



Otoño Musical

Soriano

III Edición

del 16 al 23 de  
Septiembre  
1995



Fundación municipal de cultura  
Excmo. Ayuntamiento de Soria

  
Director musical  
ODÓN ALONSO

Otoño Musical  
Soriano  
1995





## Comité de honor

S.A.R. D.<sup>a</sup> MARGARITA DE BORBON  
DUQUESA DE SORIA

EXCMO. SR. D. CARLOS ZURITA  
DUQUE DE SORIA

EXCMA. SRA. D.<sup>a</sup> CARMEN ALBORCH  
MINISTRA DE CULTURA

EXCMO. SR. D. JUAN JOSE LUCAS  
PRESIDENTE DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEON

EXCMA. SRA. D.<sup>a</sup> JOSEFA FERNANDEZ ARUFE  
CONSEJERA DE EDUCACION Y CULTURA  
DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEON

ILMA. SRA. D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> JESUS RUIZ  
PRESIDENTE DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SORIA

EXCMA. SRA. D.<sup>a</sup> TERESA BERGANZA  
EXCMA. SRA. D.<sup>a</sup> VICTORIA DE LOS ANGELES  
EXCMO. SR. D. NARCISO YEPES

ILMO. SR. D. JAVIER JIMENEZ VIVAR  
ALCALDE DE LA MUY NOBLE Y MUY LEAL CIUDAD DE SORIA

DIRECTOR  
D. ODON ALONSO

COORDINADOR  
D. JOSE MANUEL ACEÑA



## SALUDO DEL ALCALDE

Un año más, el OTOÑO MUSICAL SORIANO, en su III Edición, es una feliz realidad, gracias, sobre todo, al esfuerzo ilusionado y permanente del Maestro Odón Alonso y su equipo de colaboradores.

El OTOÑO MUSICAL SORIANO es ya parte importante de la oferta cultural que el Ayuntamiento de Soria programa cada año.

El eco del Festival ha traspasado las fronteras de lo meramente local, para, por mérito propio, figurar entre los más importantes nacionales.

El Ayuntamiento de Soria sigue recogiendo el reto de este ilustre soriano de adopción y lo seguirá haciendo, para ofrecerlo a la sociedad soriana, en la esperanza de que el éxito de la primera y segunda edición del OTOÑO MUSICAL SORIANO sea, si ello es posible, cada año mayor.

Por todo ello, nuestro reconocimiento y gratitud a cuantos vienen haciendo realidad esta utópica ilusión, que permite proyectar el nombre de Soria como Ciudad de la cultura y la música.

Soria, Septiembre de 1.995

JAVIER JIMENEZ VIVAR  
Alcalde de Soria





ODON ALONSO

Hemos llegado a la 3ª edición del Otoño Musical Soriano. Siempre tuve la certidumbre de que Soria acogería como suyo un Festival con Poesía y Música y así ha sido.

Algo muy importante debo agradecer al Otoño Musical Soriano y es que me haya dado la oportunidad de demostrar una pequeña parte del enorme cariño que tengo a esta Ciudad y haber sido premiado, con generosidad desmesurada, con el máximo galardón posible ... el nombramiento de hijo adoptivo. A todos "Otoño, Ayuntamiento y aficionados al arte, quiero agradecerlo emocionadamente".

El "Otoño" esta aquí y creo que cumpliendo las metas para las que fue creado; en este momento tenemos ya tres obras de encargo, sobre Machado y Becquer, de los compositores García Abril, Tomás Marco, Ignacio Nieva. Se ha editado el Album de Leonor con Música de seis compositores destacadísimos; tenemos un violín "Ciudad de Soria", una brillante ganadora del Concurso Nacional "Ciudad de Soria"; también los niños siguen con atención preferente y podrán escuchar el divertido cuento Pedro y El Lobo a Teresa Rabal. Nos visitan grandes artistas con músicas siempre interesantes. Tenemos poesía y música pero lo que más nos importa es mantener la atención y el cariño del pueblo Soriano. Que todos los que colaboramos en el Otoño Musical Soriano agradecemos emocionadamente.

M.A.



## PROGRAMA





# PROGRAMA

## CONCIERTOS

Sábado 16. 20,30 h.

### CONCIERTO DE INAUGURACION

HOMENAJE AL MAESTRO ORESTE CAMARCA

ORQUESTA SINFONICA DE CASTILLA Y LEON

Programa:

**Camarca:** Scherzo de la Sinfonía en La menor

**Haydn:** obertura de "L'incontro improvviso"

**Bruch:** concierto nº 1 para violín y orquesta

**Marqués:** Sinfonía nº 3 en Si menor

**Solista:** Eva León

(1 premio 1º Concurso Nacional de Violín "Ciudad de Soria" año 1.994)

**Director:** Max Bragado Darman

Domingo 17. 20,30 h.

### THE SCHOLARS BAROQUE ENSEMBLE

"The Fairy Queen" **H. Purcell**

Adaptación de la obra de Shakespeare "Sueño de una noche de verano"

(Versión semi-es escenificada)

**Coordinador artístico:** David van Asch

En homenaje a Henry Purcell ( 1.659 - 1.695)  
en conmemoración del III Centenario

Lunes 18. 20,30 h.

### CONCIERTO SOBRE LOS "SEIS CONCIERTOS PARA DOS INSTRUMENTOS DE TECLADO" DEL P. ANTONIO SOLER

**Organo positivo:** Marcos Vega

**Clave:** Pablo Cano

Martes 19. 20,30 h.

### ORQUESTA NACIONAL DE CAMARA DE ANDORRA

**Mozart:** Divertimento del K. V. 138

**Haydn:** Concierto en Do para Violoncello

**Toldrá:** Vistas al mar

**Elgar:** Serenata para cuerdas

**Cervelló:** Burlesca ibérica

**Solista:** Carlos Prieto

**Concertino-Director:** Gerard Claret



6

Miércoles 20. 20,30 h.

### CUARTETO ATRIUM MUSICAE

**Alfonso X El Sabio:** Cántigas de Santa María que transcurren en Soria

**Des Prez:** Pavana Mille Regretz

**Ortiz:** Recercadas sobre el canto llano "La Spagna"

Música arábigo-andaluza (anónimos S. XIV)

**Paniagua:** Contrafactum in Memoriam Machado (estreno absoluto)

**Director:** Gregorio Paniagua

Jueves 21. 19,00 h. y 20.30 h.

### EL CONCIERTO DE LOS NIÑOS

"Pedro y el Lobo" de S. Prokofiev

Cuento sinfónico para narrador y orquesta, Op. 67

**Orquesta Clásica de Madrid**

**Narradora:** Teresa Rabal

**Director:** Odón Alonso

Viernes 22. 20,30 h.

### RECITAL DE PIANO POR RUDOLF BUCHBINDER

**Haydn:** Sonata en Mi bemol Mayor

**Beethoven:** Sonata en Fa menor (Appassionata)

**Chopin:** Sonata en Si menor

Sábado 23. 20,30 h.

### CONCIERTO DE CLAUSURA

**Beethoven:** Egmont

Música incidental para el drama de Goethe para orquesta, narrador y solista

### ESTRENO MUNDIAL DEL ENCARGO DEL "OTOÑO MUSICAL SORIANO"

Romance y Cantata de "La Laguna Negra"

(Según el poema "La Tierra de Alvargonzalez" de A. Machado)

**Guión:** Francisco Nieva

**Música:** Ignacio Nieva

**Orquesta Clásica de Madrid**

**Coro de Cámara:** Barbieri

**Director Coro:** Tomás Cabrera

**Narrador:** Rafael Taibo

**Mezzosoprano:** Soraya Chaves

**Director:** Odón Alonso

Los días 16, 21 y 23 PRECONCIERTOS en los porches del Centro cultural "Palacio de la Audiencia", por el Cuarteto de Saxofones de Soria.



7

## CURSOS

CURSO SOBRE INTERPRETACION DE CANCIONES ESPAÑOLAS  
PARA CANTANTES Y PIANISTAS  
por Miguel Zanetti  
Días 18, 19, 20, 21 y 22

CURSO DE COMPOSICION ELECTROACUSTICA Y POR ORDENADOR  
por Adolfo Nuñez  
Días 22 y 23

## EXPOSICIONES

EXPOSICION DE INSTRUMENTOS MUSICALES MEDIEVALES  
Y RENACENTISTAS  
Luthier: Gregorio Paniagua

EXPOSICION DE PINTURA "PREMIO B.M.W."



## CONCIERTO DE INAUGURACION

HOMENAJE A ORESTE CAMARCA  
EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Orquesta Sinfónica de CASTILLA Y LEON  
Solista: EVA LEON  
Director: MAX BRAGADO DARMAN

SABADO, 16 - 20,30 h.



CON LA COLABORACION DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEON

### PROGRAMA

O. CAMARCA (1895 - 1992): SCHERZO

F.J. HAYDN (1732-1809): OBERTURA DE "L' INCONTRO IMPROVISO"

M. BRUCH (1838 - 1920): CONCIERTO Nº 1 PARA VIOLIN Y ORQUESTA,  
EN SOL MENOR, Op. 26  
Preludio (Allegro moderato)  
Adagio  
Allegro enérgico

### INTERMEDIO

P.M. MARQUES (1843 - 1918): SINFONIA Nº 3, EN SI MENOR, Op. 30  
Andante non troppo - Allegro assai  
Andante con moto  
Allegretto grazioso  
Allegro brillante







ORQUESTA SINFONICA DE CASTILLA Y LEON

Con sede en Valladolid, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León fue creada en 1991 como respuesta de la Junta de Castilla y León a la necesidad de divulgar la música en todas sus facetas y fomentar su afición a todos los niveles y en todas las edades.

Este conjunto sinfónico está llamado a ser, pues, un instrumento cultural de primer orden que, además, quiere constituirse en la base de una importante labor pedagógica que permita la formación de músicos españoles a un nivel similar al de los países de mayor tradición.

En sus conciertos han colaborado ya solistas de gran relieve internacional, entre los que figuran Alicia de Larrocha, Teresa Berganza, Rafael Orozco, Félix Ayo, Joaquín Achúcarro, Jard van Nes, Aurora Nátola-Ginastera, Gary Graffman, Ingrid Haebler, Horacio Gutiérrez, Lluís Claret, Ernesto Bitetti, Mark Seltzer, Elmar Oliveira, Carole Farley, Emile Naoumoff y José Luis García Asensio.

Desde su presentación oficial, la Orquesta ha merecido la atención de los círculos musicales españoles y extranjeros más importantes por la calidad y seriedad de su trabajo.



EVA LEON, violín

Nació en las Palmas de Gran Canaria en 1974. Ya desde muy pequeña demostró tener buenas aptitudes para la música y a los 8 años empezó a estudiar violín con la profesora Carmen Rosa Reyes.

El verano de 1987, asistió en Torroella de Montgrí a un curso que impartía la "Escuela Yehudi Menuhin" de Gstaad, donde conoció al Maestro Xavier Turull, quien desde entonces supervisa sus estudios de Violín.

Fue becada por la fundación Güell el año 1988, por juventudes musicales el año 1989, por la fundación la Caixa el año 1990 y por la Asociación Sofia Puche el 1991 y el 1994.

A sus quince años fue seleccionada para integrarse a la "Orquesta Internacional de Juventudes Musicales", durante su gira por Canadá. Posteriormente realizó conciertos como solista con la "Orquesta Sinfónica de Juventudes Musicales de Cataluña".

De los premios obtenidos destacan, el primer premio de "L' Associació D'AMICS de Joan Massiá", y el de mejor intérprete de su obra en la faceta de compositor. En el año 1992 el "primer premio en el concurso permanente de jóvenes intérpretes" que organizan "Juventudes Musicales de España", por unanimidad del jurado. En el 1993 fue premiada con el premio "Escoles Virtelia", en el "Maria Canals" de Barcelona y poco después se traslada a Salzburgo (Austria), donde recibe clases magistrales del profesor Ruggiero Ricci; y allí es seleccionada para grabar un programa de la Televisión Japonesa.

En el 1994 gana el primer premio en el "Concurso Nacional de Violín Ciudad de Soria".

En este mismo año 1994, gana el "Premio Paolo Borciani" como segunda clasificada en el "XIV Concorso Internazionale Michelangelo Abbado Per Violinisti"; que tiene lugar en Sondrio (Italia).

Durante este mismo año 1994, se traslada a EE.UU. para trabajar intensamente con el violinista Ruso Oleh Krysa.

Sus recitales y conciertos son prodigados en muchas ciudades Catalanas y también son varias las capitales españolas que han aplaudido sus interpretaciones.

Ultimamente ha actuado en el Palacio de la Música de Barcelona, con gran éxito de crítica y de público, acompañada por la pianista cubana Dagmar Muñoz.

Eva León con la pianista Dagmar Muñoz han grabado un C.D. por la Discográfica "Ediciones Moraleda", con obras de Toldrá, Grieg, Turull y Sarasate.





**MAX BRAGADO DARMAN, director musical**

Nacido en Madrid, realizó sus estudios de Conservatorio de Música de su ciudad natal. En EE.UU., y después de cinco años de estudio en el Oberlin College, recibió el Bachelor of Music en piano y el Master of Music en dirección de orquesta. Prosiguió sus estudios de dirección de orquesta en la Universidad de Michigan y en 1964. En 1970-72 fue Director Asistente de las Orquestas de la Universidad de Michigan y Director Asociado de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Michigan. Viajó con Igor Markevitch en Mónaco durante el verano de 1972, y a finales del mismo fue finalista en el concurso de dirección de orquesta en Besancon (Francia).

Después de estos años de estudio, ha sido Director Titular de la Orquesta Juvenil de Nashville, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Estatal de Ohio en Columbus, de las orquestas Sinfónica y de Cámara del "Cleveland Institute of Music", de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en las Palmas, y de la Orquesta "Concerto Grosso" de Frankfurt. Ha recibido el Premio del Disco del Ministerio de Cultura español por la grabación de un concierto celebrado en la Catedral de San Patricio de Nueva York con la Orquesta de Cámara del Instituto de Cleveland y el Coro de la Universidad de Oviedo. Fue fundador y es director musical y artístico de "The Classic Chamber Orchestra", con la que efectuó una gira por las principales ciudades de los EE.UU. (Boston, Nueva York, Washington, Cleveland y Chicago). Durante dos años fue Director musical del "Mozart Opera Festival" de Bronxville (Nueva York).

En Europa ha actuado con la Orquesta del Teatro San Carlos de Lisboa acompañando a Teresa Berganza en un memorable recital, con la Orquesta Sinfónica de Londres y con la Orquesta del "Metropolitan Opera House" de Nueva York en su gira por España. Como director invitado ha dirigido las orquestas de Indianapolis, Nashville y Cleveland, en los EE.UU., y la Orquesta Nacional, la Orquesta de la Radio Televisión y la mayoría de las orquestas en España.

En febrero de 1991 fue nombrado Director Artístico y Musical de la nueva Orquesta Sinfónica de Castilla y León, encargándose de su formación y proyección artística.

Desde mayo de 1995 es también Director Titular de la Orquesta de Louisville (Kentucky, U.S.A.).



**ORESTE CAMARCA**

En Ascoli Satriano, provincia de Foggia en Italia, nació en 1895 Oreste Camarca de Blasio. El es en Soria el prototipo de lo que se ha dado en llamar una institución. Nació Oreste en el seno de una familia numerosa. Diez hermanos que con sus padres tenían unas innatas condiciones para la Música, muy especialmente para el canto. Es por lo que de ahí partió su trayectoria profesional. Aprovechando su innato talento se inicia como cantante de ópera en la compañía Billaud de Roma. Con ella recorrió Europa cantando el personaje de Turiddu de "Cavalleria rusticana", el Edgardo de "Lucia de Lamemoor", el Alfredo de "La Traviata"... "La sonámbula" y todo el repertorio clásico de ópera italiana, siempre en el papel del primer tenor.

Vino muy joven a España con su padrino que era arquitecto, estudiando Música con los maestros Teodoro Giaguinto y Melchor Sáez, en Cáceres, donde estuvo un año, y en Cádiz con José Gálvez y su hermano Camilo, gran pianista y organista, profesor de la Academia Santa Cecilia, de Cádiz.

Oreste Camarca recibió también lecciones en Sanlúcar de Barrameda, de Mateo Alba, director de la Banda y compositor, terminando los estudios de piano, armonía, contrapunto y composición con las máximas calificaciones. Empieza a ejercer entonces como profesor de la citada Academia de Santa Cecilia, trabando amistad con Turina y otros importantes músicos españoles.

Viene a Soria en febrero de 1925. A partir de entonces reparte su tiempo entre la enseñanza y la composición. Como autor, en el año 1934, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid estrenó su Cuarteto de cuerda con coro y un Sexteto de cuerda también con coro, dirigiendo al conjunto Rafael Benedito, actuando como primer violín el concertino de la Filarmónica de Madrid, Rafael Martínez. La crítica fue unánime en descubrir una nueva modalidad en el terreno de la música de cámara. El scherzo del Cuarteto fue interpretado bastantes años después en concierto de la Asociación Musical Olmeda-Yepes bajo la dirección de Odón Alonso.

Podríamos citar muchas más obras de composición del maestro Oreste Camarca: Su Himno a San Saturio, que en versión para banda realizada por Francisco García, director de la municipal de Soria, se estrenó por ésta el día del Patrón en el año 1934. Himno que desde entonces se viene cantando en la novena del Santo. Su letra es del que fue beneficiado de la Colegiata D. Ulpiano Vera. Este himno ha adquirido gran popularidad. Otras composiciones religiosas del maestro Camarca son varios Gozos y Cantos a San Saturio, himno jubilante con letra de la madre Clara, destacando sus dos sinfonías

Si importante es la labor creadora de Oreste Camarca, la labor pedagógica no tiene precedentes en la historia de la capital soriana. Sería incontable el número de alumnos que han pasado por su casa. Alumnos en colegios, como miembros también del magnífico coro que dirigía en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús y en el Instituto de Enseñanza Media. Oreste Camarca ha hecho siempre gala del mejor talante. Sus consejos valiosísimos, su desmedido interés por los alumnos, su grado de simpatía y sencillez, unido a la delicada y entrañable presencia de Mimina, su compañera inseparable, le han granjeado el cariño de todos, que han sabido ver en él la representación más viva de una vida dedicada plenamente a la Música, y sin lugar a dudas semilla sembrada con tanto amor forzosamente tiene que dar sus frutos. Es difícil encontrar a quien como él ha gastado su vida difundiendo la cultura musical formando legiones de alumnos fundamentalmente en las disciplinas de solfeo, canto y piano, en los casi sesenta años que lleva de magisterio, con entrega, eficacia y una extraordinaria carga humana. Con 96 años sin dejar de trabajar un sólo día muere en Soria en Septiembre de 1992.





