el saber que atesora como por los valores que transmite, como es el maestro Joaquín Achúcarro, del que además podremos disfrutar en un encuentro—conferencia.

Como pueden apreciar, un Festival cargado de calidad y de sabiduría, pero cercano y acorde a lo que su público, ustedes, demandan. Tres semanas en las que el Otoño Musical marcará el ritmo acompasado de Soria. Tres semanas en las que volveremos a homenajear al maestro Odón Alonso con el mejor de sus legados, la música.

Carlos Martínez Mínguez

Alcalde de Soria

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Carlos Martínez Mínguez', with a horizontal line underneath.

*El Otoño Musical Soriano es miembro fundador de
la Asociación Española de Festivales de Música Clásica.*

fest_{clásica}





20+1
EDICIONES



20+1

EDICIONES

2013 es un año especial para nuestro Otoño Musical. Dos décadas han pasado desde que en 1993 se pusiera en marcha liderado por un Odón Alonso en la plenitud de su carrera que supo atraer a estas Tierras Altas a las más destacadas figuras del panorama nacional e internacional.

En sus 20+1 ediciones el Otoño Musical vuelve a contar con la presencia de tres de esas figuras destacadas: el director Rafael Frühbeck de Burgos (Burgos, 1933-), el compositor Antón García Abril (Teruel, 1933-) y el pianista Joaquín Achúcarro (Bilbao, 1932-) que llegan a este 2013 cumpliendo 80 años y más de cinco décadas de exitosa carrera a sus espaldas.

Por ello el Festival quiere aprovechar estas líneas para rendir un pequeño homenaje a estos tres grandes artistas y amigos que vuelven a estar presentes en el Otoño Musical para hacer disfrutar al público soriano que cada año acude a su ineludible cita con el Festival.

Festival Otoño Musical Soriano.



Odón Alonso con Rafael Frühbeck de Burgos



El maestro acompañado por Antón García Abril (izda.)



Odón y Joaquín Achúcarro (izda.) saludan a la primera dama de Filipinas.



20+1
EDICIONES





PROGRAMA
DE CONCIERTOS



7 **Sábado. Inauguración / 20,30h.**
**ORQUESTA SINFÓNICA
DE CASTILLA Y LEÓN**

Música de Cine

Born Free de John Barry
¡Bienvenido Mister Marshall!
de Jesús García Leoz
Las cenizas de Ángela
de John Williams
J. F. K. de John Williams
El señor de los anillos: El retorno
del rey de Howard Shore
Locura de amor de Juan Quintero Muñoz
Los siete magníficos de Elmer Bernstein

Paul Weigold, director

8 **Domingo / 20,30h.**
ORQUESTA LIRA NUMANTINA

Preludio a la siesta de un fauno de Debussy
Concierto para oboe de R. Strauss
4ª Sinfonía de Tchaikovsky

Diego Rodrigo Calvo, oboe
Carlos Garcés, director

12 **Jueves / 20,30h.**
**DANISH NATIONAL
SYMPHONY ORCHESTRA**

Concierto para violín en re mayor de Brahms
Sinfonía nº 7 de Beethoven

Renaud Capuçon, violín
Rafael Frühbeck de Burgos, director

13 **Viernes / 20,30h.**
**ORQUESTA SINFÓNICA
DE CASTILLA Y LEÓN**

El Cascanueces de Tchaikovsky
El sombrero de tres picos de Manuel de Falla
Danzas fantásticas de Joaquín Turina

Rubén Gimeno, director

14 **Sábado / 20,30h.**
TOMATITO SEXTETO
"Soy flamenco"

16 **Lunes / 20,30h.**
**JOVEN ORQUESTA
SINFÓNICA DE SORIA**

Concierto de las Tierras Altas
para violonchelo y orquesta
de Antón García Abril
(Obra encargo del VIII OMS)
Suites 1 y 2 de Carmen de Bizet

Dmitry Yablonsky, cello
Borja Quintas, director



20 **Viernes / 20,30h.**
JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano
Fantasía en do menor de Mozart
Fantasía en do mayor de Schumann
4 Preludios de Rachmaninoff
Goyescas de Granados
El Puerto (Iberia) de Albéniz
Alborada del Gracioso de Ravel

21 **Sábado / 10,30h.**
**ENCUENTRO
CON EL MAESTRO
JOAQUÍN ACHÚCARRO**
Al término del mismo, 12,30h.
Concierto de piano por Jorge Nava Vásquez,
ganador del XI Certamen Nacional de
Interpretación "Intercentros" Grado Superior.



22 **Domingo**
**X EDICIÓN MARATÓN
MUSICAL SORIANO**

23 **Lunes / 19h.**
ENSEMBLE NEOARS
Concierto didáctico para todos los públicos
"La Voz de la Tierra"

24 **Martes / 20,30h.**
THE KING'S SINGERS
All creatures now de John Bennet
Though Amaryllis dance in green de William Byrd
Now is the month of maying de Thomas Morley
The lobster quadrille de Gyorgi Ligeti
La Tricotea San Martín de Alonso de Alba
A siolo flasiquiyo de Juan Gutierrez de Padilla
Pásame por Dios de Pedro de Escobar
La bomba de Mateo Flecha
Masterpiece de Paul Drayton
Selección de Close Harmony

26 **Jueves / 10,30 / 12,30 h.**
AMORES GRUP DE PERCUSSIÓ
Concierto didáctico para escolares
"A colps"

27 **Viernes / 20,30h.**
JOSÉ CURA, tenor
Obras de Carlos Guastavino, María Helena Walsh,
Alberto Ginastera, Carlos López Buchardo
y canciones de Neruda / Cura
Juan Antonio Álvarez Parejo, piano

28 **Sábado. Clausura / 20,30h.**
**JOVEN ORQUESTA SINFÓNICA
DE LA COMUNIDAD DE MADRID**
5ª Sinfonía de Malher
Martín Jorge, director



20+1
EDICIONES



Los conciertos se realizarán en el Auditorio "Odón Alonso" del Centro Cultural "Palacio de la Audiencia" excepto los actos de los días 21 y 23 que tendrán lugar en el Auditorio del Conservatorio "Oreste Camarca"



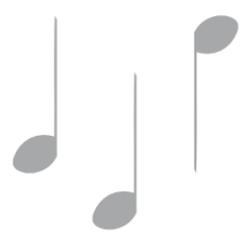


20+1
EDICIONES





PROGRAMA
GENERAL



SÁBADO, 7 septiembre; 20:30 h

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

MÚSICA DE CINE

Paul Weigold, director

I

JOHN BARRY (1933-2011)

Nacida Libre (James Hill, 1966)

- I. *Tema principal*
- II. *Leones jugando*

JESÚS GARCÍA LEOZ (1904-1953)

Suite de *¡Bienvenido Mister Marshall!*
(Luis García Berlanga, 1953)

- I. *Scherzo: Villar del Río*
- II. *El gobernador general*
- III. *Sueños*
- IV. *Deseos*
- V. *Esperanzas*
- VI. *Scherzo y Final*

JOHN WILLIAMS (1932-)

Las cenizas de Ángela (Alan Parker, 1999)

- I. *Tema principal*
- II. *Plegaria de Ángela*

JOHN WILLIAMS (1932-)

Suite de *J.F.K. (Caso abierto)* (Oliver Stone, 1991)

- I. *Tema principal*
- II. *La caravana presidencial*
- III. *Arlington*

II

HOWARD SHORE (1946-)

Suite de *El Señor de los anillos:*

El retorno del rey (Peter Jackson, 2003)

- I. *El asistente de Gondor*
- II. *Minas Tirith*
- III. *El final de todas las cosas*
- IV. *El retorno del rey*
- V. *Los puertos grises*

JUAN QUINTERO MUÑOZ (1903-1980)

Suite de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)

- I. *Títulos de crédito*
- II. *Cabalgando hacia el castillo*
- III. *La comitiva del emperador*
- IV. *Locura de amor*
- V. *Las damas de la reina/Recuerdos*
- VI. *La cacería*
- VII. *Final*

ELMER BERNSTEIN (1922-2004)

Los siete magníficos (John Sturges, 1960)



ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León ha cumplido ventidós años años situándose como una de las mejores y más dinámicas agrupaciones españolas gracias a su calidad, a la amplitud de su heterogéneo repertorio y a la incesante actividad desplegada en su sede estable del Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid y por todo el territorio nacional. Creada en 1991 por la Junta de Castilla y León, la OSCyL tiene como su primer director titular a Max Bragado-Darman. Tras este periodo inicial, Alejandro Posada asume la titularidad de la dirección durante 7 años hasta la llegada de Lionel Bringuier, quien ha permanecido al frente de la formación orquestal hasta junio de 2012.

Durante estos 22 años, la OSCyL ha llevado a cabo importantes estrenos y ha realizado diversas grabaciones discográficas para Deutsche Grammophon, Naxos o Verso con obras de Joaquín Rodrigo, Dmitri Shostakovich, Joaquín Turina, Tomás Bretón o Alberto Ginastera. Además, la OSCyL ha llevado a cabo una intensa actividad artística en el extranjero que le ha permitido actuar en salas como el Carnegie Hall de Nueva York. La OSCyL ha ofrecido centenares de conciertos junto a una larga lista de directores y solistas, entre los que destacan los maestros Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Gianandrea Noseda, Josep Pons o David Afkham, los cantantes Teresa Berganza, Juan Diego Flórez, Renée Fleming o Angela Gheorghiu e instrumentistas como Daniel Barenboim, Alicia de Larrocha, Joaquín Achúcarro, Katia y Marielle Labèque, Maria João Pires, Gidon Kremer, Misha Maisky o Hilary Hahn entre muchos otros.

Algunos de los compromisos para la presente temporada 2013/2014 incluyen actuaciones con los maestros Semyon Bychkov, Nathalie Stutzmann o Josep Caballé-Doménech y solistas como Emmanuel Pahud, Javier Perianes o Pablo Sáinz Villegas. Además ofrecerá el estreno de tres obras de encargo a los compositores Jesús Legido, Albert Guinovart y David del Puerto. El maestro zamorano Jesús López Cobos es el nuevo Director Emérito mientras Jaime Martín se une a Vasily Petrenko en el papel de Principal Director Invitado. Desde el año 2007, la OSCyL tiene su sede estable en el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid, obra del arquitecto Ricardo Bofill.



PAUL WEIGOLD, **director**

Paul Weigold estudió fagot con Klaus Thunemann y dirección con Lutz Köhler y Wolf-Dieter Hauschild. Al término de sus estudios fue contratado por el Stadttheater Würzburg y la Staatsoper de Hamburgo como director vocal y de orquesta.

En 1997 fue nombrado Director Titular y Director Artístico de la Kammeroper de Viena. Cuatro años más tarde, en 2001, Paul Weigold fue invitado por la Ópera de Viena como asistente del Director Seiji Ozawa. Entre 2002 y 2004 fue asistente de Valery Gergiev y Donald Runnicles en el Salzburg Festspiele. Entre las orquestas que ha dirigido se encuentran la Wiener Staatsoper, Opera Bastille, Teatro Regio de Turín, Wiener Volksoper, Symphony Orchestra de la Westdeutscher Rundfunk y la Komische Oper de Berlín. Recientemente Paul Weigold ha sido invitado a la gira de la Ópera de Viena por Japón y ha sustituido al Director Musical Fran Welser Möst en dos actuaciones en el conocido Wiener Opernball. Por otra parte, fruto de su colaboración artística durante años con Semyon Bychkov, ha sido invitado a dirigir en grandes teatros de ópera como la Opera Bastille de París o el Teatro Regio en Turín, y ha realizado numerosas grabaciones en CD –*Lohengrin*, *Requiem* de Verdi, *Elektra* o *Daphne*.

Sus próximas actuaciones incluyen el *Requiem de guerra* de Britten en Madrid, *Elektra* en Londres y *Jovánschina* de Mussorgski en Viena.

Paul Weigold fue nombrado profesor de la Hochschule für Musik und Theater de Hannover en 2006. Allí ha dirigido recientemente una exitosa producción de *Las bodas de Fígaro* de Mozart. Ha dirigido *Falstaff* de Verdi en la Universidad Nacional de Corea en 2008 y *El murciélago* de Strauss en 2011. Enseña e imparte cursos regularmente en la Universität der Künste de Berlín y ha sido invitado por la Universidad de Yonsei, Seúl, así como por la Opera Studio del Teatro Bolshoi de Moscú.

NOTAS AL PROGRAMA

Música de cine, epítome de la industria cultural

Hoy, a todos nos es familiar el concepto 'industria cultural'. Especialmente desde la reciente subida del IVA en los llamados 'productos' culturales que tanto ha dado que hablar a todos los sectores implicados: desde los generadores de 'productos' culturales hasta el público que los consume pasando por los gestores y promotores culturales que, a fin de cuentas, son los culpables de que exista este tipo de 'consumo' cultural. Sin embargo, a pesar de que el tema nos parezca tan actual, han pasado ya (o solamente, según se mire) casi setenta años desde que alguien se atreviera a proponer este concepto que hoy forma parte de nuestra vida cotidiana.

Probablemente a pocos les suene *Dialéctica de la Ilustración* (1944) y su capítulo "La industria cultural: La Ilustración como engaño de masas" en el que Theodor Adorno y Max Horkheimer criticaban abiertamente la mercantilización que la cultura estaba sufriendo como consecuencia de la proliferación de los medios de comunicación de masas y de la consolidación del cine como instrumento de ocio. Mostraban una profunda preocupación por la función utilitaria que la música había adquirido en su alianza con el cine, despojándola de su condición de "arte". Aunque precisamente por su condición de arte abstracto por excelencia, alejado de conceptos tangibles, la música estaba predestinada a cumplir esa función.

Probablemente menos aún les suene la obra *Lieux de Mémoire*, publicada en 7 tomos entre 1984 y 1992 y coordinada por el historiador francés Pierre Nora. Recientemente ha sido objeto de polémica en nuestro país por la asunción de algunos de sus constructos o conceptos -"recetas" lo llamaba el historiador Carlos Forcadell- en la articulación de la memoria histórica española. El concepto 'lugar de memoria' y su consecuente construcción de la 'memoria histórica' es, sin duda, problemático porque como memoria implica al individuo en primera persona y, hacer extensibles ciertos símbolos con un significado cerrado al conjunto de una nación o, al menos, una determinada comunidad, no hará otra cosa que provocar distanciamientos irreconciliables. Ahora bien, si se toma únicamente el lugar como elemento representativo, permitiendo que cada cual le asocie libremente el significado que estime oportuno, la cosa cambia sustancialmente. Y es esto último lo que hace a la música eternamente grande: un 'lugar de memoria' en constante evolución y re-significación debido, precisamente, a que cada cual puede asociarle una carga ilimitada de vivencias personales.

Una introducción un tanto densa, pensarán, para abrir esta XXI edición del Otoño Musical Soriano con un programa tan atractivo,

'Música de cine', llevado a cabo por 'nuestra' Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Pero es necesario reflexionar sobre qué papel representamos, como público, dentro de esto, la *música de cine*, que unos consideran mero producto de consumo y otros, no los menos, lo consideran la más sublime de todas las artes.

A medida que el concierto avance, todos y cada uno de nosotros cerraremos los ojos en algún momento para revivir aquello que melodías tan familiares como *¡Bienvenido Mister Marshall!* o *Los siete magníficos* nos hacen recordar. Solo entonces podremos afirmar que tanto la música como el cine, más allá de productos de consumo, son instrumentos que han dado sentido a nuestras vidas. De John Barry a Elmer Bernstein sin olvidar a Jesús García Leoz o al omnipresente John Williams, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León nos trasladará esta noche al mundo de la ficción en el que el drama, la comedia, lo épico, lo fantástico y lo heroico no tiene razón de ser si no es a través de la música.

De John Barry a Elmer Bernstein

Basada en la homónima y autobiográfica novela publicada por Joy Adamson en 1960, *Nacida libre* (*Born Free*, 1966) es un aclamado drama dirigido por el británico James Hill. *Nacida libre* es la historia de Elsa, la leona a la que el matrimonio formado por George y Joy Adamson cuidó siendo un cachorro y a la que devolvieron a la vida salvaje en Kenia a pesar de las presiones recibidas para que fuera enviada a un zoo. A pesar de su argumento simple y edulcorado que llega a su cenit cuando el matrimonio regresa a Kenia tras una estancia en su Inglaterra natal y descubren como la leona sigue acordándose de ellos, lo cierto es que la película recibió críticas muy positivas y numerosos galardones. A ello contribuyó sin lugar a dudas la magistral banda sonora compuesta por **John Barry** (1933-2011), que recibió el Óscar a la mejor banda sonora y a la mejor canción original por este trabajo. Inspirado por la música de películas de la factoría Walt Disney de mediados de los cincuenta y los sesenta, la partitura de John Barry se nutre también de sonidos étnicos que remiten directamente al corazón de África y que contribuyen a crear desde el primer plano "*un encantamiento simplemente irresistible*", como juzó el crítico del *New York Times* Vincent Canby.

Compositor prácticamente olvidado debido a su temprana muerte, **Jesús García Leoz** (1904-1953) es sin embargo uno de los compositores cinematográficos más prolíficos de los años de la *Nueva España* de los cuarenta y los cincuenta con más de cien trabajos a sus espaldas. Son los años de un cine que reflejaba la España de *pandereta* y de propaganda católica en el que la presencia de los símbolos nacionales y el formato de comedia folklórica eran su seña de identidad. Sin embargo, y sorteando la censura, en los años cincuenta se iniciaron una

serie de producciones firmadas por Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y, más adelante, Carlos Saura o Luis Buñuel que reflejaban hábil y críticamente la España del momento.

Una de esas producciones es **¡Bienvenido Mister Marshall!** (1953), mordaz crítica encubierta a la presencia de los americanos y su *Plan Marshall* dirigida por Luis García Berlanga y considerada una obra maestra del cine español. García Leoz, quien trabajó para las primeras producciones de Berlanga y Bardem, firmó para esta producción su último trabajo cinematográfico. Si bien *¡Bienvenido Mister Marshall!* fue un vehículo de promoción para la folklórica Lolita Sevilla en el papel de Carmen Vargas -exigencia impuesta por la productora UNINCI-, es destacable la estrecha colaboración existente entre el lenguaje visual de Berlanga y el lenguaje musical de García Leoz. Una música en la que García Leoz se muestra claro sucesor del sinfonismo español iniciado por la generación de Joaquín Turina y que intensifica de manera inteligente la ironía y la parodia con las que Berlanga trataba ciertos tipos típicamente hispanos.

Y de una de las figuras clave de la cinematografía española, damos un salto al omnipresente **John Williams** (1932-). Hoy nadie puede entender ya no solo la historia del cine, sino la historia de la música sin su trabajo, pues es considerado uno de los mejores compositores estadounidenses de todos los tiempos compartiendo el honor con Aaron Copland y Leonard Bernstein. Sus cinco premios Óscar -y sus 41 nominaciones-, dos premios Emmy, tres Globos de Oro, siete BAFTA y dieciocho Grammy entre otros muchos, nos retratan a uno de los compositores cinematográficos más laureados y prolíficos de todos los tiempos. *El apartamento* (1960), *Matar a un ruiseñor* (1962) o *Cómo robar a un millonario* (1966) son algunos de sus trabajos más clásicos y tempranos, pero su verdadero éxito llegó con la adaptación en 1971 de *El violinista sobre el tejado* y, desde entonces, ha formado tándem con algunos de los más grandes directores del Neo-Hollywood. Imposible olvidar su colaboración con Steven Spielberg en *Tiburón* (1975) -su primer Óscar por Banda Sonora Original- o su colaboración con George Lucas en la trilogía original de *La Guerra de las Galaxias* (1977, 1980 y 1983). Pero también ha construido el universo sonoro de *Supermán* (1978), *ET: el extraterrestre* (1982), *Jurassic Park* (1993), *La lista de Schindler* (1993), *Salvar al soldado Ryan* (1998) o *Minority Report* (2002) por nombrar algunos de sus títulos más celebrados, sin olvidar la música de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989 y 2008) y las tres primeras entregas de *Harry Potter* (2001, 2002, 2004). Seguro que todos podemos inmediatamente tararear algún fragmento de su interminable catálogo.

Su estilo, heredero del gran sinfonismo tardorromántico y cuya instrumentación bebe directamente de compositores como Tchaikovsky o Wagner -de quien también ha tomado el elemento

del *leitmotiv*-, ha creado escuela. Ha creado una franquicia sonora intrínsecamente asociada al cine épico y de acción -bélico, de aventuras o de ciencia-ficción- en el que su música encarna a la perfección los valores del héroe romántico que Hollywood ha sabido transformar para adaptarlos a las necesidades de la sociedad contemporánea. Quizá por ello la banda sonora de ***Las cenizas de Ángela*** (1999) no es uno de sus trabajos más celebrados a pesar de haber sido nominada al Óscar en 2000 por la mejor banda sonora original. La película, basada en las memorias que el irlandés Frank McCourt publicó bajo el mismo título en 1996, narra las experiencias del joven Frankie y su familia cuando se ven obligados a regresar a Irlanda tras los problemas económicos y desgracias personales que acechan a la familia en América. La dureza de una infancia y adolescencia vivida en la pobre Irlanda de los años treinta y cuarenta dividida por prejuicios religiosos llevará de nuevo al joven protagonista de vuelta a América. La partitura, una de las más oscuras en la carrera de John Williams, contribuye eficazmente a intensificar el dramatismo de una desgarradora trama. Una red de ideas que se entrelazan constantemente y que son desarrolladas por diferentes instrumentos de manera independiente crean en el tema principal una atmósfera grave y desoladora que, en calidad, solo es eclipsado por la *Plegaria de Ángela*, una verdadera obra maestra del compositor estadounidense.

Más acorde a la trayectoria de John Williams es el thriller dirigido por Oliver Stone ***JFK (Caso abierto)*** (1991), que examina los hechos conducentes al asesinato del Presidente John F. Kennedy desde la perspectiva del exfiscal del distrito de Nueva Orleans Jim Garrison, interpretado por Kevin Costner. Siempre desde la visión cinematográfica, Garrison, seguro del encubrimiento de ciertas pruebas por parte del FBI, reabre el caso convencido de que personalidades gubernamentales podrían haber estado implicadas en el asesinato del presidente como consecuencia de su posicionamiento antibélico en relación a la Guerra de Vietnam. Polémica película por tanto desde el mismo rodaje, de lo que no hay duda es de que John Williams supo crear una banda sonora acorde a su temática haciendo uso de recursos musicales que enfatizan el carácter bélico y patriótico de una nación como los Estados Unidos. Su tema principal es especialmente representativo, dominado por una melodía insistentemente repetida presentada inicialmente por las trompetas únicamente acompañadas por redobles de tambor.

Por su parte, **Howard Shore** (1946-) ha puesto banda sonora a un gran número de películas de David Cronenberg pero, sin embargo, es mundialmente conocido por componer la banda sonora de la trilogía de Peter Jackson *El Señor de los anillos* (2001, 2002, 2003). Aunque esta noche solo escucharemos una pequeña muestra del universo musical que Shore creó para la tercera parte de la trilogía: ***El Señor de los anillos: El***

retorno del rey. A juzgar por la concepción musical que encierra, la tetralogía wagneriana *El Anillo del Nibelungo* ejerció una influencia notable en la banda sonora que Shore compuso para esta trilogía, especialmente el recurso del leitmotiv que Shore emplea para identificar a los diferentes personajes a lo largo de cada una de las películas y cuya evolución musical funciona como testimonio de la evolución de los caracteres. Como dato curioso, Shore puede preciarse de haber puesto la música a dos de las tres secuelas que han ganado el Óscar a la mejor película: *El silencio de los corderos* (1991) y esta que nos ocupa, *El retorno del rey*.

La segunda presencia cinematográfica española viene de la mano de **Juan Quintero Muñoz** (1903-1980). Pese a iniciar su carrera musical como pianista acompañante en el mundillo teatral del Madrid de los años veinte y treinta, vio cambiada su suerte gracias al éxito de su revista *Yola* –con guión de José Luis Sáenz de Heredia-, estrenada en el Teatro Eslava en marzo de 1941 y pensada para el lucimiento de Celia Gámez, a quien Quintero había acompañado en sus primeras apariciones en España. Numerosos éxitos en el mundo del espectáculo de variedades acompañaron sus primeros años como compositor. Sin embargo, dedicó la mayor parte de su carrera al cine, al que llegó de forma accidental de la mano de Juan de Orduña, uno de los más importantes directores de la España de la posguerra. A pesar de que Quintero puso música a más de un centenar de películas españolas y trabajó con algunos de los directores más importantes de la España franquista –como Eusebio Fernández Ardavín o José Luis Sáenz de Heredia-, fue el tándem que formó con Juan de Orduña el que le dio los mayores éxitos, desde su colaboración en 1941 en *Porque te ví llorar*.

Locura de amor (1948), protagonizada por Aurora Bautista, es una de las muchas películas de corte histórico producidas en España entre 1947 y comienzos de los cincuenta con el propósito de crear una ideología para la *Nueva España* partiendo de sucesos y figuras alegóricas del pasado nacional. Firmada por el binomio Orduña-Quintero –como también lo fueron más adelante *Agustina de Aragón* o *Alba de América*-, *Locura de amor* está basada en la novela homónima escrita en 1855 por Manuel Tamaño y Baus que, como tantas otras, es fruto de la fascinación romántica por un personaje, Juana la Loca, que encarnaba la pasión desatada y la locura causada por los celos enfermizos que le provocaban las continuas infidelidades de su esposo Felipe el Hermoso. Y más allá de lecturas políticas que sitúan a Juana la Loca como la figura inaugural de la galería de mujeres ilustres y heroicas que representan alegóricamente la madre Patria defensora de su familia en la vía de la abnegación y renuncia al amor dentro del casticismo propio de la *Nueva España* a juicio de Santiago Juan-Navarro, *Locura de amor* pasa por ser una de las mejores películas históricas del cine

español de finales de los cuarenta: buena dirección, excelentes interpretaciones y una magnífica ambientación tanto en los decorados y vestuario como en la acertada partitura con la que Quintero ameniza las intrigas palaciegas de la corte española de comienzos del siglo XVI.

Y para finalizar, ¿qué sería de la historia del cine sin la melodía principal de **Los siete magníficos** (1960)? Sin duda, **Elmer Bernstein** (1922-2004) compuso para esta película dirigida por John Surges una de las melodías más efectivas de la historia del cine. *Los siete magníficos* –un remake de *Los siete samuráis* (1954) de Akira Kurosawa- son siete pistoleros estadounidenses que ayudan a los habitantes de un pequeño pueblo mexicano a proteger sus cosechas de nativos malhechores. Con este argumento tan del gusto del western de la época, no es extraño el enorme éxito que alcanzó y que ocasionó tres secuelas además de una serie de televisión a finales de los noventa. “*Miro la escena y digo, ¿debería esta escena tener música? ¿Por qué debería tenerla? Si tiene, ¿qué se supone que debe hacer la música?*”. Sin duda, este proceso creativo que Bernstein ha confesado en más de una ocasión tiene mucho que ver con la suprema adecuación que sus partituras guardan con la imagen proyectada en la pantalla. Una perfecta relación que permite al espectador imaginar, evocar o rememorar la ficción cinematográfica y los sentimientos que ella conlleva con solo escuchar la música.

A nadie se le ocurriría decir hoy día que las óperas de Wagner son un mero producto de consumo, sino que son consideradas, como el propio compositor ansiaba, ‘una obra de arte total’. Por ello, cuando a Max Steiner –quien ha pasado a la historia como el primer compositor de bandas sonoras y que puso música a *King Kong*, *Lo que el viento se llevó* o *Casablanca*- le consideraron el inventor de la ‘música escrita propiamente para cine’ no dudó en posicionarse como continuador del drama musical wagneriano. Para él, de haber vivido Wagner en el siglo XX, hubiera compuesto sin duda bandas sonoras.

Si para Adorno y Horkheimer el empleo de la música en el cine supuso su banalización; hoy, sin embargo, asociar cualquier composición contemporánea a la sonoridad cinematográfica ha pasado a ser algo positivo. Esto es posible porque, como alguien dijo alguna vez, “*el cine ha puesto banda sonora a nuestras vidas*”. Si por algo la música tiene un inmenso poder social y es el perfecto complemento del cine es, porque, independientemente donde se escuche, nos permite trasladarnos a los lugares donde nuestra imaginación quiera llevarnos. Es decir, a nuestros ‘lugares de la memoria’ que, en definitiva, construyen nuestra historia.

Señoras y señores, que empiece su función.



DOMINGO, 8 septiembre; 20:30 h

LIRA NUMANTINA

Diego Rodrigo Calvo, oboe
Carlos Garcés, director

I

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

'Preludio a la siesta de un fauno'

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Concierto para oboe y pequeña orquesta en re menor, op. 144

- I. *Allegro moderato*
- II. *Andante*
- III. *Vivace – Allegro*

II

PYOTR ILYCH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

Sinfonía n°4 en fa menor, op. 36

- I. *Andante sostenuto – Moderato con anima – Moderato assai, quasi Andante – Allegro vivo*
- II. *Andantino in modo di canzona*
- III. *Scherzo: pizzicato ostinato – Allegro*
- IV. *Finale. Allegro con fuoco*



ORQUESTA LIRA NUMANTINA

Formada por estudiantes de Grado Medio y Superior y profesionales de entre 15 y 28 años, comienza su andadura en el 'Maratón Musical Soriano' de 2008 estrenando *Laguna de Cebollera* del compositor alicantino Manuel Castelló. En julio de 2009 realiza una gira por Alicante estrenando *La Mesta* de Manuel Castelló dedicada al maestro Odón Alonso, Director Honorífico de esta formación soriana.

Su método de trabajo se basa en concentraciones de ensayos intensivos en los que cuenta con profesores de prestigioso nombre como Iciar Múgica, Mario Telenti, Andreij Bak (Orquesta de Euskadi), Pascual Balaguer (Orquesta de Valencia), o Josep Vicent Egea (Director de la Banda Municipal de Pamplona). Desde sus inicios, el apoyo a las jóvenes promesas sorianas ha sido prioritario, habiendo consolidado el Concurso 'Lira Numantina' para elegir al solista soriano que actúa en cada edición del OMS. En septiembre de 2009 debuta en el Palacio de la Audiencia dentro del XVII OMS. El verano de 2010 participó en los Festivales de Música de Abejar y Calatañazor con Josep Vicent Egea como director invitado. En julio de 2011 actuó en el Festival 'Enclave del Agua' junto al grupo Mamafunko, concierto retransmitido en RNE, y en septiembre del mismo año volvió al escenario del Palacio de la Audiencia en el XIX OMS: ofreció un emotivo concierto en homenaje a su Director Honorífico, Odón Alonso, en el que contó con la presencia del Maestro Enrique García Asensio como director invitado y deleitó a los más pequeños con la propuesta didáctica de Curro Diez sobre *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. En septiembre de 2012 volvió a su cita con el público soriano para realizar el estreno mundial de la obra *Poema Sanjuanero* de Josep Vicent Egea. En marzo de 2013 reforzó su compromiso con la música contemporánea en un concierto de cámara ofrecido en el Conservatorio 'Oreste Camarca' de Soria con obras de J. V. Egea y Stravinsky y acercó la música de Mahler a diversos lugares de la provincia de Soria –Abejar, La Cuenca y Gómara– el pasado mes de agosto.

La formación tiene como Director Titular al joven soriano Carlos Garcés. Para más información: www.orquestaliranumantina.com.



CARLOS GARCÉS, **director**

Carlos Garcés es Director Titular de las Orquestas Lira Numantina y Ciudad de Palencia.

Natural de Soria, comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música 'Oreste Camarca' de Soria en la especialidad de flauta travesera. Inició su andadura como director en la Coral de Soria (2003-2005) y como Subdirector de la Banda Municipal de Música de Soria (2005-2007) recibiendo consejos de Ferrer Ferrán, José Manuel Aceña, Pascual Balaguer, José Vicent Egea, Orozco-Estrada, Antón García Abril, Odón Alonso y Benjamin Zander. Es Licenciado en Dirección de Orquesta por el Conservatorio Superior de Música del País Vasco (MUSIKENE), donde estudió bajo la tutela de Enrique García Asensio y Manel Valdivieso y fue becado para estudiar en el Conservatorio Superior "G. B. Martini" de Bolonia (Italia) con Luciano Acocella. En la actualidad realiza un Master en Dirección de Orquesta en el Conservatorio CODARTS de Rotterdam (Holanda) con los maestros Hans Leenders y Arie van Beek.

A lo largo de su prometedora carrera ha dirigido la Banda de Música de Pamplona 'La Pamplonesa' (octubre 2010), la Orquesta Sinfónica de Euskadi (marzo 2011), Orquesta de Valencia (julio 2013) y ha sido director asistente de Luciano Acocella con la Orquesta de la Ópera de Rouen (Francia, verano 2011). Entre diciembre de 2011 y enero de 2012 realizó con la Orquesta Ciudad de Palencia una gira de conciertos por China siendo galardonado como Mejor Director del año 2011 del 'The 1st ChinaArt Awards 2011 Committee'. En septiembre de 2012 dirige el Estreno Mundial de *Poema Sanjuanero* de José Vicent Egea al frente de la Orquesta Lira Numantina en el XX OMS.

El presente año 2013 marca un antes y un después en su carrera, dirigiendo orquestas de prestigio internacional como la Orquesta de Valencia, la Orquesta de la Ópera de Rouen, la Boston Philharmonic Young Orchestra... Entre sus próximos compromisos destaca un concierto con la Banda Sinfónica "Santa Cecilia" de Cullera y dirigir la Novena sinfonía de Beethoven con la Ópera de Rouen.



DIEGO RODRIGO CALVO, oboe

Natural de Soria, inició sus estudios musicales en la especialidad de oboe en el Conservatorio Profesional de Música 'Oreste Camarca' de Soria en 1994.

Posteriormente, realiza el Grado Superior de Música en el Conservatorio Superior de Música de Aragón con los profesores Francisco Gil Ferrer y Lucas Macías Navarro entre 2005 y 2009 obteniendo las máximas calificaciones. Durante el curso 2009/2010 estudió en la Escuela Superior de Música 'Reina Sofía' de Madrid con los profesores Hansjörg Schellenberger y Víctor Anchel. Ha recibido clases magistrales de otros grandes oboístas como Thomas Indermüle o Dominik Wollenweber. Desde octubre de 2012 cursa el Máster en la especialidad de oboe en la Hochschule für Musik Freiburg en Friburgo de Brisgovia (Alemania), formando parte del nuevo aula del profesor Lucas Macías Navarro.

Miembro de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) entre 2008 y 2011, fue titular de la Euskal Herriko Gazte Orkestra (EGO) entre 2008 y 2010 y oboe reserva de la Verbier Festival Orchestra en 2011. Es miembro fundador y componente de la Joven Orquesta Sinfónica de Soria y de la Orquesta Lira Numantina así como oboe solista de la Banda Municipal de Música de Soria desde el año 2000. Ha participado en programas de renombradas orquestas como la Orquesta Sinfónica de la Rioja, la Orquesta Filarmonía de Madrid, la Orquesta Clásica de España o la Orquesta de la Escuela Superior de Música 'Reina Sofía' de Madrid.

Es miembro del Sexteto de viento 'Cluster' –con el que ha sido ganador del Concurso Internacional de Música de Cámara de Manresa- y del Cuarteto 'Böhm' –con el que realizó grabaciones en Radio Televisión Española (RTVE).

NOTAS AL PROGRAMA

Claude Debussy: *Preludio a la siesta de un fauno*

Si hay una obra que define la estética de Claude Debussy (1862-1918) además de ser tomada como representativa del simbolismo o impresionismo musical, esta es *Preludio a la siesta de un fauno*, compuesto en 1894. Polémico a la par que alabado trabajo desde sus inicios, esta obra ha marcado un hito de la historia de la música occidental o, como dijo Pierre Boulez, “*ha marcado el decisivo advenimiento de la música ya anticipada por Mussorgsky*”.

Para entender esta obra hemos de situarnos en el París de las décadas finales del siglo XIX. Una ciudad en plena efervescencia cultural en la que todas las artes convivían en un mismo clima de salones y cafés literarios donde las tertulias fueron la verdadera escuela de numerosos pintores, literatos, poetas, compositores, críticos y, también, amantes de todas las artes. Por ello no deben extrañarnos las conexiones existentes entre las diferentes disciplinas artísticas que dieron como resultado obras tan relevantes como esta que nos ocupa, *Preludio a la siesta de un fauno*. Debussy se inspiró para esta composición en el poema *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé (1842-1898) publicado en 1876.

La poesía de Mallarmé, en especial este poema, se ha considerado un hito dentro de la corriente literaria simbolista iniciada por Baudelaire que coincidió cronológicamente con el impresionismo pictórico, aunque poco tienen que ver en sus principios motores. Mallarmé reproduce en *L'Après-midi d'un faune* un monólogo evocador situado sobre el estrecho límite que separa la reflexión consciente del mundo de los sueños. El fauno protagonista de la historia que vive en los bosques cerca del río, evoca en un momento de ensoñación sus recuerdos sobre las ninfas sin saber muy bien si son reales o meras imágenes producto de su imaginación, sueños pasados que emergen de las sombras de la tarde. La poesía de Mallarmé evoca por tanto símbolos e imágenes, estados de ánimo si se quiere, pero no trata de contar historias concretas.

Y Debussy compuso *Preludio a la siesta de un fauno* en un momento crucial de su carrera, en el que luchaba por encontrar su lenguaje lejos de satisfacer las exigencias musicales de sus contemporáneos. Debussy no era desconocido para los *connoisseurs*, pero el público general todavía lo ignoraba el 22 de diciembre de 1894 cuando Gustave Doret dirigió la *première* del *Preludio* en un concierto de la Société Nationale de Musique. Era además el debut de Doret como director en la Société y, como él mismo relató años más tarde, Debussy le confió su estreno para el cual trabajaron en perfecta sintonía

con los músicos hasta encontrar la forma definitiva de la obra. Durante el estreno “sentí de repente tras de mí un público completamente cautivado. El triunfo fue completo”, afirmó Doret. Fue sin duda la obra que marcó la carrera de Debussy.

El *Preludio* es una sensual evocación del poema de Mallarmé pero “bajo ningún concepto debe ser considerada una síntesis del mismo”, como el propio Debussy clamaba, “sino que es una sucesión de escenas a través de las cuales los deseos y los sueños del fauno se suceden unas a otras en el calor de la tarde”. Como más adelante firmó Gustave Robert en *La Revue Illustrée*, “aunque ha sido escrita como prelude al poema de Mallarmé no puede ser considerada una obra descriptiva. Tiene un tal carácter personal, y eso es todo. Pero desde el punto de vista musical, si la tomamos como un ejemplo del género especial que el Sr. Debussy ha creado, es algo realmente interesante”. Parece tener una forma improvisada y libre pero, sin embargo, la pieza presenta una compleja organización de células motivicas cuidadosamente desarrolladas a través de todos los miembros de la orquesta. Entre ellas, destaca el tema del fauno, presentado lánguidamente por la flauta al inicio de la partitura y que evoca la imagen mitológica del Dios Pan. Con una cuidada instrumentación –está orquestado para tres flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, cuatro trompas, dos arpas, crótalos y cuerda- en la que las maderas introducen los motivos principales delicadamente respondidas y sustentadas por las trompas, la cuerda y las arpas, *Preludio a la siesta de un fauno* avanza la escritura orquestal que Debussy desarrollará en sus obras posteriores. Una tímbrica que en su estreno resultó abrumadoramente novedosa y de excepcional delicadeza y fue uno de los pilares de su éxito.

No obstante, *Preludio a la siesta de un fauno* ha recibido críticas para todos los gustos. Por un lado, se ha dicho que “la flauta del fauno trajo un soplo de aire fresco al arte de la música” y, como continúa Boulez, lo que fue derrocado con ella “no fue tanto el arte del desarrollo como el concepto de la forma en sí misma; aquí, liberada de las restricciones impersonales del esquema, da alas a una expresividad flexible y móvil”. Porque Debussy “ve en la música no los medios, sino el fin” tal como afirmó Paul Dukas en mayo de 1894, antes de su estreno. Pero por otro lado, Camille Saint-Saëns afirmó que “la necesidad de novedad a cualquier precio es la enfermedad de nuestro tiempo [...]. El *Preludio* es sonido bonito, pero no encuentro en él una leve idea musical, hablando con propiedad [...]. Debussy no ha creado un estilo: ha cultivado la ausencia de estilo, de lógica y de sentido común. Pero tiene un nombre ‘eufónico’. Si se hubiera llamado Martín nunca habiéramos hablado de él o, probablemente hubiera empleado un seudónimo”.

Richard Strauss: *Concierto para oboe en re mayor*

“Soy Richard Strauss, el compositor de *El caballero de la rosa y Salomé*”. Sin duda, Richard Strauss (1864-1949) tenía bien claro cuáles habían sido las obras clave que habían cimentado su reputación como compositor. Solo, quizá, debería haber añadido *Así hablo Zaratustra*. Las palabras que encabezan este texto son la frase con la que se presentó ante un grupo de soldados estadounidenses a finales de abril de 1945 en su casa de Garmisch. Una visita en la que, por extraño que pueda parecer, se encuentra el germen de este *Concierto para oboe y pequeña orquesta* del que tendremos oportunidad de disfrutar esta noche.

Según recoge Kurt Wilhelm en *Richard Strauss: an intimate portrait*, dos de los soldados que conformaban la patrulla destinada a registrar la casa del compositor alemán en la baja Baviera al filo del final de la II Guerra Mundial eran músicos. Al presentarse el compositor a sí mismo como Richard Strauss, se ganó de inmediato su reconocimiento y respeto además de la exención de su casa durante la ocupación americana de la zona. Desde entonces, no pocos fueron los músicos alistados en el ejército estadounidense que le visitaron. Uno de ellos fue el joven oboísta John de Lancie que, previo a alistarse en las filas de la armada estadounidense, fue primer oboe de la Pittsburg Symphony Orchestra. Interesado en la música de Strauss y fascinado por su delicada escritura para oboe, le preguntó si nunca había sentido interés en componer un concierto para este instrumento. Pese a que el compositor respondió con un rotundo ‘no’, la historia se tornó bien diferente: a mediados de octubre de 1945 el *Concierto para oboe y orquesta pequeña en re mayor* fue finalizado.

Estrenado el 26 de febrero de 1946 en Zúrich con Marcel Saillet como solista junto a la Tonhalle Orchester dirigidos por Volkmar Andrae, de Lancie fue invitado y Strauss quiso expresamente que él estrenase su concierto en EE.UU. Sin embargo, de Lancie era entonces miembro de la Philadelphia Orchestra y su oboe principal, el celebrado Marcel Tabuteau, no quiso permitirlo. Si bien de Lancie fue eventualmente oboe principal de la Philadelphia Orchestra, solo interpretó el *Concierto* que Strauss compuso una vez, a finales de los sesenta, y lo grabó en 1987.

Enmarcado en lo que los especialistas han denominado su *Indian Summer* –o lo que es lo mismo, su ‘veranillo de San Martín’– por ser un periodo especialmente prolífico hacia el final de sus días en el que Strauss retoma su estilo juvenil; este concierto es, junto a su *Segundo Concierto para trompa*, uno de los trabajos más representativos de dicho periodo dominado por una naturaleza retrospectiva. No solo en el género –que recupera el clásico concierto solista–, sino también en la aproximación a

su forma y estructura –que retoma la clásica estructura en tres movimientos culminados por el *rondó* final.

Como ha argumentado Jürgen May, este *Concierto para oboe* de claro sabor haydiniiano en su concepción, está construido sobre tres elementos temáticos fundamentales. El primero, la figura inicial introducida por el chelo que, si bien parece un mero acompañamiento, se descubrirá inmediatamente con la entrada del solista como célula generadora del tema principal. Un motivo cuya presencia es continua durante los dos primeros movimientos y que en las sucesiones de trinos que el solista desarrolla en la cadenza del movimiento final se confirma como motivo perfectamente integrado en el discurso musical.

El segundo es una especie de sello straussiano en sus trabajos tardíos. Es un tema compuesto por una figura larga sucedida de un torrente de figuras de valores breves que, si bien es introducido por el oboe, es el encargado de establecer un diálogo con diversos instrumentos, como la viola o el clarinete. El tercer pilar temático es introducido tardíamente en el primer movimiento, pero no por ello es menos significativo. La repetición de la misma nota hasta cuatro veces siendo la última prolongada para generar un movimiento descendente que alude a su *Metamorphosen*, obra terminada pocos meses antes de la gestación de este concierto y que constata los estrechos vínculos existentes entre las obras del último periodo straussiano. Solo el *finale*, a juicio de Jürgen May, parece estar exento de esta dependencia motivica, aunque la unidad temática del concierto es recuperada hacia final en la cadencia del *Finale* cuando Strauss retoma el primer elemento mencionado.

La inexorable fuerza del destino: La Cuarta sinfonía de Tchaikovsky

Pyotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893) encontró en la sinfonía su personal e intrínseco medio de expresión. El crítico británico John Warrack afirma que la atracción que el compositor ruso sintió por este género se debe a que en él encontró una forma que puede ser modificada no simplemente para conseguir un tipo de obra abstracta, sino como un medio útil para transmitir sus emociones. No en vano, el propio compositor escribió a su famosa mecenas Nadezhda von Meck con motivo de la composición de su *Cuarta Sinfonía* que, en ciertas circunstancias “*tales como las de la composición de una sinfonía, la forma se da por sentada y yo la mantengo, pero únicamente como marco general y secuencia de movimientos. Los detalles pueden ser manipulados tan libremente como uno elija*”.

Si nos atenemos a esta consideración, la *Cuarta sinfonía* aparece en su catálogo como el producto del periodo más

turbulento y aciago de su vida personal y que, a su vez, fue uno de los más fructíferos e interesantes de su faceta compositiva. Dicho de otro modo, la entrada en su vida de dos mujeres bien diferentes –por un lado quien sería su mecenas, la acomodada viuda y melómana Nadezhda von Meck y, por otro, quien se convertiría en su problemática esposa, la inestable Antonina Miliukov-, condicionaron el proceso creativo de esta sinfonía haciéndola, la primera, posible y, la segunda, inevitable.

Más allá de ser una acaudalada mecenas que permitió a Tchaikovsky dedicarse por completo a la composición, la correspondencia que éste mantuvo Nadezhda von Meck nos revela que entre ambos existió una estrecha y profunda pero extraña relación de amistad mantenida solo mediante correspondencia desde que a finales de 1876 von Meck le comisionase una obra. En agradecimiento, Tchaikovsky dedicó su siguiente gran trabajo, la *Cuarta sinfonía* que esta noche nos ocupa, a “*mi querida amiga*”. Por su parte, Antonina, una antigua alumna del Conservatorio de Moscú que le pretendió durante largo tiempo con el deseo de conocerlo, se convirtió en su problemática esposa en julio de 1877. Esto sucedió inmediatamente después de que los bosquejos para los tres primeros movimientos de la *Cuarta sinfonía* fueran escritos. La aparente paz que Tchaikovsky pensaba encontrar en este matrimonio de conveniencia que acallara los rumores sobre su homosexualidad se tornó en una tortura que le condujo apenas tres meses después, en octubre, a un intento de suicidio que puso fin a la convivencia con su esposa.

Con el motivo de encontrar paz y sosiego tras unos meses turbulentos, el compositor ruso realizó un viaje por diversas ciudades europeas. Más allá de permitirle conocer nuevas creaciones musicales, le sirvieron para finalizar y orquestar la *Cuarta sinfonía*, terminada a finales de diciembre de 1877 cuando se encontraba en el norte de Italia. Ahora bien, más allá de condicionantes sentimentales y personales, la *Cuarta sinfonía* encierra en su concepción diversas influencias musicales que John Warrack claramente expuso varios años atrás. Una de ellas el impacto que le produjo presenciar una representación de *Carmen* de Bizet, atreviéndose a aplicar en la concepción de esta sinfonía el cómo el sentido del destino y de la desesperación emocional pueden ser expresados en música sin perder en el proceso su elegancia y encanto: “*Ciertamente mi sinfonía tiene un programa, pero un programa que no puede ser expresado en palabras: su simple intento sería ridículo*”. Acercándose al final de su composición, confesó a su hermano Modest en una carta fechada en Venecia a inicios del mes de diciembre que “*mi sinfonía es definitivamente la mejor obra que he escrito hasta ahora, pero ha necesitado de duro trabajo para conseguirlo, especialmente la primera parte*”.

Mucho se ha especulado respecto a su relación con la *Quinta sinfonía* de Beethoven por representar ambas el inexorable destino al que todo hombre se ve abocado, del que el propio Tchaikovsky estaba convencido tras su convivencia con Antonina como él mismo confeso a Von Meck. Por ello a nadie se le escapa el similar comienzo en el que los metales abren el primer movimiento y que irremediamente ha quedado asociado a esa 'llamada del destino' que todo hombre debe afrontar y que *"a modo de espada de Damocles, pende constantemente sobre nuestras cabezas y envenena continuamente nuestra alma"*.

El segundo movimiento es para Tchaikovsky *"otra fase de la tristeza"* y a ello contribuye la melancólica melodía que encarna lánguidamente el oboe acompañado por el pizzicato de las cuerdas. El tercero, por su parte, *"no tiene un sentimiento determinado"* y es, sin embargo, uno de los movimientos más característicos y peculiares de toda su obra. Un *Scherzo* dominado por las cuerdas en pizzicato desarrollando caprichosos arabescos, figuras vagas, *"música militar se oye pasar en la distancia. Son imágenes desconectadas que vienen y van"*, quizá rememorando el sonido de la balalaika y quizá también, a juicio de Warrack, inspirado por la música que Delibes escribió para su ballet *Sylvia* que Tchaikovsky tuvo ocasión de conocer en su periplo europeo. Aunque ambos movimientos, como por lo general todos los movimientos centrales de las sinfonías tchaikovskianas, son herederos del estilo que el compositor emplea en sus ballets, un género que fue la fuente de sus más bellas inspiraciones.

El *Finale*, apoteósico, es la encarnación de la felicidad, *"la imagen de una fiesta folklorica"* conseguida a través del empleo de la canción popular *Un abedul en la pradera*. Es la felicidad del hombre que acepta su destino, inevitable, como recuerda el tema inicial que se cita una y otra vez. *"Es simple felicidad"* porque, como inmediatamente tras el estreno escribió a von Meck, *"no hay una sola línea de esta sinfonía que no haya sentido en lo profundo de mi ser y que no haya sido un verdadero eco de mi alma"*.

Interpretada por primera vez el 28 de febrero de 1878 en un concierto de la Sociedad Musical Rusa y dirigida por Nicolai Rubinstein, sus primeras críticas no fueron nada favorables. Sin embargo, se ha convertido en una pieza clave del repertorio sinfónico y una de las obras tardodecimonónicas más interpretadas.

JUEVES, 12 septiembre; 20:30 h

DANISH NACIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

Renaud Capuçon, violín
Rafael Frühbeck de Burgos, director

I

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 77

- I. *Allegro non troppo*
- II. *Adagio*
- III. *Allegro giocoso, ma non troppo vivace –
Poco più presto*

II

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonía nº 7 en la mayor, op. 92

- I. *Poco sostenuto – Vivace*
- II. *Allegretto*
- III. *Presto – Assai meno presto (trio)*
- IV. *Allegro con brio*



DANISH NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

La Danish National Symphony Orchestra (DNSO) se funda como orquesta de radio en 1925 junto con el lanzamiento de la Danish Broadcasting Corporation (DR), contando en la actualidad con 99 músicos. La DNSO reside en el DR Concert Hall, una de las salas de conciertos más espectaculares de Europa, inaugurado en 2009. El edificio fue diseñado por el arquitecto francés Jean Nouvel y la acústica por Yasuhisa Toyota.

Desde septiembre de 2012 el Mto. Rafael Frühbeck de Burgos es su Director Titular habiendo sido precedido por Gerd Albrecht, Ulf Schirmer, Leif Segerstam y Lamberto Gardelli. La DNSO cuenta con dos directores honorarios, Thomas Dausgaard y Herbert Blomstedt, y con Yuri Temirkanov, Michael Schonwandt y Dmitri Kitajenko como principales directores invitados. Dos directores legendarios en sus primeros años son Fritz Busch y Nicolai Malko, a quien la orquesta conmemora cada tres años con la Competición Internacional Malko para jóvenes directores. La orquesta ha tocado bajo la batuta de otros grandes directores incluyendo a Bruno Walter, Rafael Kubelík, Sergiu Celibidache, John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood y Fabio Luisi entre otros.

La DNSO mantiene una gran personalidad musical y estrechos vínculos con Dinamarca y otras músicas nórdicas. Es la orquesta referente del compositor danés Carl Nielsen y ha estrenado la mayoría de las sinfonías del principal compositor escandinavo de nuestros tiempos, Per Nørgård, siendo el único “miembro honorario” de la orquesta.

La DNSO ofrece 70 conciertos al año, en China, Corea y algunas de las salas más importantes de Europa como la Concertgebouw y festivales como The Proms. Desde 1932 ofrece una serie de conciertos, ‘Thursday Concerts’, que son retransmitidos en directo por la Danish Radio y también por televisión. Adicionalmente trabaja para renovar y desarrollar la manera de hacer llegar y ofrecer la música clásica a todos los públicos con sus ‘Metro Concerts’, a los que el público puede asistir en cualquier momento.



RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS, **director**

Nacido en Burgos en 1933, Rafael Frühbeck de Burgos estudió violín, piano y composición en los Conservatorios de Bilbao y Madrid. Continuó su formación en la Musikhochschule de Munich con los estudios de dirección con los profesores Eichhorn y Lessing y composición con Paul Hindemith y Harald Genzmer.

Tras comenzar su carrera como Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, fue nombrado Director Titular de la Orquesta Nacional de España, cargo que desempeñó entre 1962 y 1978. Fue Director Musical de la Stadtorchester de Düsseldorf y Director Titular de la Düsseldorfer Symphoniker, así como de la Orquestre Symphonique de Montréal. Igualmente, ha sido Principal Director Invitado de la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra de Tokyo y de la National Symphony Orchestra de Washington. También ha sido Director Titular y Artístico de la Dresdner Philharmonie. Ha actuado con más de un centenar de orquestas en Europa, América, Canadá, Japón e Israel; en los Estados Unidos, ha dirigido las más prestigiosas orquestas como la New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony o Pittsburgh Symphony por citar algunas. Además, ha dirigido representaciones de ópera en Europa, Estados Unidos y Sudamérica. Ha sido Director Titular de la Wiener Symphoniker y Director de la Deutsche Oper Berlin, así como de la Rundfunk Sinfonieorchester de Berlín y de la Orchestra Sinfonica Nazionale de la RAI de Turín.

Rafael Frühbeck de Burgos ha recibido numerosos honores y distinciones por sus logros artísticos, entre los que destacan: Doctor 'Honoris Causa' por las universidades de Navarra (1994) y Burgos (1998), 'Silver Badge' por el servicio a la República de Austria (1996), Medalla de Oro de la Sociedad Internacional 'Gustav Mahler' de Viena (1996), Premio Jacinto Guerrero (1997), Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo (2004) y, desde 1998, Director Emérito de la Orquesta Nacional de España. En 2009 recibió de manos del Rey la Medalla de Oro de las Bellas Artes y en 2010 la Medalla del Palau de la Música de Valencia, entre otros muchos. También en 2010 la prestigiosa revista *Musical America* le nombró 'Director del Año'.

Más de cien grabaciones testifican su reputación como uno de los directores de orquesta más reconocidos de la presente historia musical. Algunas de sus grabaciones están consideradas ya dentro del repertorio discográfico de referencia: *Elías y Paulus* de Mendelssohn, *Réquiem* de Mozart, *Carmina Burana* de Orff, *Carmen* de Bizet o las obras completas de Falla, etc.

En 2011 fue nombrado Director Titular de la Danish National Symphony Orchestra a partir de la temporada 2012/13.



RENAUD CAPUÇON, violín

Nace en Chambéry en 1976. Renaud Capuçon estudia en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Paris con Gérard Poulet y Veda Reynolds y después con Thomas Brandis en Berlín e Isaac Stern. Continúa su experiencia profesional como concertino de la Gustav Mahler Jugendorchester durante tres veranos bajo la batuta de Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim, Franz Welser-Moest y Claudio Abbado. En 2000 es nominado como 'Rising Star' y 'New Talent of the Year' y en 2005 es 'Soliste instrumental de l'année' por French Victoires de la Música y 'Prix Georges Enesco' en 2006.