ORESTE CAMARCA (1895-1992), *SCHERZO DE LA SINFONÍA EN LA MENOR*

Para cualquier soriano -y no sólo los que se dedican a la música- el nombre de Oreste Camarca resulta familiar. Sé que suena a tópico, pero Camarca -o, mejor dicho, don Oreste- fue toda una institución. Por sus clases han pasado todos los sorianos -salvo, lógicamente, los más jóvenes- que han tenido algo que ver con la música, porque durante años y años fue prácticamente el único profesor de música que hubo en esta ciudad. Jesús Ángel León, Álvaro Marías o Miguel Ángel Muñoz, entre muchos otros, aprendieron sus primeras notas en casa de don Oreste.

También es conocido en Soria por su faceta de director de coro, pero mucha gente desconoce su faceta de compositor. Y ello porque sus dos estrenos madrileños, allá por el año 34, quedan bastante lejos -el *Cuarteto* obtuvo un accésit en el concurso de composición de Filadelfia- y el resto de sus obras mayores él mismo quiso que no se estrenaran ni se publicaran hasta después de su muerte.

Me atrevo a decir que por dos motivos. Primero, por su ejemplar humildad: era un hombre que huía de las tertulias y pasillos en los que tanta gente medra. Después, porque sabía que los rasgos neoclásicos de su obra no eran precisamente una ayuda en unos años en los que la música iba adquiriendo tintes progresistas. Hoy, de vuelta ya de muchos de estos postulados, corren mejores tiempos para poder estrenar la obra de un hombre que componía por el mero placer de escribir música.

Aparte del *Cuarteto* y el *Sexteto*, sus únicas obras largas estrenadas y también las más innovadoras por su plantilla -que incluye un coro-, Oreste Camarca compuso una obertura, dos poemas sinfónicos y dos sinfonías, la última de las cuales dejó sin orquestar. La *Sinfonía Spagna en la menor*, de la que se va a interpretar el tercer movimiento, fue compuesta en 1936.

La música de Camarca es sencilla y muy clásica. La sencillez se pone de manifiesto sobre todo en sus melodías y lo clásico se revela no sólo en la forma -sus dos sinfonías poseen los cuatro movimientos clásicos y aún es posible encontrar huellas de este esquema en sus poemas sinfónicos- sino también en su instrumentación y en su armonía, que son casi las del primer romanticismo: en sus *scherzi*, por ejemplo, resuenan bastantes ecos de Beethoven. No hay ningún atisbo de politonalidad ni de polirritmia en la obra del compositor soriano.

El clasicismo de su música no le impidió ser un hombre comprensivo hacia músicas más avanzadas que la suya. Aunque no comulgaba con Schoenberg y la segunda escuela de Viena -cuando le comentaba, entusiasmado, mis lecturas adolescentes de Eimert y Stuckenschmidt me decía: "eso está muy bien, pero hay que empezar por los clásicos"- era un gran admirador de Stravinsky, sobre todo de la *Sinfonía de los Salmos*.

Si empecé con un tópico, voy a terminar con otro, que no por el hecho de serlo es menos cierto: la bondad de Oreste Camarca. Lo que en otros homenajeados es una gastada muletilla, aquí es una verdad como un templo: don Oreste era, además de un buen músico, un hombre bueno.

JOSEPH HAYDN (1732-1809), *OBERTURA DE L'INCONTRO IMPROVVISO*

Si consideramos a Beethoven como un autor de transición hacia el romanticismo, los dos compositores más importantes del clasicismo serían Haydn y Mozart. A veces

surgen las ociosas comparaciones entre ambos músicos, y siempre se dice lo mismo: que Haydn fue el maestro de la sinfonía, el cuarteto de cuerda, el oratorio y la misa, mientras que Mozart era una especie de rey Midas que convertía en oro todos los géneros que tocaba. Si los conciertos y las sonatas para piano de Mozart muestran cierta superioridad frente a los de Haydn, en la ópera la superioridad de Mozart parece incontestable.

Haydn compuso, entre otras obras que la posteridad ha querido olvidar, unas cuantas óperas: algunos singspiele, como *Der krumme Teufel* (1751) tres óperas serias italianas, como *Armida* (1784) y cerca de una docena de óperas cómicas italianas, como *L'incontro improvviso* (1775, con libreto de Frieberth). En su tiempo tuvieron gran éxito, y además Haydn dirigió en Esterháza más de setenta óperas de otros autores. El propio Haydn, no obstante, siempre fue consciente de la superioridad de Mozart en este terreno. Lo que no quiere decir que sus óperas carezcan de interés, y mucho menos que no convenga redescubrir las.

La obertura en el clasicismo solía constar de un solo movimiento rápido y solía tener forma sonata, a veces sin desarrollo. Algunas oberturas, en cambio, conservaban la vieja estructura de la obertura francesa (lento-rápido-lento) o de la obertura italiana (rápido-lento-rápido). Otras adelantaban temas que luego aparecerían en el transcurso de las óperas, aunque estos avances no solían romper con la forma sonata.

El hecho de ser exclusivamente orquestal y de tener forma sonata le hacía asemejarse bastante al primer movimiento de una sinfonía. Y la maestría de Haydn componiendo sinfonías ha quedado más que probada.

MAX BRUCH (1838-1920), *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA Nº 1 EN SOL MENOR, (OP. 26)*

Los mejores manuales anglosajones despachan a Max Bruch en unas pocas líneas o incluso ni lo mentan. Sin embargo, Bruch fue uno de los compositores más conocidos de su tiempo, sobre todo por sus obras corales. En nuestros días casi toda su obra ha sido olvidada, a excepción de la *Fantasia escocesa* para violín y orquesta (1880), de *Kol Nidrei* para violoncello y orquesta (1881) y, sobre todo, del concierto que hoy nos ocupa.

Max Bruch, nacido en Colonia en 1838, ejerció una importante carrera de director de orquesta y de profesor. Al igual que Sibelius, fue un romántico al que su longevidad permitió adentrarse en nuestro siglo, aunque por su música es un compositor del XIX. Además, las pocas obras que le han sobrevivido fueron compuestas en el siglo pasado.

En la enconada polémica que se produjo al final del romanticismo entre clásicos -partidarios de Brahms- y modernos -partidarios de Wagner- Max Bruch toma deliberadamente partido por los primeros. Bruch era un músico conservador y no demasiado original -la influencia de Brahms era evidente- pero sabía muy bien lo que quería y trabajaba a conciencia en unas obras que, no obstante, suenan inspiradas y espontáneas.

De los tres conciertos para violín y orquesta que compuso, uno de ellos permanece en el más absoluto de los olvidos; otro (en *re* menor, op. 44, 1878) se toca bastante poco, y el que a continuación vamos a comentar forma parte, con todo derecho, del repertorio habitual de los más conocidos violinistas.

El *Concierto en sol menor* op. 26 fue escrito en 1866 y estrenado dos años más tarde. Max Bruch pensó en dar a esta obra el título de *Fantasia para violín y orquesta*, pero el gran violinista Joseph Joachim, a quien iba dedicada la obra, le hizo ver que el plan general de ésta, con su movimiento lento entre dos rápidos, le hacía merecedora del nombre de *concierto*. Como bien dijo el ilustre violinista, es la relación entre movimientos lo que convierte a esta obra en un concierto. En efecto, la forma de cada uno



Por Alvaro Marías, publicado en Campos de Soria el día 22 - 09 - 1992.

de ellos es mucho más innovadora de lo que se podía esperar de un compositor tan académico como Bruch. Y el apartarse de los esquemas formales clásicos no supone que estos movimientos estén deslavazados, sino que poseen gran cohesión estructural.

El primer movimiento, *Preludio (Allegro moderato)* ha sido considerado por algunos críticos como una mera preparación de los dos siguientes, que compondrían el concierto propiamente dicho. Nosotros pensamos que este movimiento, aun consiguiendo plenamente el efecto preparatorio que pretendía su autor, es un movimiento con todas las de la ley.

El segundo movimiento, *Adagio*, es de una notable inspiración. Algunos estudiosos han querido ver en él una forma sonata; otros piensan que es casi monotemático. Nosotros creemos que existen dos temas diferenciados -el primero de ellos amplio y cantábil-, pero Bruch borra intencionadamente las fronteras entre las tres secciones clásicas de la sonata: exposición, desarrollo y reexposición.

El tercer y último movimiento, *Finale (Allegro enérgico)* tiene el valor añadido de que su tema principal, de inspiración zingara, es un importante precedente del tercer movimiento del *Concierto para violín* de Brahms, trece años posterior. Con dos temas bien diferenciados, también se ha querido ver en él la forma sonata, pero ni el desarrollo ni la reexposición se dejan ver con claridad.

### PEDRO MIGUEL MARQUÉS (1843-1918), TERCERA SINFONÍA EN SI MENOR

A pesar de las acerbas críticas de tantos historiadores de finales del siglo pasado y principios del presente, la zarzuela es el único género que se salva en el depauperado panorama del siglo XIX español.

Barbieri, al frente de la Sociedad de Conciertos, intentó por todos los medios impulsar la creación de obras sinfónicas españolas. Consiguí que hubiera numerosos estrenos, pero las obras no tenían la categoría suficiente para permanecer en el repertorio. De hecho, nadie se acuerda hoy de ellas.

La mayor parte de estas obras eran intentos aislados de sus autores, y no siempre eran sinfonías: a veces eran oberturas o piezas de concierto. El único autor que se volcó decididamente en la composición de obras sinfónicas fue Pedro Miguel Marqués.

Nació Marqués en 1843 en Palma de Mallorca. Comenzó sus estudios en su ciudad natal y en 1859 fue a París a estudiar violín y composición. En 1867 se estableció en Madrid, donde continuó sus estudios, a la vez que se ganaba la vida como violinista en varias orquestas. A pesar del éxito de sus sinfonías, fue el dinero obtenido por las representaciones de varias zarzuelas lo que le permitió retirarse a su ciudad natal, donde pasó sus últimos años y murió en 1918.

Marqués compuso cinco sinfonías. La primera de ellas se estrenó en 1869, la *Quinta*, en 1880. Todas ellas tuvieron éxito, pero especialmente la *Tercera en si menor*, que llegó a tocarse en Munich. Es, además, la única de sus sinfonías que está editada.

Carlos Gómez Amat opina que Marqués busca continuamente recursos efectistas, que sus melodías son fáciles - muchas veces triviales- y que la estructura de sus sinfonías es correcta. Prosigue, con su prosa ejemplar, el crítico madrileño: "Indudablemente era un músico lleno de entusiasmo, de buena voluntad y de fervor desinteresado, pero no fue alumbrado nunca por la chispa del genio. Su conjunto de sinfonías no tiene par en la historia de la música española, en lo que se refiere al número de las obras y a su alta intención. Otra cosa es que esas sinfonías reunieran los valores necesarios para poder figurar en régimen de igualdad con las que se hacían en Europa por aquel tiempo". No obstante, parece que es unánime el deseo de que estas sinfonías se vuelvan a interpretar para poder valorarlas en su justa medida.

Las notas al programa de todos los conciertos han sido elaboradas por José del Rincón

Tras recibir la noticia de la muerte de Oreste Camarca -que deja tras de sí una vida larga y fructífera presidida por el constante amor a la música-, me resulta imposible reprimir el impulso de escribir unas líneas con el propósito de evocar al que fuera mi primer profesor de música sin duda uno de los más entrañables maestros de cuyo saber he podido beneficiarme.

Nunca olvidaré mi primer día de clase con D. Orestes. Tenía tan sólo seis años y era un niño tímido y flacucho que -Dios sabe por qué había pronunciado hacía unas semanas tres palabras mágicas que iban a condicionar el resto de sus días: "Quiero estudiar música". No me puedo sumar a la multitud de músicos que tuvieron que luchar contra la resistencia de la voluntad paterna; dije "quiero estudiar música" y mis padres se informaron inmediatamente de las posibilidades que ofrecía Soria, la ciudad en donde transcurrían nuestros largos e inolvidables veranos. Pronto supieron que en Soria vivía desde hacía muchos años un maestro italiano, apreciado y respetado por todo el mundo, a cuyas manos se me podía encomendar con las mayores garantías. Así, una mañana de julio encaminé mis pasos, a la calle de Numancia, donde vivía el maestro de música. Antes, de paso por el Collado, entramos en la papelería Las Heras -una de aquellas papelerías, hoy casi desaparecidas, que olían a papelería- para comprar un lapicero y un cuaderno de música: todos los detalles se perfilan en mi memoria con indefinible nitidez. el lapicero (de los redondos, que ruedan de la mesa pero no del atril del piano, con su contera con goma y su dibujo a aguas, un poco en el estilo de las viejas guardas de las ediciones venecianas de música barroca que tan caras me habían de ser): el cuaderno ¿de cinco o seis líneas?, me había preguntado el dependiente llevado del furor guitarrístico del momento, de tapas verdes y espiral, con formato vertical: uno de los más bonitos y sobrios que he tenido nunca (no sé por qué el diseño de cuadernos de papel pautado es siempre tan horrible).

Cuando crucé, con reverencial respeto, el umbral de la puerta de don Orestes, el festivo clamor del coro de voces angélicas que sonaba al fondo de la penumbra del pasillo logró en buena medida distender mi ánimo encogido: era un grupo de chicas - "mayores" a mis ojos aunque no serían aún adolescentes- que entonaban con alegría -esa alegría tan infrecuente en los conservatorios- la más melódica de las lecciones del método de la "Didáctico-Musical" (do, silasol, famisí, lasolfá, miredó). Entre ellas estaba Reyes Martínez Terroba, la más profesional de las pianistas "amateur" que he conocido y con la que unirían años más tarde vínculos familiares.

Recuerdo mi estupor cuando don Orestes dijo a mi madre: "venga a buscarlo al mediodía". Eran las once de la mañana, y para mí el medio día era la hora de comer: el largo lapso de abandono que se cernía sobre mí resultaba abrumador; yo no sabía entonces que el medio día eran las doce, y que don Orestes -todos españolizábamos su nombre añadiendo la "s" final- iba a permanecer fiel al horario de almuerzo italiano durante toda su vida, aunque llevara la friolera de setenta años viviendo en Soria. Fue su esposa, la encantadora Minina, quien, con fino tacto pedagógico, se hizo cargo del neófito: la recuerdo dibujando en mi cuaderno una airosa clave de sol, que yo copiaba, dándole muchas vueltas al caracol, con una mano torpe e inexperta.

La recuerdo -la risa cantarina y espontánea, como la Mimi del primer acto de "La Bohème"- dibujándome el sol agudo del primer espacio adicional y explicándome paciente: "se llama sol porque está como el sol, encima del tejado"; o un poco desarmada cuando yo razonaba: "el solfeo se llama así porque es feo". A lo que respondía con el poco convincente argumento de que en italiano se llamaba "solfeggio". ¡Cuántas veces lamenté haber deseído con infantil terquedad el consejo materno de estudiar italiano con ella, como hacían chicas de la buena sociedad soriana!

Después, intervenía don Orestes. Lo recuerdo acercándome a cada oído, con médica solemnidad, el "la" del diapasón, que previamente había golpeado contra la pata de una silla. Sólo en apariencia era un poco ceremonioso y solemne, porque en cuanto se sentaba al piano - un piano de candelabros, cuidado con esmero, con sus teclas de marfil siempre reluciente y muletón de seda sobre el teclado, presidido por un recuadro de monaguillos cantores- don Orestes se tomaba risueño y apasionado. La música iluminaba inmediatamente su rostro mientras entonaba las lecciones con juvenil entusiasmo; su italianismo no sólo se traslucía en su pro-



verbal simpatía, sino en su constante buen humor, en la bonomía que transpiraba por cada poro: también se delataba en la manera de pronunciar la nota "re", no con "erre" vibrante española, sino con "erre" simple: siempre me gustó su peculiar modo de pronunciar "do, re, mi..."

También permanecían fieles a sus orígenes sus gustos musicales: cuando le embargaba el entusiasmo, síntoma inequívoco de mis paulatinos progresos solfísticos, iba a un armarito pequeño, como si de una reliquia se tratara, el viejo método de don Hilarión Eslava: juntos entonábamos entonces esta música ya entonces "extraoficial", recreándonos en su irresistible melodismo, nacido de la ópera italiana. Otras veces, siendo ya menos niño, tocaba con entusiasmo las modulaciones enarmónicas del verismo pucciniano, que tanto le entusiasmaban y que aprendí a degustar de tan buenas manos.

Aquella casa, con su conventual pulcritud, era para mis pocos años un apasionante museo, repleto de fascinantes objetos de raigambre decimonónica. Cuando sentía sobre mí el peso de la solfa, me escapaba, sigiloso como un gato, a lo largo del pasillo, hasta una vitrina que contenía porcelanas, abanicos, impertinentes, viejas condecoraciones... entre gran diversidad de objetos exóticos a mis ojos. Yo iba a por uno concreto que me fascinaba absolutamente: una especie de gran reloj de bolsillo, de plata labrado, que colgaba de la solapa y, en lugar de dar las horas, contaba los pasos. Con santa paciencia Mimina lo sacaba, encareciéndome cuidado, me lo colgaba al pecho, y yo recorría infinitas veces el pasillo dando zancadas y comprobando con fruición que, si en vez de caminar, corría, percutiendo con mis desaforados pies el entarimado, los pasos se contaban por partida doble. Dios sabe cuántos kilómetros habré caminado pasillo arriba, pasillo abajo, mientras don Orestes esperaba paciente al piano, siempre magnánimo y comprensivo, a que su joven discípulo retomará a sus deberes.

Ambos cónyuges poseían el difícil arte de la pedagogía, el milagro de enseñar deleitando. Así, la entonación o el tecleo del piano se aligeraban gracias a la degustación de caramelos, o a la salida a la ventana, en cuyo alféizar depositábamos cuidadosamente las migas de pan, en espera de que las palomas acudieran a tropel, como espíritu santo que inspirara nuestras músicas. Debe ser por eso por lo que allí aprendíamos música como por ensalmo: sin esfuerzo, sin grandes sudores, ni fatigas, casi sin darnos cuenta.

Cuando acabó el primer verano mi madre preguntó a don Orestes por sus honorarios que -felices tiempos aquellos- no habían sido siquiera estipulados. Mi madre los encontró un poco elevados, hasta que cayó en la cuenta de que el precio no era por clase -como había pensado-, ni por semana ni por mes, sino por todo un verano de generosa dedicación. Cómo sería la cosa para que mis padres, tras hacer consejo familiar, se negaran a abonar tan simbólica cantidad, que duplicaron tras largos esfuerzos para lograr vencer la tenaz resistencia de tan vocacional maestro.

Hace algo más de un año, después de muchos de ausencia, volví a casa de don Orestes. Se diría que no habían pasado los años: la misma alegría en sus ojos, la misma afectuosidad, la misma risa argentina en su esposa, el mismo piano, con el mismo muletón y los mismos monaguillos, los caramelos sobre la mesa camilla, el brocado de Mimina, tejido con el primor de siempre.

Mi hijo, que me acompañó con la misma edad del día en que fui por primera vez a clase de música, quedó impresionado al captar el respeto que yo seguía tributando a don Oreste, la cordialidad del maestro para con su ya viejo alumno, la alegría pintada en los ojos del maestro y discípulo ante el inesperado reencuentro. Mimina me relató cómo don Orestes, a sus 92 años, componía aún diariamente: quiera Dios que tengamos ocasión de escuchar sus sinfonías, compuestas durante años con tanta pulcritud y tanta vocación. Pocos meses después tuve ocasión de ofrecer un concierto en Soria: cómo lamenté que, aunque la sala del Hospicio distaba sólo algunos metros de su casa, don Orestes no pudiera asistir.

Ahora, la noticia de su muerte, me provoca, por encima del dolor, un sentimiento de infinita gratitud que me hace cuestionarme si habría llegado a ser músico si en la soriana calle de Numancia no hubiera vivido un profesor italiano de temperamento alegre y armonioso, como una canzonetta de Rossini.

## THE SCHOLARS BAROQUE ENSEMBLE

Coordinador artístico: DAVID VAN ASCH

Soprano: KYM AMPS

Soprano: HELEN PARKER

Soprano: DIANE ATHERTON

Contratenor: ANGUS DAVIDSON

Tenor: ROBIN DOVETON

Bajo: DAVID VAN ASCH

Bajo: ADRIAN PEACOCK

Violín I: PAULINE NOBES

Violín II: WILLIAM THORP

Viola: MARTIN KELLY

Bass violín: JAN SPENCER

Oboe: ROBIN CANTER

Flauta: NANCY HADDEN

Fagot: FRANCES EUSTACE

Trompeta: STEPHEN KEAVY

Clavicémbalo: TERENCE CHARLSTON

Theorbo/guitarra: ROBIN JEFFREY

DOMINGO, 17 - 20,30 h.

### PROGRAMA

**HENRY PURCELL (1659-1695): "THE FAIRY QUEEN"**  
EN HOMENAJE A HENRY PURCELL EN CONMEMORACION DEL III CENTENARIO







**THE SCHOLARS BAROQUE ENSEMBLE**

THE SCHOLARS BAROQUE ENSEMBLE fue fundado en 1987 por el cantante David van Asch con la intención de complementar las actuaciones "a capella" del grupo vocal THE SCHOLARS. Este grupo, integrado también por la soprano Kym Amps, el contratenor Angus Davidson y el tenor Robin Doveton, ha tenido un extraordinario éxito en todo el mundo durante más de veinte años.

Los componentes de THE SCHOLARS BAROQUE ENSEMBLE son todos especialistas en Música Barroca, tocan instrumentos originales (o coplas) y utilizan técnicas contemporáneas correctas. Los miembros del grupo, cantantes y músicos, trabajan muy unidos y sin director para producir sus propias interpretaciones de grandes obras maestras, como La Pasión según San Juan de Bach, las Vísperas de 1610 de Monteverdi, the Fairy Queen y Dido and Aeneas de Purcell, y el Mesías y Acis and Galatea de Handel.

Las actuaciones de THE SCHOLARS BAROQUE ENSEMBLE han tenido una gran acogida entre el público y prensa especializada en todo Europa, quizás porque el propósito artístico del grupo va más allá de la mera consecución de la llamada "autenticidad": buscan por igual la brillantez y la transparencia de la textura sonora, lograda por el empleo de un número mínimo de músicos y cantantes por cada parte, una característica común en las interpretaciones de los siglos XVI y XVIII.

THE SCHOLARS BAROQUE ENSEMBLE ha estado grabando para la casa discográfica Naxos desde 1992. Su grabación del Mesías fue proclamada por la revista Classic CD como "the best Messiah at any price" y The Fairy Queen ganó el premio "best buy" de 1994. Entre otras grabaciones destacan La Pasión según San Juan, ya editada, y las Vísperas de Monteverdi y Acis y Galatea que saldrán próximamente.

## "THE FAIRY QUEEN"



THE FAIRY QUEEN, una de las grandes obras maestras del Barroco, fue representada por primera vez hace 300 años el 2 de mayo de 1692, siguiendo muy de cerca a otros dos grandes éxitos de Henry Purcell ("Dioclesiano" en 1690 y "El Rey Arturo" en 1691) lo que le situó como el "Orfeo Británico" de su tiempo.

A menudo descrita como una "semi ópera", THE FAIRY QUEEN es una adaptación de la obra de Shakespeare "Sueño de una Noche de Verano" y fue originalmente diseñada para ser representada junto con aquella como un "acto musical". Sin embargo, muchos contemporáneos viendo que el costo de poner en escena la obra de Shakespeare junto con la música de Purcell era tan alto, y el hecho de que una parte del público acudía a ver la obra y otra a escuchar la música, llegaron a la conclusión de que "era mejor representarlas por separado". De hecho THE FAIRY QUEEN fue representada sola repetidas veces a lo largo de la década de 1690.

La música para una "semi ópera" normalmente respondía a dos categorías, instrumental y vocal. La música instrumental se denominaba "Música de Acto" y se tocaba antes del comienzo de la obra, al final de cada acto o en todo momento en que por cambio de escenario o introducción de elaboradas secciones corales fuera necesario. Esta música estaba escrita al estilo de danza francés pero no se bailaba. La música vocal generalmente era introducida por personajes alegóricos en farsas o enredos aunque en algunos casos, como por ejemplo el dúo entre Corridon y Mopsa, Purcell usaba personajes secundarios de la obra de Shakespeare. Musicalmente hablando toda la obra es una unión perfecta de dos estilos - la "ligereza y frivolidad" del estilo francés y la "seriedad y gravedad del italiano.

The Scholars Baroque Ensemble representan su propia versión. Parte de la "Música de acto" instrumental ha sido omitida ya que no es relevante en la representación del Fairy Queen como concierto. También se han hecho algunos cortes a la versión original pero, por otra parte, se han incluido algunas de las adiciones que el mismo Henry Purcell añadió un año después de la primera actuación.

## PROGRAMA:

En su "Fairy Queen" ("La reina de las Hadas"), Purcell extrae los sucesos de "El sueño de una noche de verano" de Shakespeare con el desplazamiento inicial de la ciudad al campo (Num.2) y, al paso del tiempo del día a la noche. Las "Representaciones" que conforman el contenido musical de cada acto, rinden homenaje a la Reina de las Hadas. Haciendo girar su planteamiento sobre la figura de la Reina de las Hadas, Purcell recrea la obra de Shakespeare basándose en un simbólico y fundamental soporte. En la obra musical es tan sólo Titania quien experimenta los errores y triunfos del amor, y las fuerzas enfrentadas de desorden y armonía reconocen su real presencia.

## PRIMER ACTO

Titania ha ordenado a las Hadas que entretengan a su paje indio y que, tras vendar sus ojos, hagan dar vueltas y pellizquen a cualquier mortal que perturbe su recreo hasta que confiese sus pecados. Tras la primera canción, surge una víctima adecuada y las Hadas se aplacan tan sólo cuando el poeta tartamudo confiesa que es un borrachín y un malísimo poeta (proba-



blemente Purcell alude y ridiculiza al poeta del siglo XVII T. D'Urfey, conocido como el "poeta tartamudo" y famoso por su inclinación a la bebida!.

1. Overture
2. Dúo (soprano y bajo): "Come let us leave the town"
3. Scene of the Drunken Poet:
4. First Act Tune - Jig:

## SEGUNDO ACTO

Las danzas y la canción presiden el reino de las hadas iluminado por la Luna. Las cuatro figuras alegóricas - Noche, Misterio, Secreto y Reposo, cantan para que Titania duerma. La Mascarada termina con los seguidores de la Noche danzando alrededor de Titania, mientras Oberón le rocía los ojos con el jugo de una flor mágica.

5. Prelude and song (tenor): "Come all ye songsters"
6. Prelude and trío: "May the God of Wit inspire"
7. Coro: "Now join your Warbling Voices all"
8. Soprano: "Sing while we trip it"
9. Fairies Dance
10. Coro: "Sing while we trip it"
11. Night (soprano): "See, even Night"
12. Mystery (tenor): "I am come to lock all fast"
13. Secresie (counter tenor): "One charming Night gives more delight"
14. Sleep (bass): "Hush, no more, be silent all"
15. Dance for the followers of the Night

## TERCER ACTO

La mascarada del acto III gira en torno a la idea del sufrimiento de Titania bajo el hechizo de Oberón, y alterna la sensibilidad de Titania con la rudeza de los Hombres Verdes y de los amorosos Segadores. Al comienzo del acto, Titania se ha enamorado de Bottom. Para seducirle, transforma la escena en una gran floresta; cantan las hadas y danzan sobre el Amor hasta que llegan cuatro salvajes verdes y los alejan con otra danza. Entonces tras la canción "Ye gentle spirits" (oh vosotros, gentiles espíritus) -agregada por Purcell en 1693- entra el pastor Coridón. Quiere robarle un beso a Mopsa, su acompañante. El acto termina con los segadores cantando y danzando.

16. Prelude, solo (soprano) y Coro: "If love's a sweet passion"
17. Dance for the fairies
18. Dance for the green men
19. Song (soprano): "Ye gentle spirits of the air"
20. Dialogue between Coridón (bass) and Mopsa (counter tenor)
21. Dance for the Haymakers
22. Song (tenor) y Coro: "A thousand, thousand ways"

## INTERMEDIO



## CUARTO ACTO

Oberón despierta a Titania y a Bottom de su encantamiento y pide música a la reina de las Hadas. Ella acepta enseguida, y el coro celebra el cumpleaños de Oberón. Febus aparece sobre una nube y el coro da la bienvenida al nuevo día. Entran las cuatro estaciones y concluyen las celebraciones con canciones y danzas.

23. Symphony
24. Solo (soprano) y Coro: "Now the night is chas'd away"
25. Dúo (counter tenor y tenor): "Let the fifes and the clarions"
26. Entry of Phoebus
27. Phoebus (tenor): "When a cruel long winter has frozen the earth"
28. Coro: "Hail! great parent!"
29. Spring (soprano): "Thus the ever grateful Spring"
30. Summer (counter tenor): "Here's the summer, sprightly, gay"
31. Autumn (tenor): "See, see my many colour'd fields"
32. Winter (bass): "Next, Winter comes slowly"
33. Coro: "Hail! great parent!"

## QUINTO ACTO

La Mascarada del quinto acto es la más fantástica de todas. El himno al amor, en el bendito estado matrimonial, cantado por Juno (la tradicional diosa del matrimonio) recibe la comovedora respuesta del lamento del Triste Amor que perdura más allá de la Muerte. Se produce entonces un fantástico cambio de escenario a las Antípodas; un hombre y una mujer chinos, rodeados de monos danzantes, experimentan la felicidad y la libertad del Amor en una Era dorada. Finalmente dos mujeres logran seducir al dios Himeneo para que alumbré de nuevo su antorcha.

34. Prelude
35. Juno (soprano): "Thrice happy lovers"
36. The Plaint (soprano): "O let me weep!"
37. Symphony
38. Chinese Man (tenor): "Thus the gloomy world"
39. Chinese Woman (soprano): "Thus happy and free"
40. Monkey's Dance
41. First Woman (soprano): "Hark! how all things in one sound rejoice"
42. Second Woman (soprano): "Hark! the echoing air a triumph sings"
43. Soli and chorus: "Sure the dull God of Marriage does not hear"
44. Hymen (bass): "See, I obey"
45. Trío (2 Women & Hymen): "Turn, turn then thine eyes"
46. Chaconne - The Grand Dance
47. Trío and Chorus: "They shall be as happy"





## THE FAIRY QUEEN Y LA MÚSICA ESCÉNICA INGLESA DEL XVII

Se celebra este año el tercer centenario de la muerte de Henry Purcell (1659-1695), conmemorado por numerosos sellos discográficos con ediciones especiales y por casi todos los festivales con conciertos y representaciones de sus obras. El Otoño Musical Soriano ha querido sumarse a los fastos del año Purcell con el concierto que hoy se celebra.

Hasta hace pocos años, Purcell estaba considerado como el mejor músico inglés del barroco medio y como uno de los mejores compositores de este periodo, pero su figura siempre permanecía a la sombra de ese compositor, alemán de nacimiento y formación, inglés de adopción e italiano de vocación que fue George Friedrich Haendel.

Hoy en día, sin embargo, se está recuperando la figura de Purcell para otorgarle el lugar que le corresponde: el que merece ocupar uno de los más grandes compositores de todo el barroco. Yo lo situaría sin reservas junto a Monteverdi, Corelli, Vivaldi, Rameau, Haendel y Bach en la cúspide de la música de esta época. Lo que sucede es que muchos purcellianos de última hora, cautivados por la profundidad sin pretensiones del Orfeo británico, tienden a encumbrarlo en detrimento del más grandioso y superficial Haendel. Pero ese es otro cantar.

Todos los estudiosos del barroco parecen haberse puesto de acuerdo en señalar la poderosa influencia que las músicas italiana y francesa ejercieron en la de Purcell. Y lo que parece haberseles escapado es lo que cualquier melómano medianamente acostumbrado a la música del británico puede constatar al oír una nueva obra suya: "Es inconfundible". "Suena a Purcell a la legua". Tan sólo Bukofzer (en parte) y Lorenzo Bianconi se atrevieron a formular la innegable originalidad de la música de Purcell, cosa que hoy nadie en su sano juicio se atrevería a negar. Es más, yo diría que Purcell es, aparte de los italianos, el compositor más original del barroco, por delante, por ejemplo, de Bach y de Haendel, cuyo estilo es fusión o coordinación (Bukofzer) de los diversos estilos nacionales. Tampoco se quedaron calvos los eruditos que tanto insistieron en las influencias de Purcell: él mismo, en los prólogos de algunas de sus obras, insiste en que en tales obras intenta "reunir" los estilos italiano y francés. Habida cuenta de la humildad que se gastaban los barrocos en sus *captationes benivolentiae* y en sus dedicatorias (acuérdense si no de Bach y el Margrave de Brandemburgo), no es de extrañar que Purcell, al confesar sus influencias, fuera consciente de que estaba fraguando un estilo propio.

En sus primeros años como compositor, Purcell dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a componer música de cámara, odas para festejar diversas celebraciones y *anthems* y otras obras religiosas siguiendo la tradición coral inglesa. En cambio, durante los últimos años de su vida concentró sus energías en la composición de música teatral.

En Inglaterra la ópera italiana no se introdujo plenamente hasta la primera década del siglo XVIII. Mientras tanto, existía una fórmula autóctona, el *masque* (mascarada), especie de divertimento cortesano a la manera del *ballet de cour* francés, que consistía en tres ballets o danzas instrumentales entre las que se

intercalaban pasajes cantados que fueron experimentando muy lentamente la influencia del estilo recitativo italiano.

El *masque* estaba a medio camino entre la representación teatral y la ceremonia: en ciertos momentos, el público bailaba junto a los intérpretes profesionales. Frente al aristocrático *masque*, también existían representaciones teatrales que, siguiendo una tradición muy inglesa, a veces se enriquecían con pasajes musicales. Durante los reinados de Jacobo I (1603-1625) y Carlos I (1625-1649) la corona gastó ingentes sumas de dinero en funciones teatrales y, sobre todo, en *masques*, lo que hizo que durante la república de Cromwell (1649-1660) se prohibieran las representaciones escénicas. No obstante, *masques* y obras teatrales se seguían representando en privado, y éstas últimas, con la adecuada proporción de música y bajo el epígrafe de "concierto", podían burlar la prohibición y representarse en público.

Con la restauración de Carlos II (1660-1685) el *masque*, aunque decadente desde el punto de vista musical, volvió a representarse asiduamente y la música de las representaciones teatrales fue incrementándose (adquirió dimensiones considerables en la década de 1690) hasta que, con la llegada del nuevo siglo, el público londinense acabó rindiéndose ante el imparable empuje de la ópera italiana. Los híbridos perdieron su razón de ser: había locales dedicados al teatro hablado y otros dedicados exclusivamente a representaciones enteramente cantadas (la ópera).

En esta coyuntura no es de extrañar que, entre *masques* y funciones teatrales con añadidos musicales, el surgimiento de una ópera inglesa enteramente cantada lo tuviera más que crudo. Así, en todo el siglo XVII se compusieron en Inglaterra nada más que dos óperas (excelentes, sin embargo): *Venus y Adonis*, de John Blow, y *Dido y Eneas* (1689), la única ópera de Purcell. Esta última, en la actualidad la obra escénica más conocida de su autor, ni siquiera fue concebida para un teatro público, sino que fue destinada a ser tocada y representada por las niñas *pijas* de un internado de Chelsea. De ahí las modestas proporciones de esta obra maestra, verdadera ópera en miniatura.

En cambio, Purcell escribió música incidental para 49 obras teatrales. Para la mayor parte de estas obras Purcell compuso muy pocas piezas, pero en los últimos cinco años de su vida escribió extensas partes musicales para cinco obras de teatro: *Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692), *The Indian Queen* (1695) y *The Tempest* (1695). Tan extensas que son prácticamente óperas. Pero, en rigor, la existencia de partes habladas hizo que el escritor Roger North (muerto en 1734) inventara el término *semiópera*, término que los ingleses utilizan actualmente para referirse a estas cinco obras. Existe, asimismo, la certeza de que ya en la época de Purcell se representaba a veces sólo la parte musical, prescindiendo del texto hablado. Son estas semióperas y no su ópera *Dido y Eneas*, las obras que cimentaron la fama de Purcell como compositor teatral y las que le valieron el sobrenombre de *Orpheus Britannicus*. Salvo *King Arthur*, escrita por el poeta John Dryden -que colaboró con Purcell en otras ocasiones- todas estas semióperas se basan en obras de teatro escritas previamente, incluso en obras de Shakespeare (*The Tempest* y *The Fairy Queen*).