Toca regularmente con la Berlin Philharmonic, Boston Symphony, Los Angeles Philharmonic, Orquesta Simón Bolívar, Orchestre National de France, Moscow Radio Tchaikovsky Orchestra, Danish Royal Orchestra, London Symphony, Academy of St-Martin-in-the-Fields, Orquesta Santa Cecilia de Roma, Tokyo Philharmonic, Orchestre de la Suisse Romande y Zurich Chamber Orchestra entre otras bajo la batuta de Lionel Bringuier, Myung-Whun Chung, Jesús López Cobos, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Kurt Masur... En 2011 realiza una gira con la Orquesta Filarmónica de China en Estados Unidos con Long Yu y toca con las orquestas sinfónicas de Guangzhou y Shanghai bajo la dirección de Claus Peter Flor además de ofrecer la integral de las *Sonatas* de Beethoven con F. Braley en Europa, Singapur y Hong-Kong. Renaud Capuçon ofrece recitales con Martha Argerich, Hélène Grimaud, Nicholas Angelich, Katia and Marielle Labèque, Mischa Maisky, Maria Joao Pires, Maxim Vengerov... Es invitado por festivales como el London Mostly Mozart, Edinburgo, Berlín, Lucerna, Montreal, Salzburgo, Jerusalén, Canarias, San Sebastián, Aix-en-Provence... Graba para EMI/Virgin Classics. Acaba de lanzar un nuevo CD interpretando obras de Brahms y Berg con la Wiener Philharmoniker bajo la dirección de D.Harding.

Renaud Capuçon toca un violín Guarneri del Gesù 'Panette' (1737) que perteneció a Isaac Stern adquirido para él por la Banca Svizzera Italiana. En junio de 2011 es distinguido como 'Chevalier dans l'Ordre National du Mérite' por el gobierno francés.

NOTAS AL PROGRAMA

Brahms: Concierto para violín

“Los alemanes tienen cuatro conciertos para violín”. Entre ellos, el único *Concierto para violín* escrito por el hamburgués Johannes Brahms (1833-1897) que esta noche escucharemos interpretado por Reanud Capuçon y la Orquesta Sinfónica Nacional Danesa bajo la dirección del Maestro Rafael Frühbeck de Burgos. Las palabras que abren este párrafo pertenecen a un maduro Joseph Joachim (1831-1907) quien, más allá de ser uno de los grandes virtuosos del violín durante la segunda mitad del siglo XIX, fue el dedicatario de este concierto brahmsiano que pasa por ser una pieza única en su repertorio.

La repetida cita de Joachim continúa: “*El más grande, más inflexible, es el de Beethoven. El de Brahms rivaliza con él en seriedad. El más rico, el más seductor, fue escrito por Max Bruch. Pero el más profundo, la joya del corazón, es el de Mendelssohn*”. No en vano, estos conciertos marcaron la carrera del violinista húngaro comenzando por su exitosa interpretación del *Concierto* de Beethoven con tan solo doce años bajo la dirección de Mendelssohn ante un exigente público londinense y la continuada presencia del *Concierto* de su mentor, Mendelssohn, en su repertorio. Pero además, fue el dedicatario de numerosos conciertos para violín que escribieron compositores coetáneos como Schumann, Dvořák y, especialmente, Max Bruch y Johannes Brahms. Si bien los dos primeros nunca los llegó a interpretar, el activo papel que desempeñó en el desarrollo compositivo de los dos últimos hace que hoy no podamos hablar de su concepción sin tener en cuenta la estrecha colaboración de Joachim con sus compositores. De hecho, el *Concierto para violín* que hoy nos ocupa es, además de una obra con un claro sello brahmsiano, una obra concebida en 1878 pensando en la técnica y el bagaje de Joachim.

Veinticinco años habían pasado desde que Joachim y Brahms coincidieran en mayo de 1853 en la Corte de Hanover, a la que Joachim acababa de llegar como concertino. Brahms llegó a Hanover como pianista acompañante del también violinista húngaro Eduard Reményi para ofrecer un concierto dentro del tour que les hizo visitar también Weimar, donde coincidió con Liszt. Pero el encuentro con Joachim fue decisivo en el destino del joven Johannes Brahms. No solo le escribió una carta de recomendación dirigida a Robert Schumann, cuyo artículo “*Neue Bahnen*” (Nuevos caminos) publicado poco después en la revista *Neue Zeitschrift für Musik* significó la entrada de Brahms en los círculos musicales del momento, sino que fue el propio Joachim quien se encargó de promocionar la obra brahmsiana en sus conciertos.

Lejos de ser un mero aval profesional, la relación que Brahms mantuvo con Joachim, al igual que la que mantuvo con Clara Schumann tras la muerte de su marido, tuvo más que ver con una profunda amistad que ha quedado reflejada en la correspondencia que hoy conservamos. Por ello no deja de sorprender que Brahms no dedique un *Concierto* a Joachim hasta veinticinco años después de su encuentro en Hanover, en 1878, cuando Brahms ya gozaba de una consolidada fama tras el estreno de sus dos primeras sinfonías en 1876 y 1878 respectivamente. Pero Brahms, pianista de formación, no se enfrentó al violín como instrumento solista hasta ese momento cuando también vio la luz la primera de sus sonatas para violín. Y además, el nivel de exigencia técnica de su *Concierto para violín*, más allá de adecuarse a la destreza técnica de Joachim, ha sido considerado por muchos críticos como un residuo de la escritura pianística de su *Primer concierto para piano*, cuyas reminiscencias melódicas y estructurales son notables.

Michael Musgrave ha avanzado un paso más: ha considerado esta pieza única en la producción brahmsiana como un legítimo continuador de la tradición de *Concierto para violín* iniciada por Beethoven. Si bien, no hay que olvidar sus conexiones con la *Segunda Sinfonía* escrita por Brahms apenas un año antes y recién estrenada en el momento de composición del *Concierto*. Ambas obras clave, Musgrave afirma que “*se complementan la una a la otra como ejemplos soberbios del lenguaje maduro de Brahms*”. Dentro de una atmósfera melódica y armónica inequívocamente brahmsiana, el *Concierto para violín* es cercano a las preocupaciones contrapuntísticas y temáticas que Brahms exploró en su *Segunda Sinfonía* compartiendo sendos primeros movimientos un mismo carácter, una misma tonalidad y un mismo color orquestal protagonizado por un cálido lirismo. Sin embargo, no deja de ser también este primer movimiento de su *Concierto para violín* el que guarda cierta relación con la tradición beethoveniana por su bagaje en la forma y en las proporciones: una completa exposición orquestal con dos temas principales y una larga introducción que precede a la exposición del solista, quien retoma el primer tema que será más adelante reexpuesto en la *candeza*.

El *Adagio*, por su parte, vino a sustituir a los dos tiempos intermedios que en principio iban a conformar un concierto en cuatro movimientos, tal como Brahms comunicó a Joachim en una carta fechada el 22 de agosto de 1878. Joachim le respondió cuan “*gran y genuina alegría es para mí que estés escribiendo un concierto para violín (¡en cuatro movimientos, nada menos!)*”. Sin embargo, en noviembre Brahms ya tendría una versión casi definitiva en la que “*los movimientos intermedios cayeron en la batalla, ¡y eran naturalmente los mejores! Pero tendré un pobre Adagio en su lugar*”. Paradójicamente, es para Musgrave el único movimiento concebido de modo personal por Brahms y su

escritura para instrumentos de viento se alza como un elemento notable en el desarrollo orquestal brahmsiano. De lo que no hay duda es de que este *Adagio* es un movimiento preeminentemente lírico que conduce a un exaltado *Finale* inspirado en melodías húngaras que guardan una estrecha conexión con el “Rondó a la zingaresa” con el que Brahms concluyó su *Cuarteto con piano en sol menor* compuesto unos veinte años antes. O, como apunta Musgrave, se podría interpretar como un homenaje al propio Joachim por guardar ciertas conexiones con su *Segundo Concierto para violín “a la manera húngara”*.

El *Concierto para violín* de Brahms fue estrenado en Leipzig el 1 de enero de 1879 con Joachim como solista y Brahms dirigiendo la orquesta. Joachim eligió el *Concierto para violín* de Beethoven como obra que abriese el concierto presentando así una obra ya establecida en el repertorio seguida de una obra nueva. La tonalidad de re mayor hermanaba a estas dos obras maestras y, de este modo, las palabras pronunciadas por Joachim en 1906 con motivo de su 75 cumpleaños, “*Los alemanes tienen cuatro conciertos para violín. El más grande, más inflexible es el de Beethoven. El de Brahms rivaliza con él en seriedad...*”, serían testigo a posteriori de la intención que le llevó a incluir el *Concierto* de Beethoven, el punto de inicio de la tradición, en el mismo programa del estreno del de Brahms, último eslabón cronológico de la sucesión Beethoven, Mendelssohn, Bruch y Brahms.

Beethoven: La séptima sinfonía

El compositor británico Robert Simpson afirmaba en 1970 con motivo de su trascendental publicación sobre las sinfonías de Beethoven que la *Cuarta* y *Séptima sinfonías* del genio de Bonn eran para él las más difíciles de describir. Y si bien la *Séptima sinfonía* que nos ocupa debe relacionarse íntimamente con la *Octava* como dos preludios a lo que fue la apoteósica *Novena sinfonía*, “*hay en ella algo casi amenazadoramente distante, misteriosamente indescriptible, que hace reflexionar hasta al comentarista más locuaz*”. Por ello, la de sobra conocida y reiterada consideración de esta sinfonía como “*apoteosis de la danza*” hecha por Richard Wagner no deja de ser una primera y acertada aproximación. De hecho, escuchar la *Séptima sinfonía* trasmite una sensación de frenetismo y desasosiego que no es siquiera atenuada en el *Allegretto*, el movimiento más popular de la sinfonía y que pasa por ser su movimiento lento.

Un *Allegretto* que, como muchas grandes obras de la Historia de la Música, han pasado a formar parte de nuestro imaginario musical colectivo gracias a lo que se da en llamar El Séptimo Arte: el cine. Algunos, probablemente pocos, lo recordarán como uno de los fragmentos musicales más emotivos además de claves de la desafortunada producción *Amada Inmortal* (1994).

Escrita y dirigida por el británico Bernard Rose emulando el estilo narrativo de la gran obra maestra de Orson Welles, su inolvidable *Ciudadano Kane*, *Amada Inmortal* es la búsqueda emprendida por Anton Felix Schindler tras la muerte de Beethoven de esa famosa 'amada inmortal' a la que Beethoven dirigió las tres cartas fechadas entre el 6 y el 7 de julio de 1812 y que fueron encontradas tras su muerte junto al llamado *Testamento de Heiligenstadt* entre sus papeles.

Las conversaciones que mantiene Schindler con diferentes amantes de Beethoven reconstruyen a través de flashbacks esta adaptación libre de la vida del músico en la que sin duda destaca la magistral interpretación de Gary Oldman como Ludwig Van Beethoven y una magnífica banda sonora a cargo de la London Symphony Orchestra dirigida por Sir Georg Solti en la que se incluyen algunas de las más célebres composiciones del genio de Bonn. El *Allegretto* de la misteriosa –como misteriosa es la amada- *Séptima sinfonía* tiene, más allá del mero hecho de ilustrar la actividad compositiva de Beethoven, un papel clave en esta historia. Bernard Rose, en su rocambolesca identificación de esa 'amada', emplea esta desosegada y lóbrega melodía como *leitmotiv* de la disputa que Beethoven mantuvo con su cuñada Johanna Reiss por la custodia de su sobrino Karl. Sus graves y repetitivos acordes iniciales ilustran la tristeza e incomprensión que conducen a un joven Karl a su fallido intento de suicidio, el único momento en que el *Allegretto* es desarrollado en toda su magnitud y se convierte en la pista esencial para descubrir la identidad de la amada.

Recomendación cinematográfica aparte, lo cierto es que, al menos en lo cronológico, la *Séptima sinfonía* guarda cierta relación con las famosas cartas escritas por Beethoven en Teplice a comienzos del julio de 1812. Beethoven compuso su *Séptima* entre el otoño de 1811 y la primavera de 1812, precisamente entre las dos estancias que realizó durante los veranos de 1811 y 1812 en la ciudad balneario de Teplice como consecuencia de su mala salud. Coincidiendo cronológicamente con el final del que se ha considerado su periodo 'heroico' o intermedio, la *Séptima sinfonía* fue la composición más importante de ese invierno de 1811-12 concebida a partir de un conjunto de ideas en la mayor escritas en sus cuadernos a lo largo de la década precedente. Barry Cooper, en su estudio sobre el proceso creativo de Beethoven, ahonda un poco más en el origen de estas ideas y relaciona el tema principal de esta *Séptima sinfonía* con el tercero de los *Cuartetos Razumovsky*, op. 53 compuestos por Beethoven en 1806 y dedicados a su amigo y mecenas Andrei Razumovski.

Fechado el autógrafo completo de la *Séptima sinfonía* el 13 de abril de 1812 y dedicado al Conde Moritz von Fries, Beethoven iniciaría sin descanso la *Octava*. Sin embargo, el estreno de

esta *Séptima sinfonía* no tendría lugar hasta diciembre de 1913. Fue estrenada en un concierto benéfico en ayuda a los soldados heridos en la Batalla de Hanau de octubre de 1813 en el que compartió programa con el himno patriótico *La Victoria de Wellington*. El propio compositor dirigió su estreno a pesar de padecer ya una profunda sordera y, aparentemente, fue un rotundo éxito que hizo repetir el *Allegretto* al final del concierto. La *Séptima sinfonía* fue considerada por la crítica una nueva “genialidad”.

Una genialidad en la que Beethoven explora nuevos límites estructurales. Sus cuatro movimientos están ligados tonal y rítmicamente con la intención de crear una enérgica sensación de movimiento circular que conecta una y otra vez la extensa introducción con el *finale*. Son sin duda los frenéticos y repetitivos patrones rítmicos –especialmente en los movimientos extremos– los que otorgan a esta sinfonía esa energía misteriosamente particular: parece producto de una alegría y energía exultante consecuencia de su estancia reconfortante en Teplice pero, al mismo tiempo, induce a pensar en cierto desasosiego e inestabilidad emocional. Por ello, solo quizá, esta sinfonía podría tener cierta relación con la secreta relación que Beethoven mantendría con esa amada inmortal con la que se pretendía reunir en Teplice apenas unos meses después de la conclusión de esta misteriosa sinfonía.

Pero interpretaciones aparte, de lo que no hay duda es de que, como diría Simpson, los “*inmensos y simples pero inquietantemente sorprendentes cambios de tonalidad, temas y dinámicas, dan a la sinfonía en su conjunto un sentido de incalculables dimensionales como nunca antes se había conseguido en la música, y que hace a la Séptima sinfonía todavía única*”.

VIERNES, 13 septiembre; 20:30 h

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

Rubén Gimeno, director

I

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

Suite 'El Cascanueces', op. 71a

- I. *Obertura. Allegro Giusto*
- II. *Marcha. Tempo di marcia viva*
- III. *Danza del hada de azúcar. Andante ma non troppo*
- IV. *Danza rusa "Trépak". Tempo di Trépak. Molto vivace*
- V. *Danza árabe. Allegretto*
- VI. *Danza china. Allegro moderato*
- VII. *Danza de los mirlitones. Moderato assai*
- VIII. *Vals de las flores. Tempo di vals*

II

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

Suites de 'El sombrero de tres picos'

Suite nº 1

- I. *Introducción*
- II. *Mediodía*
- III. *Danza de la molinera. Fandango*
- IV. *El corregidor*
- V. *La uvas*

Suite nº 2

- I. *Los vecinos. Seguidillas*
- II. *Danza del molinero. Farruca*
- III. *Danza final. Jota*

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

'Danzas fantásticas', op. 22

I. *Exaltación*

II. *Ensueño*

III. *Orgía*



RUBÉN GIMENO, **director**

Rubén Gimeno es el Director Titular de la Orquesta Sinfónica del Vallés desde la Temporada 2009/10. Asimismo, ha sido Director Artístico de la Joven Orquesta de la Sinfónica de Galicia durante seis años, labor que simultaneó con el puesto de violinista de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Como Director Invitado ha colaborado con gran parte de las orquestas españolas como la Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta de Málaga, Orquesta de Valencia, Orquesta de la Comunidad de Madrid u Orquesta del Palau de les Arts entre otras. Fuera de nuestras fronteras ha dirigido la Norrköping Symphony Orchestra, Gävle Symphony Orchestra, Orquesta de Cámara de Ginebra, Orquesta del MMCK (Japón), Orquesta de la Universidad de Maryland, SAMI Orchestra (Suecia) y la Orquesta Nacional de Colombia, colaborando con solistas y agrupaciones de la talla del Orfeón Donostiarra, Dimitri Sitkovetsky, Gabriela Montero, Behzod Abduraimov, Maria Bayo, Michel Camilo... En el campo de la lírica ha dirigido las producciones del Teatro Campoamor de Oviedo de *Marina*, *La Gran Vía* y *Agua*, *Azucarillos* y *Aguardiente*. Ha dirigido *Cádiz de Chueca* junto a la Orquesta Sinfónica de Galicia y *La del Soto del Parral* en el Teatro de la Zarzuela. Asimismo colabora con el ciclo 'Ópera en Cataluña' dirigiendo los *Cuentos de Hoffmann*, *L'Elisir d' Amore*, *Nabucco* y donde tiene previsto dirigir *La Bohème*. Sus próximos compromisos incluyen el debut con la Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu dentro de los conciertos del bicentenario Verdi. Ha grabado con la Orquesta Sinfónica de Euskadi para el sello Claves, dentro de su serie de compositores vascos.

Sus inicios en el mundo de la dirección vinieron de la mano del profesor James Ross, obteniendo el Master en Dirección de Orquesta en la Universidad de Maryland. Posteriormente estudió en el Conservatorio de Estocolmo con el maestro Jorma Panula, obteniendo el Diploma Superior en Dirección de Orquesta.

NOTAS AL PROGRAMA

Tchaikovsky: *El Cascanueces*

Hablar de Rusia, Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) y ballet nos hace pensar inmediatamente en *El lago de los cisnes* o *El cascanueces*. Probablemente, dos de los ballets más famosos de todos los tiempos. Pese a tener su origen en las cortes italianas del Renacimiento, el ballet vivió su primer esplendor en la Francia de Luis XIV y, el segundo, en la Rusia decimonónica cuyas cortes imperiales potenciaron sobremanera la natural predisposición que el pueblo ruso tenía por la danza. Es más, hablar hoy de ballet no solo remite a grandes creaciones de la escuela nacionalista rusa, sino que remite a uno de los fenómenos vanguardistas más sorprendentes en las primeras décadas del siglo XX: los Ballets Rusos.

Los Ballets Rusos fueron una compañía creada en 1907 por el bailarín Sergéi Diaghilev. Sus miembros no fueron elegidos ex profeso, sino que se contaban entre los mejores bailarines del Ballet Imperial del Teatro Mariinsky de San Petersburgo que, durante cinco décadas, fue dirigido por el coreógrafo francés Marius Petipa (1818-1910). Éste fue uno de los máximos renovadores del género debido a su depuración técnica y merece ser destacado por ser el responsable de las coreografías del estreno de los tres grandes pilares tchaikovskianos en este terreno: *El lago de los cisnes*, *La Bella durmiente* y *El Cascanueces*.

El Cascanueces, el op. 71 de Tchaikovsky, fue finalmente estrenado en el Teatro Mariinsky el 18 de diciembre de 1892. El ballet fue comisionado por el director de los Teatros Imperiales, Ivan Vsevolozhsky, tras el éxito alcanzado por *La Bella durmiente* apenas dos años antes. Si bien Tchaikovsky no mostró especial interés en este cometido, aceptó el encargo y contó, como en el anterior, con la colaboración de Petipa para el libreto y la coreografía. El argumento fue extraído de la adaptación que Alejandro Dumas padre realizó sobre la historia de E.T.A. Hoffmann *El Cascanueces* y *el Rey Ratón* y que tituló *El Cuento del Cascanueces* y Petipa dio a Tchaikovsky instrucciones precisas para la composición de cada número. A pesar de que todo apuntaba a un éxito, el libreto fue criticado por edulcorado y por no ceñirse a la historia de Hoffmann y el ballet no ha gozado de verdadero éxito hasta bien entrado el siglo XX. Hoy, sin embargo, es probablemente el ballet de Tchaikovsky más conocido siendo especialmente representado en Navidad.

No obstante, *El Cascanueces* puede considerarse uno de los más claros éxitos de Tchaikovsky aunque para ello haya que hacer referencia a la *Suite* que el propio compositor extrajo de entre los números del ballet y que esta noche será interpretada por la Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

A pesar de que esta *Suite El Cascanueces*, op. 71a le reportó al compositor ruso el mayor éxito de su carrera por una composición orquestal no sinfónica, su concepción no fue sino fortuita. Tchaikovsky se encontraba a comienzos de 1892 en París dispuesto a comenzar otra de sus giras europeas, pero la apatía y la nostalgia le hicieron volver a Rusia cancelando todos los conciertos previstos. Sin embargo, había prometido un nuevo trabajo a la Sociedad Musical rusa para un concierto en San Petersburgo el 19 de marzo de 1892 y este compromiso no podía ser cancelado. Ante la ausencia de un nuevo trabajo que ofrecer, Tchaikovsky decidió orquestar algunos de los números del ballet que tenía entre manos, que no era otro que *El Cascanueces* y que no sería estrenado como ballet hasta nueve meses después junto a su ópera *Iolanta*.

La *Suite El Cascanueces* no es sino un compendio de miniaturas ingeniosa y delicadamente orquestadas que, a modo de fantasía infantil, cautivaron al público asistente a la reunión de la Sociedad Musical. Todas las danzas tuvieron que ser repetidas. Si bien el entonces novedoso y delicado timbre de la celesta empleado en la *Danza del hada de azúcar* ha perdido hoy ese efecto sorprendente en una obra maestra de un compositor consagrado, el encanto que impregna a la totalidad de las danzas es eternamente perdurable. Es más, algunas de sus danzas difícilmente se borrarán de la memoria de sucesivas generaciones gracias a su inclusión en hitos de la cultura popular como son la película *Fantasia* (1940) de Walt Disney.

Música española: de *El sombrero de tres picos* a las Danzas fantásticas

Cuando el *Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla (1876-1946) se estrenó el 22 de julio de 1919 -como ballet que fue en su origen- en el Teatro Alhambra de Londres, ni los espectadores ni siquiera los propios intérpretes podían saber que se encontraban ante un hito de la danza española. Pocos, por otro lado, supondrían que sería pronto aclamado como una de las más grandes obras maestras de la Historia del ballet.

Producción original escrita por el gaditano Manuel de Falla para los Ballets Rusos de Sergéi Diaghilev con escenografía y vestuario expresamente diseñados por Pablo Picasso, pronto fue adaptada para ser interpretada como pieza de concierto en dos suites que tendremos la oportunidad de escuchar esta noche. Al igual que ocurrió con *El Cascanueces*, fue la versión que más fama dio a la obra.

Pero para comprender su origen, hemos de remontarnos a 1917. Un año que siempre ha sido destacado por la presencia de los aclamados Ballets Rusos en España. Admirados especialmente

por la Familia Real, llegaron a nuestro país atraídos por su neutralidad bélica durante la I Guerra Mundial. Actuaron en Madrid y, al menos, en Sevilla y Granada donde tuvieron la oportunidad de disfrutar de los bailarines flamencos de los que, sin duda, habían oído hablar por boca de Marius Petipa –quien antes de su llegada a San Petersburgo había pasado una larga temporada en España. Pero además, Manuel de Falla invitó a Diaghilev y al joven coreógrafo Léonide Massine a asistir al estreno de la pantomima *El corregidor y la molinera*, obra de Gregorio Martínez Sierra para la que el compositor gaditano escribió la música incidental. El estreno tuvo lugar en el Teatro Eslava de Madrid el 7 de abril de 1917 –dirigía la partitura Joaquín Turina- y, desde ese mismo momento, Diaghilev tuvo claro que quería producir un auténtico “ballet español” que fusionase armoniosamente música, danza, decorado y argumento en lo que sería una apoteosis de la danza española. Y para ello, no escatimó en medios a su alcance.

De este modo, Diaghilev emprendió junto al propio Falla –buen heredero de la doctrina pedrelliana de restaurar la presencia de la música española a través del uso del folklore- y Léonide Massine –quien sería finalmente el coreógrafo de *El Sombrero de tres picos* en el estreno londinense- un largo viaje a través de Toledo, Salamanca, Burgos, Zaragoza, Córdoba, Sevilla y Granada para observar e interiorizar las farrucas, jotas, fandangos, sevillanas y el flamenco. La guinda del pastel de este “ballet español” la puso Picasso con su diseño del vestuario de clara inspiración goyesca.

No cabe duda de que Falla supo mantener el *color local* tan aclamado por la prensa inglesa tras el estreno del ballet en las dos suites orquestales que extrajo inmediatamente después. Pero tampoco cabe duda de que la supresión de algunos de los fragmentos vocales y de transición que formaban parte del ballet original ha eliminado parte de la coherencia dramática conseguida gracias al trabajo conjunto con Diaghilev y Massine. No obstante, ni en el ballet ni en las suites posteriores quiso Falla prescindir de una clara referencia a los primeros compases de la *Quinta sinfonía* de Beethoven pese al desacuerdo mostrado por Diaghilev por considerar que distorsionaba el ansiado color local. Para Falla, dicha referencia era una evocación sentimental de la música que escuchaba junto a su madre en su niñez y, por tanto, debía estar porque, además, había hecho “*un voto a la Virgen que los incluiría finalmente por lo que debes aceptar mi partitura tal y como está*”, tal como respondió a Diaghilev.

No importa si asistimos a una representación del ballet o a una interpretación de ambas suites como es el caso. *El sombrero de tres picos* es una de las cimas de la música española. Para muestra, las palabras con las que Massine describió como *El sombrero de tres picos* “*había comenzado como un intento de*

sintetizar las danzas folklóricas españolas con técnicas clásicas, pero en su gestación, ha emergido como una interpretación coreográfica del temperamento español y su particular forma de vida”.

Más que un hito en la historia del ballet es, por tanto, *El sombrero de tres picos*, una obra maestra de incalculable valor en la proyección internacional de la música española que ya el crítico Adolfo Salazar se atrevió a considerar en el repaso a la actividad musical española entre 1919 y 1920: el éxito de *El Sombrero de tres picos* “tiene una doble importancia y nos causa una satisfacción íntima el ver tratado a su autor de ‘primera’ figura europea”.

Como afirmó el propio Joaquín Turina (1882-1949), la idea al concebir las **Danzas Fantásticas** “fue hacer tres piezas sinfónicas, en ritmo de danza y de tipo folklórico pero con elementos originales”. Escritas originalmente para piano pero estrenadas por primera vez en su versión orquestal, las *Danzas Fantásticas* fueron escritas por el compositor sevillano inspiradas por tres pasajes literarios de la novela *La Orgía* del también sevillano José Mas.

Como tantos otros compositores españoles de la época, Joaquín Turina estudió en París, concretamente en la Schola Cantorum con Vincent d’Indy y Moritz Moszkowsky gracias a la intercesión del pianista cubano de ascendencia española Joaquín Nin. Siendo compañero inseparable de Manuel de Falla durante aquellos años parisinos, ambos se vieron influenciados por ciertas innovaciones orquestales que Debussy había introducido en la música francesa del momento. La trayectoria de ambos durante sus primeros años en Madrid tras su regreso al inicio de la I Guerra Mundial se puede considerar en cierto modo paralela. Ofrecieron conjuntamente en enero de 1915 un concierto en el Ateneo de Madrid en el que mostraron algunas de sus creaciones parisinas y, si bien Falla se centró más en la composición, Turina desarrolló una amplia trayectoria como director de orquesta que le llevó a dirigir, entre otras cosas, el estreno de *El corregidor y la molinera* en 1917 –que como hemos apuntado fue el origen de *El sombrero de tres picos*- y la gira de 1918 de los Ballets Rusos de Diaghilev.