*King Arthur* y *The Fairy Queen* ( *La reina de las hadas* ) son las más conocidas de estas semióperas. *King Arthur* fue grabada ya en los años sesenta y setenta por Alfred Deller y Thurston Dart, e incluso el insulso Michael Nyman extrajo de ella un tema para la banda sonora de *El contrato del dibujante*, de Greenaway. *The Fairy Queen*, la más larga de las composiciones teatrales de



CONCIERTO SOBRE LOS "SEIS CONCIERTOS  
PARA DOS INSTRUMENTOS DE TECLADO"  
P. ANTONIO SOLER (1729-1783)

EDICION DEL AGUSTINO P. SAMUEL RUBIO

Purcell, aparte de la interpretación de The Scholars que hoy oiremos en Soria, ha sido representada recientemente en el festival de Perelada por The English Bach Festival Baroque Orchestra and Dancers dirigidos por Howard Williams.

En estas semióperas revisten igual importancia la influencia francesa (sobre todo en el aspecto rítmico y en la obertura y las danzas), la italiana (sobre todo en las partes vocales solísticas) y la del *masque* inglés. Hay dentro de estas obras *masques* en miniatura, e incluso hay quien ha interpretado los cinco actos de *The Fairy Queen* como cinco *masques*.

*La reina de las hadas* es una adaptación, fuertemente alterada, de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. El anónimo libretista resumió la comedia de Shakespeare sin conservar una sola palabra del texto original. A diferencia de *La tempestad*, Purcell no pudo poner su música a ningún fragmento del excelso dramaturgo inglés. Sin embargo, los estudiosos coinciden en afirmar que, a pesar de la mediocridad del libreto, Purcell reflejó a la perfección el espíritu de esta comedia shakespeariana.

En casi todas las semióperas, es el texto hablado el encargado de hacer progresar la acción y son generalmente personajes secundarios los que llevan el peso de las partes cantadas. En algunas obras de este género, personajes secundarios "naturales" como curas, campesinos o sirvientes cantan las partes vocales. En *La reina de las hadas* y en otras semióperas la mayoría de las partes vocales son encomendadas a personajes sobrenaturales o alegóricos o bien algunos personajes "normales" cantan breves exhortaciones a que prosiga la diversión.

Desde el punto de vista puramente musical llama la atención la inclusión antes de la obertura de cuatro danzas instrumentales agrupadas de dos en dos y llamadas "primera música" y "segunda música", cuya misión era entretener a los espectadores mientras esperaban a que comenzara el espectáculo. Además de la obertura propiamente dicha, en estilo francés (una primera sección lenta con ritmo yámbico punteado, una segunda sección rápida, generalmente contrapuntística y una tercera sección con las mismas características rítmicas que la primera), existe al principio de cada acto una "música de entreacto", también instrumental y con ritmos de danza, que se tocaba mientras se cambiaban los complejos decorados.

Las arias experimentan el influjo italiano en la escritura vocal, aunque Purcell no siempre adopta la forma *da capo*, omnipresente en la ópera italiana de la época. Purcell es un consumado maestro en la escritura de arias con un instrumento obligado, y sobre todo, de piezas en forma de variaciones sobre un bajo *ostinato* (chaconas), como por ejemplo, el aria conocida como "The Plaint" ("O let me weep, for ever weep", del acto V), que tanto recuerda al conocido "Lamento" de *Dido y Eneas*. Aquí, Purcell, especialista en variar la línea del bajo dependiendo del aria, interrumpe el descenso cromático habitual de la chacona con constantes ascensos de segunda.

Asimismo son típicamente purcellianos esos pasajes en compás ternario y en *tempo moderado*, plagados de ritmos yámbicos, imbuidos a la vez de un irresistible empuje rítmico y de una delicada y encantadora dulzura.

Intérpretes:

Organo positivo: MARCOS VEGA  
Clave: PABLO CANO

LUNES, 18 - 20,30 h.



CON LA COLABORACION DE GESTUR SORIA

PROGRAMA

Primera parte

Concierto I:  
*Andante - Minué*

Concierto II  
*Andante-Allegro-Tempo de Minué*

Segunda Parte

Concierto III:  
*Andantino-Minué*

Concierto IV:  
*Allegro - Minué*





ANTONIO SOLER (1729 - 1783),  
**CONCIERTOS PARA DOS INSTRUMENTOS DE TECLADO**

Hace unos cuantos años se creía que entre Tomás Luis de Victoria y el nacionalismo de Albéniz y Granados lo único que sobresalía en la música española era la figura aislada del Padre Soler. En los últimos años, a la vez que se está recuperando y valorando la música barroca española, se ha rescatado del olvido a una serie de clavecinistas que siguen los postulados del *estilo galante*, estilo que fue un importante precedente de lo que más tarde harían Haydn o Mozart. Sebastián de Albero, Manuel Blasco de Nebra, Félix Máximo López, José Ferrer o Mateo Albéniz, entre otros, compusieron interesantes sonatas para clave o pianoforte. Algunos de estos autores se aferran al estilo de Scarlatti cuando ya soplaban nuevos vientos en la música europea, pero el caso de Albero, muerto prematuramente en 1756, merece la máxima atención. De hecho, alguna de sus interesantísimas sonatas figura ya en el repertorio de clavecinistas tan importantes como Kenneth Gilbert.

A Antonio Soler se le sigue considerando como el compositor español más importante del siglo XVIII. Nacido en Olot (Gerona) en 1729, comenzó sus estudios musicales en la Abadía de Montserrat. Después es posible que fuera maestro de capilla de la catedral de Lérida, y en 1752 ingreso como monje jerónimo en El Escorial, donde desempeñó más tarde el magisterio de capilla y donde murió en 1783. Una vez ordenado sacerdote, siguió estudiando con José de Nebra y con Domenico Scarlatti. Fue profesor de los infantes don Antonio y don Gabriel, éste último especialmente dotado para la música. La amistad con don Gabriel fue decisiva para el monje escurialense, pues compuso casi toda su música instrumental "para la diversión" de su regio discípulo. Y es precisamente por su música instrumental por lo que es conocido Soler, a pesar de que sus obras vocales encierran no pocos valores.

Además de componer, Soler escribió obras teóricas como la *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música* e inventó un aparato llamado afinador o templante, con el que pretendió poner en práctica la diferencia entre el semitono mayor y el menor.

Compuso más de cien sonatas para teclado (la mayor parte de las cuales consta de un solo movimiento pero las hay que constan de tres, cuatro y hasta cinco); el espléndido *Fandango*, para clave; los *Seis Quintetos* para dos violines, viola, violoncello y órgano o clave obligado y los *Seis Conciertos para dos instrumentos de tecla*.

El título original de las obras que hoy se van a interpretar es *Seis conciertos de dos órganos obligados*, pero ya en 1952 el prestigioso musicólogo Santiago Kastner las edita con el título de *Seis conciertos para dos instrumentos de tecla*. En la época de Soler era frecuente escribir obras destinadas a "instrumentos de tecla", que podían ser el clave, el pianoforte o incluso el órgano. Según el propio Soler, en sus quintetos podía utilizarse el clave o el órgano indistintamente. Y en nuestros días se dan tanto las ejecuciones con dos órganos como aquellas en las que se utilizan dos claves o incluso un clave y un órgano.

Salvo el concierto nº 2, en la menor, que consta de tres movimientos, todos los demás conciertos tienen dos movimientos: el primero, moderadamente rápido, está escrito en compás binario; el segundo es un minué - compás ternario, obviamente- en forma de variaciones. El esquema es parecido al de las parejas de sonatas, tan en boga en aquellos años. Con la excepción, nuevamente, del segundo concierto, todos los demás están compuestos en modo mayor, que era el más utilizado en la época.

En cada concierto, los dos movimientos tienen el mismo *tempo*, la misma tonalidad y el mismo modo. No hay contrastes. Todos los movimientos tienen, además el mismo carácter: ese toque, fresco y juguetón, de exquisita galantería y de desenfadado gracejo, que contrasta por otra parte con la gravedad del *Fandango* o de algunas de sus sonatas. Habida cuenta de que en el preclasicismo el lenguaje armónico era un continuo baile entre tres acordes -al que sólo las modulaciones aportaban variedad- y que se repetían hasta la saciedad algunas fórmulas melódicas, el resultado de la ejecución de los seis conciertos seguidos sólo puede ser satisfactorio si existe en quien los creó una inventiva musical de primera magnitud. Y Soler la poseía, cosa que podemos comprobar en la delicadeza de las melodías, en el equilibrio formal o en la maestría que su autor exhibe tanto en la búsqueda de nuevas texturas como en la hábil alternancia de los dos instrumentos.



**PABLO CANO, clave**  
**MARCOS VEGA, órgano**

MARCOS VEGA, es natural de Cubo de la Sierra (Soria). Organista, compositor, director de coro y musicólogo, es Premio Extraordinario Fin de Carrera de Organo del Conservatorio de Madrid. Becado por el Colegio Español de Munich, se ha especializado en la interpretación de J.S. Bach con Karl Richter.

Como concertista, ha hecho numerosas grabaciones para Radio Nacional de España e intervenido en diversas ocasiones como solista invitado con la Orquesta Nacional. Ha realizado giras por España, Alemania, Polonia y Francia. Es fundador y director del Orfeón de Castilla del Ayuntamiento de Madrid. Ha sido galardonado en el Concurso Nacional de Composición de Música Coral en Asturias y publicado numerosas obras de música coral. En la actualidad es profesor del conjunto coral e instrumental del Conservatorio de Madrid y organista titular de la iglesia de Santo Tomás de Aquino en la Ciudad Universitaria.

Ha sido nombrado recientemente asesor técnico del Ministerio de Cultura en los Encuentros Nacionales de Polifonía Juvenil y responsable nacional de la sección de órgano dentro de la Asociación para la Promoción de la Música Religiosa (APROMUR).

Fundador y director artístico DEL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CANTO CORAL EN SORIA.

PABLO CANO. Nace en Barcelona, en 1950. A los ocho años de edad comienza sus estudios de piano. Años después se especializa en el clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado.

Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Edith Picht-Axenfeld y Alan Curtis. Perfeccionó sus estudios clavecinísticos en Holanda, junto a Bob van Asperen.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas y agrupaciones, y con directores como Hans Staldmair, Antonio Janigro, Alberto Zedda, Victor Pablo Pérez, Antoni Ros Marbá, etc.

Ha actuado en Canadá, EE.UU., y en diversos países europeos.

Ha participado en casi todos los principales festivales y ciclos de conciertos que se celebran en España.

Ha grabado diversos programas para RNE y TVE.

Asiduo colaborador de Radio 2, de RNE, en la que ha dirigido y presentado espacios como "El clave y su historia", "El fortepiano", etc.

Como solista ha grabado los siguientes discos:

"Le Siècle d'or du Clavier espagnol" (Harmonía Mundi).

"Sonatas de Sebastián Albero" (Einos), grabación galardonada con el Premio Nacional del Disco, en 1980.

"Danzas anónimas españolas del siglo XVII" (Edigsa).



## ORQUESTA NACIONAL DE CAMARA DE ANDORRA

Concertino-Director: GERARD CLARET  
Solista: CARLOS PRIETO, violoncello

MARTES, 19 - 20,30 h.



PATROCINADO POR BANCO CENTRAL HISPANO

### PROGRAMA

#### I PARTE

**W. A. MOZART:**  
*DIVERTIMENTO K.V. 138*  
(ALLEGRO) - ANDANTE - PRESTO

**J. HAYDN:**  
*CONCIERTO EN DO PARA VIOLONCHELO*  
MODERATO - ADAGIO - ALLEGRO MOLTO

#### II PARTE

**E. TOLDRA:** (Año del Centenario)  
*VISTAS AL MAR*  
ALLEGRO CON BRIO - LENTO - MOLTO VIVACE

**E. ELGAR:**  
*SERENATA PARA CUERDAS OP. 20*  
ALLEGRO PIACEVOLE - LARGHETTO - ALLEGRETTO

**J. CERVELLO:**  
*BURLESCA IBERICA (1963)*



## ORQUESTA NACIONAL DE CAMBRA D' ANDORRA

A finales de 1992 el Gobierno de Andorra decide crear su Orquesta Nacional de Cámara bajo la dirección del violinista andorrano Gerard Claret ampliamente conocido por su trayectoria como solista y pedagogo.

Se trataba de reunir profesionales con la ilusión de formar una orquesta que la vida musical andorrana, muy activa durante los últimos años gracias al impulso dinámico del Conservatorio y de sus Festivales Internacionales, comenzaba a solicitar.

La Orquesta Nacional de Cambra d'Andorra recibe el apoyo del GOBIERNO DE ANDORRA y, como sponsor, de la Fundación CREDIT ANDORRA.

La ONCA se presentó oficialmente en marzo-1993 y ha ofrecido conciertos por España, Francia y Bélgica.

Colabora con el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, con la Coral Cantiga y con los Pequeños Cantores de Andorra.

Su actuación en el Auditorio "Pau Casals" de El Vendrell, fue grabada por RTVE.

Recientemente ha grabado dos Compact-disc con "Las cuatro estaciones" de Vivaldi y obras de compositores catalanes.

#### VIOLINES

Gerard Claret  
Santiago Juan  
Olvido Lanza  
David Olmedo  
Amália Valcárcel  
Francesc Anglés  
José E. Tarrasó  
Alex Loscertales

#### VIOLAS

Fernando Villegas  
Andreu Fleta  
Bárbara Horn

#### VIOLONCELOS

Sylvie Reverdy  
Joaquín Alabau

#### CONTRABAJO

David Albelda

#### CLAVICEMBALO

Jordi Reguant





**CARLOS PRIETO, violonchelista**

Carlos Prieto nació en la ciudad de México y a los cuatro años empezó el estudio del violonchelo. Su maestro fue el chelista húngaro Imre Hartman. Posteriormente, hizo estudios con Pierre Fournier, en Ginebra y con Leonard Rose en Nueva York.

Fue amigo durante muchos años de Igor Stravinsky. Cuando Stravinsky regresó por primera vez a Rusia en 1962, tras cincuenta años de ausencia, Prieto, que en ese momento estaba estudiando en ese país, lo acompañó durante su histórica estancia en Moscú. Conoció también a Shostakovich y ha estrenado su Concierto No. 1, Opus 107, en diversas ciudades de México y de España.

Ha tocado con numerosas orquestas de Europa, Rusia, Estados Unidos y América Latina. Unánimes y entusiastas críticas le han valido sus diversas giras por Europa, Occidental y Oriental, Estados Unidos, La Unión Soviética, Canadá, Japón, la República Popular China, India y América Latina. Ha tocado en muchas de las principales salas del mundo tales como el Carnegie Hall y el Lincoln Center en Nueva York, el Kennedy Center de Washington, el Roy Thomson Hall en Toronto, la Sala de la Filarmónica en Leningrado, la Salle Gaveau y la Salle Pleyel en París, el Concertgebouw en Amsterdam, el Teatro Real en Madrid, los Conservatorios de Zurich y Estrasburgo y en los festivales de Dubrovnik, Granada, Berlín y Helsinki, entre otros. "The New York Times" publicó una crítica entusiasta sobre su debut en el Carnegie Hall calificándolo como "Violonchelista que no conoce limitación técnica alguna y de impecables instintos musicales".

En 1985, participó muy activamente en los conciertos que celebraron el tricentenario del nacimiento de J.S. Bach y tocó sus seis Suites para violonchelo solo literalmente en todo mundo: en Nueva York (en el Lincoln Center, en donde tocó las seis suites completas en un solo concierto), en Filadelfia, Pittsburgh, París, Moscú, Beijing, Shanghai, Nueva Delhi, Bombay, México, Bogotá, etc.

En los últimos años ha tocado los estrenos mundiales de más de 20 obras, la mayor parte de las cuales fueron escritas especialmente para él. Entre ellas se cuentan obras del compositor español Joaquín Rodrigo y 12 conciertos para violonchelo y orquesta de los principales compositores mexicanos y latinoamericanos.

En 1990 tocó los estrenos mundiales del concierto de Samuel Zyman en el Avery Fischer Hall en Nueva York así como, en México, de los conciertos de Federico Ibarra, Manuel de Elías y del peruano Celso Garrido Lecca.

En 1991 estrenó en Estados Unidos el Concierto de Federico Ibarra y en México y Argentina el concierto de Samuel Zyman. También realizó una gira por Estados Unidos, por el Sudeste de Asia (Indonesia y Singapur) y, en mayo y Junio, una larga gira por Uruguay, Argentina, Brasil, Ecuador, Perú y Venezuela.

Sus grabaciones incluyen las Suites completas de Bach, conciertos para violonchelo de Shostakovich, Saint-Saens y R. Castro y obras de Boccherini, Tchaikovsky, Rajmaninov, Kodaly, Fauré, Shostakovich y de los compositores mexicanos M.M. Ponce, C. Chávez, Rodolfo Halffter, M. Enríquez, M. Lavista, R. Ladrón de Guevara y Federico Ibarra.



**GERARD CLARET, concertino-director**

GERARD CLARET nació en Andorra en 1951. Desde que inició su actividad profesional, hace más de 25 años, se ha dado a conocer por su doble faceta de intérprete y pedagogo.

Laureado en el concurso "Tenuto" de la R.T.V. Belga, recibió también una Medalla en el Concurso Internacional "Maria Canals" de Barcelona, ha actuado como solista con orquestas de España, Francia, Bélgica, Holanda, Checoslovaquia, Turquía y Rusia; dirigido, entre otros, por A. Ros Marbá, J. Mercier, R. Barshai, P. Maag y por V. Dudarova. En 1994 ha colaborado con los Solistas de Tokio en su última gira por Francia.

Fundador, con A. Attenelle y L. Claret de "L'Escola de Música de Barcelona", del "Curs Internacional de Música de Vic" y del Trío de Barcelona.

Director del "Festival Internacional de Música d'Ordino" (Andorra) y del "Institut Andorrà d'Estudis Musicals", GERARD CLARET, es nombrado en 1993 Concertino-Director de la "Orquestra Nacional de Cambra d'Andorra".

Tiene grabado en CD obras de Bach para violín solo y "Las cuatro estaciones" de Vivaldi y autores catalanes con LA ORQUESTRA NACIONAL DE CAMBRA D'ANDORRA.



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791), *DIVERTIMENTO EN FA MAYOR, K. 138*

Independientemente de que casi toda la obra de Mozart respondiera a encargos remunerados, existían ciertas obras, llamadas *serenatas*, *divertimentos* y *casaciones* que fueron compuestas por encargo para realizar alguna ceremonia, pública o privada: el final del curso universitario, una boda, un bautizo, un cumpleaños o un banquete.

Los divertimentos suelen constar de cinco o más movimientos: el primero y el último son rápidos; en medio, dos o tres minuets separados entre sí por uno o dos movimientos más lentos. Este esquema conoce en Mozart numerosas variantes, como la existencia de un solo minuetto, antes o después del movimiento lento, o el hecho de que haya un movimiento lento entre el primer movimiento y el primer minuetto.

La plantilla instrumental también podía experimentar variaciones: había divertimentos para cuarteto de cuerda y dos trompas, los había sólo para instrumentos de viento y los había sólo para cuerdas. Es posible que originariamente estuvieran concebidos como obras camerísticas, pero hoy los suelen ejecutar orquestas de cámara.

En Salzburgo, durante los primeros meses de 1772, un Mozart adolescente compuso tres divertimentos para cuarteto de cuerda: en *Re* mayor (K. 136), en *Sí* bemol mayor (K. 137) y en *Fa* mayor (K. 138). Todos ellos tienen tres movimientos. Algunos eruditos piensan que son verdaderos cuartetos de cuerda; otros, como Alfred Einstein, creen que no son divertimentos, pues no hay minuets, y que son más bien sinfonías para cuerdas solas que Mozart tenía preparadas para estrenarlas en un próximo viaje a Italia.

Sea lo que sea, la existencia de estas obras de "fusión" entre tres géneros -cuarteto, divertimento y sinfonía- no hace más que resaltar la fuerte personalidad de Mozart, que se demuestra ya a una edad tan temprana.

El *Divertimento* en *Fa* mayor K. 138 comienza con un *Allegro* en forma sonata bitématica. Sigue un *Andante* en la tonalidad de la dominante (*Do* mayor), que también tiene forma sonata, pero la reexposición utiliza -como más tarde Chopin en sus dos últimas sonatas para piano- solamente el segundo tema. Y concluye con un fulgurante *Presto* en forma de rondó con el típico fraseo periódico que suele caracterizar a los últimos movimientos del clasicismo. Los dos movimientos rápidos muestran todavía algunos rasgos del *estilo galante*, debido a la temprana fecha en que fue compuesto este divertimento.

A pesar de la juventud de Mozart -dieciséis años- la frescura y espontaneidad de la inspiración nos muestran ya al genio. La concisa y bien tratada forma, por otra parte, demuestra la madurez del entonces joven compositor.

JOSEPH HAYDN (1732 - 1809), *CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA EN DO MAYOR, HOB. VIIIb.1*

Ya hemos comentado que los conciertos de Haydn son menos famosos que los de Mozart. Pero Mozart, que compuso conciertos para piano, para violín y para varios instrumentos de viento, jamás compuso un concierto para violoncello y orquesta. Haydn sí, y sus dos conciertos forman parte del repertorio habitual de los violoncellistas, rivalizando con los que compusiera su contemporáneo Boccherini, acreditado cellista.

Hasta hace relativamente poco tiempo se atribuía a Haydn un solo concierto para violoncello, el que está en la tonalidad de *Re* mayor (Hob. VIIb.2). Pero en 1961 el musicólogo checo Oldrich Pulkert descubrió un manuscrito que le permitió adjudicar a Haydn un nuevo concierto que había sido atribuido durante mucho tiempo a un discípulo suyo. Este concierto en *Do* mayor fue compuesto entre 1765 y 1769, antes del que ya se conocía.

El primer movimiento, *Moderato*, posee la forma típica de los movimientos iniciales del concierto clásico, que proviene del mestizaje entre la forma *ritornello* de los conciertos barrocos (alternancia entre *tutti* orquestales y pasajes solísticos) y la forma sonata. La orquesta ejecuta en la tónica (*Do* mayor) todo el material temático de la exposición. A continuación el violoncello repite, con ligeras modificaciones, estos temas pero realizando la debida transición hacia la dominante (*Sol* mayor) y la orquesta hace una exposición abreviada de los dos temas principales en la nueva tonalidad de *Sol*. El desarrollo es iniciado por el solista, que lleva el peso del comienzo de esta sección, en la que llama la atención un diseño muy vivaldiano del violonchelo. A partir de un cierto momento, solista y orquesta van alternando en lo que queda de desarrollo y en la reexposición, en la que, como es preceptivo, todo el material temático está en la tónica (*Do* mayor). Casi al final, la reexposición se ve interrumpida para dar paso a la cadencia, y después la orquesta concluye el movimiento. Un embrión de esta forma lo podemos ver en los conciertos para clave y orquesta de Johann Christian Bach y este mismo esquema lo adoptará más tarde Mozart en sus conciertos para piano.

En el segundo movimiento, *Adagio*, el violonchelo ya no comparte el protagonismo con la orquesta, que se limita a acompañarlo. Escrito en forma sonata con desarrollo, la reexposición vuelve a incluir una cadencia.

El tercer y último movimiento, *Allegro molto*, es una brillante y agotadora demostración de virtuosismo. Posee la misma forma *mestiza* del primer tiempo, ya no tan habitual en los últimos movimientos, e incluso virtuosas figuraciones vivaldianas en el desarrollo. Es por otra parte, el único tiempo de este concierto que no tiene cadencia, quizá porque la propia dificultad del movimiento es más que suficiente.

EDUARDO TOLDRÁ (1895 - 1962), *VISTAS AL MAR*

Además de los centenarios de Purcell y Camarca, se celebra también este año el del nacimiento de Eduardo Toldrá. Nacido en Vilanova y la Geltrú, estudió en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Aunque hoy es conocido por su tarea compositiva, fue un gran violinista y también director de orquesta (estrenó, por ejemplo, la primera versión de la *Atlántida*, de Falla-Halfpfer, en 1961). Ejerció asimismo la docencia.

Escribió la ópera *El giravolt de maig*, obras orquestales como *La filla del marxant*, ciclos de canciones como *La rosa als llavis* y música de cámara. *Vistas al mar* (1921) es un notabilísimo cuarteto del que existe una versión para orquesta de cuerda, que es la que hoy tendremos la oportunidad de escuchar.

Su música, de orientación nacionalista, es honesta, de buena factura y muy inspirada.



## EDWARD ELGAR (1857 - 1934), *SERENATA PARA CUERDAS*

Desde la muerte de Haendel (1759), la música inglesa había pasado a un segundo plano hasta la aparición de Edward Elgar. Su aportación a la música del siglo XX no es comparable al de Debussy -cuya música Elgar no tenía en mucha estima: solía decir de ella que "no tenía agallas"- pero es un músico de una vez.

Elgar acusa la influencia de los románticos centroeuropeos, especialmente la de Brahms. Casi autodidacta, llegó a conseguir, sin embargo, una gran maestría técnica: era, por ejemplo, un buen orquestador. Algunas características de su música son el empleo de progresiones (repetición del mismo esquema melódico en un ámbito más agudo o más grave) y el gusto por los saltos melódicos. Anclado en un postromanticismo germanizante, se negó a acusar la influencia del folklore inglés, aunque su obra más conocida por el gran público -la primera marcha de *Pompa y Circunstancia*- se ha convertido en algo tan genuinamente británico como el té de las cinco, Su Graciosa Majestad o los espantosos vestidos de colores que lucen las proyectas damas de la *high society*.

Compuso entre otras obras una sonata para violín y piano, un cuarteto y un quinteto, el oratorio *El sueño de Geroncio*, un concierto para violín y otro para violoncello, varias oberturas, las conocidas *Variaciones Enigma* (1899) para orquesta y dos sinfonías, que inauguran una sólida tradición de la que serán continuadoras entre otras, las sinfonías de Vaughan Williams, Walton o Searle.

La *Serenata para cuerdas en mi* menor (op.20) fue compuesta en 1892 y estrenada en Amberes en 1896. Consta de un *allegro piacevole*, un emotivo *Larghetto* y un *Allegretto* que retoma al final un tema del primer movimiento.

## JORDI CERVELLÓ (1935), *BURLESCA IBÉRICA*

Jordi Cervelló es uno de los mejores compositores catalanes de una generación que incluye nombres tan importantes como Josep María Mestres-Quadreny o Joan Guinjoan.

A diferencia de otros músicos, Cervelló no acepta en su totalidad los presupuestos de las vanguardias de los años cincuenta y sesenta pero su obra es de una indudable modernidad y de una calidad innegable.

Entre sus obras podemos mencionar la *Fantasia concertante* para violín y orquesta de cuerda, *Seqüencies sobre una mort*, *Balada*, *Concerto grosso*, *Catálisis* o la *Burlesca Ibérica* (1963) que escucharemos esta tarde.

## CUARTETO ATRIUM MUSICAE

### Instrumentos Antiguos

Director: GREGORIO PANIAGUA

MIÉRCOLES, 20 - 20,30 h.

#### PROGRAMA

##### Primera Parte

### CANTIGAS DE SANTA MARIA, QUE TRANSCURREN EN SORIA Alfonso X el Sabio, (1230 - 1284)

Según el Códice j.b.2 S. XIII. Bibl. Monasterio Escorialense.

Transcripción. Gregorio Paniagua. Versión Instrumental.

Cantiga LXIII. "Como Santa Maria sacou de vergonna a un cavaleiro que overá seer en a lide en Sant' Estevan de Gormaz".

Cantiga "Esta CC.LXXVI. é como Santa Maria do Prado, guaríu un Monteiro del rey d' un badalo da cancana que lle dera na cabecca".  
(En Matamala de Almazán)

### MUSICA ARABIGO-ANDALUZA. Anónimos S. XIV

Recopilación, Transcripción. G. Paniagua

Derj Al M' sarky

Mossader Az Zeldan

### PAVANA MILLE REGRETZ. Josquin des Prés S. XV. Tielman Susato, Amberes 1551. Canción del Emperador Carlos V. Glosados: G. Paniagua

### SEIS RECERCADAS SOBRE EL CANTO LLANO "LA SPAGNA" Diego Ortiz, Roma 1553.

"Tratado de glosas sobre Cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones". Viola da Gamba y realización del bajo continuo: G. Paniagua.

##### Segunda Parte

### CONTRAFACUM. IN MEMORIAN. MACHADO (estreno absoluto). Gregorio Paniagua, 1995

Para Violoncello e instrumentos heterogéneos.

Sopra: "CAMPOS DE SORIA" Antonio Machado, Hacia 1907.

#### I ADAGIO RIGOROSO

"Es la tierra de Soria árida y fría"

#### II PASSACGLIA

"Las tierras labrantias como retazos de estameñas"

#### III ANDANTE SENZA MISURA

"Es el campo undulado"

#### IV MISCELLANEA

"¡Las figuras del campo sobre el cielo!"

#### V ADAGIO MISTERIOSO AD FRIGORE

"La nieve silenciosa"

#### VI NOCTURNO

"Soria fría, Soria pura"

#### VII ALLEGRO CON TRISTURA TRITONALE

"Colinas plateadas, grises alcoces, cárienas roqueadas"

#### VIII OSTINATO. LAQUA DOLCE. LYRODIA

"He vuelto a ver los álamos dorados"

#### IX ALLEGRO REMEMBRANZA. VALSE

"¡oh, sí! Conmigo vais, campos de Soria."





GREGORIO PANIAGUA, director

Gregorio Paniagua nace en Madrid. Después de haber estudiado medicina en la Universidad Complutense y violoncello en el Real Conservatorio, se consagra a la música antigua y más especialmente en los instrumentos de cuerda, vihuela, laúd, zanfona y viola de gamba. Funda el ensamble de música antigua ATRIUM MUSICAE de Madrid en 1964. Su inquietud en la investigación musicológica le estimula a crear su propio taller para reconstruir la mayor parte de los instrumentos musicales antiguos que figuran sobre miniaturas de manuscritos, pinturas bajo relieves, esculturas y cerámicas policromadas, desde los monumentos clásicos helénicos hasta los románticos, góticos y renacentistas de España y Europa.

Como director de Atrium Musicae ha interpretado y dirigido numerosos conciertos de música antigua inédita y de estrenos mundiales de sus propias composiciones por toda Europa, América, Asia y Australia. Colaborador en cursos de música antigua en numerosas Universidades Internacionales y ha sido invitado frecuentemente como solista para participar en diversas manifestaciones musicales en Auditorios, Templos, Catedrales, Teatros y Museos. La preparación y realización de los conciertos y grabaciones discográficas se basan en sus búsquedas, invenciones e investigaciones personales, obteniendo gran resonancia, éxito, excelentes críticas y varios Premios Nacionales y Extranjeros, entre los que cabe destacar el Disco de Oro en el Festival Internacional de Arte de Japón, Tokyo 1971.

En la actualidad su principal trabajo se centra en la composición.

## ALFONSO X EL SABIO: CANTIGAS DE SANTA MARÍA

A finales del siglo XI (época en la que en el ámbito de la música religiosa ya existía la polifonía) surge un tipo de música monódica y profana, compuesta generalmente por nobles. A la vez que músicos, sus autores eran poetas y escribían en *lengua de oc* (provenzal). Se llamaban *trovadores* y llegaron a su apogeo hacia 1200. El tema principal de su poesía era el *amor cortés*: el poeta, que se rebaja a la condición de esclavo, experimenta un amor no correspondido hacia una mujer altiva a la que adora como si fuera una diosa.

Esta música era, al igual que el canto gregoriano, monódica (consta de una sola línea melódica), pero presenta varias características que la diferencian de él: sus temas son profanos (el gregoriano es religioso), las letras están escritas en lenguas vulgares (el gregoriano estaba escrito en latín), se cree que su ritmo es más marcado que el del canto gregoriano (aunque hay voces autorizadas, como la de Hendrik van der Werf, que afirman lo contrario), se utilizaban –al menos en algunas ocasiones– instrumentos (el gregoriano se cantaba *a capella*), en algunas composiciones aparecen sorprendentemente las escalas mayor y menor modernas (aunque en otras siguen apareciendo las escalas típicas del canto gregoriano), hay menos melismas (fragmentos melódicos cantados sobre una sola vocal del texto, como sucede, por ejemplo, en el cante flamenco) que en el canto gregoriano y abundan más las composiciones silábicas y, también a diferencia del gregoriano, predominan las composiciones en las que se repiten secciones íntegras.

El movimiento trovadoresco se expande rápidamente, y surgen, con parecidas características poéticas y musicales, los *troveros* en el norte de Francia a principios del siglo XII y los *minnesinger* en la Alemania del siglo XIII (de estos últimos surgirán, ya en el siglo XIV, los *meistersinger* o maestros cantores).

Está históricamente documentada la presencia de algunos de los más importantes trovadores en los distintos reinos de la España cristiana, como Guillermo de Poitiers, Marcabrú, Peire Vidal o Guiraud Riquier, el último gran trovador provenzal, que pasó varios años en la corte de Alfonso X el Sabio. Existen, asimismo, varios trovadores catalanes que escribieron en provenzal, como Guillem de Berguedá, Berenguer de Palou o Ponç D'Ortafá.

Sin embargo, la mayor aportación de España a la poesía trovadoresca se produjo en lengua galaico-portuguesa, en la que se escribieron más de 2000 poesías, de las que sólo las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio y 6 *cantigas de amigo* de Martín Códax se han conservado con música.

Las cerca de 400 *Cantigas de Santa María* son una de las mayores aportaciones españolas a la música de Occidente. Se conservan en cuatro códices, y –cosa infrecuente en la poesía trovadoresca– de todas ellas nos han llegado no sólo el texto, sino también la música. Cerca de 350 narran milagros hechos por la Virgen; las 50 restantes, llamadas *de loor*, no cuentan ningún milagro.

Aparentemente, sorprende la inclusión en la monodía profana de unas composiciones con texto inequívocamente religioso. Pero tanto la utilización de una lengua moderna –el gallego–, como el tipo de lenguaje poético, como sus características musicales hacen que se asemejen poderosamente a la lírica musical trovadoresca. El mismo nombre de *cantigas* voluntariamente las inscribe en la tradición profana de las *cantigas de amor* y las *cantigas de amigo* galaicoportuguesas.



En torno a la autoría de las *Cantigas*, se supone que sucede lo mismo que con el resto de las obras de Alfonso X: de él partió la idea y él corrigió y revisó estas obras, que fueron escritas por varios poetas y músicos que había a su servicio. También se cree que el propio rey escribió directamente algunas de ellas.

Respecto a la estructura (son obras con estribillo), existe una polémica entre quienes creen que derivan del *zéjel* –tendrían, por lo tanto, origen árabe– y los que opinan que proceden de otra forma con estribillo: el *virelai* provenzal. A favor de esta última hipótesis está el hecho de que la música de muchas cantigas, al igual que el *virelai*, está dividida en frases de dos semifrases: *ouvert* (la melodía queda en suspenso) y *clos* (la melodía da la impresión de algo concluido, cerrado).

La notación también ha sido objeto de controversia: cuando todo el mundo opinaba que la notación de las *Cantigas* era parecida a la del resto de la monodía profana –es decir; una notación que no da cuenta de la duración de las notas– Higinio Anglés hizo estallar la bomba de que la notación alfonsí era perfectamente mensural –con notas largas y breves– y más avanzada, por lo tanto, que la de cualquier otro tipo de monodía profana. Las reacciones no se hicieron esperar. Hoy en día, aunque muchos estudiosos se muestran escépticos ante las tesis del gran musicólogo catalán, un autor tan importante como Richard H. Hoppin no las rebate.

Por último, digamos que tanto su difusión, que, a diferencia de las obras de trovadores y troveros, ha sido puramente escrita, como el hecho de que se haya conservado toda la música, como también el análisis intrínseco de la propia música (el extenso ámbito de las melodías y el estudio de los intervalos) hace que los estudiosos consideren hoy que son obras premeditadamente cultas, aunque pudieran recoger alguna influencia popular.

## JOSQUIN DES PRÉS, PAVANA MILLE REGRETZ

Hace unos cuantos años, hablar de los compositores más conocidos del Renacimiento era hablar de las figuras más destacadas de la segunda mitad del siglo XVI, Palestrina y Lasso principalmente.

Hoy en día sería impensable hablar de la música renacentista sin mencionar al flamenco Josquin Des Prés (1440–1521), compositor tan importante como los arriba mencionados. Palestrina, Lasso y Victoria fueron el colofón a una época: hicieron especialmente bien las cosas, pero sin cambiarlas demasiado. Josquin, sin embargo, fue un innovador: sentó, a finales del XV y principios del XVI, las bases del lenguaje musical que luego explotaron los compositores de la segunda mitad del XVI. Basándose en modelos semipopulares italianos –la *frottola*– Josquin clarificó la abstrusa polifonía vocal de Ockeghem y –algo menos– de Obrecht, buscando perfiles más nítidos, frases más claras y una mejor adecuación de la música al texto.