No obstante, si bien es destacable su producción pianística, la obra sinfónica de Turina supone junto a la de Falla, Óscar Esplá y Conrado del Campo la consolidación del sinfonismo español contemporáneo. Siempre orgulloso de sus orígenes andaluces, el color local formó parte de sus composiciones sin rendirse nunca a programas específicos o imposiciones formales pues, tal y como él mismo afirmaba, “aprendí de Albéniz que ninguna forma pura, incluso posromántica, era alcanzable para un compositor español”.

Con estas premisas no es difícil comprender que sus *Danzas Fantásticas* –tomadas como ejemplo en su discurso “Cómo una obra es creada” pronunciado en el Instituto de Cultura Hispano-Cubano de la Habana el 31 de marzo de 1929- si bien fueron inspiradas por tres fragmentos de la novela *La Orgía*, en ningún momento el tema literario condicionó su composición. Los epígrafes extraídos de la novela que acompañan a cada una de las danzas tienen simplemente *“cierta conexión con el espíritu musical y, algo coreográfico, de las tres danzas. Son estados del alma expresados rítmicamente bajo la eterna ley del contraste”*.

Exaltación, la primera danza, aunque de forma distante, recuerda la jota aragonesa y está encabezada por *“parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable se movieran dentro del cáliz de una flor”*. La segunda, *Ensueño*, basada en el 5/8 característico del zortziko vasco aunque con una sonoridad claramente andaluza en su parte central, viene introducida por *“las cuerdas de la guitarra al sonar, eran, como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura”*. *Orgía*, la tercera, *“vendrá a ser como un canto a la manzanilla, el perfumado vino de Sanlúcar de Barrameda, la Ciudad de plata situada en la desembocadura del Guadalquivir, mezcla adorable de mar y viñas, de playa y bodegas, de casitas blancas y de calles estrechas...”*. A esta descripción hecha por el propio Turina se ciñe el epígrafe *“el perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría”* que la acompaña. Y aún más:

“Es todo un cuadro. Alejémonos lo posible de la tradicional pandereta y no busquemos los materiales o, mejor dicho, los elementos reales en las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primaveras a los ingleses; porque en Sevilla llaman ingleses a todos los turistas, aunque sean chinos. En el patio, modesto y sencillo, de una casita situada en una de las barriadas sevillanas, Triana, la Macarena o San Bernardo, se celebra una boda, un bautizo o, simplemente, el santo de la muchacha [...]; han acudido vecinos y vecinas, amigos y amiguitas. Cantan, ríen, bailan; la alegría se manifiesta en los semblantes [...]. Y es que en medio del patio hay, sobre la mesa, una gran cañera con las estrechas copas de que nos habla José Mas, las típicas cañas, llenas de manzanilla, el vino que todo lo alegra [...]. Ya tenemos para ella dos elementos importantes: la visión de un cuadro popular y la necesidad de un ritmo definido puesto que se trata de una danza. Dos ritmos emplea el pueblo sevillano para sus bailes: uno de ellos es la seguidilla o sevillanas; el otro es un término medio entre pasodoble, garrotín o farruca. Nos decidimos por este último, no al azar, sino porque la primera danza, Exaltación, está hecha en ritmo ternario, parecido a la seguidilla, y nos conviene, como contraste un ritmo binario...”

Dedicadas tanto en su versión pianística como orquestal a su esposa, Obdulia Garzón, y estrenadas en el Teatro Price de Madrid en su versión orquestal en febrero de 1920 por la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas, el crítico Adolfo Salazar consideró que *“sugeridas por fútiles momentos literarios no alcanzan [sin embargo] mayor trascendencia”*. Si bien, dos años después y tras una interpretación llevada a cabo por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós, Salazar las consideró unas danzas *“claras, de limpia paleta orquestal y de enérgico y bien trazado dibujo”*.

Es esta última consideración la que más se acerca a la propia intención del compositor que supo crear su estilo propio. De modo similar a las impresiones pictóricas que Joaquín Sorolla realizó de los cuadros locales y cotidianos, Turina se revela en estas *Danzas fantásticas* caracterizadas por su extenso uso de la paleta orquestal como un compositor colorista *“dejando dominar la poesía a través de sus líneas generales, delicadas y tiernas, cual corresponde a la idea general de la obra”*.



SÁBADO, 14 septiembre; 20:30 h

TOMATITO SEXTETO **'SOY FLAMENCO'**

Tomatito

El Cristi, segunda guitarra

Kiki Cortiñas, cante

Simón Román, cante

Lucky Losada, percusión

Paloma Fantova, baile

Taranta

Alegrías

Two much

Bulerías

Tango argentino

Minera por bulerías

Our Spain

Cantaores por Camarón

Soleá (baile)

NOTA. El programa es orientativo y está sujeto a variación en función del propio desarrollo del concierto.



TOMATITO

José Fernández Torres 'Tomatito' nació el 20 de Agosto de 1958 en Almería, rodeado de guitarras flamencas. Desde pequeñito escuchó el toque de su padre, Tomate, y de su abuelo, Miguel Tomate. Por si fuera poco, es sobrino del legendario tocaor Niño Miguel. A los doce años, cambió su residencia a Málaga y es allí donde empieza su carrera musical, actuando en tablaos como la Taberna Gitana, donde no sólo tenía como espectador a Paco de Lucía, sino que además conoció a Camarón de la Isla.

Empezó participando en los principales festivales flamencos andaluces, acaparando la atención de críticos y aficionados. Adquiere fama y prestigio al acompañar a grandes cantaores como Enrique Morente, José Menese, Pansequito, etc. Pero lo más destacable dentro de su carrera es que Tomatito acompañó a José Monge Cruz, 'Camarón de la Isla', durante los últimos 18 años de su vida. *La Leyenda del Tiempo* es la primera de una larga serie de grabaciones en las que el toque de Tomatito apoya la voz de Camarón. En *Como el Agua*, comparte por primera vez con Paco de Lucía el toque de la guitarra.

Tras la muerte de Camarón, Tomatito comenzó una fulgurante carrera como guitarrista y se ha convertido en solista de máxima relevancia dentro del ámbito de la guitarra flamenca. Su forma de abordar tanto los palos sobrios como los festivos sacan a relucir una sensibilidad sin precedentes y un don interpretativo fuera de lo común. Una personalidad extraordinariamente carismática y un compromiso continuo con el desarrollo y la difusión del flamenco a nivel mundial le han permitido a Tomatito ganar el reconocimiento más que merecido, no sólo en el área musical sino también en el mundo del cine, el teatro y el arte.

Ha colaborado con intérpretes de todo el globo y ha inspirado e influenciado a toda una generación de jóvenes valores de la guitarra. Se ha mantenido fiel a sus principios en sus numerosísimas avanzadillas por terrenos ajenos y sin embargo ha sido acogido cada vez más, como otro miembro más de la hermandad universal musical.

Entre otros escenarios de prestigio, Tomatito ha actuado en: Royal Albert Hall y Barbican (Londres), Carnegie Hall de Nueva York (junto a Enrique Morente), Salle Pleyel (Paris), Parco Della Musica (Roma), Festspielhaus (Baden Baden), Rheingau International Music Festival, Moscow International House of Music, Festival de Verano de Dubrovnik, Ethnojazz (Wroclaw), Jazzahead (Bremen), Teatro Nacional de Tokio, Beyond DMZ Peace Festival (Corea del Sur), Hong Kong International Festival, Al Dhafra Auditórium, Abu Dhabi... y en España: Palau de la Música Catalana, Veranos de la Villa, Festival Suma Flamenca, Festival de la Luna Mora, Teatro de la Maestranza, Palau de la Musica Valenciana, Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, Festival La Mar de Músicas de Cartagena...

NOTAS AL PROGRAMA

SOY FLAMENCO

"Soy Flamenco es la definición de un amante de este arte y la de una persona dedicada en cuerpo y alma a dignificar cada día la guitarra flamenca, de aquí el título de su nuevo disco. Soy Flamenco".

Estas palabras son lo primero que nos encontramos al entrar en la página web de José Fernández Torres, 'Tomatito'. No hay mejor frase que resuma su nuevo trabajo. De hecho, *Soy Flamenco* es sin duda su trabajo más flamenco de los últimos años, en el que ha contado con la extraordinaria colaboración de los más grandes —del *cantaor* Guadiana y de Paco de Lucía para rescatar la voz del inolvidable Camarón de la Isla-, pero también de los más íntimos —su hija Mari Ángeles en los coros y su hijo José a la guitarra.

En una reciente entrevista concedida a *Deflamenco.com* reconocía la necesidad de *"grabar un disco de flamenco"* en el que tampoco rebuscó el título con superfluas literaturas, *"soy flamenco y punto"* porque quería *"mostrarme así de directo, de simple"* en un trabajo que no pocos aficionados a la guitarra y al cante ya pedían. Tomatito venía de producciones como *Sonanta Suite* (2010) o *Spain Again* (2006). Dos trabajos en los que se desviaba un poco del flamenco más puro para, como reconoce él mismo, *"aprender cosas nuevas"*. Si bien *Sonanta Suite* fue una producción novedosa en la que por primera vez un sello 'clásico' —Deutsche Grammophon- edita a un artista flamenco y en la que por primera vez una orquesta —la Orquesta Nacional de España- hace flamenco por soleás, alegrías y tangos junto al guitarrista, Tomatito, bajo la dirección de Josep Pons; *Spain Again* supuso la reunión, nuevamente, de dos buenos amigos: Michel Camilo y Tomatito. *Spain Again* fue un homenaje a Piazzola, fue *standars* de jazz y fue una colaboración con el gran cantante y compositor Juan Luis Guerra. Navegando por las fronteras del jazz y el flamenco, como decía la crítica, estos dos maestros cada uno de su arte, volvieron a crear —tras *Spain* (2000)- no música, sino un acontecimiento único e inolvidable.

Por todo ello más flamenco si cabe resulta ahora su *Soy Flamenco*; porque, como afirmaba Tomatito en noviembre de 2012, *"El flamenco es auténtico cuando es sincero y emana del corazón. Las fusiones también pueden ser auténticas y de hecho, el flamenco nace de la fusión o, más bien, de la aglomeración de muchas culturas musicales a lo largo de varios siglos"*. De este modo, enriquecido por la experiencia, *Soy Flamenco* nos ofrece bulerías, soleás, tangos, rondeñas, seguirillas y rumbas con el mejor toque de su guitarra flamenca, ése que es único

porque uno sabe "de dónde viene, cómo pulsa y cómo crea". Y Tomatito lo sabe: no ha podido demostrar de mejor manera este *tocaor* de 'La Chancla' que es flamenco en este trabajo en el que se nos muestra como un guitarrista maduro y elegante, un guitarrista que en su forma de tocar plasma "experiencias vividas dentro y fuera del ámbito estrictamente flamenco".

Sin ambages abre este trabajo discográfico *Soy Flamenco*, por bulerías, para la que ya cuenta con la magistral colaboración de Kiki Cortiña y su hija Mari Ángeles Fernández en los coros. Por soleás se mueve *La Fuentecica* para dar paso a los tangos de *Asomao a mi ventana*. Despacito se abre camino *Despacito*, en la que Guadiana canta por bulerías en "la bulería más lenta" que Tomatito ha grabado nunca. La rondeña *El Cerro de San Cristóbal* preludia al verdadero regalo de este trabajo, *El regalo*, una seguirilla en la que Tomatito vuelve a sus orígenes, a acompañar al gran Camarón de la Isla que aparece al cante gracias a los avances de la tecnología. Tomas en analógico de uno de los mejores artistas flamencos de todos los tiempos que, como bien dice Tomatito, "había que sacarlas". No como tributo sino porque Camarón es para Tomatito "una luz de guía y en cierto modo, mi razón de ser". Y nada mejor que acompañarle de nuevo en esta vuelta a sus orígenes flamencos, porque flamenco "es lo que soy".

Por bulerías vuelve a rendir homenaje a otro compañero, Diego el Morao, con su bulería desdobló *A Manuel, Moraíto Chico* para, tras tener nuevamente a Kiki Cortiña y su hija Mari Ángeles a los coros en la rumba *Mister Benson*, volver a regalarnos un pedacito de Camarón. "Le llamé [a Paco de Lucía] y le dije que iba a meter por bulerías unos cantes de Camarón que van por tangos, a cuatro por cuatro. Y me mandó esta maravilla". Una maravilla que es la bulería *Corre por mis venas*, el plato fuerte de este trabajo más flamenco que nunca. Unas tomas quizá de mediados de los ochenta en las que Camarón al cante se une a los coros de Guadiana, Saúl Quirós y Enrique El Piculable y a la guitarra dos maestros con sello propio, Tomatito y su gran amigo y mentor Paco de Lucía. Como colofón y con un título que define el sentido de este trabajo *Soy Flamenco*, un homenaje al contrabajista Charlie Haden: *Our Spain* (Nuestra España). Tomatito ha incluido su particular 'canción flamenca' de este tema que compuso Haden para el disco *Beyond the Missouri Sky* de Pat Metheny. Y es su particular canción flamenca porque como Camarón le dijo una vez, "un flamenco tiene que tocar flamenco" y, Tomatito, toca lo que sea, con su estilo más clásico o vanguardista según el momento, un estilo sincero que parte siempre desde el flamenco, "que es lo que soy".

Y es de este *Soy Flamenco* desde donde emerge el programa que Tomatito y su ensemble ofrecen esta noche en Soria. Pero Tomatito es mucho más que flamenco y por ello deleitará a su público con lo mejor de su carrera y de sí mismo.

Una *Taranta* abrirá previsiblemente el concierto en el que El Cristi a la segunda guitarra, Kiki Cortiñas y Simón Román al cante, Lucky Losada a la percusión y el baile de Paloma Fantova harán que el público soriano no pueda menos que levantarse de sus asientos. *Alegrías* seguirán para dar paso a *Two much*, una de las piezas más sentidas de su colaboración con Michel Camilo, que no podía faltar. Por *bulerías*, aquellas que demuestran más que ninguna otra cosa su alma flamenca, continúa un concierto en el que no quedan fuera los tangos, interpretando *Tango argentino*. Y una *Minera por bulerías*, hibridación o flamenco puro, pero en cualquier caso, una obra de arte, escucharemos también. Arte como aquellas legendarias colaboraciones entre Tomatito y Camarón en las que los dos al toque tomaban este palo minero para legarnos irrepetibles actuaciones.

Pequeños guiños a *Soy Flamenco* llegan directamente con *Our Spain* y *Cantaores por Camarón*, un homenaje flamenco a uno de los más grandes artistas flamencos de todos los tiempos. Simplemente, “*un flamenco tiene que tocar flamenco*”. No hay mejor resumen para este trabajo y este concierto, *Soy Flamenco*.

LUNES, 16 septiembre; 20:30 h

JOVEN ORQUESTA SINFÓNICA DE SORIA

Dmitry Yablonsky, violoncello
Borja Quintas, director

I

ANTÓN GARCÍA ABRIL (1933-)

Concierto de las Tierras Altas para chelo y orquesta
(Obra encargo del VIII Otoño Musical Soriano)

II

GEORGES BIZET (1838-1875)

Suites de 'Carmen'

Suite nº1

- I. *Preludio*
- II. *Aragonesa*
- III. *Intermezzo*
- IV. *Seguidilla*
- V. *Los Dragones de Alcalá*
- VI. *Los toreros*

Suite nº2

- I. *Marcha de los contrabandistas*
- II. *Habanera*
- III. *Nocturno*
- IV. *Canción del Torero*
- V. *La nueva guardia*
- VI. *Danza Bohemia*



JOVEN ORQUESTA SINFÓNICA DE SORIA

La Joven Orquesta Sinfónica de Soria (JOSS) nació por iniciativa de un grupo de madres y padres de alumnos del Conservatorio Profesional de Música 'Oreste Camarca', en marzo de 2003. La idea motivadora era dar una oportunidad a los jóvenes músicos sorianos para que pudieran poner en práctica sus conocimientos teóricos en el mejor y más completo marco musical posible: una orquesta sinfónica. Desde los inicios, la figura legal que nos ampara es la Asociación Cultural 'Joven Orquesta de Soria'. Son Presidentes de Honor los Duques de Soria: S.A.R. D^a Margarita de Borbón y el Excmo. Sr. D. Carlos Zurita.

La JOSS está compuesta por cerca de un centenar de músicos con edades comprendidas entre los 13 y 26 años que llevan a cabo su actividad en la Orquesta Sinfónica y en agrupaciones menores, como grupos de cámara. Desde su creación, la JOSS ha realizado más de cien conciertos en Soria y provincia y en Zaragoza (Sala Mozart), Madrid (Palacio del Pardo y Teatro de la Zarzuela), Santander (catedral), Luxemburgo (Sala Duquesa J. Carlota), Logroño (Auditorio Municipal), Huesca (palacio de Congresos), Bilbao (Conservatorio), Valencia (Palau de la Música), una gira de diez conciertos en Francia (Charente-Maritime), Bruselas (sede Parlamento Europeo), etc.

Las actividades de la JOSS se desarrollan en periodos no lectivos y la actividad formativa se lleva a cabo mediante concentraciones o encuentros, lo que supone la reunión de todos los músicos de la orquesta durante varios días bajo un mismo techo común, en los que se aúnan trabajo musical y convivencia. En ellas se pretende fundamentalmente dar a los músicos formación con profesores de prestigio integrantes de reconocidas agrupaciones musicales o docentes; la preparación de los distintos programas de los compromisos adquiridos; el fomento de la convivencia y las relaciones humanas y se realizan también actividades que contribuyen a mejorar los aspectos técnicos de los diferentes instrumentos.



BORJA QUINTAS, **director**

Director Artístico y Titular de la Orquesta Sinfónica y Coro JMJ, Director Titular de la Joven Orquesta Sinfónica de Soria, Director del Teatro Russkaya Opera de Moscú y Director Artístico del Coro de Niños de la Comunidad de Madrid.

A su temprana edad, Borja Quintas ha sido invitado a dirigir algunas de las formaciones más importantes del mundo como la London Symphony Orchestra o la New Russia Symphony Orchestra. Ha trabajado en los más diversos géneros, incluyendo una intensa actividad operística en Rusia acompañando a cantantes de la talla de María Bayo, María José Montiel o Alexander Vedernikov y con una especial atención a la música de los siglos XX y XXI al frente del Studio for New Music Ensemble de Moscú. En España ha realizado una importante labor con jóvenes agrupaciones sinfónicas, incluyendo la Joven Orquesta Nacional de España o la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid. También ha dirigido agrupaciones corales como el Orfeón Donostiarra o la Escolanía de El Escorial. En sus programas sinfónicos ha compartido escenario con solistas como Valery Sokolov, Gustavo Díaz-Jerez, Nikita Borisoglebsky, Mariana Gurkova, Alexander Kandelaki o Alexander Trostiansky.

Natural de Madrid, se graduó en Dirección de Orquesta y Ópera en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú con Vladimir Ponkin. Como pianista cursó estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Joaquín Soriano y en el Conservatorio de Moscú con Viktor Merzhanov.

Borja Quintas ha realizado diversas grabaciones discográficas para Naxos y Melomics Records y ha colaborado con los principales medios de comunicación en España y Rusia. Se ha presentado en las más importantes salas de estos países y en Inglaterra, Austria, Francia, Bélgica o Italia. Desde 2012, Borja Quintas es Patrono de la Fundación Eutherpe. Desarrolla su actividad docente en el Conservatorio Amanuel de Madrid y en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid. Para más información: www.borjaquintas.com.



DIMITRY YABLONSKY, violoncello

Dmitry Yablonsky nació en Moscú en 1962 en el seno de una familia de reconocidos músicos. Su madre, Oxana Yablonskaya, es una de las más prestigiosas pianistas a nivel internacional y su padre es el primer solista de oboe en la Orquesta de la Radio-Televisión de Moscú. A los seis años, Yablonsky inició sus estudios de violonchelo. Tres años después, en 1971, debutó en Moscú interpretando el *Concierto en do mayor* de Haydn. En 1977 emigró con su madre a los Estados Unidos, donde prosiguió su formación ingresando en la prestigiosa Juilliard School of Music de Nueva York. Dos años más tarde entró en el Curtis Institute of Music de Filadelfia y en 1981 se licenció en la Yale University.

Tras finalizar sus estudios, inició una meteórica carrera como solista que le ha llevado a tocar en los escenarios internacionales más prestigiosos bajo la dirección de Hiroyuki Iwaki o Kzistof Penderecki entre otros. Ha colaborado con solistas de la talla de Viktor Tretjakov o Yuri Bashmet y ha formado parte de un exitoso trío junto a Vadim Repin –violín- y Boris Berezovsky –piano-.

Paralelamente, Yablonsky es un reconocido director de orquesta, faceta en la que se inició por casualidad cuando en 1990 le pidieron dirigir a la Orquesta de Santa Cecilia de Roma. Yablonsky tomó clases de dirección con el maestro Yuri Simonov (1992) y sus dotes le han llevado a dirigir algunas de las mejores formaciones como la Orquesta Ópera de Catania, la Orquesta de Cámara de Bolonia o las Orquestas sinfónicas de San Petersburgo y Moscú entre otras. En 1999 asumió el cargo de Director Principal Invitado de la Orquesta Filarmónica de Moscú y en 2002 la dirección de la Orquesta Filarmónica de Rusia.

Yablonsky ha ofrecido masterclasses en Moscú, Boston, Rotterdam, Dublín y Tokio y dirige el Festival de Puigcerdà (España), fundado por el propio Yablonsky en 1998. Ha registrado más de una cuarentena de discos tanto como violonchelista y como director. Destacan la grabación de la première mundial de los *Conciertos para violonchelos* de Nino Rota o la dirección de la Russian State Symphony Orchestra interpretando *Jazz Suites* de Shostakovich. Dmitry Yablonsky toca un instrumento fabricado por Joseph Guarneri filius Andrea en 1726.

NOTAS AL PROGRAMA

Antón García Abril: *Concierto de las Tierras Altas*

2013 es el año del compositor Antón García Abril (1933-). 80 años cumple este miembro de la Generación del 51, un turolense que tiene a sus espaldas una de las producciones más extensas y variadas de entre todos los compositores contemporáneos españoles: obras sinfónicas, conciertos, óperas, ballets, música de cámara, obra para piano y música incidental para cine, teatro y televisión. Títulos que forman parte de la memoria audiovisual española como *Sor Citroen*, *Los santos inocentes* o las series *Los desastres de la guerra* y *El hombre y la tierra* del inolvidable Félix Rodríguez de la Fuente llevan su sello. Pero por encima de todo, García Abril deja sentir en sus trabajos "el ufano hispanismo de un creador tan enamorado de los oros de Góngora y Quevedo como de los parajes machadianos o la palabra bronca de Cela", tal como recogía David Rodríguez Cerdán en la entrevista realizada al maestro turolense en febrero de 2012 para la revista *Scherzo*.

Esto último bien lo sabe el público habitual del Otoño Musical Soriano. Sus *Canciones del Alto Duero* —obra estrenada en el I Otoño Musical Soriano en septiembre de 1993- y el *Concierto de las Tierras Altas* —que esta noche escucharemos de nuevo- responden a la inspiración que los textos machadianos rendidos a la belleza soriana provocaron en Antón García Abril.

Es ahora momento de centrarnos en el *Concierto para las Tierras Altas*, compuesto por el compositor turolense para la VIII edición del Otoño Musical Soriano. Corría el año 2000 y el sábado 9 de septiembre en el segundo concierto de aquella VIII edición, el *Concierto para las Tierras Altas* fue estrenado por la Orquesta Sinfónica de Bilbao con un formidable Asier Polo como solista bajo la dirección de Juanjo Mena. El intimismo machadiano de *Campos de Soria* se dejaba sentir. *Diario de Soria* recogía tras el concierto que esta "exquisita" composición de García Abril es "un canto a la naturaleza, y en especial a las tierras de Soria a través de la poesía de Antonio Machado con las posibilidades que le ha brindado el chelo". No podían haber resumido mejor las intenciones del propio compositor.

En efecto, García Abril señaló en las notas que acompañaban su estreno la capacidad del violonchelo para desarrollar procesos líricos con identidad propia puesto que "en su enorme amplitud de ámbito, su personal voz se identifica perfectamente con las voces humanas expresando, desde las profundidades amplias y nobles de los bajos cantantes hasta los bellos, sensibles e intensos sonidos agudos de una voz de soprano, pasando, en su centro, por esos cálidos sonidos llenos de pastosidad y dulzura,

podríamos decir que habita en su canto la esencia y el espíritu de la voz humana".

*Allá en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plumizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón, está vagando, en sueños*

cantaba primero el chelo. Más adelante,

*Conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrepita.
Me habéis llegado al alma*

es igualmente cantado "sin palabras, por el violonchelo, pero partiendo de ellas...", afirmaba el propio compositor. Un viaje a tierras a veces desconocidas a través de la lírica de Machado es este *Concierto de las Tierras Altas*, un homenaje a los paisajes sorianos y a sus vecinos paisajes aragoneses, de donde el compositor es oriundo.

Pero además, esta obra es importante en la trayectoria de García Abril porque resume, en su forma y contenido, el pensamiento que guió su "Defensa de la melodía", discurso trascendental en la música española que el compositor escribió en 1982 como *Discurso de Ingreso a la Real Academia de Bellas Artes*. La lírica machadiana se hizo melodía a través de la maestría con que García Abril explotó las posibilidades del violonchelo.

Si bien Antón García Abril compuso para la VIII edición del Otoño Musical Soriano su *Concierto de las Tierras Altas* en homenaje a los 50 años de Odón Alonso como director de orquesta, la interpretación que esta noche llevará a cabo la Joven Orquesta Sinfónica de Soria con Dmitry Yablonsky como solista, es la mejor manera en que se puede felicitar, desde Soria y su Otoño Musical Soriano, al maestro turolense por su 80 cumpleaños.

Georges Bizet: Carmen

Haced una encuesta entre vuestros conocidos. Preguntad por el compositor Georges Bizet (1838-1875). Una gran mayoría os contestará: "¡Ah! El compositor de *Carmen*". En efecto. A pesar de su sonado fracaso tras su estreno en la *Opéra Comique* parisina en marzo de 1875, *Carmen* se ha convertido en la ópera cómica

más representada, filmada y grabada de todos los tiempos y, a su vez, ha codificado a escala internacional el estereotipo de mujer española.

Carmen —la cigarrera gitana mitad ángel mitad demonio que gracias a su belleza es capaz de transformar a José, un soldado ejemplar, en desertor, bandolero y asesino- es el personaje creado por Prosper Merimée para su novela publicada en 1847 y titulada, asimismo, *Carmen*. Es la encarnación del mito de la mujer fatal revestido del misterio, el exotismo y el primitivismo que caracterizaban la visión que de España tenía la Europa de la época. Encarnaba el mito de la *españolade*. Y la Andalucía decimonónica ejemplificaba a la perfección esa visión idealizada de tierra soleada de toreros, gitanas y fiestas populares enriquecidas con sensuales danzas que, a fin de cuentas, ha sobrevivido al paso de los años levemente modificada.

España y sus costumbres inspiraron a lo largo de todo el siglo XIX novelas, obras pictóricas pero también, su rico folklore a veces estereotipado inspiró numerosas composiciones musicales que, siendo escritas por los compositores de las nacionalidades más diversas —valga como ejemplo el *Capricho español* del compositor ruso Rimsky-Korsakov-, han sido consideradas como representativas de la 'música española' relegando, en ocasiones, las obras de los propios compositores españoles que no se adecuaban a lo que el 'europeo' consideraba que la música española debía ser.

En esta encrucijada entre la música propiamente española y la *españolada* se sitúa la partitura de *Carmen* de Bizet. No cabe duda de que Bizet localiza la partitura geográficamente, haciendo uso del colorido 'español' para retratar mejor al personaje principal. Pero a juicio de Frédéric Robert, lo hace sin buscar un color local estereotipado conseguido a toda prisa para solo transmitir al oyente una sensación de evasión. El propio Manuel de Falla hizo una distinción muy acertada entre los músicos franceses que volvieron su mirada a España a lo largo del siglo XIX para encontrar inspiración para sus obras. Distinguía precisamente entre los que sucumbían a lo fácil, a la *españolada* de autenticidad dudosa y larga tradición, y los que hicieron 'música en español' inspirados por los verdaderos cantos populares españoles.