Recursos tan habituales en la polifonía de la segunda mitad del XVI como hacer coincidir una frase musical distinta –imitada libremente por las demás voces– con cada frase del texto, o dar variedad a las obras alternando el contrapunto con secciones homorrítmicas, o hacer que dos voces respondan a las otras dos, o que la música intente responder a las sugerencias del texto ya estaban en Josquin.

En el ámbito de la música religiosa, Josquin compuso importantísimas misas y motetes; en el de la música profana compuso sobre todo *chansons* con el texto en francés. Con relación a las *chansons* de la época de Dufay y Binchois (S. XV), más rígidas y medievales, Josquin utiliza una armonía más moderna y un contrapunto imitativo –las voces

entran una detrás de otra imitando cada una lo que ha hecho la anterior– más flexible: todas las voces tienen, además, la misma importancia. Asimismo, Josquin rompe con los rígidos esquemas formales medievales –las *formes fixes*– que todavía imperaban en las canciones de Ockeghem.

*Mille regretz*, a cuatro voces, es una de las más conocidas *chansons* de Josquin, y en ella se puede observar el recurso antes mencionado de cómo dos voces responden a las otras dos. Cristóbal de Morales compuso sobre esta canción una misa de parodia (misa que utilizaba material melódico tomado de varias voces de una composición vocal preexistente).

En el Renacimiento, parte de las voces –o todas ellas– podían ser dobladas o sustituidas por instrumentos. Asimismo, existían numerosas composiciones instrumentales que parten o son arreglos de obras vocales. Esto se puede ver fácilmente en muchas obras de los laudistas franceses e italianos y de los vihuelistas españoles. Luis de Narváez, aparte de adaptar para la vihuela varios números de las misas *Ercole*, *dux Ferrariae* y *Faysan regretz*, de Josquin, arregló en el tercer libro de su *Delfin de música* la *chanson* que hoy nos ocupa, poniéndole el nombre de *Canción del Emperador*. Laudistas europeos adaptaron también para su instrumento muchas obras vocales de Josquin.

Otro capítulo importante de la música instrumental renacentista, aparte de las composiciones derivadas de modelos vocales, es la música de danza. Las danzas solían agruparse de dos en dos, y la más típica de estas parejas era la formada por una *pavana* (más lenta y en compás binario) y una *gallarda* (más rápida y en compás ternario).

## DIEGO ORTIZ, RECERCADAS DEL TRATADO DE GLOSAS

Sin duda es el Renacimiento la época en la que la música española gozó de un mayor esplendor. Polifonistas como Morales, Guerrero y Victoria y autores de música instrumental como Cabezón y los vihuelistas pusieron el listón de la música española a una altura no superada aún.

Diego Ortiz compone las *recercadas* de su *Tratado de glosas* (1553) no para la “vihuela de mano” sino para la “vihuela de arco” o violón, es decir, para el mismo instrumento que los italianos denominan “viola da gamba” (nombre por el que se le conoce actualmente en varios idiomas).

El término “recercada” está entendido en el sentido general de “buscar”, es decir, de componer, y no en el sentido específico de una forma musical concreta como el “ricercare”. “Glosar” consiste en adornar o hacer variaciones sobre un elemento musical dado.

El *Tratado* tiene una clara intención didáctica, con numerosas explicaciones sobre cómo realizar las glosas. Consta de dos libros: el primero, más elemental, explica cómo glosar las distintas cadencias (formas de concluir una frase, sección u obra) y los distintos intervalos. El segundo libro ejemplifica tres formas de glosar. La primera “es fantasía”, es decir, improvisación, y sólo muestra procedimientos, sin ejemplos. La segunda trata sobre glosar un “canto llano”, es decir, una melodía preexistente o un “tenor”, lo que equivale a un bajo *ostinato*. La “tercera manera” es “sobre cosas compuestas”: trata sobre cómo hacer glosas sobre obras polifónicas. En las tres maneras la viola de gamba es acompañada por el clavicémbalo.

No podemos comprender cómo un hombre como Samuel Rubio –que tan decisivos trabajos ha hecho y tan atinados juicios ha emitido sobre la música española– puede decir lo que dice sobre las *recercadas* de Diego Ortiz: “Sin ánimo de minimizar el valor histó-



rico de este *Tratado* opinamos que su relevancia es ínfima desde el punto de vista artístico". Continúa diciendo que tocarlas en público sería como si dentro de cuatro siglos alguien ejecutara un cuaderno de ejercicios de armonía, cuya finalidad es meramente didáctica. Basta, creo yo, con escuchar una buena interpretación de estas *recercadas* para darse cuenta de que son verdadera música.

Mucho más atinada nos parece la opinión de la persona que, probablemente, mejor ha entendido la música del compositor y tratadista toledano: Jordi Savall. Afirma el violagambista catalán que Diego Ortiz "posee una completa madurez técnica y una calidad musical de primer orden (...). El tratado de Diego Ortiz representa asimismo una de las contribuciones esenciales al proceso configurativo de un lenguaje instrumental individualizado, libre ya de las limitaciones de la voz humana, y a la génesis de unas formas y procedimientos —como la Variación contrapuntística u ornamental, el Bajo ostinado y el Bajo continuo— que en la música, tanto instrumental como vocal, de los siglos XVII y XVIII tendrán una importancia determinante".

### LA MÚSICA ARÁBIGO-ANDALUZA

Los años de mayor esplendor de la España musulmana fueron una época extraordinariamente rica desde el punto de vista cultural. Incluso los reinos de taifas, políticamente decadentes, gozaron de una riqueza cultural más que considerable. La filosofía, la poesía, la arquitectura... no es de extrañar que, a pesar de la postura contraria de algunos sectores *integristas*, la música también conociera un gran auge.

Desgraciadamente, la música árabe, a diferencia de la occidental, no se escribía. Todo lo que hoy podemos saber de aquella música pasa por acudir a la música que se interpreta actualmente en las zonas del Magreb donde se refugiaron los músicos procedentes del exodo de Al-Ándalus.

No obstante, se sospecha que la música arábigo-andaluza ha evolucionado mucho menos que la occidental. Al igual que el folklore, se trata de una tradición que se ha perpetuado con pocos cambios. Curiosamente, ciertas estructuras musicales actuales coinciden con los esquemas métricos de la época de Al-Ándalus (la poesía tenía una cierta relación con la música, casi como en la Grecia clásica). Asimismo, existen obras musicales conservadas actualmente con el subtítulo de "andaluz" o "granadino", y se sabe que algunas ciudades —especialmente Tetuán y Chauen, en Marruecos—, han recogido mejor que otras la herencia musical de Al-Ándalus.

El sur de España era una zona en la que, tanto en la época tartesia como en la romana, la música tuvo gran importancia, lo cual fue un buen caldo de cultivo para el posterior desarrollo de la música andalusí. Las primeras oleadas de invasores musulmanes —guerreros magrebíes poco preocupados por la cultura— no propiciaron el esplendor de la música. No fue hasta el siglo IX, con el emirato de Córdoba, cuando la vida musical andalusí empezó a ser tan pujante como la de Damasco o Bagdad. Tal esplendor continuó en los reinos de taifas, y, tras el final de la Reconquista, la música andalusí se perpetuó en los países del norte de África.

En el siglo IX llegó a Córdoba un músico llamado Ziryab que, enfrentado con su envidioso maestro, tuvo que huir de Bagdad. Él renovó toda la música que se encontró en Córdoba, implantando las costumbres musicales de su ciudad. Este personaje es el creador legendario de la música arábigo-andaluza.

También tuvieron gran importancia los tratadistas andalusíes, con Al-Farabi a la cabeza, más cercanos a la práctica musical real que sus colegas occidentales.

Respecto a las formas musicales, las más importantes fueron la *nawba* o *nuba* y la *muwashaha*. La *nuba* era una sucesión de melodías compuestas en el mismo modo musical. La *muwashaha* es una forma poético-musical con estribillo escrita en árabe clásico, mientras que el *zéjel* es su equivalente en árabe vulgar.

Los instrumentos más utilizados son el *ud* (laúd), el *rehab*, la *derbukka* (especie de tambor con caja de barro), el *nay* (flauta), el *qanun* (salterio) y el *tar* (pandereta).

### GREGORIO PANIAGUA, CONTRAFACTUM IN MEMORIAM ANTONIO MACHADO

La actividad de Gregorio Paniagua (Madrid, 1944) no se limita a su actividad más conocida, la de intérprete y director de grupos de música antigua, ni siquiera a su faceta de *luthier*. Paniagua también es compositor, y son testigo de ello sus numerosos trabajos discográficos dedicados a la música antigua, que a menudo incluyen alguna obra suya, como el *Taranto d' Almería*, *La Begonnette*, *La Edoarda* o *Fermata*.

Estas obras, aun conservando el sello personal de su autor, no desentonan en absoluto con la música antigua que predomina en los discos. Los mismos postulados son válidos para *La Folia de la Spagna*, probablemente el trabajo compositivo más ambicioso de su autor: a pesar de que todo el disco está compuesto por Paniagua, la propia *folia* —esquema armónico muy utilizado en el renacimiento y el barroco— es un referente ineludible.

El *contrafactum* es una técnica utilizada en la Edad Media y el Renacimiento consistente en adaptar un texto nuevo a una música compuesta con anterioridad para otro texto. No obstante, existe un significado más amplio del término, que es el de la antigua palabra castellana *conrahacer*: imitar el estilo de alguna obra o de un autor (recuerden, si no, el título de la famosa obra de Mudarra: "Fantasía que contrahace el arpa de Ludovico").





## EL CONCIERTO DE LOS NIÑOS

Orquesta Clásica de MADRID  
Narradora: TERESA RABAL  
Director: ODON ALONSO

JUEVES, 21 - 19,00h. y 20,30 h.



SESION DE LAS 19,00 H. PATROCINADA POR CAJA RURAL

### PROGRAMA

S. PROKOFIEV: *PEDRO Y EL LOBO*  
*CUENTO SINFONICO PARA NARRADOR Y ORQUESTA, Op. 67*



TERESA RABAL, narradora

Nació: 05/11/51, Hija de actores ....  
Su padre: Francisco Rabal  
Su madre: Asunción Balaguer  
Su hermano, Director de Cine: Benito Rabal  
Hoy casada con el compositor: Eduardo Rodrigo

Su infancia, por ser hija de actores, se ve repleta de viajes, conociendo a los grandes de la escena Nacional e Internacional, también por ser amigos de sus padres, tiene la suerte de conocer a grandes de la Cultura: Picasso, Buñuel, Dalí, Rafael Alberti, etc....

Debuta en cine a los 9 años, en una película, hoy considerada por la Comunidad Europea del Cine, como la obra cumbre Española del siglo: "Viridiana" de Luis Buñuel.

A los 14 años debuta en Teatro, en la compañía de Carlos Larrañaga y Maria Luisa Merlo, con un papel protagónico, en la obra: "Vidas Privadas" de Noel Coward con la que después de obtener un gran éxito en Madrid, recorre toda la Geografía Española. A este inicio, le suceden una serie de obras teatrales, recibiendo el cariño y la primera experiencia de la profesión, a la que siempre está enormemente agradecida.

"Strato Jet 991" dirigida por Fernando Fernán Gomez.  
"Ninette y un Señor de Murcia" de Mihura.  
"Gigi" de Colette, versión Antta Loos.  
"La Celestina" de Rojas  
"Las Orejas del Lobo" de Santiago Moncada  
"La Malcasada" (en verso y musical) de Lope de Vega.

En cine, también se suceden papeles y experiencia....

"Viridiana" de Buñuel; "Los Desafíos" de Claudio Guerin.  
"Las Gatas tienen frío" de Carlos Serrano; "Goya" de Nino Quevedo; "Le Complot";  
"Las Petroleras" junto a Brigitte Bardot y Claudia Cardinale; "Blanco, Rojo y Verde" junto a Adriano Celentano y dirigida por Alberto Lattuada; "El Alcalde de Zalamea" junto a Fernando Fernán Gómez y a su padre Paco Rabal, dirigida por Mario Camus; "Los Días de Caberio"; "El Asesino no está solo"; "Matrimonio al Desnudo"; "Las cinco Lobitas" de Armiñán; "Los Buenos Días Perdidos" de Gala, dirigida por Rafael Gil, (por la cual logra





el Premio de Cine); "Ambiciosa"; "Colorín Colorado"; "Call Girl"; "Vida Privada de una Señorita Bien"; "Loca por el Circo"...

Y así hasta 26 protagonistas en diferentes películas....

Por un exagerado pudor..., cuando llega al cine Español una ola (también exagerada) de escenas violentas, carnales, donde el sexo se convierte en "Época", se inclina hacia TV, porque se estaban produciendo grandes obras "Los Dramáticos de TV I".

De televisión, es llamada para participar en la época "Dorada" de los Dramáticos, interpretando para este medio obras como:

"Los Miserables" de Victor Hugo.

"Padres e Hijos" de Tolstoi.

"La Fontana de Oro" de Pérez Galdos.

"Antígona" de Anhouil.

"La Ilustre Fregona" de Cervantes.

"Como las Hojas" de Giuseppe Giacomo

"La Idiota" de Marcel Achard.

"La Fierrecilla Domada" de Shakespeare. (Música de E. Rodrigo)

"La Isla de las Cabras"; "Ana Bolena"; "Luna de Miel en el Cairo"; "Cuatro

Corazones con Freno y Marcha a tras", etc....

El 01/05/77, contrae matrimonio con el cantante y compositor Eduardo Rodrigo. La ceremonia se realiza en una aldea minera de la cuesta de Gos-Aguilas (Murcia), donde nació Paco Rabal.

Nacé a partir de los 80 una gran inclinación artística hacia el mundo de los niños, donde logra también un éxito notable.

Se convierte en el Nº 1 para la infancia desde el 80 al 94, grabando 24 L.P. de canciones infantiles, "es difícil encontrar una casa en España donde no exista un disco de Teresa Rabal", 1.500.000 discos vendidos. Sus canciones (todas compuestas por Eduardo Rodrigo), las coréan niños y mayores: "Veó, Veó"; "De Oca a Oca"; "Me Pongo de Pié...". Así hasta 240 canciones que ya son casi tradicionales o clásicas para la infancia. En TVE, realiza, produce y dirige, infinidad de programas infantiles.

"Página Infantil de Aplauso".

"La Guardería de Teresa Rabal".

"Se Busca una Estrella".

"Somos los Niños".

"Bravo Bravísimo".

Y este año: "Veó, Veó 95".

"El Circo de Teresa", en una carpa de circo, Teresa ha recorrido toda la geografía Española, brindando un espectáculo infantil con algunos números artísticos Circenses. Este circo obtuvo del 80 al 90, un éxito trascendental en la historia de Teresa.

En la actualidad se encuentra desarrollando una gran ilusión, poder retomar parte de lo que ha recibido de los niños. Por tal motivo ha nacido el Primer Festival Nacional para la Infancia, en pro de la música y las Artes Escénicas.

"VEO, VEO 95", que se pretende institucionalizar y que los próximos años sean: Veo, Veo 96; Veo, Veo 97, etc..., donde los niños encuentran alternativas, con un certamen creado para ellos por Teresa. Este Festival ya se ha realizado en varias Comunidades y se espera cubrir toda la geografía Española cada año. Dando premios en Becas de Estudio y fenomenales Esculturas de Manuel Coronado, que en su conjunto incentivan a los niños a "engancharse" en actividades culturales que le serán de gran provecho en inmediato futuro.



## SERGE PROKOFIEV (1891-1953), PEDRO Y EL LOBO, Op. 67

A diferencia de la literatura, en la música culta apenas existen obras destinadas especialmente a un público infantil o juvenil. Y mucho menos autores especializados en componer para niños o adolescentes. Ello se debe al propio carácter de la música, incapaz de transmitir contenidos concretos. La literatura o el cine pueden ser portadores de un mensaje lo suficientemente complejo como para que ciertos autores decidan adaptarse a la mentalidad y a la capacidad de comprensión los niños y facturar de este modo productos dedicados exclusivamente al público infantil. Pero el oyente no necesita descifrar ni desentrañar nada: la música gusta o no gusta de un modo casi inmediato. Cualquier música es, por lo tanto, susceptible de poder gustar a cualquier público, siempre que el lenguaje musical no sea demasiado moderno o que las obras no sean en exceso largas.

Desde el *Album de Ana Magdalena Bach* hasta el *For children* de Bartók, pasando por las *Sonatinas* de Clementi, los estudios más elementales de Czerny o el *Album de la Juventud* de Schumann, existen obras musicales dedicadas a los niños. Pero no nos equivoquemos: son obras de estudio destinadas a pianistas principiantes que, en la inmensa mayoría de los casos, tienen corta edad.

La primera obra conocida destinada a ser escuchada por niños es la *Sinfonía de los juguetes*, de Leopoldo Mozart, el padre del genial Wolfgang Amadeus. Independientemente de que los instrumentos de juguete puedan ser tocados por niños, la obra se puede entender como mero divertimento auditivo de los más pequeños. Andreas Romberg (1767-1821) y Mendelssohn también compusieron sinfonías infantiles, pero es la de Leopoldo Mozart la más conocida.

Con el compositor ruso Serge Prokofiev (1891-1953) y su obra *Pedro y el Lobo* llegamos a una nueva concepción de la música infantil, síntesis en cierto modo de los dos grupos antes mencionados: existe una cierta intención educativa, pero la obra no está destinada sólo a los jóvenes estudiantes sino a cualquier niño, estudie o no estudie música. *Pedro y el Lobo* pretende enseñar a reconocer los instrumentos de la orquesta. Se trata, pues de la didáctica de la audición, y no de la didáctica de la ejecución.

Este hallazgo abrió el camino a otras obras del mismo tipo, como la *Guía de orquesta para jóvenes*, de Benjamin Britten o la injustamente olvidada *Piccolo, saxo y compañía*, de André Popp.

Desde el frío punto de vista de un musicólogo adulto, *Pedro y el Lobo* sería una especie de poema sinfónico, pues tiene un referente literario, está compuesto para orquesta y consta de un único movimiento. Pero en realidad es un cuento: cada personaje corresponde a un instrumento de la orquesta, y el narrador va contando la historia, lo cual "engancha" fácilmente a la gente menuda.

*Pedro y el Lobo*, estrenado en 1936, es una de las mejores obras de la última etapa de Prokofiev. La intención didáctica no debilita en absoluto a una gran obra que puede ser disfrutada por el melómano más exigente.