El hecho de escuchar esta noche las dos suites que Ernest Guiraud —amigo de Bizet- compiló a la muerte del compositor francés con los números más representativos de la ópera, nos permitirá escuchar con mayor nitidez en qué modo Georges Bizet fluctúa de una categoría a otra. Si bien es acertada la afirmación de James Paralikas de que "*Carmen emplea todos los habituales estereotipos sobre España pero otorgándoles un claro giro*", no es menos cierto que, a fin de cuentas, *Carmen* no

deja de ser una ópera cómica francesa que emplea el elemento español como algo exótico. Bizet, a juicio de Ralph Locke, no hizo otra cosas que tomar los rasgos estilísticos distintivos de las canciones folklóricas que encontró en diversas fuentes de procedencia hispana.

Como ejemplo paradigmático una y otra vez citado, el famoso entreacto situado entre los actos III y IV de la ópera. Titulado *Aragonesa* en la primera suite que Guiraud compiló y que fue publicada en 1882, no es sino una adaptación de la serenata "Cuerpo bueno, alma divina" que forma parte de la ópera *El criado fingido* de Manuel García, estrenada en Madrid en 1804. Esta serenata fue incluida bajo el título *Polo* en el volumen *Echos d'Espagne* publicado en París en 1872; un volumen que, ante el interés que despertaba la 'exótica' música española en la alta sociedad parisina, compilaba arreglos para piano de populares canciones españolas —entre ellas unas cuantas de Manuel García. Y Bizet, según probó Mina Curtiss, guardaría un ejemplar de *Echos d'Espagne* en su biblioteca. Como afirmó Locke, Bizet supo capturar en esta *Aragonesa* los aspectos propios de la interpretación improvisada de la música tradicional española de una manera lacónica y emblemática. Supo emplear sus rasgos más característicos hasta convertirlos en una estructura obsesiva que resultaba fácilmente reconocible para el público que iba a disfrutarla: el europeo. Pero el resultado resultó ser una imitación decente de un polo y fue tan convincente que hasta el propio Pablo Sarasate se inspiró en este fragmento para su *Fantasia Carmen*.

Pero si por algo es conocida *Carmen* es por su famosa *habanera*. Para muchos, la quintaesencia hispana de *Carmen*. Como es bien sabido, es una adaptación de la canción *El Arreglito ou la Promesse de mariage* del compositor español Sebastián Yradier, bien conocido en la alta sociedad madrileña y popular en el mundillo musical gracias a sus cancioncillas de salón. Tras una visita a Cuba, comenzó a componer las habaneras que le hicieron especialmente conocido y, en 1864, un editor parisino publicó sus canciones más populares bajo el título *Fleurs d'Espagne*, entre ellas, *El Arreglito*. Es una hipótesis bastante posible que Bizet pudiera escuchar esta habanera en una de sus visitas a cualquier *café* parisino. Si bien, Bizet la empleó pensando que se trataba de una obra anónima de raigambre popular y, no obstante, visiblemente alterada.

De lo que no cabe duda es de que tanto *Fleurs d'Espagne* como *Echos d'Espagne* son dos títulos que resumen a la perfección el espíritu de la *espagnolade*. España era vista como ese lugar lejano, exótico, del que sus ritmos populares e idílicas imágenes debían ser consumidas en pequeñas dosis remozadas con un arreglo pianístico de corte salonil. De ahí que hablemos de la oscilación bizetiana entre la estereotipada *españolada* y la música *en español*.

De clara esencia hispana son la *Seguidilla* incluida en la primera suite o la conclusión de ésta, *Los toreros*, de la que con tan solo escuchar sus primeros acordes nos viene a la mente la famosa procesión de los toreros entrando en la plaza sevillana. Como culminación de la segunda suite, la *Danza bohemia* —aquella que durante la ópera bailan las gitanas Carmen, Frasquita y Mercedes—, que a juicio de los propios críticos españoles es una recreación efectiva e imaginativa de una actuación flamenca, pasando de su tempo *andantino* a un prestísimo final. En ella, a diferencia de la *Habanera* o la *Aragonesa*, Bizet no toma deliberadamente materiales de procedencia, aunque tamizada, hispana; sino que trabaja con sus propias ideas musicales dentro de los rasgos idiomáticos del flamenco.

Escuchadas ambas suites, podemos concluir con la reflexión que Manuel de Falla hizo sobre la *Soirée dans Grenade* de Debussy, que nunca pisó España más allá de San Sebastián como tampoco lo hizo Bizet, y que puede asimismo aplicarse a esta *Suite* de Carmen: "*verdad sin autenticidad, es decir, si bien ni un solo compás es tomado directamente del folklore español, desde la pieza al completo hasta el más mínimo detalle le hacen a uno sentir el carácter de España*".



VIERNES, 20 septiembre; 20:30 h

JOAQUÍN ACHÚCARRO

I

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Fantasia en do menor, K 475

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Fantasia en do mayor, op. 17

I. *Fantastico ed appassionato*

II. *Moderato sempre energico*

III. *Lento sostenuto*

II

SERGÉI RACHMANINOFF (1873-1943)

'Preludios'

Preludio op. póstumo en re menor

Preludio op. 23, nº 10 en sol bemol mayor

Preludio op. 23, nº 1 en fa sostenido menor

Preludio op. 3, nº 2 en do sostenido menor

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

'Goyescas', libro 2

El amor y la muerte

Epílogo: la serenata del espectro

ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)

El Puerto ('Suite Iberia', libro I)

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Alborada del gracioso ('Suite Miroirs')



JOAQUÍN ACHÚCARRO, **piano**

La impecable y modélica carrera artística de Joaquín Achúcarro, descrito por el *Chicago Sun Times* como "The Consummate Artist" le ha valido la más alta reputación nacional e internacional. Nacido en Bilbao y emparentado con el compositor Edvard Grieg a través de su bisabuelo noruego, durante sus años de estudiante ganó premios internacionales en España, Francia, Italia y Suiza, pero fue su triunfo en Inglaterra en el Concurso Internacional de Liverpool de 1959 (ganado un año antes por Zubin Mehta en la modalidad de Dirección de Orquesta) así como las críticas entusiastas en los periódicos londinenses tras su debut con la Sinfónica de Londres en el Royal Festival Hall de la capital inglesa, lo que marcó el inicio de su carrera.

Desde entonces, Joaquín Achúcarro ha mantenido una actividad concertística internacional ininterrumpida que le ha llevado a sesenta países, actuando en salas como el Avery Fisher Hall y el Carnegie Hall de Nueva York, el Kennedy Center de Washington, la Philharmonie de Berlín, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Musikverein de Viena, el Royal Albert Hall y el Barbican Centre de Londres, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Salle Pleyel de París, el Teatro alla Scala de Milán, el Suntory Hall de Tokio, la Opera House de Sydney, etc, ofreciendo recitales y tocando como solista con más de doscientas orquestas diferentes que incluyen la Berlin Philharmonic, New York Philharmonic, London Symphony, London Philharmonic, Chicago Symphony, Los Angeles Philharmonic, La Scala de Milan, Berliner Sinfoniker, Santa Cecilia de Roma, Sydney Symphony, Tokyo Symphony, Tokyo Philharmonic, National de France, Orchestre de Montreal, BBC Symphony, RIAS Berlin, WDR Köln, Nacional de Chile, Nacional de México, Nacional de Venezuela, Nacional de Colombia, Tonkünstler de Viena, City of Birmingham, Hallé de Manchester, Royal Scottish y todas las grandes orquestas españolas junto a más de 350 directores de orquesta incluidos nombres de la talla de Claudio Abbado, Sir Adrian Boult, Riccardo Chailly, Sir Colin Davis, Zubin Mehta, Sir Yehudi Menuhin, Seiji Ozawa y Sir Simon Rattle.

En posesión de innumerables premios y distinciones, en 2000 fue nombrado en París 'Artist for Peace' por la UNESCO en reconocimiento a "su extraordinaria labor artística". Es Accademico ad Honorem de la Accademia Chigiana de Siena (Italia) y en España ha recibido la Medalla de Oro a las Bellas Artes y el Premio Nacional de Música. En 2003 el Rey Don Juan Carlos le concedió la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil. Al año siguiente fue nombrado Hijo Predilecto de la Villa de Bilbao, su ciudad natal. En 2011 ha sido nombrado Académico Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

En febrero de 2010, el sello inglés Opus Arte sacó al mercado internacional el DVD donde Achúcarro interpreta el *Concierto n° 2* de Brahms con la London Symphony y Sir Colin Davis además de un recital de piano solo en el Museo del Prado y un documental sobre su vida con comentarios entre otros de Plácido Domingo, Zubin Mehta y Sir Simon Rattle. En 2011 sacó el segundo DVD para este sello donde interpreta *Noches en los Jardines de España* de Falla junto a la Filarmónica de Berlín y Sir Simon Rattle además de un recital para piano solo en el Teatro Real de Madrid, *Falla&Friends*, en el que interpretó obras de Manuel de Falla y de otros contemporáneos suyos como Debussy, Albéniz o Ravel.

A petición del compositor, Joaquín Achúcarro reescribió y grabó para Sony su revisión del *Concierto para piano* de Joaquín Rodrigo. Ha recibido premios por sus grabaciones de obras de Falla, Granados, Ravel y Brahms publicadas por BMG-RCA, Claves y Ensayo. Su discografía incluye también música de Schumann, Schubert, Chopin, Beethoven, Debussy, Bartok, Rachmaninov, Scriabin, Turina y Bernard Herrmann. Desde agosto de 1989 es el titular de la Cátedra J. Estes Tate de la Southern Methodist University de Dallas (EE. UU.) combinando sus períodos de enseñanza con su apretada agenda de conciertos. También desde 1989 es catedrático de los Cursos Internacionales de Verano de la Accademia Chigiana de Siena (Italia). En 2008, un grupo de personas e instituciones de Dallas creó la Joaquin Achúcarro Foundation "para perpetuar su legado artístico y docente" y ayudar a jóvenes pianistas en el comienzo de sus carreras.

NOTAS AL PROGRAMA

Mozart: *Fantasías en do menor*

La *Fantasía en do menor* K 475 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) es una de las obras que componen su catálogo que está fechada con exactitud: el 20 de mayo de 1785 Mozart anotó en su catálogo personal la conclusión de esta *Fantasía*. Compuesta en una época en la que Mozart se había ganado reputada fama entre el público vienés gracias a sus conciertos como solista en los que estrenó gran parte de su repertorio para piano, esta *Fantasía en do menor* guarda una estrecha relación con su *Sonata para piano n° 14* K 457.

Compuesta la *Sonata n° 14* apenas siete meses antes que la *Fantasía* K475, ambas comparten no solo la tonalidad de do menor, sino también el op. 11 bajo el que fueron publicadas en Viena por la renombrada casa Artaria en 1785. Este hecho ha dado pie a pensar que quizá Mozart las concibiese pensando en una interpretación conjunta en uno de sus habituales recitales ante el público vienés. Sin embargo, bien parece responder más acertadamente a una simple estrategia comercial por compartir ambas piezas la misma tonalidad y pertenecer a un mismo periodo compositivo. No obstante, y pese a que la *Fantasía* responde a una naturaleza más improvisatoria, ambas piezas muestran a un mismo Mozart sombrío y dramático que centra su atención en los registros más graves del piano.

La *Fantasía*, haciendo honor a su denominación y al genio mozartiano, es una obra sorprendente que envuelve al oyente en el desasosiego más absoluto en su imponente comienzo *Adagio* en do menor protagonizado por las octavas en los registros más graves del piano. Pero en el camino, un cambio hacia re mayor nos muestra una música mucho más melódica y luminosa —más del estilo que Mozart nos tiene acostumbrados en sus pequeñas piezas para piano— para, después, pasar a un *Allegro* inquieto en el que constantes cambios de tonalidad producen una sensación de inestabilidad que no cesa hasta llegar al *Andantino* en si bemol mayor. Esta estabilidad es la antesala a un nuevo torrente de imaginación que bien parece la traslación de una improvisación inspirada por la melancolía y la preocupación antes de retornar al tema inicial en la desasosegada tonalidad de do menor.

Obra de gran exigencia técnica, verdadera obra maestra interpretada y grabada por los más importantes virtuosos de los siglos XX y XXI en no pocas ocasiones, será sin duda un descubrimiento para aquellos que no la conozcan. Ajena a la regularidad estructural de las obras pianísticas mozartianas, esta *Fantasía* mantiene al oyente en constante tensión gracias al magistral encadenamiento de sus temas que parecen nunca encontrar la solución que atenúe su tensión.

Schumann: *Fantasia en do mayor*

Por su parte, la *Fantasia en do mayor* op. 17 de Robert Schumann (1810-1856) es, a juicio de Rudolf Buchbinder, "su mejor obra pianística" y, en palabras de Lars Vogt, "en su interna dimensión poética puede considerarse entre las mejores obras de la totalidad de la literatura musical". Ambos pianistas expresaron sendos juicios con motivo del Schumann Forum 2010 que celebraba el bicentenario del compositor germano y, a día de hoy, nadie puede dudar que esta *Fantasia en do mayor* es una obra excepcional.

Dedicada a Franz Liszt —quien sin embargo nunca la interpretó en público aunque sí en varias audiciones privadas-, Alan Walker revela como la *Fantasia* respondió en sus orígenes a la intención de Schumann por colaborar en la recaudación de fondos para el monumento que se erigió en Bonn a Ludwig van Beethoven. Schumann pensó en donar la recaudación obtenida de las ventas de una de sus composiciones y comenzó la *Gran sonata para pianoforte* que, finalmente, acabó convirtiéndose en esta *Fantasia en do mayor* que publicó Breitkopf and Härtel.

El primer movimiento "es probablemente la cosa más apasionada que he escrito nunca, un lamento profundo por ti", tal como el propio Schumann escribió a quien más adelante se convertiría en su esposa, Clara Wieck, y confirma el empleo de un verso de Friedrich Schlegel como inspiración. En concreto, un pequeño poema que se refiere a la "nota prolongada" que solo aquel que escucha atentamente puede escuchar; quizá, una nota que comenzó mucho antes que la pieza en sí misma como sugiere su inusual comienzo. Pero además, este primer movimiento cita en su tema principal como tributo a Beethoven motivos temáticos del ciclo *An die ferne Geliebte* op. 98 (*A la amada lejana*) del genio de Bonn. Es, en consecuencia, este *Fantástico ed appassionato*, como afirmó Lars Vogt, "la consecución de un amor verdaderamente apasionado".

El segundo movimiento, *Moderato sempre energico*, heroico y atterradoramente pretencioso —y que encierra alguno de los pasajes más temidos por cualquier pianista debido a sus acordes extremadamente abiertos, sus peligrosos saltos y sus extrañas posiciones en las manos-, es la gran marcha con la que Liszt impresionó al propio Schumann en su primera interpretación. Pero este torrente de exigencia técnica llega a la calma en el paso al tercer movimiento, *Lento sostenuto*, que precisamente por ello es poco ortodoxo. "Lento y solemne. Consistentemente tranquilo" es todo lo que Schumann da por indicación para interpretar este movimiento en el que la paz por fin ha llegado. Parece como si el pasional Florestán que dominó el segundo movimiento hubiera cedido el testigo al introspectivo Eusebius para culminar una obra que comenzó Robert Schumann en

su modo más personal. A pesar de las pequeñas referencias al pianismo beethoveniano —recordando en ocasiones a la *Sonata Claro de luna*—, este tercer movimiento es increíblemente profundo y personal, dejando al descubierto los tormentos más profundos del alma humana hasta el punto de cohibir al mismísimo Sviatoslav Richter al interpretarlo en público.

Que el propio Liszt nunca interpretase esta *Fantasía* en público por considerarla especialmente difícil de entender por la audiencia y que Alan Walker considere que *"no explota el piano en el estilo ostentoso de los contemporáneos de Schumann. Más bien dibuja desde el instrumento algo escondido, una mágica substancia. Es un documento confesional, una profunda declaración personal, al mismo tiempo agonizante y estática; pero es privada, no pública"*, sitúan esta pasional *Fantasía* poco apta para las grandes salas de concierto. Sin embargo el acogedor, íntimo y familiar Auditorio Odón Alonso del Palacio de la Audiencia de Soria se presenta como el lugar idóneo para disfrutar de una de las mayores maravillas pianísticas de todos los tiempos.

Rachmaninoff: Preludios

Reconocido especialmente como pianista más que como compositor durante su vida, Sergéi Rachmaninoff (1873-1943) quiso emular a grandes compositores como Bach, Chopin o Scriabin a la hora de componer 24 preludios para piano en los que explorar todas y cada una de las tonalidades. Su *Preludio en do sostenido menor op. 3 n.º 2* fue el más temprano de los mismos. Compuesto por un joven Rachmaninoff recién graduado en el Conservatorio de Moscú, fue una de las obras que interpretó en su debut como pianista en uno de los conciertos de la Exposición Eléctrica de Moscú en octubre de 1892. Poco después, este preludio fue publicado junto a otras cuatro pequeñas piezas pianísticas bajo el título *Morceaux de Fantasie*, op. 3 que Rachmaninoff dedicó a su profesor de armonía Anton Arensky.

El preludio se convirtió rápidamente en una de las obras más famosas del pianista y compositor y fue asimismo una de las primeras piezas que el propio Rachmaninoff grabó en rollos Ampico. Tres acordes en fortísimo que introducen la siniestra y lúgubre tonalidad de do sostenido menor —y que conforman un motivo cadencial repetido incesantemente a lo largo de toda la pieza— abren el preludio dando paso al tema principal, en pianissimo y extremadamente pesante. En la segunda parte, *Agitato*, tresillos llenos de cromatismos acrecientan la tensión hasta desembocar en el motivo cadencial que inicia la pieza y que da inicio a la parte final, en fortissimo, en la que retoma el tema principal que se perderá poco a poco quedadamente en la coda de siete compases.

Entre 1901 y 1903 Rachmaninoff escribió su op. 23, una serie de diez preludios. Escritos una década más tarde que el *Preludio op. 3 n° 2*, muestran el bagaje adquirido por Rachmaninoff como pianista virtuoso y experimentado compositor explorando las posibilidades técnicas, tonales, armónicas, rítmicas, líricas y percusivas del piano. Compuestos en un momento conflictivo en lo personal y por razones estrictamente económicas, estos preludios suponen sin embargo uno de los mejores trabajos para piano solo que el compositor ruso escribió a lo largo de toda su vida.

Dejando de lado el concepto de pequeña pieza, los preludios de este op. 23 están concebidos como piezas complejas, con diferentes secciones musicalmente independientes en las que Rachmaninoff explora complejas formas polifónicas. Más allá de su intención de componer 24 preludios en las 24 tonalidades —culminados con la serie op. 32 que consta de trece preludios—, los *Preludios op. 23* guardan ciertas relaciones internas entre sí que permiten considerarlos como un ciclo unitario concebido para ser interpretado en su conjunto. La más llamativa, la estrecha relación entre el primer y el décimo preludio que esta noche escucharemos, ambos en tiempo *Largo*, ambos en el mismo tono: uno en modo menor, otro en mayor. El *preludio op. 23 n° 10* en sol bemol mayor está escrito en la tradicional forma ternaria y su seña de identidad es tener el tema principal expuesto en el registro grave acompañado por acordes sincopados en el registro agudo, intercambiando estos roles hacia la mitad de la pieza. El *preludio op. 23 n° 1* en fa sostenido menor es también ternario y a la exposición del tema en la primera sección le sucede una pequeña serie de micro variaciones realizadas mediante valores de las notas, dinámicas y ritmos.

Pese a que el mismo Rachmaninoff afirmó que los "*Preludios op. 23 son música mucho mejor que mi primer preludio*", ninguno de los preludios que componen este op. 23 —ni tampoco el op. 32— han sido capaces de eclipsar la fama que ya entonces había adquirido su *Preludio op. 3 n° 2* que cerrará la serie de preludios que Joaquín Achúcarro interpretará esta noche.

Granados: Goyescas

Goyescas op. 11 es sin duda la obra cumbre y más representativa del compositor español Enrique Granados (1867-1916). Subtitulada *Los majos enamorados*, nadie duda que "esta obra ha sido inspirada en los majos de los cuadros y aguafuertes de Goya y en las tonadillas clásicas de aquella España tan característica", tal como reza el programa del estreno del primer libro de *Goyescas*, llevado a cabo por el propio compositor y que tuvo lugar el 11 de marzo de 1911 en el Palau de la Música Catalana en Barcelona.

Granados sentía verdadera fascinación por el tiempo de Francisco de Goya y por los ambientes castizos que este pintor de Fuendetodos reflejó con sus trabajos, considerándolo el genio representativo de España. “*Me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta*”, tal como confesó a Jaume Malats. Y aunque ninguna de las piezas que componen *Goyescas* guarda correspondencia específica con ninguno de los cuadros del pintor aragonés, la atmósfera que ellos retratan queda perfectamente reflejada en estas seis piezas en las que Granados encontró su personalidad.

La suite, que ilustra el desarrollo de la pasión amorosa entre dos majos, se compone de dos libros. El libro primero —el que fue estrenado por Granados en el Palau de la Música Catalana— se compone de cuatro impresiones —*Los requiebros*, *Coloquio en la reja*, *El fandango del candil* y *Quejas o la maja y el ruiseñor*— que relatan esa pasión desde el primer encuentro hasta la primera cita para dar paso al segundo libro que, tras comenzar con la consecución del amor entre los majos, termina con la muerte del majo y la aparición de su espectro en el epílogo. Son precisamente las piezas que componen este segundo libro, la balada *El amor y la muerte* —dedicada a Harold Bauer— y *La serenata del espectro* —dedicada a Alfred Cortot—, las piezas que Joaquín Achúcarro ha elegido para interpretar esta noche en Soria. Fechado por Granados a 28 de diciembre de 1911 en Barcelona, su estreno sin embargo no tendría lugar hasta el 2 de abril de 1914 en la Sala Pleyel de París.

Goyescas fue no solo la obra que grabó el nombre de Enrique Granados en los circuitos musicales internacionales del momento, sino que rápidamente se alzó como una obra maestra dentro del repertorio pianístico de todos los tiempos.

Albéniz: *Iberia*

La *Suite Iberia* que Isaac Albéniz (1860-1909) compuso entre 1905 y 1909 es “*la maravilla del piano, ocupa quizá el más alto puesto entre las más brillantes muestras del instrumento rey por excelencia*” en palabras del compositor francés Olivier Messiaen. Pero de lo que no cabe duda es de que *Iberia* representa el compendio de la actividad como pianista y compositor de Isaac Albéniz. *Iberia* aparece en su catálogo tras numerosas piezas de carácter, unas más virtuosas que otras, con las que Albéniz llenó sus recitales ofrecidos durante los años ochenta y noventa del siglo XIX, y tras obras como su *Rapsodia española* o sus dos conciertos para piano.

Como tantos otros pianistas españoles de su generación y la generación subsiguiente, Albéniz recaló en París para desarrollar una carrera internacional. Allí no solo encontró salida a sus obras más ambiciosas, sino que también se imbuó del ambiente

musical y artístico que influenciaría sus composiciones de madurez, de su "segunda manera" como él mismo consideraba. Y entre esas composiciones se encuentra la *Suite Iberia*, cuya riqueza rítmica y armónica y su extraordinaria complejidad — contratiempos, entrecruzamientos de manos, saltos y acordes imposibles- requieren al intérprete tal grado de destreza técnica que ni siquiera el propio compositor fue capaz de interpretarla.

A juicio de Esteban Sánchez, *Iberia* es "el testamento que Isaac Albéniz legó a lo que él más quiso: España"; es un conjunto de impresiones sublimadas de esa España que añoraba en París. Basada no tanto en imágenes concretas como en lugares, ciudades, festivales o canciones españolas producto de los recuerdos que le animaban a escribir, las imágenes evocadas por cada una de las doce piezas que componen sus cuatro libros remiten en su mayoría a lugares de Andalucía.

El Puerto, de hecho, remite a la localidad gaditana de El Puerto de Santa María. Ubicada como pieza central del primer libro de la *Suite Iberia*, *El Puerto* toma el estilo del zapateado para explotarlo libremente en un 6/8 que recurre frecuentemente al uso de la hemiolía y cuyo rasgo destacable es la sugestión de un rasgueado hacia la mitad de la pieza. Albéniz escribió en su Diario en abril de 1904 que "la fórmula ideal de arte debería ser variedad sin lógica" y, en este sentido, si bien la *Suite Iberia* recoge una densidad de referencias folklóricas sin precedentes en su producción, el grado de imaginación, libertad compositiva y frescura con el que las ha tratado sitúan a esta obra maestra como la expresión musical de esta afirmación.

El Puerto, como todas y cada una de las *impresiones* que componen la totalidad de la *Suite Iberia*, fue estrenado por la excepcional pianista Blanche Selva, quien aconsejó al compositor en determinados pasajes de índole virtuosística a lo largo de la composición de los cuatro libros. El primer libro fue estrenado el 9 de mayo de 1906 en la Sala Pleyel de París y fue dedicado a Mme. Ernest Chausson.

Ravel: *Alborada del gracioso*

La *Alborada del gracioso* fue concebida como la cuarta pieza de las cinco que componen la *Suite Miroirs* que Maurice Ravel (1875-1937) compuso en 1905 y que fue estrenada por el pianista español Ricardo Viñes el 6 de enero de 1906 en la Sala Érard de París. *Miroirs*, a juicio de Roland-Manuel, constituyó un "estilo completamente nuevo" en la producción de Ravel — hasta aquel momento la producción pianística de Ravel había consistido en pequeñas piezas individuales- y, durante un tiempo, no gozó de gran aceptación entre el público.

Los orígenes de *Miroirs* se remontan a 1900 —aunque sus primeros compases no fueran escritos hasta 1904—, el año en que Ravel se unió a un grupo de jóvenes artistas, poetas, críticos y músicos completamente innovadores a los que el propio Ricardo Viñes acuñó la denominación de *Los Apaches*. Como tributo al grupo, Ravel compuso la *Suite Miroirs* dedicando cada una de sus cinco piezas a uno de sus componentes. La *Alborada del gracioso* fue dedicada a Michel-Dimitri Calvocoressi, quien fuera el crítico y músico que más apoyó a Ravel en sus inicios y gracias a quien descubrió la música de Mussorgsky.

Aunque no se puede considerar música española, lo cierto es que esta *Alborada del gracioso* está bastante relacionada con el clima pianístico hispano que se respiraba en los círculos parisinos por los que se movía Ravel. Haciendo referencia en su título al *gracioso* habitual de las comedias del teatro del Siglo de Oro de los Lope y Calderón, Ravel insertó entre sus complicadas melodías retazos de temas populares españoles. No en vano, Roland-Manuel consideró esta pieza como una en la que "el seco y mordaz virtuosismo contrastan, a la manera española, con el desvanecimiento de las enfermizas líneas melódicas que interrumpen el amenazador rasgueo de las guitarras".

Popularizada gracias a la orquestación que el propio Maurice Ravel realizó en 1918, la *Alborada del gracioso* presenta sin embargo una mayor carga expresiva en su versión original para piano. Sin duda, gran colofón para el gran programa que escuchamos esta noche.

LUNES, 23 septiembre; 19 h

ENSEMBLE NEOARS SONORA

'LA VOZ DE LA TIERRA'

CONCIERTO DIDÁCTICO PARA TODOS LOS PÚBLICOS

Juan Carlos Chornet, flauta
Kathleen Balfe, violonchelo
Antonio Jesús Cruz, piano
Rafael Liñán, guitarra y sección didáctica

KAIJA SAARIAHO (1952-)

'Papillons' para violonchelo

BENJAMIN DAVIES

'Oceans' para flauta y piano

RAMÓN HUMET (1968-)

'Imaginando Alfonsina y el mar' para flauta, violonchelo y piano

RAFAEL LIÑÁN (1960-)

'Gaia' para flauta, violonchelo, piano, guitarra y voz

GEORGE CRUMB (1929-)

'Vox Balaenae' para flauta, violonchelo y piano



ENSEMBLE NEOARS SONORA

El Ensemble NeoArs Sonora compuesto por Juan Carlos Chornet (flauta), Ildelfonso Moreno (clarinete), Eugenio Pérez (trompa), Noelia Arco (percusión), Manuel Ángel Morales (escenografía), Antonio Jesús Cruz (piano), Atsuko Neiirishi (violín) y Kathleen Balfe (violonchelo) nació en 2008 a partir de la experiencia de sus miembros en la interpretación y la composición de la música contemporánea y su objetivo fundamental es apoyar y fomentar la excelencia en esos ámbitos.

La búsqueda de la excelencia está estrechamente conectada con las directrices de actuación del grupo, que persiguen reivindicar la creación de la mujer compositora y del compositor emergente, así como impulsar y difundir la creación española de hoy. La apuesta por la música española se ha consolidado con encargos y estrenos: Jorge Fernández Guerra, Mauricio Sotelo, Tomás Marco, Voro García, Consuelo Díez, Marisa Manchado, Iluminada Pérez y Diana Pérez, son algunos de ellos.

Desde su creación el grupo realiza una intensa actividad artística, dentro y fuera de nuestras fronteras, y está presente en los festivales y ciclos más relevantes en el ámbito de la música contemporánea: Ciclo Series 20/21 del CNDM, Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA, Bernaola Festival, Jornadas de Música Contemporánea de Málaga, Ciclo de Música Actual de la Sociedad Filarmónica de Badajoz, Congreso en España de la Asociación Europea de Festivales, Centro Felicja Blumental de Tel Aviv, Centre Cèrise de París, Jornadas de Música Contemporánea del Teatro Central de Sevilla y Jornadas de Música Contemporánea del Teatro Alhambra de Granada, entre otros.

NOTAS AL PROGRAMA

LA VOZ DE LA TIERRA

La voz de la tierra es un concierto didáctico de música contemporánea para todos los públicos, con un tema de referencia principal: la Naturaleza y nuestra relación con ella. Durante una hora, por medio de músicas, versos y propuestas interactivas con la audiencia, disfrutaremos de las escenas sonoras que varios compositores actuales han creado sobre los animales y elementos de la Naturaleza: las ballenas, las mariposas y otros insectos, los océanos, las fuerzas telúricas...

El programa presenta creaciones de compositores vivos de varias generaciones, nacionalidades y estéticas. Incluye dos obras maestras como *Vox Balaenae* del estadounidense George Crumb y *Papillons* de la finlandesa Kaija Saariaho más dos composiciones de nuestro siglo, *Oceans* de Benjamin Davies e *Imaginando Alfonsina y el mar* de Ramón Humet, y una nueva composición realizada ex-profeso para este proyecto por Rafael Liñán: *Gaia*.

La plantilla instrumental ha sido seleccionada en base a sus cualidades tímbricas y expresivas, a sus tesituras, además de por el repertorio existente y su adecuación al proyecto, tanto en lo musical como en lo narrativo. Cuenta con un instrumento de viento madera, la flauta, otro de cuerda frotada, el violonchelo, uno de tecla, el piano, a los que se suman la guitarra clásica y la voz en *Gaia*. Los intérpretes del Ensemble NeoArs Sonora tienen una formación, una experiencia y un compromiso con la difusión de las músicas de creación actual del máximo nivel a escala internacional.

El guión didáctico ha sido escrito y será presentado por el compositor y pedagogo Rafael Liñán, que ha realizado más de mil conciertos didácticos en España y Estados Unidos, incluyendo programas de radio y televisión.

La voz de la tierra ha recibido en 2012 el Premio de Proyecto Didáctico otorgado por la Asociación Española de Festivales de Música Clásica, FestClásica.

Ensemble NeoArs Sonora



MARTES, 24 de septiembre; 20:30 h

KING'S SINGERS

David Hurley, contratenor
Timothy Wayne-Wright, contratenor
Paul Phoenix, tenor
Christopher Bruerton, barítono
Christopher Gabbitas, barítono
Jonathan Howard, bajo

I

JOHN BENNET (ca. 1575-1614)

'All creatures now'

WILLIAM BYRD (ca. 1540-1623)

'Though Amaryllis dance in green'

THOMAS MORLEY (ca. 1557-1602)

'Now is the month of maying'

GYÖRGI LIGETI (1923-2006)

'The lobster quadrille'

ALONSO DE ALBA (¿?-1504)

'La Tricotea San Martín'

JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA (1590-1664)

'A siolo flasiquiyo'

PEDRO DE ESCOBAR (1465-1535)

'Pásame por Dios'

MATEO FLECHA (1481-1553)

'La Bomba'

II

PAUL DRAYTON (1944-)

'Masterpiece'

'CLOSE HARMONY SELECTION'



THE KING'S SINGERS

Fundado en 1968 por seis coralistas del King's College de Cambridge, The King's Singers se convirtió muy pronto en una fuerza musical prominente en el Reino Unido y poco después en el resto del mundo. Desde el principio se especializaron en un vasto repertorio: desde la música medieval hasta las obras maestras del Renacimiento, desde canciones románticas hasta el folk, el pop o el jazz, desde Gesualdo o Ligeti hasta Michael Bubl . Siempre al acecho para encontrar obras nuevas, encargan desde su primer concierto obras a muchos compositores de renombre tales como Krystof Penderecki, Luciano Berio, John McCabe, Peter Maxwell Davies, Ned Rorem, John Tavener o Gy rgy Ligeti.

La lista de lugares donde han actuado es igualmente muy variada, incluyendo catedrales y palacios así como muchos de los auditorios más importantes del mundo. Han actuado junto con orquestas famosas como la London Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra y con grupos de cámara incluyendo, recientemente, Concordia, L'Arpeggiata y Sarband. También han actuado con solistas importantes como Kiri te Kanawa, Emanuel Ax, George Shearing, Evelyn Glennie, Dudley Moore e incluso Bruce Johnston de los Beach Boys. Estas colaboraciones han desembocado a menudo en grabaciones que se han ido sumando a la discografía del grupo. En sus más de 150 grabaciones, entre discos y DVDs, han ganado diversos premios, entre los que se encuentra un reciente Grammy en 2009 por el  lbum *Simple Gifts* (Signum).

Su fama por la exigencia para la armonización, el equilibrio y la afinación en sus propias actuaciones les ha llevado a compartir sus conocimientos a través de su labor educativa e imparten regularmente clases magistrales en muchos países y, desde 1996, son el Prince Consort Ensemble-in-Residence en el Royal College of Music de Londres. The King's Singers disfrutan sobremanera de lo que hacen y esa calidad es, sobre todo, lo que ha cautivado al público del mundo entero y los mantiene en la cumbre desde hace ya casi cuatro décadas. Como ha dicho *The Times*, "su musicalidad y su auténtica habilidad para entretenernos los hace inigualables".

NOTAS AL PROGRAMA

Fieles a la idea de que el público puede ser a la vez educado y entretenido, The King's Singers llegan por primera vez a Soria con un concierto atractivo para todos los públicos en el que demostrarán por qué llevan más de cuarenta años siendo uno de los grupos líderes en la interpretación a *cappella*.

Fieles a su formato de concierto por largos años cultivado, comenzarán acercándonos, en este caso, al siempre sorprendente mundo de la música renacentista, con la correspondiente interpolación de ciertas piezas contemporáneas comisionadas por ellos mismos, para finalizar disfrutando de una de sus señas de identidad: los arreglos *Close Harmony* con los que este elenco de seis grandes músicos hace las delicias del público que los escucha.

Del madrigalismo inglés al villancico hispano.

El reinado de Isabel I de Inglaterra (1558-1603) coincidió con una consciente emulación de la cultura europea, especialmente la italiana, que tuvo como consecuencia directa un aumento repentino del interés por la música en el país anglosajón. Dentro de la efervescencia cultural de este tardío renacimiento inglés, el madrigal italiano gozó de un extraordinario auge y circulación, llegándose a publicar hasta cinco antologías en época isabelina. Compositores como Luca Marenzio o Alfonso Ferrabosco –quien además trabajó para la corte isabelina- gozaron de gran estima además de servir de modelo necesario para el consecuente desarrollo del madrigal inglés cultivado por los William Byrd, Thomas Morley, Orlando Gibbons y compañía.

De este modo, si bien la época isabelina destaca por ser la época de esplendor de la literatura inglesa con William Shakespeare a la cabeza, no se debe ignorar el papel destacado que tuvo la música. Y como importación estrictamente musical –y no literaria- el madrigal ya se habría establecido hacia 1597 dando lugar, entre otros, al famoso libro *The Triumphs of Oriana* (*Los triunfos de Oriana*) publicado en 1601 por Thomas Morley. El libro, como el título indica, fue publicado en honor a la reina Isabel I –conocida como ‘nuestra gloriosa Oriana’-, y contiene 25 piezas de hasta 23 compositores diferentes. La primera de ellas, ***All creatures now are merry-minded*** de John Bennet (ca. 1575-1614). Poco se sabe de este compositor que publicó en 1599 su propia antología de madrigales. *All creatures now*, compuesta a cinco voces, responde al estilo claro y a *cappella* que caracteriza a los madrigales de la escuela inglesa y, como el resto de los incluidos en la publicación *The Triumphs of Oriana*, termina con la frase que rinde honor a su majestad: “y así cantaron los pastores y las ninfas de Diana: larga vida, justa Oriana”.

William Byrd (ca. 1540-1623) fue uno de los compositores más prestigiosos de su tiempo y, sin embargo, nunca tituló a sus composiciones propiamente madrigales. Su mayor aportación a la música inglesa fue saber adaptar todos los géneros importados a un lenguaje marcadamente personal que se inspiraba en las melodías tradicionales. Así, considerada como parte del grupo “sonetos y pastorales”, ***Though Amarillis Dance in Green*** fue publicada en 1588 en su libro *Psalmes, sonets and songs of sadness and pietie* (Salmos, sonetos y canciones de tristeza y piedad).

Pero sin duda **Thomas Morley** (ca. 1557-1602) puede ser considerado el más importante madrigalista inglés y el más cercano a las importaciones italianas, pues fue el único que publicó madrigales como tal además de ser uno de los editores de las cinco antologías de madrigales italianos. Aunque como el propio Morley anotó en una de sus varias ediciones antológicas, “*hay un género más ligero que la villanella, que ellos denominan ballet o danzas, y son canciones que siendo cantadas como una canzoneta podrían ser también bailadas... también hay otro tipo de ballets, comúnmente denominados fa-las [...] Es un pequeño género y tal como yo lo tomo parece inventado para ser bailado por voces*”. Este género, el *ballet*, fue en efecto un tipo de danza originada en las cortes italianas del siglo XV con un estilo ligero, que se bailaba a la vez que se cantaba. Basados en la repetición y estilo estrófico a modo de himno con dos o tres versos compuestos sobre la misma música, algunos deben su denominación de “fa-las” precisamente al refrán o coletilla añadido al final de cada estrofa que remarca su carácter alegre.

Now is the month of maying es, precisamente, un ballet o “fa-las” y no un madrigal. Probablemente, el más famoso de los ballets ingleses publicado en 1595 y que tomó como modelo la canzoneta *So ben mi ch’a bon tempo* que Orazio Vecchi publicó en 1590 en su *Selva di varia ricreatione*. Con un texto que celebra la llegada de la primavera, no ha dejado de ser interpretado en la tradición coral inglesa. De hecho es, junto al *Hymnus Eucharisticus*, una de las piezas que el coro de Magdalen College y los coristas de Magdalen College School cantan desde lo alto de Magdalen Tower en Oxford cada *May Morning* a las 6 de la mañana desde hace unos 400 años para celebrar, precisamente, la llegada de la primavera.

Como nexo entre la tradición madrigalista inglesa y los villancicos renacentistas españoles, The King’s Singers han elegido ***The lobster quadrille*** (La cuadrilla de langostas). Esta pieza, cuyo título proviene del mundo sin sentido que Lewis Carroll creó para *Alicia en el país de las maravillas*, forma parte del ciclo a cappella *Nonsense madrigals* que **György Ligeti** (1923-2006) compuso entre 1988 y 1993 precisamente, por encargo de The King’s Singers. Compuestos como tributo a la música de los

siglos XIV y XV, Ligeti empleó técnicas como la superposición de diferentes textos simultáneamente o la superposición de líneas melódicas interpretadas a diferentes tempos. Además, estos *Nonsense madrigals* llevan la afición de Ligeti por el empleo de palabras sin sentido un paso más allá. En concreto, *The lobster quadrille* –inspirado en el divertido pasaje de *Alicia en el país de las maravillas* en que la pescadilla anima a la serpiente a unirse al baile en el que las langostas y las tortugas están inmersas- se caracteriza por el frenetismo conseguido a partir de la superposición de textos diferentes que siguen, además, patrones rítmicos completamente diferentes.

Este frenetismo llega a su fin con una de las piezas compiladas en el *Cancionero Musical de Palacio*, que no es sino la mayor colección de canciones de corte del Renacimiento español compiladas durante el reinado de los Reyes Católicos y que el eminente musicólogo Francisco Asenjo Barbieri relacionó con la Casa de Alba. Dicha pieza es ***La Tricotea San Martín***, atribuida a **Alonso de Alba** (¿?-1504), del que poco o nada se sabe. No obstante, esta canción que los marineros cantarían en las tabernas, a juicio de los propios King's Singers, es una de las piezas más conocidas pertenecientes al *Cancionero Musical de Palacio* que ha sido incluida en numerosas antologías de madrigales renacentistas. Quizá debido a su sentido lúdico o festivo, pero lo cierto es que The King's Singers ya la incluyeron en su *Madrigal Tour* de 1983.

Como la mayor parte de las piezas compiladas en dicho *Cancionero*, *La Tricotea* es un villancico, ya que el término madrigal apenas se usó en la España de la época. El villancico, lejos de tener la connotación navideña que hoy tiene, fue a la zona hispana lo que el madrigal al resto de Europa. Si bien comparte algunos rasgos con la canción popular profana y elementos polifónicos con el madrigal, lo cierto es que como muestra *La Tricotea* el villancico hispano responde a un estilo más sencillo que evita el artificio de la escritura contrapuntística teniendo un estilo más armónico. Es, además, fácil identificarlo ya que responde básicamente a la división estribillo- estrofas, que en este caso se denominan pies. El estribillo, compuesto por una estanza de dos o tres versos, se repetiría al final de la sucesión de pies que, compuestos generalmente de seis versos, guardan relación temática en lo musical con el estribillo.

A siolo flasiquiyo de **Juan Gutiérrez de Padilla** (1590-1664) es otro villancico. Padilla, uno de los mejores ejemplos de la tradición musical hispana del Siglo de Oro en el Nuevo Mundo, fue destinado en 1620 a la Catedral de Puebla en México, de la que poco después se convertiría en maestro de capilla. Allí compuso el grueso de su obra y este *A siolo flasiquiyo* es el Villancico VIII de los Maitines de Navidad que compuso para 1653.

Y volviendo a la tradición renacentista de canción cortesana, **Pásame por Dios barquero** de **Pedro de Escobar** (1465-1535) es otro de los villancicos compilados en el *Cancionero Musical de Palacio*. *Pásame por Dios barquero* es un buen ejemplo para ilustrar no solo la gran variedad de géneros temáticos que se encuentran en el *Cancionero*, sino que pueden ser expresados por el género del villancico: Escobar, portugués que trabajó gran parte de su carrera en la Corte de Isabel I de Castilla, compuso una plegaria que pide al barquero un paso seguro por el inframundo.

Para acabar esta nómina de compositores hispanos pertenecientes al siglo XVI, tenemos a **Mateo Flecha** (1481-1553), conocido por sus famosas ensaladas. Aunque Flecha fue un compositor itinerante, el hecho de que varios villancicos contenidos en el *Cancionero de Uppsala* se le atribuyan permite constatar su presencia al menos durante algún tiempo en la Corte del Duque de Calabria en Valencia durante el reinado de Fernando el Católico. Sería por tanto para la diversión de ésta y otras cortes para las que compondría esas famosas ensaladas que son algo así como canciones paródicas destinadas al disfrute cortesano y que, además, encierran muchas veces la extravagancia de estar escritas en varias lenguas – generalmente español, catalán, italiano, francés y latín. Flecha compuso un total de once ensaladas que su sobrino publicó en 1581 en Praga. Sin embargo, solo se conservan en su versión completa seis de ellas, entre las que destaca por ser una de las más interpretadas y conocidas *La bomba* que The King's Singers interpretarán esta noche.

Cuatro siglos de grandes genios y cuatro décadas de King's Singers.

Si la primera parte propone un atractivo y coherente programa, la segunda parte no dejara indiferente a nadie. Esta segunda parte la inician con otra obra por ellos mismos comisionada, **Masterpiece** del compositor británico **Paul Drayton** (1944-), que arrancará no pocos aplausos y cómplices sonrisas entre el público asistente.

Como los propios destinatarios han considerado en alguna ocasión, "*Masterpiece* es un título modesto para una pieza con modestas pretensiones" que no son otras que resumir, en apenas nueve o diez minutos, cuatrocientos años de Historia de la Música Occidental. Los compositores que año tras año completan la programación del Otoño Musical Soriano están, sin duda, representados. Faltan algunos, tampoco cabe duda, pero aquellos considerados pilares, hitos o grandes genios no se han escapado a la pluma irónica y burlona de Drayton.

No en vano, más que un resumen, es precisamente esta *Masterpiece* una sátira o una caricatura musical de algunos de los más famosos nombres de nuestra historia de la música: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johann Strauss, Claude Debussy, Richard Wagner, John Cage y muchos más. Drayton no se limita a escribir una composición a cappella en la que mencionar simples nombres, sino que tomando alguna de las características más significativas del estilo de estos grandes genios ilustra su música. A veces mencionando a conciencia un título, tomando prestada alguna de sus melodías más famosas o citando parte de sus obras más conocidas, Drayton ha configurado de este modo una de las mejores antologías sonoras de la Historia de la Música Occidental.

Para terminar esta segunda parte más distendida, una pequeña selección de lo que ha encumbrado a estos seis cantantes británicos: sus arreglos **Close Harmony**. Siendo el eclecticismo un imperativo más que una opción desde que iniciaran su andadura allá por los años sesenta, el mezclar madrigales renacentistas con canciones folklóricas inglesas, arreglos jazzísticos y melodías populares fue un rasgo característico en sus programas adaptados, no obstante, a los requerimientos de seis voces masculinas cantando a cappella. De hecho, música de todas las épocas y estilos tiene cabida en estos arreglos *Close Harmony*, desde la obertura de *El barbero de Sevilla* hasta éxitos de los Beatles como *Blackbird*.

Citando un artículo aparecido en diciembre de 2010 en la página web de la cadena de radio estadounidense *NPR music* bajo el título "The King's Singers: Four Decades of Close, Sweet Harmony", lo que en un principio había sido una simple manera como cualquier otra de organizar un programa de concierto, "rápidamente se convirtió en la seña de identidad de *The King's Singers*: *satisfarían las exigencias de sus fans más clásicos con interpretaciones brillantes de la música sacra de hace 400 años al mismo tiempo que divertirían a sus fans más pop con peculiares arreglos de las canciones de David Bowie o The Beatles*".

Sin duda, completo, divertido, diferente. Este es el resumen del programa que The King's Singers les proponen esta noche.



JUEVES, 26 de septiembre; 10:30 / 12:30 h

AMORES GRUP DE PERCUSSIÓ **'A COLPS'**

CONCIERTO DIDÁCTICO PARA ESCOLARES

STEVE REICH (1936-)

'Clapping'

JUANJO GUILLEM (1965-)

'Música Aquática'

JOHN CAGE (1912-1992)

'Living Room Music'

T. DE MEY (1956-)

'Musique de table'

ED. ARGENZIANO

'Stinkin' Garbage'

LARRY SPIVAK (1954-)

'Paper Bag'

J. S. CHAPI (1960-)

'PVC'

'Bidomania'



AMORES, Grup de Percussió

Fundado en 1989, está integrado por Pau Ballester, Ángel García y Jesús Salvador “Chapi”. AMORES Grup de Percussió toma su nombre de la obra homónima de John Cage, compositor que ha ejercido una fuerte influencia en el grupo y a quien homenajeó en el Festival de Otoño de Madrid (1991). En su dilatada trayectoria ha desarrollado un papel decisivo en la evolución de la música para percusión en España, estrenando gran parte de la obra escrita para percusión y composiciones dedicadas al grupo. Su trayectoria profesional siempre ha estado unida a la labor de investigación, docente y educativa creando audiciones de percusión para escolares durante los últimos 17 años. Los más importantes solistas internacionales han actuado junto al grupo.

AMORES Grup de Percussió ha actuado en numerosas ciudades españolas y europeas además de en EE.UU., Brasil, Argentina, Uruguay, Puerto Rico, México, Korea y Taiwán dentro de los más importantes Festivales de percusión y música contemporánea recibiendo numerosos elogios de la crítica especializada. Han realizado diversos espectáculos que fusionan la percusión contemporánea y las artes escénicas: *Fénix* (2000), *Drumcuts* (2005), *Cosmogonía* (2007) y *Callejón sin salida* (2008). Han sido galardonados, entre otros, con el Premio de las Artes Escénicas 2003 a la mejor composición musical por *Tinajas*, música original de Jesús Salvador Chapi, y con el Premio de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana por la mejor música original para espectáculo escénico por *Ubu*.

En 2009 cumplieron su 20 aniversario y como celebración estrenaron el concierto para percusión y orquesta *AMOREXXS* del compositor A. Valero e interpretado junto con la Orquesta de Valencia en el Palau de la Música de Valencia. AMORES Grup de Percussió cuenta con el apoyo institucional del Instituto Valenciano de la Música (IVM) y el INAEM. Es compañía residente en el Teatro Auditorio de Catarroja Francisco Chirivella. Toca instrumentos NP Drums (España) y baquetas Innovative Percussion Inc (EE.UU.). Discografía: *Vivencias* (1998), *AMORES/Cage* (2000), *AMORES/Llorenç Barber* (2001), *Tinajas* (2003), *Fénix* (2004) y *Blackscore* (2010)

NOTAS AL PROGRAMA

A COLPS

AMORES Grup de Percussió presenta un espectáculo pedagógico de nueva creación en el 2013. El 'pulso' como elemento canalizador de la propia vida está presente desde el propio vientre de la madre hasta que dejamos de existir. La interpretación del pulso nos permite crear el 'ritmo' según las circunstancias o necesidades del momento. El pulso de la vida, el pulso de la ciudad, el pulso de la fe. Siempre como elemento catalizador, generador y prueba fehaciente de que existe la vida.

El pulso y el silencio nos permiten entender que la música existe a lo largo de la vida en cualquier faceta que podamos imaginar. Entender y comprender que estamos envueltos en una música permanente nos ayudará a disfrutar en mayor medida de la propia música creada con tal fin. Y éste es uno de los propósitos que persigue AMORES Grup de Percussió en esta audición de nueva creación. *A Colps* nos ayudará a entender que el pulso y el ritmo actúan en cualquier lugar, en nuestro propio cuerpo, que cualquier elemento puede ser constituyente en la creación de un ritmo y que la sencillez y la simplicidad en la creación pueden convertirse en elementos primordiales en la comprensión y lucidez.

Esta audición supone una reflexión sobre dicha realidad, combinando ritmo y silencio desde una nueva perspectiva sonora, sencilla y fácil que nos ayudará a entender mejor aquello que llamamos música a través de la percusión. En el desarrollo de la audición propuesta se mostrarán diferentes formas de organizar sonidos y ruidos, mediante la percusión como hilo conductor, a través de diferentes instrumentos y artilugios sin olvidar que nuestro cuerpo es el primer instrumentos de percusión. La interacción de los alumnos con los intérpretes posibilitará la práctica de la improvisación como elemento creativo y socializador.

AMORES, Grup de Percussió



VIERNES, 27 septiembre; 20:30 h

JOSÉ CURA

Juan Antonio Álvarez Parejo, pianista acompañante

Obras de:

CARLOS GUASTAVINO (1912-2000)

MARÍA ELENA WALSH (1930-2011)

ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

CARLOS LÓPEZ BUCHARDO (1881-1948)

JOSÉ CURA (1962-)

Sonetos de Pablo Neruda

NOTA. El programa definitivo se entregará en separata el día del concierto.



JOSÉ CURA, tenor

Aclamado mundialmente por sus intensas y originales interpretaciones de personajes de ópera así como por sus conciertos innovadores y poco convencionales, José Cura, como cantante y director, es nombre habitual en los teatros más prestigiosos del mundo.

En el año 2007, el estreno mundial de *La Commedia è finita* –un espectáculo de prosa, ballet y ópera ideado y dirigido por José Cura–, marcó el principio de su carrera de director y escenógrafo.

El aplauso unánime del público y las críticas recibidas por sus producciones de *Samson et Dalila* en el Badisches Staatstheater Karlsruhe en 2010 –de la cual hay un DVD comercial–, *La Rondine* en la Ópera de Lorraine y *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci* en la Opéra Royal de Wallonie, ambas en 2012, han sellado su prestigio como director.

Sus próximos compromisos como director y escenógrafo incluyen: *Otello* en el Teatro Colón de Buenos Aires (2013), *La Bohème* en la Royal Swedish Opera (2015), *Turandot* en la Ópera Royal de Walonnie (2016) y *Peter Grimes* en Theater Bonn Opernhaus (2017). En estas ocasiones, además, salvo en *La Bohème*, cantará los roles del tenor protagonista.



JUAN ANTONIO ÁLVAREZ PAREJO, **piano**

Nace en Madrid, ciudad donde realiza sus estudios musicales. Al término de ellos se dedica al acompañamiento de cantantes y a la música de cámara. En 1980 debuta con Teresa Berganza en el Teatro Principal de Valencia. Desde ese momento se convierte en su pianista habitual y le acompaña en los teatros más importantes: Carnegie Hall de Nueva York, Covent Garden y Albert Hall de Londres; Scala de Milán; Konzerthaus de Viena; Concertgebouw de Amsterdam; La Fenice de Venecia; Champs Elysées, Salle Pleyel, Châtelet y Ópera de París; Teatro Real de Madrid; Liceo de Barcelona, Teatro Colón de Buenos Aires... además de en giras en Japón, Corea, Taiwan, Hong Kong, Perú, Venezuela y Brasil.

Con la bailarina y concertista de castañuelas Lucero Tena ha realizando numerosos conciertos y una gira por África. Acompaña al barítono español Iñaki Fresán, con quien ha hecho recitales en Buenos Aires, Jerusalén y varias ciudades españolas con gran éxito de crítica y público, destacando el obtenido en el Auditorio de Música de Madrid con el ciclo *Schwanengesang* de Schubert. Ha trabajado también con María Bayo, Elisabet Matos o M^a José Montiel. Colabora asiduamente con jóvenes valores de la Lírca española. Ha grabado varios discos con Teresa Berganza, María Bayo y M^a José Montiel además de numerosas grabaciones para RTVE.

Es profesor del Real Conservatorio de Música de Madrid desde el curso 1979/80 y ha ofrecido cursos recientemente en la Universidad Carlos III de Madrid, el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife o la Saint Louis University, Madrid Campus.

NOTAS AL PROGRAMA

LÍRICA ARGENTINA

José Cura se presenta por primera vez ante el público de Soria — lugar donde encuentra sus raíces— con un programa compuesto por la mejor lírica argentina del siglo XX: una cuidada selección que abarca desde las obras más representativas de Carlos Guastavino hasta las propias composiciones que el tenor argentino realizó sobre algunos de los *Sonetos de amor* del poeta chileno Pablo Neruda.

Carlos Guastavino (1912-2000) es, sin lugar a dudas, uno de los más importantes pilares de la lírica hispano-argentina del siglo XX. Más de cincuenta años de actividad compositiva dieron lugar a más de dos centenares de canciones. Su estilo personal, fuertemente diferenciado de sus compatriotas contemporáneos como Alberto Ginastera, revela una marcada influencia de los compositores europeos que encumbraron la lírica hispana en los albores del siglo XX como son Albéniz, Granados o Falla sin olvidar la herencia de los compositores argentinos precedentes, como Alberto Williams o Julián Aguirre, quien fuera uno de los pioneros en sintetizar la tradición folklórica argentina con la tradición culta. Una primera etapa en la década de los cuarenta, la más prolífica, llevó a Guastavino a explorar la lírica de poetas españoles y latinoamericanos. Composiciones como *Se equivocó la paloma* —compuesta en 1941 sobre un poema de Rafael Alberti— o *La rosa y el sauce* —compuesta en 1942 sobre un poema de Francisco Silva y Valdés— han formado y forman parte del repertorio de los más reputados cantantes del siglo XX y XXI. Más adelante, el folklore argentino se convirtió en su fuente de inspiración y sus canciones de la década de los sesenta en adelante se convirtieron en modelo necesario para los cantautores argentinos. *El sampedrino* (1967) o *Campanilla ¿adónde vas?* (1969) sobre textos de León Benarós son algunas de esas canciones que “no pasaron con la moda del momento sino, al llevar en sí la voz interior de este músico sensible a su medio y capaz de expresarlo, han quedado permanentes y formarán parte de las buenas cosas que produce el espíritu de nuestro país” como juzgaba el propio Guastavino años más tarde, en 1971, en la publicación *La Guía de la Música Argentina* bajo el pseudónimo de Carlos Vincent.