Hoy en día se están llevando a cabo interesantísimas experiencias en el intento de acercar la música culta a los niños y este Otoño Musical es testigo de ello. La música puede o no estar compuesta para ellos, pero es la intencionalidad del concierto, la selección de las obras y la forma de presentarlas lo que hace que se consigan excelentes resultados.



## RECITAL DE PIANO POR RUDOLF BUCHBINDER

VIERNES, 22 - 20,30 h.

### PROGRAMA

#### I PARTE

**J. HAYDN:** SONATA EN MI BEMOL MAYOR XVI /52

Allegro - Adagio - Finale. Presto

**L. VAN BEETHOVEN:** SONATA EN FA MENOR OP. 57 (APPASSIONATA)

Allegro assai - Piu allegro

Andante con moto

Allegro ma non troppo - Presto

#### II PARTE

**F. CHOPIN:** SONATA EN SI MENOR OP. 58

Allegro maestoso

Scherzo - Molto Vivace

Largo

Finale. Presto non tanto



RUDOLF BUCHBINDER, pianista

Rudolf Buchbinder, nacido en 1946, tomó clases magistrales con el famoso profesor de piano vienés Bruno Seidlhofer a la corta edad de 11 años. Al terminar sus estudios, Buchbinder empezó una actividad musical comprensiva, primero como músico de cámara y luego como solista. Ha tocado en las ciudades más importantes de Europa, EE.UU., Sudamérica, Australia y Japón. Invitado con frecuencia a todos los festivales importantes, también ha tocado con las grandes orquestas y directores.

El repertorio de Rudolf Buchbinder es extenso e incluye numerosas obras del siglo XX. No solo se ha dedicado a la literatura clásica-romántica, sino también ha grabado obras no muy conocidas como la colección de variaciones de "Diabelli", compuesta por 50 músicos austriacos. Más de 80 discos avalan el repertorio extenso y abundante de Rudolf Buchbinder. Su grabación de las obras integras para piano de Joseph Haydn causó una sensación particular y por ésta ganó el "Gran Prix du Disque".

Una de las grandes preocupaciones de Rudolf Buchbinder es la interpretación del repertorio de piano del "Nuevo Testamento", así como de las 32 sonatas de Beethoven como un ciclo. Ya ha tocado la Sonata-Cosmos de Beethoven entero, en más de 30 ciudades, incluyendo Munich, Viena, Hamburgo, Zurich y Buenos Aires. "Otra vez Rudolf Buchbinder ha mostrado que es uno de los más importantes músicos competentes de hoy en día" - Frankfurter Allgemeine Zeitung.

En su tiempo libre, Rudolf Buchbinder disfruta de la literatura y bellas artes. Está orgulloso de su colección de arte moderno y gráficos y cuando tiene tiempo entre ensayos y giras concertísticas, es un pintor amateur apasionado.



## LA EVOLUCIÓN DE LA SONATA

Para un compositor del barroco medio o tardío, una sonata era una forma instrumental en varios movimientos lentos y rápidos que alternaban –siguiendo el principio barroco del contraste–, compuesta para uno o dos instrumentos solistas más bajo continuo (clave y violoncello, generalmente). En cambio, el concierto era una forma igualmente instrumental y que también constaba de varios movimientos lentos y rápidos que alternaban, pero que estaba compuesta para uno o varios instrumentos solistas y orquesta completa. Si bien en la sonata existe un ligero predominio del esquema cuatripartito de la sonata de iglesia (lento–rápido–lento–rápido), también abundan las sonatas de tres, cinco e incluso más movimientos. Asimismo, aunque a partir de Torelli el concierto barroco consta casi siempre de tres movimientos (rápido–lento–rápido), antes solía predominar el esquema cuatripartito antes citado.

**En definitiva: en el barroco el rasgo distintivo de la sonata, frente a otras composiciones, no es un esquema formal, sino una plantilla instrumental: el número y tipo de movimientos puede ser común a otras formas.**

En el preclasicismo –la época del estilo *galante* de Domenico Scarlatti–, aunque las sonatas suelen estar compuestas para clave solo, el rasgo definitorio de las mismas –que suelen constar de un único movimiento– es ya un esquema formal/tonal: hay dos secciones que se repiten; la primera pasa de la tónica a la dominante o el relativo mayor, la segunda efectúa diversas modulaciones para luego retornar a la tónica. Básicamente, aquí está el embrión del primer movimiento de una sonata del clasicismo pleno e incluso del romanticismo.

En la segunda mitad del XVIII la sonata es una composición que consta de tres o cuatro movimientos, cada uno de los cuales tiene una forma específica. Según la teoría tradicional, el primero tiene *forma sonata* propiamente dicha, también llamada *allegro de sonata*, es rápido y consta de tres partes: *exposición* (con dos temas contrastantes separados por un pasaje de transición o *punte*: el primer tema, vigoroso, heroico, está en la tónica; el segundo, delicado, cantábil, está en la dominante o en el relativo mayor), *desarrollo* (fragmentos de los dos temas de la exposición, complementados si se quiere por material melódico nuevo, son *paseados* por distintas tonalidades) y *reexposición* (los dos temas de la exposición aparecen en la misma tonalidad: la tonalidad inicial de tónica).

Según los estudios posteriores de Charles Rosen, no es la oposición de dos temas contrastantes sino la de dos tonalidades (tónica y dominante o relativo mayor) lo que crea tensión; el compositor utiliza los temas que le hacen falta: desde un solo tema (que aparece sucesivamente en ambas tonalidades) hasta más de dos. Asimismo, Rosen habla de dos únicas secciones: una formada por la exposición y otra que englobaría el desarrollo y la reexposición o recapitulación.

El segundo movimiento, lento, puede tener forma sonata (generalmente sin desarrollo), *lied* (ABA), pequeño rondó (ABACA) o variaciones.

El tercer movimiento, moderadamente rápido, recibe el nombre de *minueto* (en Haydn y Mozart) o *scherzo* (en Beethoven y los compositores románticos). Tiene claro compás ternario y forma *lied*: A, *minueto* o *scherzo*; B, *trío*, contrastante y en la tonalidad de la dominante o relativo mayor; A, reexposición del minueto. En caso de que sólo haya tres movimientos es este movimiento el que suele desaparecer.

El cuarto movimiento, rápido, puede tener forma sonata (como el primero), pero lo más normal es que tenga forma rondó-sonata. Si el rondó consiste en una sección fija (A) que alterna con secciones cada vez nuevas (B, C, D, etc., por lo tanto su forma sería ABA-CAD...A), el rondó-sonata tiene forma ABACAB'A en la que B estaría en la dominante o

relativo mayor y B' en la misma tonalidad que A: la tónica. Por lo tanto, las dos primeras secciones, AB, equivaldrían a la exposición; las tres secciones centrales, ACA, serían una especie de desarrollo, y las dos últimas, B'A, serían una reexposición al revés, pero conservando el esquema tonal, que es lo que importa.

**En el clasicismo, a diferencia del barroco, la sonata es, por lo tanto, un esquema formal abstracto que tiene sentido independientemente de los instrumentos que intervengan.** Estos sólo determinan el nombre que va a recibir la sonata. Así, una sonata para uno o dos instrumentos recibirá el nombre de *sonata*; una sonata para tres, cuatro, cinco, seis, siete u ocho instrumentos se llamará *trío*, *cuarteto*, *quinteto*, *sexteto*, *septeto* u *octeto*, respectivamente; un *concierto* es una sonata para un instrumento solista y orquesta; una *sinfonía*, una sonata para orquesta sin solistas, y una *sinfonía concertante*, una sonata para varios instrumentos solistas y orquesta. Respecto al número de movimientos, una sonata (para uno o dos instrumentos) podrá tener tres o cuatro movimientos, una sinfonía tendrá siempre cuatro, y un concierto, siempre tres.

Una vez más, Charles Rosen pone patas arriba la teoría tradicional: la sonata (en su sentido más amplio) *no es una forma*, no es una estructura, no es un esquema fijo, no es una plantilla ni un cliché, *es un estilo* que marca toda la música de una época: el clasicismo. Además, todos los movimientos tendrán “forma” sonata, por cuanto que en todos ellos existe la creación de una tensión (al oponerse dos o más tonalidades distintas) y su posterior resolución (al retornar a la tonalidad inicial).

\* \* \*

La aportación de Joseph Haydn es crucial para la evolución de la forma sonata. Siempre se ha dicho que Haydn es el maestro de la sinfonía y del cuarteto de cuerda, pero que sus 62 sonatas para piano y sus conciertos para piano y orquesta no están a la altura de los que compuso Mozart. No obstante, no debemos desdeñar la aportación que Haydn hizo a la literatura pianística.

La *Sonata n.º 59* en *Mi* bemol mayor, Hob. XVI.49 pertenece al quinto y último período de sus sonatas para piano, según la división hecha por algunos eruditos. Las cinco sonatas pertenecientes a este período (58–62) son, aparte de las más maduras de su autor, verdaderas obras maestras. Haydn dedicó esta sonata a Marianne von Genzinger, protectora del compositor durante los últimos años que pasó como sirviente de los Esterházy antes de fijar su residencia en Viena y emprender sus famosos viajes a Londres.

El primer movimiento, *Allegro*, está escrito en compás ternario y en forma sonata, y la fluidez de su escritura revela un cierto parentesco con Mozart. Asimismo, Haydn, que compuso muchos primeros movimientos de sonata monotemáticos (y otros muchos en los que no existe un segundo tema claro sino ideas secundarias), aquí utiliza un recurso formal típico de algunas obras de Mozart y que será habitual en Beethoven: la existencia de más de dos temas, o si se quiere, de un largo segundo tema que consta de varias –y bien diferenciadas– ideas melódicas. También típicamente mozartiano es el recurso de comenzar el desarrollo con ideas melódicas de la coda de la exposición; se puede ver, sin ir más lejos, en la *sonata fácil* K.545.

El segundo movimiento, *Adagio e cantabile*, escrito en la tonalidad de *Si* bemol mayor, es uno de los movimientos lentos más granados de su autor. Poseedor, según el propio Haydn, de un significado profundo, lleno de sentimiento, está escrito en forma *lied* (ABA): la sección central (B) está llena de dramáticas incursiones en el modo menor. En todo el movimiento la escritura pianística es ejemplar, y se hace un uso abundante de diseños ornamentales.

El tercer y último movimiento, *Tempo di menuet* –al igual que los movimientos finales de algunos conciertos para piano de Mozart– es más un *rondó* que un minueto, del que conserva casi exclusivamente el ritmo. Su complejidad estructural es notable: el citado rondó tiene reminiscencias del minueto y de la propia forma sonata.



Con Ludwig van Beethoven (1770–1827) llegamos al apogeo de la sonata para piano. Incluso desde el punto de vista cuantitativo, sus sonatas para piano escapan a la parquedad que Beethoven, en comparación con sus inmediatos antecesores, exhibió en otros géneros: compuso 9 sinfonías frente a las 41 de Mozart; en cambio escribió 32 sonatas para piano frente a las 18 del salzburgués. Beethoven no sólo fue ampliando, alargando y modificando progresivamente la forma sonata, sino que enriqueció la armonía, la escritura pianística (creando nuevas texturas y escribiendo obras cada vez más difíciles de tocar) e incluso la dinámica (introdujo el *fortissimo* en la música pianística y creó el *subito piano*).

Tres sonatas se han hecho especialmente célebres entre el gran público: la número 8, *Paiética*; la número 14, *Claro de luna* y la número 23, *Apasionata* (los nombres ni siquiera fueron puestos por Beethoven). Nos parece un tanto injusto destacar tan sólo estas tres sonatas, porque si por algo se caracteriza este *corpus* beethoveniano es por su homogeneidad: casi todas ellas son obras maestras.

De las tres sonatas antes citadas, la nº 23, op. 57 en *Fa* menor, *Apasionata*, es la que plantea una mayor dificultad técnica, y es asimismo una de las más difíciles que escribió Beethoven. Llama la atención que Beethoven, cuyas sonatas suelen utilizar más de dos temas, en este caso tiende hacia un cierto monotematismo, que no debe interpretarse como una vuelta al pasado sino como un recurso para afianzar el clima de profundo dramatismo que inunda los dos movimientos extremos. La *Apasionata* es un ejemplo encomiable de cohesión y de unidad de propósitos.

El primer movimiento está dominado por un opresivo y apasionado clima de intenso dramatismo. Escrito en la tradicional forma sonata bitemática, tiene la particularidad de que el segundo tema, en *La* bemol mayor, deriva del motivo inicial del primer tema, basado en las notas del acorde menor. Un nuevo motivo, en *la* bemol menor, restablece el clima de agitación, y una especie de coda afirma esta lejana tonalidad antes de pasar al desarrollo. La reexposición comienza con el primer tema, que momentáneamente surge en modo mayor, y el segundo tema aparece en la preceptiva tonalidad de *Fa* mayor. Sigue un pequeño desarrollo dentro de la reexposición, y más tarde una especie de cadencia que conduce a una amplia coda de 24 compases, con la que concluye el movimiento.

El segundo movimiento, *Andante con moto*, en *Re* bemol mayor, es una especie de tregua: la dramática agitación del primer movimiento da lugar a un apacible tema con variaciones. Sin embargo, tanto la textura de acordes como el ritmo punteado nos recuerdan a una marcha fúnebre (no es extraño, por otra parte, porque en estas mismas fechas Beethoven compuso su *Tercera Sinfonía*, cuyo segundo movimiento es una marcha fúnebre), aunque el modo mayor borra inmediatamente toda sensación de tragicidad. Tanto el tema como las tres variaciones que le siguen tienen un claro fraseo con dos frases de 16 compases cada una, y cada variación supone, como suele ser habitual, una mayor complicación respecto de la anterior: acordes en el tema, acordes entrecortados por silencios –y el acompañamiento a contratiempo– en la primera variación, diseño de semicorcheas en la segunda y de fusas en la tercera.

El tercer y último movimiento, *Allegro ma non troppo*, es un ejemplo de cómo Beethoven, en un movimiento que no tiene prácticamente nada en común con el primero, es capaz de restablecer el mismo clima de turbulenta y dramática agitación que caracterizaba al movimiento inicial. El continuo flujo de semicorcheas convierte a este *finale* en una especie de *perpetuum mobile*, lo cual contribuye a otorgar unidad al movimiento y a mantener sin fisuras el clima antes mencionado. Se podría decir que tiene forma sonata, pero las constantes apariciones del primer tema –sus cuatro primeras notas, por otra parte, parecen derivar de los temas del primer movimiento–, la escasa personalidad del segundo tema –que más parece la consecuencia lógica del primero– y la aparición de un nuevo tema con verdadera personalidad en mitad del desarrollo hacen que la sombra de la forma rondó planee igualmente sobre este movimiento, al que tampoco podemos adjudicar de una forma clara lo que antes hemos descrito como rondó-sonata. Al igual que en el primer movimiento, una amplia coda basada en el primer tema sirve de conclusión.

En el Romanticismo, la sonata para piano experimenta una cierta decadencia. Su equivalente orquestal, la sinfonía, sigue conociendo momentos de esplendor, aunque debe compartir el trono con una nueva forma de inspiración literaria: el poema sinfónico. Sin embargo, los compositores románticos, cuando escriben para piano, dedican la mayor parte de sus esfuerzos a componer colecciones de pequeñas obras que reciben nombres como *impromptus*, *momentos musicales*, *romanzas sin palabras*, *nocturnos*, *mazurcas*, *polonesas*, *vales*, *preludios*, *consolaciones*, *rapsodias*, etc. Con todo, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt y Brahms siguieron componiendo sonatas para piano, y sólo Schubert –el más clásico entre los románticos– se dedicó más a la sonata que a estas piezas breves típicas de la nueva mentalidad romántica.

Frédéric Chopin (1810–1849) es, junto con Franz Liszt, la encarnación del virtuoso romántico del piano. Si bien Liszt también destacó en la composición de poemas sinfónicos, casi todas las obras de Chopin están escritas para su instrumento. Aunque sus dotes como melodista se adecuan mejor a las pequeñas formas románticas, Chopin compuso también tres sonatas. Algunos estudiosos han querido ver una cierta endebles estructural en estas obras, pero tanto la riquísima escritura pianística como sus excelsas melodías las convierten –sobre todo a las dos últimas– en referencias ineludibles del género.

La *Tercera sonata* en *Si* menor, op. 58, fue escrita en 1844 y consta de cuatro movimientos. Como el resto de las sonatas románticas, es más larga que las sonatas clásicas y trata la forma con una mayor libertad.

El primer movimiento, *Allegro maestoso*, comienza con un tema solemne, encabezado por un arpeggio descendente al que siguen una serie de recios acordes. Un lánguido motivo acompañado por una veloz escala cromática ascendente en la mano izquierda sirve de transición al inspirado segundo tema, más melódico y *cantabile* –como mandan los cánones– y cercano en su espíritu a un nocturno. Después del amplio desarrollo, viene la reexposición, en la que, al igual que en la *Segunda sonata*, Chopin omite el primer tema para centrar toda su atención en el segundo.

El orden normal del segundo y tercer movimiento aparece alterado: primero viene el *scherzo* y después el movimiento lento, lo cual, a estas alturas, no reviste ya ninguna novedad. El *Scherzo*, *Molto vivace*, está escrito en *Mi* bemol mayor. La primera sección comienza con un grácil diseño en la mano derecha y adquiere después un carácter más contundente. Después de la sección central, algo más reposada, se reexpone la sección inicial.

El tercer movimiento, *Largo*, tiene forma lied (ABA). La sección inicial (A) es una melodía *cantabile* con ritmo punteado; la sección central (B) consiste en una melodía en notas tenidas en la que cada nota está acompañada por dos tresillos, de una forma muy parecida al *Estudio* op. 10, nº6. Se reexpone la sección inicial (A) y una serie de modulaciones dan paso a la coda, con la que se concluye.

El cuarto y último movimiento, *Finale, Presto ma non tanto* es un brillante ejercicio de virtuosismo con una forma en la que alternan nada más que dos secciones (ABABA). No tiene –como equivocadamente dijo Adélaïde de Place– forma de rondó.