Por su parte, **María Elena Walsh** (1930-2011), polifacética mujer especialmente conocida por sus libros infantiles, fue una notable poeta y cantautora argentina cuya carrera en el mundo musical se inicia al lado de Leda Valladares. El dúo Leda y María cosechó numerosos éxitos en la década de los cincuenta y, centradas especialmente en la recuperación del folklore argentino e hispano, publicaron en 1958 *Canciones del tiempo de Maricastaña*. Más adelante, su carrera en solitario legó un

importante repertorio compilado en álbumes como *Canciones para mí* (1963), *El país de Nomeacuerdo* (1967) o *De puño y letra* (1977) que ha sido versionado y difundido por importantes figuras como Mercedes Sosa y Joan Manuel Serrat y, también, José Cura. Quizá, la canción más veces versionada es *Postal de guerra* (1972), una pieza habitual en los recitales de José Cura.

Argentino de más reconocimiento en el ámbito de la música 'clásica' o 'culta', **Alberto Ginastera** (1916-1983) es considerado uno de los compositores latinoamericanos más importantes de todos los tiempos. Maestro del 'renovador del tango' Astor Piazzolla, la producción temprana de Ginastera destaca por estar impregnada de los códigos que compositores argentinos de las décadas finales del XIX formularon para crear una escuela nacionalista basada en el empleo del folklore: desde el empleo de escalas vernáculas o ritmos enraizados en estilizaciones de danzas argentinas hasta la creación de texturas que imitan el lenguaje idiomático de la guitarra. No obstante, y quizá por ello ha sido uno de los compositores que más reconocimiento ha disfrutado a escala internacional, desde estas piezas tempranas supera la simple expectativa nacionalista para hacer uso de yuxtaposiciones tonales, progresiones no funcionales y armonías disonantes que se adecuaban a las corrientes vanguardistas en su época. Si bien el género de la lírica ha sido eclipsado a escala internacional por su producción orquestal y, sobre todo, por sus piezas para piano, su *Canción del árbol del olvido* —compuesta sobre un poema del uruguayo Fernán Silva Valdés en 1938 y perteneciente a sus *Dos canciones* op. 3- y sus *Cinco canciones populares argentinas* op. 10 —escritas en 1943 y cuyas cinco piezas estilizan la *chacarera*, *triste*, *zamba*, *arorró* y *gato* que remiten a diversas formas folklóricas de Sudamérica— han formado parte desde entonces del repertorio de los más importantes cantantes de habla hispana.

Pero antes que Ginastera o Guastavino, varios compositores se habían centrado en escribir pequeñas piezas basadas en el folklore argentino. Tal es el caso de **Carlos López Buchardo** (1881-1948). A pesar de ser uno de los compositores pioneros de la escuela nacionalista argentina, López Buchardo es especialmente recordado por haber fundado en 1924 el Conservatorio Nacional de Buenos Aires —que dirigió hasta su muerte— además de por haber sido durante largos años el presidente de la Asociación Wagneriana en Argentina. Pero sin duda, López Buchardo fue una inspiración para toda la generación de compositores posteriores, incluidos Guastavino y Ginastera, por haber desarrollado un estilo lírico refinado e íntimo que, si bien en sus inicios tomaba la poesía francesa como base resultado de su formación en París, pasó a inspirarse en fuentes indígenas argentinas —especialmente canciones campesinas— a mediados de los años veinte. Sin duda, el salón literario iniciado junto a su esposa, la soprano Brígida Frías,

al que llegaban prominentes figuras no solo argentinas o latinoamericanas sino desde todos los rincones de Europa, fue una fuente importantísima de difusión de sus canciones para voz y piano. Famosas son su *Canción del Perico* –con texto de Fryda Schutz de Mantovani-, sus *Cinco canciones argentinas al estilo popular* o sus *Seis canciones argentinas al estilo popular*, de entre las que destaca la *Canción del carretero* con texto de Gustavo Caraballo.

Dentro de esta línea de canciones inspiradas en el folklore argentino y en la poesía latinoamericana, **José Cura** (1962-) se atrevió a componer un ciclo de siete canciones basadas en los *Sonetos de amor* del poeta chileno Pablo Neruda. Estrenado con gran éxito en Argentina en 2007, el ciclo fue llevado a Europa cosechando gratas críticas y en 2009 fue finalmente estrenado en España en el Festival de Santander. Sin duda, José Cura cautivará con su inconfundible timbre y su inspirada creación al público soriano porque *"la reacción de la casa no depende del público sino del artista"*.

Y este artista, José Cura, ya supo cautivar al oyente con su disco *Anhelo* (1997), que recoge las mejores canciones argentinas centradas en la nostalgia y el anhelo; compuestas por versos que cautivan y que revelan una atractiva faceta de la lírica hispanoamericana. Ésa de la que José Cura es embajador en sus recitales a lo largo y ancho del mundo que esta noche hacen escala en el Palacio de la Audiencia de Soria.

SÁBADO, 28 septiembre; 20:30 h

JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Martín Jorge, director

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Quinta Sinfonía

- I. *Trauermarsch.*
(*Marcha fúnebre*)
- II. *Stürmisch bewegt.*
(*Movimiento tempestuoso*)
- III. *Scherzo.*
- IV. *Adagietto.*
- V. *Rondo-Finale.*



JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

La Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM) pertenece a la Dirección General de Artes Escénicas, Música y Audiovisual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y fue creada con el propósito de contribuir a la formación de los jóvenes músicos madrileños en un marco de formación profesional de alta calidad técnica y artística. En esta agrupación conviven la Joven Orquesta, el Joven Coro y los Pequeños Cantores de la JORCAM. Su objetivo principal es ampliar y desarrollar los conocimientos musicales a fin de preparar a sus miembros para un futuro acceso a las agrupaciones profesionales y a la inserción laboral en el mundo de la música. La JORCAM busca la promoción y el apoyo a sus miembros a través de concursos internos de solistas, clases magistrales o ayudas para la ampliación y perfeccionamiento de estudios.

La JORCAM se crea en 2009 heredera de la antigua Orquesta Sinfónica de Estudiantes de la Comunidad, formación que ha contribuido durante 18 años a la formación de los jóvenes músicos madrileños. Su debut oficial es en los Teatros del Canal con la gala *Una noche en el Canal* bajo la dirección de Albert Boadella. En sus cuatro años de existencia, la JORCAM ha ofrecido conciertos en el Auditorio Nacional, Teatros del Canal, Zaragoza, Soria, Bilbao, Santander... Ha participado en conciertos en Francia, El Salvador, Rusia, México y Vietnam y en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante o el Festival Internacional de Guanajuato (México). Por el podio de dirección de la JORCAM han pasado José Ramón Encinar, Jordi Bernàcer, Jaime Martín, Roberto Rizzi Brignoli (ex director de la Scala de Milán), Miguel Roa, Alejandro Posada o Anatoli Levin (catedrático de dirección del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú) entre otros muchos.

La JORCAM además extiende sus objetivos a proyectos que incorporen la música como vehículo de inclusión social y de apoyo a colectivos marginados o con necesidades especiales. Ha iniciado dos proyectos: en el Hospital Niño Jesús de Madrid dirigido a niños con parálisis cerebral y en la Fundación Carmen Pardo-Valcarce para personas afectadas por el síndrome de down.



MARTÍN JORGE, **director**

El privilegio de hacer música es la motivación fundamental para Martín Jorge, por lo que no es de extrañar que su vida entera esté enfocada en lograr que este privilegio se materialice una y otra vez: como Director Invitado en orquestas de Estados Unidos, México, América Central, Sudamérica y Europa; como Director Musical desde 2004 de la Orquesta Sinfónica Juvenil de El Salvador y como un gestor cultural que concentra su labor en que otros también puedan vivir la música. Reinventarse de forma constante, trabajar sin horario definido y dejarse sorprender siempre por la música se han convertido en las herramientas que le permiten hoy por hoy dedicarse de lleno a su carrera. Su labor está marcada por la premisa de no olvidar nunca que una orquesta hace música con y para la comunidad a la que sirve.

Presenciar una función de *Carmen* en 1990 marcó su decisión de convertirse en director de orquesta, meta que cumplió en la Universidad de la República de Uruguay, en las cátedras de Federico García Vigil y Sara Herrera. Tras realizar sus estudios superiores, la búsqueda de la excelencia profesional lo ha llevado a Venezuela, Chile, Nueva York y España. Estudió con los maestros Piero Bellugi y Zsolt Nagy, trabajó en las temporadas de ópera del Teatro Principal de Palma de Mallorca, asistió al Instituto Universitario de Estudios Musicales de Caracas y estudió en la Universidad Católica de Chile. Desde su debut profesional con la Orquesta Filarmónica de Montevideo en el año 2000, ha disfrutado su papel como Director Invitado al tiempo que ha consolidado su gestión al frente de ProArte, organización que administra a la Orquesta Sinfónica Juvenil de El Salvador. Junto a un competente equipo de trabajo ha logrado transformar y posicionar a dicha orquesta como uno de los proyectos musicales de referencia en la región centroamericana. Además, en ProArte está desarrollando múltiples proyectos musicales, incluyendo dos orquestas y tres coros -entre ellos, un coro para personas sordas.

Martín Jorge fue distinguido como Joven Artista de la UNESCO por la Paz en 1999.

NOTAS AL PROGRAMA

Un nuevo estilo: *la Quinta sinfonía* de Mahler.

“Nadie la ha entendido. Desearía poder dirigir su estreno cincuenta años después de mi muerte”. Mahler se mostraba así de apesadumbrado tras dirigir el estreno de su *Quinta sinfonía* el 18 de octubre de 1904 al frente de la Gürzenich Orchestra de Colonia. Sus palabras reflejan la ácida crítica que recibió esta obra iniciada en verano de 1901. Una crítica especialmente centrada en la “irracionalidad” de su estructura iniciada por una contundente *Marcha fúnebre* y en el “encanto femenino” asociado a su *Adagietto* que, para muchos, parecía chocar con el heroísmo propio del género de la sinfonía.

Paradójicamente, la historiografía posterior ha considerado esta *Quinta sinfonía* la más convencional de toda la producción sinfónica de Mahler y la que inaugura el ciclo de sus ‘sinfonías intermedias’ –que incluye también la *Sexta* y la *Séptima*-, caracterizadas por la recuperación del carácter puramente orquestal de la sinfonía clásica a diferencia de aquellas que las precedieron y sucedieron, concebidas por Mahler con un gran peso del elemento vocal. Y es precisamente el *Adagietto*, bella pieza escrita para cuerda y arpa, la parte más conocida de esta *Quinta sinfonía* y de toda la producción mahleriana debido a su inclusión en la banda sonora de *Muerte en Venecia*, película dirigida en 1971 por Luchino Visconti.

No obstante, esa “capacidad de emocionarnos de improviso” que Norman Lebrecht ha atribuido a las sinfonías mahlerianas dista mucho de la percepción que pudo tener el público que asistió a sus estrenos. Sus contemporáneos escucharon esta *Quinta sinfonía* condicionados por la inclusión en el programa de piezas clásicas en el repertorio y, además, acompañada de piezas vocales que enfatizaron más si cabe el contraste de esta obra mahleriana con el resto de su producción coetánea –los *Rückert Lieder* y los *Kindertotenlieder*- y con sus sinfonías precedentes.

En la *première* de Colonia se incluyeron tres canciones para alto y piano de Schubert, el *Ständchen D 920* para coro femenino también de Schubert y la *Obertura Leonora 3* de Beethoven. Aunque fue alabado el lenguaje innovador empleado por Mahler y sus dos últimos movimientos fueron ampliamente aplaudidos, no faltaron quienes aludieron a su difícil aceptación, pues pertenecía “al abandonado reino de la música absoluta”.

Pero fue sin duda en su estreno en Viena donde la *Quinta sinfonía* –dirigida también por el propio compositor el 7 de diciembre de 1905- suscitó las críticas más contrariadas. El programa lo completaba el motete *Singet dem Herrn ein neues Lied BWV*

225 de Bach dirigido por Franz Schalk y, si bien Max Kalbeck consideró que esta obra mahleriana trascendía “*todos sus previos trabajos en su rico, intrigante y bello contenido así como en la coherencia de su forma*”, su apreciación fue eclipsada por la furibunda crítica con la que Gustav Schönaich apeló a la “*completa irracionalidad de la estructura, comenzando por su arbitraria e inapropiada Marcha Fúnebre que abre como primer movimiento, [...] su Scherzo es una especie de rústica excursión mientras que su Adagietto se asemeja a las preciosas imágenes de santas que elegantes abades dejan como tarjetas de visita para sus pequeñas condesas*”.

Innovador, coherente o irracional, lo cierto es que Mahler inauguró en verano de 1901 una nueva etapa compositiva marcada por su trayectoria personal. Hoy, a la luz de la historia, hemos de entender esta *Quinta sinfonía* como un paso hacia la cima, como un hito en la última década de su vida en la que, en su viaje desde el poder más absoluto hasta la decadencia más profunda, su música nace de la necesidad de comunicarse.

Más allá de la consideración de Bruno Walter como “*música apasionada, salvaje, patética, dramática, solemne, gentil, plena de emociones que surgen del corazón humano, pero ‘solo’ música*”, lo cierto es que dos hechos extramusicales ocurridos en 1901 marcaron de lleno la composición de la *Quinta sinfonía*. El primero, la fuerte hemorragia intestinal que a punto estuvo de costarle la vida a Gustav Mahler la noche del 24 de febrero de 1901 y, el segundo, su primer encuentro con la que sería su esposa, Alma Schindler, en noviembre del mismo año. Dos hechos que, a la luz de diferentes testimonios, fueron la causa directa o indirecta del primer y el cuarto movimiento respectivamente.

Antes de continuar, no obstante, es preciso anotar que esta *Quinta sinfonía* tiene dos particularidades que la hacen especial. Por un lado, destaca la ausencia de una tonalidad unificadora para toda la pieza. El propio compositor reconoció a sus editores la dificultad de hablar de una tonalidad para el conjunto de la *sinfonía*, por lo que les aconsejó publicarla sin referencia tonal alguna. Por otro lado, pese a sus cinco movimientos, el primero y segundo así como el cuarto y el quinto respectivamente forman dos bloques unitarios que dan a la sinfonía un carácter tripartito. De este modo, se podría considerar que Mahler concibió una sinfonía en tres tiempos a los que añadió dos testimonios musicales que reflejan dos sucesos clave dentro de su trayectoria vital.

La *Marcha fúnebre* abre esta trascendental sinfonía de un modo contundente y desconcertante. Una marcha en la que el solo de trompeta inicial recuerda lejanamente aquella llamada del destino que Beethoven plasmó en los acordes iniciales de su

también *Quinta sinfonía*. Ese destino al que Mahler creyó burlar la noche del 24 de febrero de 1901 pero que dejó su huella en el carácter fúnebre de las piezas que compuso aquel verano posterior. Entre ellas, cuatro de los *Rücker Lieder* y tres de sus famosos *Kindertotenlieder*, aunque es cierto que la apertura de esta *Quinta sinfonía* es la que mejor evoca el carácter patético de las pompas fúnebres tan comunes en la época con su marcado ritmo y el destacado protagonismo del viento metal apoyado en las cuerdas más graves. Cabe recordar, además, que este tipo de sonoridad fúnebre fue un recurso habitual en su trabajo, ¿cómo olvidar la apertura de la *Tercera sinfonía* llevada a cabo por ocho imponentes trompas al unísono?

Un carácter fúnebre que lejos de desaparecer queda diluido y perfectamente integrado en su segundo movimiento, considerado por el crítico Paul Bekker “*una pieza del tal erupción de fuerza pasional e intensificación de contenido que tiene que considerarse entre los mejores logros del arte sinfónico*”. Mahler empleó en él una forma sonata ingeniosamente organizada en la que el motivo inicial de las trompetas se convierte en un elaborado tema principal. Una magistral pieza dominada por una sonoridad un tanto fantasmagórica como consecuencia del recurrente uso de tritonos a lo largo de todo el movimiento. Una sonoridad que, en la cultura musical de la época, simbolizaba la muerte inminente. Quizá por ello, un mahleriano convencido como fue el gran Leonard Bernstein, reposa para siempre con una copia de la *Quinta* de Mahler sobre su corazón.

Pero el *Scherzo*, rico en contrastes, actúa en esta *Quinta sinfonía* como elemento pivote. Auténtico elemento articulador en el que, según el propio compositor expresó a Natalie Bauer-Lechner a comienzos del agosto de 1901, “*toda nota está llena de vida y todo está girando como en una danza*”. La tragedia y la desesperación que dominan el primer bloque protagonizado por la *Marcha fúnebre* llegan a su fin en esta evocación grotesca de los *ländler* vieneses. Si bien el empleo de este tipo de danzas ternarias vienesas no es exclusivo del *Scherzo* de la *Quinta sinfonía* sino que es un recurso temático-rítmico habitual en los *scherzos* mahlerianos, la vitalidad y el frenetismo con los que se desdibuja la dulzura propia de las líneas melódicas de estos *ländler* es lo que diferencia al *Scherzo* de la *Quinta*. Un frenetismo conseguido en gran medida gracias a la siempre inagotable fuente de inspiración que es el contrapunto al estilo de Bach que Mahler estaba asimilando durante aquel periodo de su actividad compositiva. No en vano, Mahler afirmó pocos años después al referirse a este *Scherzo* que “*la tarea de compositores de ahora sería combinar los recursos contrapuntísticos de Bach con la melodiosidad de Haydn y Mozart*”. Tarea que llevó a la práctica y que ejerció notable influencia en el círculo vienés del momento, liderado por un joven Arnold Schönberg y al que Mahler fue introducido por su esposa Alma.

Es el turno del memorable *Adagietto*. Muchos recordarán al escucharlo la visión de un atormentado y malogrado Gustav (Mahler) al que Visconti rinde homenaje en su *Muerte en Venecia*, adaptación de la homónima novela de Thomas Mann inspirada en Gustav Mahler que fue publicada apenas un año después de la muerte del compositor, en 1912. Una visión que nada tiene que ver con la declaración de amor a Alma Schindler que el *Adagietto* entrañó en su origen. Contradictorias sensaciones evoca una misma música, idílica y fatalista a la vez, que ha llegado a convertirse en símbolo mahleriano. “*Si la música tiene un lenguaje, ésta es la prueba. [Mahler] le dice todo en sonidos, en música*” fue anotado por el director Willem Mengelberg –famoso por sus interpretaciones de sinfonías mahlerianas- en su partitura de esta *Quinta sinfonía*. Gracias a él sabemos que Mahler parafraseó en este *Adagietto* el conocido “motivo de la mirada” del acto primero de *Tristán e Isolda* para declarar su amor a la joven Alma Schindler. No hubo carta, no hubo palabras, tan solo una copia del *Adagietto* que era, a fin de cuentas, “*una canción sin palabras*” acompañada de un breve texto que Alma le transcribió al propio Mengelberg: “*Todo lo que te amo, mi Sol, no te lo puedo decir con palabras*”.

Datado este *Adagietto* en noviembre de 1901 –Gustav y Alma se conocieron el 7 de noviembre y apenas un mes después ya estaban comprometidos-, supuso el punto de partida de la recta final de su sinfonía, culminada, a inicios del verano de 1902, con el *Rondó* final. Bastará solo escucharlo para comprobar que supone la contraparte a la *Marcha fúnebre*: cuando Mahler lo compuso creía haber alcanzado la máxima felicidad. Es el *Rondó* una declaración musical de la alegría, un movimiento agradable al oyente cuya lúcida orquestación destaca las diferentes líneas melódicas de un esquema fugado con perpetuo movimiento heredero del contrapunto bachiano. Escrito en la siempre luminosa tonalidad de re mayor, culmina esta apoteósica *Quinta sinfonía* que vio la luz cuando Mahler estaba en la cima de su carrera musical –era el Director de la Ópera Imperial de Viena y de la renombrada Filarmónica de Viena- y cuyos sucesos vitales marcaron de lleno su obra.

Es por tanto esta *Quinta Sinfonía* una obra maestra llena de luces y de sombras que no son otra cosa que el reflejo de los acontecimientos vitales más importantes de un genio que empleó la música para dar sentido a sus emociones. Es, más allá de toda consideración teórica, un broche de oro para la XXI edición del Otoño Musical Soriano a cargo de la Joven Orquesta Sinfónica de Madrid.

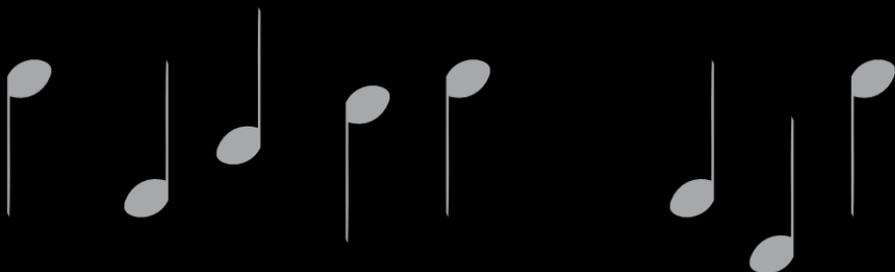


20+1
EDICIONES



21 **Sábado / 10,30h.**
**ENCUENTRO
CON EL MAESTRO
JOAQUÍN ACHÚCARRO**

Al término del mismo, 12,30h.
Concierto de piano por Jorge Nava Vásquez,
ganador del XI Certamen Nacional de
Interpretación "Intercentros" Grado Superior.





JORGE NAVA VÁSQUES, piano

Nacido en Santander, Jorge Nava empezó su educación pianística a los cinco años con Irina Efanova en el Conservatorio Nacional de Música en La Paz (Bolivia). En 2009 continúa su formación en el Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona con Llorenç Reboud y desde 2010 estudia con Stanislav Pocheikin. También ha recibido consejos de Boris Berman, Nino Kereselidze, Ervin Nagy, Hyo Sun Lim, Lang Lang, Felix Gottlieb, Lilya Zilbestein, Jacques Rouvier o Norma Fischer entre otros.

Jorge Nava ha sido premiado, entre otros, en el Concurso Nacional de Piano 'Abril en Tarija' (Tarija, Bolivia), el Concurso Nacional de Piano 'Totorá' (Cochabamba, Bolivia), el Concurso Intercentros 'Melómano' (Madrid, España), el Concurs L'Arjau (Barcelona, España), el Concurso Nacional de Piano 'Marisa Montiel' (Jaén, España), el Concurso internacional de Piano 'Ciutat de Carlet' (Valencia, España) y el Concurso de Jóvenes Pianistas 'Vilafranca del Penedès' (Barcelona, España).

Desde 2010 Jorge Nava es miembro, junto a Asia Jiménez y Andrea Amador, del Trío Bruckner, que ha sido premiado en el Concurs de Cambra de Barcelona (España) y el Concurs de Cambra 'Ciutat de Vinaros', entre otros. Durante la temporada 2009/2010 fue miembro de la Joven Orquesta Nacional de Cataluña y de la Joven Orquesta Nacional de España en la temporada 2012/2013. Ha tocado, entre otras, con la Orquesta Sinfónica Nacional (Bolivia) y la Joven Orquesta del Conservatorio del Liceu (España) bajo la batuta de directores como Willy Pozadas y Ricard Oliver.

Ha ofrecido recitales en Europa y Sudamérica en La Paz, Cochabamba, Totorá, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia); Quilpué (Chile); Santander, Madrid, Córdoba, Málaga, Cádiz, Úbeda, Murcia, Albacete, Barcelona y Vilafranca del Penedés (España), Hamburgo (Alemania) y Londres (UK) entre otras. Sus actuaciones han sido retransmitidas por Radio Nacional de España, Catalunya Música y TV3.

SÁBADO, 21 septiembre; 12:30 h

JORGE NAVA VÁSQUEZ

PIANO

FRANZ LISZT (1811-1886)

Estudio de ejecución trascendental n° 10 en fa menor,
Allegro Agitato o Appassionata

SERGÉI RACHMANINOFF (1873-1943)

Études-Tableaux op. 39, n° 5 en mi bemol menor

I. MARTÍNEZ

Estudio n° 3

FRANZ LISZT (1811-1886)

'Isoldens Liebestod'

SERGÉI PROKOFIEV (1891-1953)

Sonata op. 83, n° 7 en si bemol mayor, 'Stalingrado'

- I. Allegro inquieto*
- II. Andante caloroso*
- III. Precipitato*

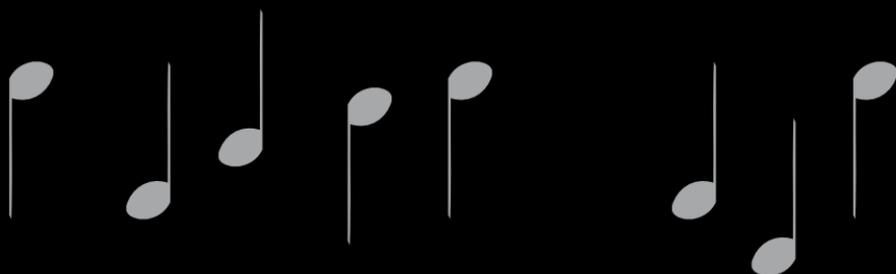


20+1
EDICIONES

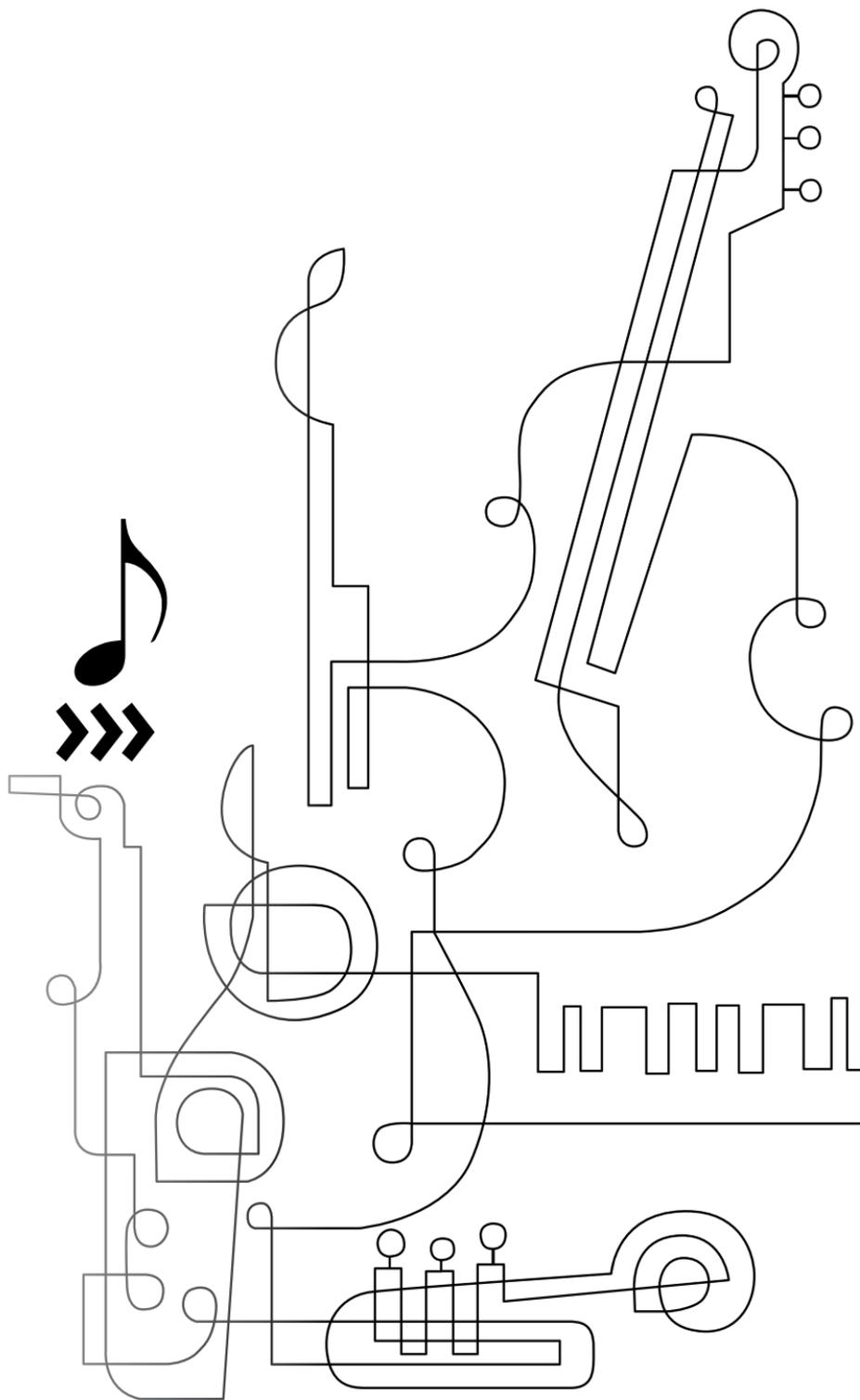


CONFERENCIAS

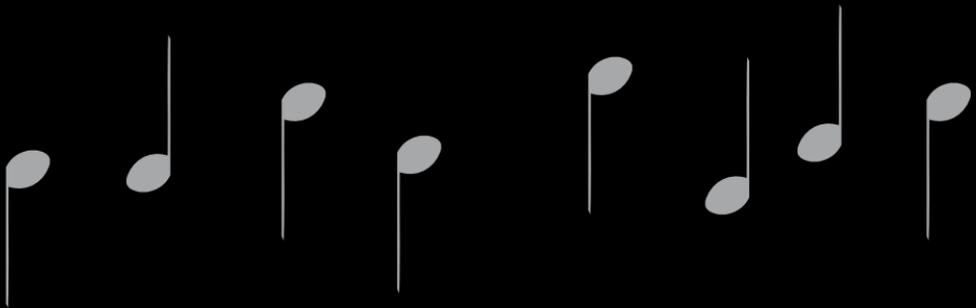
- 24 Martes / 19h.**
Centenario Museo Numantino
“La arqueología musical en el
Museo Numantino: las trompas
y los sonajeros de Numancia”.
Carlos García Benito
—con la colaboración de Raquel
Jiménez Pasalodos y Juan Jesús
Padilla Fernández
- 27 Viernes / 19h.**
Centenario Diario de Soria
“Diario de Soria 1913 - 2013:
testigo centenario de la actividad
musical soriana”. Sonia Gonzalo
Delgado
- 28 Sábado / 19h.**
Odón, infinito
“El repertorio musical del maestro
Odón Alonso”. Antonio Ribera



Sala de Conferencias, 2ª planta del
Centro Cultural “Palacio de la Audiencia”



22 Domingo
X EDICIÓN MARATÓN
MUSICAL SORIANO



El Maratón se desarrolla en diferentes escenarios.
Más información sobre lugares, participantes y
horarios en el programa específico.

VENTA ENTRADAS

ABONOS

29 y 30

AGO

En taquilla / de 19 a 21 h.

4/  máximo



ENTRADAS ANTICIPADAS

4
SEP

En horario de 8 a 14 h. y de 19 a 21 h.

Desde el día 7, comenzado el Festival, el horario de taquilla será de dos horas antes del comienzo de cada actuación, pudiendo adquirir entradas para cualquier concierto.

4/  concierto max



ENTRADAS POR INTERNET

4
SEP

www.teatropalaciodelaaudiencia.com

a partir de las 8h. del día 4. Servicio 24h. durante todo el Festival.

4/  concierto max



-10%

Reducción del 10% en la venta de Abonos para Empadronados.

-50%

Reducción del 50% a Aulas de la Tercera Edad, con Carnet Joven y a niños menores de 14 años. Esta reducción no tiene validez para los abonos.

La organización se reserva el derecho a alterar el contenido, fecha u horario de la programación si circunstancias especiales obligasen a ello.

INFORMACIÓN DE INTERÉS

CONCIERTOS

Se realizarán en el Auditorio "Odón Alonso" del Centro Cultural "Palacio de la Audiencia" excepto los actos de los días 21 y 23 que tendrán lugar en el Auditorio del Conservatorio "Oreste Camarca".

MARATÓN MUSICAL

Se desarrollará en diferentes escenarios. Más información sobre lugares, participantes y horarios en el programa específico del Maratón Musical.

Para participar como músico entra en:
soria.es/festivalmusical

CONFERENCIAS

Tendrán lugar en la Sala de Conferencias, en la 2ª planta del Centro Cultural.

LOCALIDADES # NUMERADAS

Tanto en Abonos como en entradas individuales.

DÍA 26 Entrada concertada con los centros escolares.

ACCESO

Para empadronados y Aulas de la 3ª Edad se presentará la Tarjeta Ciudadana de Soria al acceder al concierto.

Para otros descuentos se exigirá el documento acreditativo.

Tarjeta Ciudadana de Soria



Días 21, 22, 23 y 26 de septiembre	_____	Entrada gratuita
Días 7, 8, 13, 16, y 28 de septiembre	_____	10€
Días 12, 20 y 24 de septiembre	_____	15€
Días 14 y 27 de septiembre	_____	20€
Abono	_____	120€



septiembre 2013

	L	M	X	J	V	S	D
	2	3	4	5	6	7	8
				12	13	14	15
	16	17	18	19	20	21	22
	23	24	25	26	27	28	29

Entrada gratuita

10€

15€

20€

120€ ABONO



EDICIONES
ANTERIORES

1993-2012

OTOÑO MUSICAL SORIANO

1993 - 2012

I. ORQUESTAS:

- Orquesta Sinfónica de Castilla y León (1993-2012).
- Orquesta Clásica de Madrid (1993-1996, 1999).
- Orquesta de Cámara "Reina Sofía" (1993, 1994, 1996, 2000, 2005).
- Orquesta de la "Sociedad Coral de Bilbao" (1994, 1995).
- Orquesta Nacional de Cámara de Andorra (1995).
- Orquesta "Ciudad de Málaga" (1996, 1997, 1999).
- Orquesta Sinfonía de Varsovia (1997).
- Camerata del Otoño Musical Soriano (1997-1999).
- Orquesta Nacional de España, ONE (1998, 2001, 2008).
- Orquesta de la Comunidad de Madrid (1998, 2003).
- Orquesta Sinfónica de Madrid (1999).
- Orquesta Sinfónica de Bilbao (1999, 2000, 2011).
- Orquesta Sinfónica del Vallés (2001).
- Orquesta Filarmonía (2002-2006, 2009).
- Orquesta Filarmonía de Málaga (2002, 2003).
- Joven Orquesta Nacional de España, JONDE (2002, 2005).
- Orquesta Solistas de Hamburgo (2003).
- Orquesta de Córdoba (2004).
- Orquesta de Cámara Virtuosos de Moscú (2004).
- Orquesta de Extremadura (2005).
- Camerata del Prado (2005).
- Orquesta de Valencia (2006).
- Orquesta Sinfónica "Ciudad de Oviedo" (2007).
- Orquesta Sinfónica de Navarra (2010).
- Joven Orquesta Sinfónica de Soria, JOSS (2011,2012).
- Orquesta "Lira Numantina" (2011,2012).
- Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid, JORCAM (2011, 2012).
- Orquesta Sinfónica de Euskadi (2012).

II. GRUPOS INSTRUMENTALES:

- Zarabanda (1993, 1994, 1997, 2003, 2009).
- Grupo del CDMC (1993, 1996).
- Niños del CEDAM (1993, 1996).
- Sociedad Coral de Bilbao (1994, 1997).
- 'The Scholars Baroque Ensemble' (1995).
- Cuarteto 'Atrium Musicae' (1995).
- Grupo SEMA (1996).
- Cuarteto "Manuel de Falla" (1997).

- Banda Municipal de Música de Soria (1998).
- Trío "Mompou" (1999).
- Cuarteto "Arriaga" (2000).
- Conjunto Unísono de Jóvenes Violinistas de Sevilla (2000).
- Octeto Ibérico de Violonchelos (2001).
- Quinteto de Viento "Ciudad de Soria" (2002).
- Banda Sinfónica Municipal de Madrid (2002).
- Neopercusión (2003, 2008).
- Spanish Brass Luur Metals (2004).
- Amores Grups de Percussió (2005).
- Suggia Ensemble (2006).
- Orquesta Tornaveu (2006).
- Banda Primitiva de LLiria. (2007).
- 'Jazz friends' (2008).
- Ara Malikian Ensemble (2008).
- Aladretes ¡Danza! (2009).
- Camerata del Prado (2009).
- Banda del Ateneo Musical de Cullera (2009).
- Stringfever (2010).
- Camerata Pro Arte (2011).
- La Capilla Real de Madrid (2012)
- Grupo Instrumental del Conservatorio 'Oreste Camarca' de Soria (2012).

III. AGRUPACIONES CORALES:

- Coro de la Comunidad de Madrid (1993, 2003).
- Coro de la Universidad Politécnica de Madrid (1994, 1996).
- Sociedad Coral de Bilbao (1994, 1997, 1999, 2.007).
- Coro de Cámara "Barbieri" (1995).
- Coros de la "Ciudad de León" (1996).
- Coros de la Universidad de León (1996).
- Coro "Castelnuovo Tedesco" (1997).
- Coro del Teatro de la Zarzuela (1998).
- Coral "Andra Mari" (2000).
- Orfeón Donostiarra (2001).
- Orfeón Filarmónico Magerit (2002).
- Escolanía de Segovia (2002).
- Coro de cámara Andanza (2003).
- Coro 'Ars Mundi' (2004).
- Coro de Voces Blancas 'Mater Salvatoris' (2004).
- Coral de Soria (2006).
- Capilla Clásica "San José" (2006).
- Coral 'Extrema Daurii' (2006).
- Coral de Cámara de Pamplona (2006).
- 'The swingle singers' (2008).
- Orfeón Filarmónico (2009).
- Coro Nacional de España (2010, 2011).
- Coral Cármina (2011).
- Joven Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM) (2011, 2012)

IV. DIRECTORES MUSICALES:

- Odón Alonso (1993-2002).
- Max Bragado (1993-2000, 2004).
- Nicolás Chumachenco (1993, 2000).
- Miguel Groba (1993, 1998).
- Jesús Ángel León (1994).
- Gorka Sierra (1994, 1997).
- Gerard Claret (1995).
- Krzysztof Penderecki (1997).
- Pedro Halffter Caro (1997, 1999).
- José Manuel Aceña (1998).
- José Luis Ormazábal (1999).
- Juan José Mena (2000).
- Juri Managadze (2000).
- Rafael Frühbeck de Burgos (2001).
- Salvador Más (2001).
- Sainz Alfaro (2001).
- Cristóbal Halffter (2002).
- Pascual Osa (2002-2006, 2009).
- Josep Vicent (2002).
- Enrique García Asensio (2002, 2007, 2011).
- Leonardo Balada (2002).
- Yehan Scharowsky (2003).
- Miguel Roa (2003).
- Emil Klein (2003).
- Joan Albert Amargòs (2003).
- Alejandro Posada (2003-2009, 2012).
- Joan Cerveró (2004).
- Lorenzo Ramos (2004).
- Octav Calleya (2005).
- Tomás Garrido (2005, 2009).
- Gloria Isabel Ramos (2005).
- Carlos Amar (2006).
- José M^a Cervera Collado (2006).
- Andrés Valero-Castells (2007).
- Marco de Prosperis (2007).
- Joseph Pons (2008).
- Pascual Balaguer (2009).
- José Luis Temes (2010, 2011).
- Eduardo Portal (2010).
- Ernest Martínez Izquierdo (2010).
- Gunter Neuhold (2011).
- Andrew Gourlay (2011).
- Inma Shara (2011).
- Salvador Blasco (2011).
- Carlos Garcés (2011, 2012).
- Jaime Martín, director (2011).
- Óscar Gershensohn (2012).
- Borja Quintas (2012).

- Rafael Clemente (2012).
- Lorenz Nasturica-Herschcowici (2012).
- Jordi Bernácer (2012).

V. DIRECTORES DE CORO:

- Miguel Groba (1993).
- José de Felipe (1994, 1996).
- Tomás Cabrera (1995).
- Samuel Rubio (1996).
- Juan Luis Ormazábal (1999).
- María Luisa Martín (2002).
- Joan Cabero (2003, 2007, 2010, 2011).
- Adrián Cobo (2004).
- David Guindano Igarreta (2006).
- Gorka Sierra (2011).

VI. DIRECTORES DE ESCENA:

- Guillermo Heras (1998).
- Alexander Herold (2006).

VII. OBRAS ENCARGO DEL FESTIVAL:

- Antón García Abril: Canciones del alto Duero (1993), sobre textos de Antonio Machado.
- Tomás Marco: Ojos verdes de luna (1994), versión orquestal.
- Carmelo Bernaola: Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería (1994), para el "Álbum de Leonor".
- Claudio Prieto: Palacio buen amigo (1994), para el "Álbum de Leonor".
- Francisco Cano: Una noche de verano (1994), para el "Álbum de Leonor".
- José Luis Turina: Es ella... triste y severa (1994), para el "Álbum de Leonor".
- Joaquín Borges: Como en el alto llano de tu figura (1994), para el "Álbum de Leonor".
- Amancio Prada: Soñé que tú me llevabas (1994), para el "Álbum de Leonor".
- Ignacio Nieva: Romance y cantata de la Laguna Negra (1995), obra encargo del III OMS, según el poema La tierra de Alvargonzález de Antonio Machado, con guión de Francisco Nieva.
- Tomás Marco: Ojos verdes de luna, versión escenificada (1998).
- Carmelo Bernaola: Piezas caprichosas, para violín y orquesta (1998), obra encargo V OMS.
- Claudio Prieto: Concierto Soria, para flauta de pico y orquesta (1998).
- Luis de Pablo: Al son que tocan, para soprano, bajos, recitadores y orquesta, obra encargo VIII OMS (2000).

- Antón García Abril: Concierto de las tierras altas para chelo y orquesta, obra encargo VIII OMS (2000).
- Leonardo Balada: Dionisio. In memoriam, cantata para narrador, coro y orquesta sobre textos de Dionisio Ridruejo, seleccionados por Emilio Ruiz. Obra encargo IX OMS (2002).
- Llorenç Barber: La audiencia perdurable, concierto de campanas, percusión y metales para la ciudad de Soria, obra encargo XI OMS (2003).
- Manuel Castelló Rizo: La Sierra del Alba, poema en forma de suite para narrador, contralto y orquesta, basado en la obra homónima de Avelino Hernández, obra encargo XIII OMS (2005).
- David del Puerto: Sinfonía nº 3, “ En la melancolía de tu recuerdo, Soria” (2007), sobre textos de Antonio Machado, para recitador, soprano, mezzosoprano y orquesta.
- Josep Vicent Egea: Poema Sanjuanero. Obra encargo del XX OMS (2012)

VIII. ESTRENOS MUNDIALES:

- Gregorio Paniagua: Contrafactum in memoriam Machado (1995).
- Santiago Lanchares: Constelación V (1997).
- Cristóbal Halftter: Odradek (1997) [estreno en España], encargo de la Orquesta Filarmónica Checa.
- Curro Díez: La banda de los amiguetes (1998).
- Gabriel Fernández Álvarez: Seis preludios, de la colección Doce preludios para Leonel (2000).
- Antón García Abril: Juventus (2002) [estreno en gira].
- Manuel Castelló Rizo: Arévacos (2002).
- Roberto López: Gen (2005).
- Zulema de la Cruz: El sueño de don Quijote (2005)
- Francisco García Muñoz: Canciones líricas sobre textos de poetas españoles (2008).
- Francisco Calés: Sinfonía nº 2 (2010).

IX. CANTANTES:

- María Orán, soprano (1993, 1994, 1999).
- Aldo Baldín, tenor (1993).
- Peter Linka, bajo (1993).
- Teresa Berganza, mezzosoprano (1993, 1996, 2005).
- María José Montiel, soprano (1994, 1998).
- Victoria de los Ángeles, soprano (1994).
- Sarah Connolly, mezzosoprano (1994).
- Manuel Cid, tenor (1994, 1999).
- Ulf Bästlein, bajo (1994).
- Soraya Chaves, mezzosoprano (1995, 1996, 2003).
- Ana María Leoz, soprano (1996).
- Enrique del Portal, tenor (1996).
- José Antonio Carril, barítono (1996, 2012).
- Cecilia Lavilla Berganza, soprano (1996, 2009).

- María José Sánchez, soprano (1996).
- Francisco Heredia, barítono (1996).
- Santos Ariño, tenor (1996).
- María José Suárez, mezzosoprano (1998, 2011, 2012).
- Carmen González, soprano (1998).
- Santiago Sánchez Jericó, tenor (1998).
- Ricardo Muñiz, tenor (1998).
- Ainhoa Arteta, soprano (1999, 2004, 2007, 2010).
- Dulce María Sánchez, soprano (1999).
- Enrique Baquerizo, barítono (1999).
- Ana María González, soprano (2000).
- Carlos Bru, bajo (2000).
- Gregorio Poblador, bajo (2000).
- José Antonio García, bajo (2000).
- Alfonso Echevarría, bajo (2000).
- Mabel Perelstein, mezzosoprano (2000).
- Francèsc Garrigosa, tenor (2000).
- Pilar Jurado, soprano (2001, 2012).
- Tatiana Davidova, soprano (2001).
- Isabel Rey, soprano (2002).
- Amancio Prada, cantautor (2002).
- María Rey-Joly, soprano (2003).
- Luis Alberto Cansino, barítono (2003).
- Ana María Sánchez, soprano (2003).
- José Menese, cantautor (2003).
- Laura Vital, cantaora (2003).
- Carmen Avivar, soprano (2004).
- Javier Galán, barítono (2004).
- Carlos A. López de Espinosa, tenor (2004).
- Ana María Ramos, contralto (2005).
- Carmen Grilo, cantaora (2005).
- Sonia de Munck, soprano (2006).
- Amanda Serna, soprano (2006).
- Rosina Montes, soprano (2006).
- Ricardo Bernal, tenor (2006).
- Antonio Torres, barítono (2006).
- Montserrat Caballé, soprano (2006).
- Montserrat Martí, soprano (2006).
- Begoña Alberdi, mezzosoprano (2006).
- Nikolai Baskov, tenor (2006).
- Oleg Romashyn, barítono (2006).
- María Bayo, soprano (2006, 2009).
- Carmen Gurriarán, soprano (2007).
- Elena Gragera, mezzosoprano (2007).
- Olatz Saitua, soprano (2007, 2011).
- Carlos Mena, contratenor (2007).
- Toni Marsol, barítono (2007).
- Charo Tris, soprano (2008).
- Alfredo García, barítono (2008).
- Kiri Te Kanawa, soprano (2008).
- Luis Santana, barítono (2009).

- José Mercé, cantaor (2010).
- Josep Ramón Olivé, barítono (2011).
- Bárbara Hendricks, soprano (2011).
- Diego El Cigala, cantaor (2011).
- Inma Férrez, soprano (2012).
- Laia Cortés, contralto (2012).
- Andrew King, tenor (2012).
- Eugenia Burgoyne, mezzosoprano (2012).
- Estrella Morente, cantaora (2012).
- José Manuel Zapata, tenor (2012).
- Celia Alcedo, soprano (2012).
- Emilio Sánchez, tenor (2012).
- José Julián Frontal, bajo (2012).

X. PIANISTAS:

- Miguel Ángel Muñoz (1993, 1996, 1999, 2003, 2004, 2010).
- Rudolf Buchbinder (1995).
- Miguel Zanetti, pianista acompañante (1993, 1994, 1996).
- Albert Guinovart, pianista acompañante (1994).
- Gian Franco Ricci, pianista acompañante (1994).
- Istvan Cserjan, pianista acompañante (1996).
- Joaquín Achúcarro (1997, 2000).
- Alicia de Larrocha (1998, 2001).
- Alejandro Zabala, pianista acompañante (1999, 2001).
- Chiki Martín, pianista acompañante (2001).
- Elena Margolina (1999).
- Leonel Morales (2000).
- Elisabeth Leonskaja (2000).
- Emilio González Sanz (2001).
- Josep María Colom (2001).
- Ivo Pogorelich (2002).
- Iván Martín (2002).
- Daniel Ligorio (2002).
- Enrique Pérez Guzmán, pianista acompañante (2002).
- Dúo Alonso (2004).
- Sebastián Mariné (2004).
- Raquel Cobo (2004).
- Rubén Fernández, pianista acompañante (2004, 2007, 2010).
- Juan Antonio Álvarez Parejo, pianista acompañante (2005).
- María Joao Pires (2005).
- Eldar Nebolsin (2005).
- Manuel Burgueras, pianista acompañante (2006).
- Fabrice Boulanger, pianista acompañante (2006).
- Mariano Díaz (2006).
- Pedro Zuloaga (2007).
- Daniel del Pino (2008).
- Víctor Carbajo, pianista acompañante (2008).
- Javier Pérez de Azpeitia, pianista acompañante (2008).

- Arcadi Volodos (2008).
- Jonathan Papp, pianista acompañante (2008).
- Maciei Pikulski, pianista acompañante (2009).
- Andrea Bacchetti (2009).
- Michel Camilo (2009)
- Lucille Chung (2010).
- Sergio Espejo, pianista acompañante (2010, 2011).
- Jordi Armengol (2011).
- Josep Surinyac (2011).
- Love Derwinger, pianista acompañante (2011).
- Alex Alguacil (2011).
- Vicente David Martín, pianista acompañante (2012).
- Mario Molina (2012).
- Judith Jáuregui (2012).

XI. VIOLINISTAS:

- Jesús Ángel León (1993, 1998, 2002, 2004, 2011).
- Nicolás Chumachenco (1993, 2000, 2005).
- Ruggiero Ricci (1994).
- Eva León (1995), Primer premio I Concurso Nacional de Violín "Ciudad de Soria", año 1994.
- Vicente Huerta Faubel, Primer premio II Concurso Nacional de Violín "Ciudad de Soria", año 1996.
- Miguel Guillén (1996).
- Joaquín Torre (1998).
- Víctor Marín (1998).
- Jean J. Kantorow (2001).
- Ara Malikian (2005, 2007, 2008, 2012).
- Krzysztof Wisniewski (2006).
- David Martínez (2009).
- Erzhan Kulibaev (2009).
- Paco Montalvo (2011).

XII. VIOLAS:

- Gerard Caussé (2005).
- Álvaro Gallego (2012)

XIII. VIOLONCHELISTAS:

- Carlos Prieto (1995).
- Asier Polo (2000).
- Iagoba Fanlo (2003).
- Dimitair Fournadjiev (2003).
- Emil Klein (2003).
- Aldo Mata (2006).

- Mariano García (2006).

XIV. CONTRABAJISTAS:

- Miguel Ángel Chastang (2006).

XV. GUITARRISTAS:

- Narciso Yepes (1994).
- Ricardo Ramírez (2000).
- Ichiro Suzuki, guitarrista acompañante (2002).
- María José Gallardo (2002).
- Eduardo Rebollar, al toque (2003).
- Enrique de Melchor, al toque (2003).
- Manolo Sanlúcar, al toque (2005).
- José Antonio Rodríguez, al toque (2005).
- Paco de Lucía (2007).

XVI. ARPISTAS:

- Rosa María Calvo Manzano (2005).
- María de las Mercedes Villarino (2005).
- Ana Teresa Macías (2005).
- Angélica Vázquez (2005).

XVII. FLAUTISTAS:

- Álvaro Marías, flauta de pico y travesos (1993, 1994, 1998, 2003, 2009).
- Antonio Arias (1998).
- Juana Guillém (2003).
- Michel Debost (2008).

XVIII. FAGOTISTAS:

- Salvador Alberola (2006).
- Carlos Tarancón (2011).

XIX. OBOÍSTAS:

- Rafael Tamarit (1998).
- Jorge Pinzón (2006).

XX. CLARINETISTAS:

- Carmen Domínguez (2004).

XXI. CLAVECINISTAS:

- Pablo Cano (1995).
- Rafael Puyana (1999).

XXII. SAXOFONISTAS:

- Pedro Iturralde (2006).

XXIII. TROMBONISTAS:

- Christian Lindberg (2004).

XXIV. ORGANISTAS:

- Adalberto Martínez Solaesa (1994).
- Marcos Vega (1995).

XXV. PERCUSIONISTAS, BATERISTAS:

- Juanjo Guillén (2003).
- Joan Castelló (2003).
- Paquito González (2005).
- Carlos Carli (2006).

XXVI. BANDONEONISTAS

- Fabián Carbone (2009).

XXVII. NARRADORES, RECITADORES:

- Sergio Castro (1993, 1996).
- Fina de Calderón (1994).
- Rafael Taibo (1995).
- Teresa Rabal (1995).
- Pepe Martín (1996).
- Fernando Palacios (2000).
- Francisco Valladares (2002).
- Fernando Argenta (2002, 2003, 2005).
- Silvia de Toro (2004).
- José Bustos (2004).

-
- Pepe Sanz (2005, 2007).
 - Marisol Rozo (2007).
 - José Sacristán (2007).
 - Nicasio Martínez (2011).
 - Inés Andrés (2011).

XXVIII. CONCIERTOS HOMENAJE:

- Homenaje de la Ciudad de Soria a Narciso Yepes (1994).
- Homenaje al maestro Oreste Camarca (1995).
- Homenaje a Francisco García Muñoz (1996).
- Concierto dedicado a Julián Marías, en sus cincuenta años con Soria (1996).
- Concierto homenaje a Gerardo Diego (1996).
- Edición homenaje a Xavier Montsalvatge (1999).
- Concierto homenaje a Joaquín Rodrigo 'In memoriam' (1999).
- Confesión especial de Odón Alonso, por sus cincuenta años en escena (2000).
- Concierto homenaje a Oreste Camarca, con motivo de la publicación del disco integral de su música de cámara, y recuerdo a Javier Delgado "In Memoriam" (2006).
- Edición homenaje a Antonio Machado en el centenario de su llegada a Soria. (2007).
- Edición dedicada a Francisco García Muñoz en el centenario de su nacimiento (2008).
- 'Odón Infinito', Edición dedicada a Odón Alonso (2011).

XXIX. CONCURSOS:

- I Concurso Nacional de Violín "Ciudad de Soria" (1994).
- II Concurso Nacional de Violín "Ciudad de Soria" (1996).
- III Concurso Nacional de Violín "Ciudad de Soria" (1998).

XXX. EL OTOÑO DE LOS JÓVENES:

- Joven Orquesta Sinfónica de Soria (2006-2010).
- Alberto Barranco, director (2006, 2007).
- Quinteto de Viento de la Banda de Música de Soria (2006).
- Esperanza Martín López, piano (2006).
- Vocal 5 (2007).
- Vicente Alberola, director (2008-2010).
- Sexteto de Viento "Cluster" (2008).
- Ana María Valderrama Guerra, violín (2008).
- Joven Orquesta 'Lira Numantina' (2009, 2010).
- Carlos Garcés, director (2009, 2010).
- Ara Malikian, violín (2009).
- Guillermo Pastrana, violonchelo (2009).
- Fernando Fernández Calonge, saxofón (2009).

-
- Joven Orquesta Sinfónica de Castilla y León (2010).
 - Álvaro Albiach, director (2010).
 - Xavier Casal, saxofón (2010).
 - Ana María Ramos (2010).
 - Eduardo Fernández Ayuso (2010)

XXXI. NOTAS AL PROGRAMA:

- Antonio Gallego (1993).
- José del Rincón (1994, 1995).
- Luis Ignacio Cacho (1996).
- María José Martínez (2000, 2001).
- Jorge Jiménez Lafuente (1997-1999, 2002-2004, 2006, 2007).
- Sonia Gonzalo Delgado (2008-2012).

XXXII. OTROS:

- Exposiciones diversas
- Conciertos en la calle
- Preconciertos
- Conciertos para niños
- Teatro de calle
- Cursos musicales
- Conferencias
- Confesiones de autor
- Concierto de campanas
- Presentaciones discográficas
- I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII y IX Maratón Musical Soriano

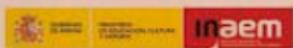




20+1
EDICIONES



musical soriano



es vida



Caja España



Caja Duero

Más información y venta de entradas
soria.es/festivalmusical



fest^{clásica}



975 23 41 14 / 975 23 28 69
festivalmusical@ayto-soria.org