## CONCIERTO DE CLAUSURA

**ORQUESTA CLASICA DE MADRID**  
**CORO DE CAMARA BARBIERI**  
**Director Coro: TOMAS CABRERA**  
**Narrador: RAFAEL TAIBO**  
**Mezzosoprano: SORAYA CHAVES**  
**Director: ODON ALONSO**

**SABADO, 23 - 20,30 h.**



PATROCINADO POR CAJA SALAMANCA Y SORIA

### PROGRAMA

**BEETHOVEN: Egmont**

*Música incidental para el drama de Goethe para orquesta, narrador y solista.*

### ESTRENO MUNDIAL DEL ENCARGO DEL "OTOÑO MUSICAL SORIANO"

*Romance y Cantata de "La Laguna Negra"*  
*(Según el poema "La Tierra de Alvargonzález" de A. Machado)*

Guión: **Francisco Nieva**

Música: **Ignacio Nieva**



ORQUESTA CLASICA DE MADRID, Director Titular: Odon Alonso

La necesidad de un instrumento adecuado para cultivar la música del clasicismo, desde Gluck y Haydn a Mozart, Beethoven o Schubert, música insuficientemente atendida por formaciones sinfónicas de efectivos más numerosos, impulso a profesores de la Orquesta Nacional de España a la creación de la Orquesta Clásica de Madrid, con una plantilla académica idónea para la interpretación de la música de este período.

La Orquesta Clásica de Madrid se propone ser también un instrumento acorde con las necesidades de presentar nuevas creaciones musicales de jóvenes compositores como Brotons, A. Guivert, etc. y jóvenes directores y solistas.

La Orquesta Clásica de Madrid, ha actuado además de con su director titular Odon Alonso con Plácido Domingo en Madrid y Sevilla, García Asensio, Max Bragado, Xavier Güell, Manuel Galduf, A. Gil Ordoñez y recientemente con Luis Remartínez, en León con "La Pasión según San Mateo" de J.S. Bach y solistas de la talla de Joaquín Achúcarro, Josep Colón-Pérez de Guzmán entre otros.

La crítica más prestigiosa ha acogido muy favorablemente a esta agrupación de la que ha hecho los siguientes comentarios Rafael Benedito en su crítica del 18/1/1992 en el diario YA manifiesta lo siguiente: "Sin duda alguna por la calidad máxima de sus componentes puede ser una de las mejores de Europa en su género" o la de Leopoldo Ontañón en ABC 17/12/1990, sobre la sesión monográfica del compositor Manuel Castillo "Concierto que con semejante altura en las versiones, se convirtió en sesión tan redonda como acertadas era su planificación e intencionalidad".





**SORAYA CHAVES, mezzosoprano**

Soraya Chaves nace en Buenos Aires donde comienza sus estudios de canto, ofreciendo diversos ciclos de conciertos en distintas ciudades de Argentina, cantando obras de Brahms, Bach, Vivaldi, etc.

Posteriormente se traslada a Madrid donde estudia con los maestros Miguel Zanetti, Marimí del Pozo, Xavier Parés, Rodríguez Gavilanes, Jaime Aragall y Paul Schilawsky. Actualmente continua su perfeccionamiento con la Soprano Isabel Penagos, obteniendo las más altas calificaciones en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Fue premiada en el concurso "Maestro Alonso" y obtuvo el Trofeo "Plácido Domingo" otorgado por La Asociación de Amigos de la Música de Madrid. En 1994 obtiene por unanimidad el Primer premio de canto y el Premio especial a la mejor intérprete de música española en el Concurso Internacional de Canto de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Ha cantado la "Revoltoza" en el rol de Mari Pepa estrenada en el Teatro Campoamor de Oviedo en una producción de la Opera Cómica de Madrid, este año además realizará una gira por diferentes teatros de España con la zarzuela "El Barberillo de Lavapiés" en el papel de La Paloma en una producción de la Opera de Canarias dirigida por Jorge Rubio.

Recientemente ha cantado en diversas ciudades portuguesas el "Stabat Mater" de Rossini obteniendo excelentes críticas en los medios de comunicación.

Ha intervenido en una producción de "Las Bodas de Fígaro" de Mozart en el rol de Cherubino, estrenada en el Teatro de La Escuela Superior de Canto de Madrid con motivo de su reinaguración.

Junto a destacadas voces de la Lírica cantó en el Homenaje a Barbieri celebrado este año en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Soraya Chaves ha cantado en las salas más importantes de España, como el Auditorio Nacional, Teatro Lírico La Zarzuela de Madrid, Teatro Monumental de Madrid, Teatro Carlos III y el Monasterio del Escorial, Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro de la Coruña y Teatro Calderón de Valladolid.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y giras por diferentes países de Europa, siendo dirigida por el Maestro Fernando Eldoro.

Ha cantado con los Virtuosos de Moscú junto a Aldo Baldín, Peter Lika y Susan Chilcott, un ciclo de conciertos de Haydn, dirigido por el Maestro Alexandre Myrat.

Soraya Chaves estrenó para el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante la obra "Escenas Borrascosas" de Leonardo Balada, dirigida por Joan Pons y ha interpretado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid las obras finalistas del último premio de composición de la S.G.A.E., colaborando, además, con el CDMC en la interpretación de la obra "La niña y la muerte" de Lebrero, transmitida por RNE. Intervino en las últimas producciones del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

Soraya Chaves es una artista versátil y en su repertorio destacan obras de Mozart: "Las Bodas de Fígaro", "Cosi Fan Tutte", "Réquiem"; "El Barbero de Sevilla", "L'Italiana in Algeri", "La cambiale di matrimonio", "Stabat Mater" de Rossini; "L'Incoronazione di Poppea" de Monteverdi; "Orfeo y Eurdice" de Gluck; "Mignon" de Thomas; "Werther" de Massenet; "Hänsel und Gretel" de Humperdinck; "Dido y Eneas" de Purcell; etc. Su repertorio abarca además los más relevantes compositores de música española, canción francesa y alemana.





## RAFAEL TAIBO, narrador

Nace en El Ferrol (La Coruña), donde inicia sus estudios musicales, que simultánea con el Bachillerato y con sus primeras experiencias teatrales al fundar el Grupo Talía. Comienza en la emisora local Radio Ferrol su carrera radiofónica, que amplía en Radio Galicia al trasladarse a Santiago de Compostela, en cuya Universidad cursa Derecho, continuando sus actividades teatrales en el TEU.

Se traslada a Madrid para formar parte del cuadro de actores de la Cadena SER. Trabaja en doblaje, amplía su experiencia teatral y comienza sus actividades en televisión. Se especializa en locución publicitaria. Ingresa en Radio Nacional de España, a la que dejará al incorporarse al Club UNESCO de Madrid, que presidirá durante dieciocho años, promocionando y dirigiendo actividades científicas, educativas y culturales.

En 1978 reingresa en Radio Nacional de España como comentarista musical, encargándose de las transmisiones musicales en directo de Radio 2 Clásica.

## CORO DE CAMARA BARBIERI

Es una agrupación de reciente creación, pero que cuenta con una gran experiencia vocal y profesional de los componentes.

Formados bajo la dirección de Tomás Cabrera, cantante y subdirector del Coro Nacional de España, premio en varios concursos y poseedor de un largo curriculum, que le acredita una gran experiencia técnica-vocal, desarrollando una labor coral en todos los campos desde la polifonía a la música contemporánea.

Han actuado en varias Sociedades Filarmónicas y Salas de conciertos, así como en el estreno de la cantata "La Bella Desconocida" de Claudio Prieto, con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, bajo la dirección del maestro Odón Alonso.

Tomás Cabrera, director del Coro de Camara Barbieri, se plantea el reto de afrontar la música de Monteverdi aprovechando la calidad vocal de los componentes, así como la difusión de la música española a la que se le dedicará una idea principal.



**ODÓN ALONSO,**  
director musical

Nacido en León estudió en el Real Conservatorio de Música y en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y completó su formación musical en Viena.

Desde sus comienzos como director, en 1950, fue ininterrumpidamente director titular de algún conjunto:

- 1950: Director Musical del Coro de Cámara de Radio Nacional de España en Madrid.
- 1953: Titular de la Orquesta de Solistas de Madrid.
- 1957: Director Musical del Teatro de La Zarzuela.
- 1960: Titular de la Orquesta Filarmónica de Madrid.
- 1968 a 1984: Titular de la Orquesta y Coro de RTVE.

Desde 1986 a 1992 fue Director Musical de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y del Festival Casals de dicho país. En 1992 fue nombrado "Hijo Adoptivo" por el Gobernador de Puerto Rico.

Desde 1989 es Director de la Orquesta Clásica de Madrid y en 1995 ha sido nombrado Director Titular de la Orquesta Ciudad de Málaga.

Ha grabado las obras capitales del repertorio sinfónico y sinfónico-coral, además de prestar especial atención a la música actual: desde la Pasión según San Mateo, de Bach, hasta la Pasión según San Lucas, de Penderecki; o desde las Vísperas de Monteverdi a Gurrelieder de Schoenberg, las Sinfonías de Beethoven y Turangalila de Messiaen.

Con la Orquesta de RTVE ha realizado dos giras de sesenta conciertos por los Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, Francia y México. Ha dirigido en las principales salas del mundo tales como Musikvereinsaal y Volksoper (Viena), Concertgebouw (Amsterdam), Carnegie Hall (Nueva York), Kennedy Center (Washington), City Center Opera (Nueva York), Academy of Music (Filadelfia), Royce Hall, U.C.L.A. (Los Angeles), Theatre des champs Élysées y Sala Pleyel (París), Opera de Montecarlo, Liederhalle (Stuttgart), Palmengarten (Frankfurt), Stant Filarmonie Saal (Praga), Bruckner Saal (Linz), etc.

Es titular de la Cátedra de Opera y Oratorio de la Escuela Superior de Canto de Madrid. El gobierno español le ha concedido la Encomienda de Número de la Orden de Isabel la Católica y el de Francia el grado de Officier de L'Ordre des Arts et des lettres. Está en posesión de la Medalla de Oro de UNICEF. Graba discos en Deutsche Grammophon, Philips, RCA, London, Columbia, Decca, Hispavox, Zafiro e Iberfón. La revista "Records World" le nombró en 1976 el mejor director español del año.

En 1995 es nombrado por la Ciudad de Soria "Hijo Adoptivo".



## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1820), MÚSICA PARA "EGMONT", DE GOETHE, OP. 84

Hemos hablado de la música incidental a propósito de *La reina de las hadas* de Purcell. *Egmont* también es música incidental para una obra teatral de otro excelso escritor -Goethe- y también posee una obertura, números vocales y varias "músicas de entreacto" instrumentales. Aquí terminan las semejanzas.

Purcell dedicó los últimos años de su vida a componer música teatral. Si compuso música incidental fue probablemente por el peso de una tradición autóctona que impidió el surgimiento de la ópera en Inglaterra.

Beethoven, en cambio, compuso *Egmont* porque quiso, y porque sentía una gran admiración por Goethe. Compuso una sola ópera (*Fidelio*) pero pudo componer más. Si no lo hizo fue porque sus ideas eran demasiado sublimes como para que su música se pusiera al servicio de las miserias humanas. A pesar de la excelencia de *Fidelio*, de la *Missa Solemnis* y del último movimiento de la *Novena*, Beethoven expresaba mejor sus ideales a través de la música instrumental.

Entre 1808 y 1809 -cuando ya había compuesto la *Pastoral*-, Beethoven puso música a la tragedia de Goethe *Egmont*, escrita entre 1775 y 1787. En ésta, el conde de Egmont, apóstol de la libertad del pueblo flamenco, muere por causa del pérfido Duque de Alba (fíjense cómo pasan los años: hace no mucho tiempo, el último Duque de Alba fue director general de música en España). Para esta tragedia, Beethoven compuso una obertura y nueve números más. Toda la obra posee un carácter épico: en casi todos los números, incluidos los más apacibles, resuenan ciertos ecos de marcha militar.

La obertura no responde a la forma sonata, habitual en estos casos. Tampoco, a excepción de la última parte, anticipa temas que luego van a aparecer en el resto de la obra. Podríamos hablar de tres secciones: la primera, lenta, combina un primer tema solemne formado por acordes con otro tema algo más delicado basado en el intervalo de segunda descendente. La segunda, rápida, se basa en un tema cuyo dramático motivo inicial se forma a partir del arpeggio descendente de tónica y que consta asimismo de otros motivos más melódicos o más rítmicos. La tercera combina una restallante fanfarria de acentos militares -en los metales- con un vigoroso fugado. Algunos autores han querido ver en esta obertura un reflejo de los principales avatares de la obra literaria.

Las dos canciones de Clara poseen -al igual que sus modelos de las óperas de Mozart- una concisión formal y un cierto aire ¿popular? que las diferencian del estilo del aria, más ambicioso. La primera de estas canciones (nº 1) es una exhortación a la batalla, y el ritmo y la instrumentación recuerdan a un aria que también tiene contenido militar: el *Non piu andrai*, de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. En la segunda canción (nº 4) el acompañamiento orquestal es típicamente beethoveniano, pero la línea vocal nos recuerda sorprendentemente a algunas arias de Mozart.

El primer entreacto (nº 2) comienza con una tranquila introducción lenta para dar paso a una briosa sección rápida, basada en un diseño de terceras ascendentes combinadas con segundas descendentes. El segundo entreacto (nº 4) es un apacible *larghetto* en el que, no obstante, el timbal se permite el lujo de iniciar un ritmo casi de marcha militar. El tercero (nº 5) comienza con un jugueteo *allegro* a cargo del oboe y continúa con una recia *Marcha militar* que termina apagándose. El cuarto y último entreacto (nº 6) comienza con un súbito estallido sonoro, al que sigue un *larghetto* con el mismo ritmo en el timbal que habíamos visto en el segundo entreacto y más tarde un

animoso, más que agitado *Andante*, en el que el solo de clarinete tiene un gran protagonismo.

Después del último entreacto viene la conmovedora y elegíaca música inspirada por la muerte de Clara -amante del héroe- (nº 7), en la que el viento madera comparte protagonismo con la cuerda.

El penúltimo número es el melodrama de Egmont (nº 8), en el que la intervención del recitador nos recuerda al Selim de *El rapto en el serrallo*. La música es una especie de cajón de sastre; comienza con una extraordinaria y reposada melodía a la que sigue una momentáneo toque de atención de las maderas -que anticipa a la *Italiana* de Mendelssohn-, otra melodía con cierto protagonismo de la flauta, una llamada militar a cargo de las trompas, un súbito estallido en las cuerdas, otra fanfarria pero en *piano* y un redoble de tambor.

Como ya hemos señalado, fanfarrias, llamadas de trompa, redobles de tambor y ritmos militares -sobre todo en el timbal- inundan la obra. Pero la misma relevancia tiene el importante papel que desempeñan los instrumentos de viento madera, señal indudable de que Beethoven ha tomado buena nota de la instrumentación de su *Sexta sinfonía*, que acababa de concluir.

La obra concluye con la repetición de la apoteósica sección final de la obertura. O mejor dicho, Beethoven puso al final de la obertura esta *Sinfonía de Victoria* (nº 9) con la que concluye *Egmont*, puesto que compuso la obertura después de haber acabado el resto de la obra. Obra que merece una atención mucho mayor de la que se le presta normalmente, pues sólo la obertura es tocada con la asiduidad con la que se debería interpretar la totalidad de la composición.

## IGNACIO NIEVA, ROMANCE Y CANTATA DE LA LAGUNA NEGRA

Hermano del dramaturgo Francisco Nieva, Ignacio Nieva realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid. Entre sus profesores destaca Conrado del Campo, que le enseña los fundamentos de la composición con cierta orientación germánica. La obra de Ignacio Nieva combina esta sólida base con influencias más modernas, de la escuela de Viena, sobre todo.

Toda la carrera de este compositor se ha desarrollado en Puerto Rico, por lo que el estreno de este *Romance y Cantata de la Laguna Negra* - con la impagable colaboración de su hermano Francisco en la adaptación del texto machadiano- es una buena oportunidad de conocer su música en España.

El propio compositor nos explica esta obra:

Esta obra (una Cantata en el sentido del siglo XVII), está compuesta sobre el famoso poema de Don Antonio Machado titulado "Por tierras de Alvar González" sobre un guiño de Francisco Nieva.

La obra está compuesta para Coro, Solista Soprano ("Voz del viento"), Recitador (en cierto modo el antiguo "Historicus" de cantatas y pasiones barrocas) y Orquesta Sinfónica.

El estilo es más bien ecléctico (como lo es mayormente en Estados Unidos y Puerto Rico donde resido). Utilizo la tonalidad ampliada, la abierta tonalidad, la modalidad y mayormente la atonalidad clásica, o sea la utilizada por la Segunda Escuela Vienesa (particularmente Alban Berg).

Es para mí un gran honor que, a través de mi querido amigo y famoso Director Odón Alonso, se me pidiese esta obra por la noble y bellamente soñadora, Ciudad de Soria, a la cual y a cuyo Festival de Otoño, dedico mi composición.

Ignacio M. Nieva




## EXPOSICIONES

### EXPOSICION DE INSTRUMENTOS MUSICALES MEDIEVALES Y RENACENTISTAS



INSTRUMENTARIUM. COLECCION DE ATRIUM MUSICAE.  
AUTOR: GREGORIO PANIAGUA

Patrocinado por:

Optyl  España Grupo CARRERA

### EXPOSICION DE PINTURA "PREMIO B.M.W."

Patrocinado por: TALLERES SEBAS CON-  
CESIONARIO DE B.M.W. EN SORIA



## CURSOS

### CURSO SOBRE INTERPRETACION DE CANCIONES ESPAÑOLAS PARA CANTANTES Y PIANISTAS

por Miguel Zanetti  
Días 18, 19, 20, 21 y 22

### CURSO DE COMPOSICION ELECTROACUSTICA Y POR ORDENADOR

por Adolfo Nuñez  
Días 22 y 23



## CONCURSO NACIONAL DE VIOLIN "CIUDAD DE SORIA"

DIRECTOR:  
JESUS ANGEL LEON

II EDICION SEPTIEMBRE 1996



JURADO Y GANADORES DE LA I EDICION







ORGANIZA

Fundación Municipal de Cultura  
del Ayuntamiento de Soria

## ENTIDADES COLABORADORAS



CAJA SALAMANCA Y SORIA



JUNTA DE CASTILLA Y LEON



MINISTERIO DE CULTURA



CENTRAL HISPANO



DIPUTACION PROVINCIAL DE SORIA



SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA



LARIOS



OPTYL ESPAÑA GRUPO CARRERA



CAJA RURAL



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL ALFONSO VIII



CENTRO PARA LA DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA



TALLERES SEBAS, CONCESIONARIO B.M.W. EN SORIA.



GESTUR SORIA



DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS



FUNDACION MUNICIPAL DE CULTURA  
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SORIA



*Todas las actividades se realizarán en el Centro Cultural "Palacio de la Audiencia"*



**FUNDACION MUNICIPAL DE CULTURA  
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SORIA**

Plaza Mayor, s/n. 42071 Soria  
Tel.: 975/21 38 40 - Ext. 36  
Fax. 22 70 18