



**FOCUS**

**FESTIVAL**



# PROGRAMA 3

19.03.2021

La ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA quieren dedicar este concierto a la memoria de ANTÓN GARCÍA ABRIL, fallecido el 17 de marzo, cuya música inauguró el presente FOCUS FESTIVAL el pasado día 5.

# CONCIERTOS

19.03.2021  
19:30 H

ORQUESTA  
NACIONAL  
DE ESPAÑA

DIRECTOR  
Nacho de Paz

PRESENTADORA  
Carmen Noheda

JUAN  
HIDALGO  
(1927-2018)

*Ukanga* (1957)  
para conjunto  
de cámara

9'

LUIS  
DE PABLO  
(1930)

*Invenções*  
(versión de 1999)

7'

BÉLA  
BARTÓK  
(1881-1945)

*Música para cuerda,  
percusión y celesta*  
(1936)

26'

# JUAN HIDALGO (1927-2018) *Ukanga* (1957) para conjunto de cámara

## COMPOSICIÓN

Milán, invierno  
1956-1957

## DEDICATORIA

«A Bruno Maderna»

## ESTRENO

28/07/1957. XII Internationale Ferienkurse für Neue Musik, «Webern und die junge Generation II. 2. Kammerorchester-Konzert», Darmstadt. Dresdner Kammerorchester, Bruno Maderna (director)

## PRIMERA EDICIÓN

Editorial de Música Contemporánea (EMEC), Madrid, 1973

## ESTRENO EN ESPAÑA

14/01/1971. I Semana de Música Nueva, Colegio Mayor Elías Ahúja, Madrid. Grupo Koan, Arturo Tamayo (director)

La historia recurre a las figuras mitológicas para construir las acciones de carácter excepcional, los hechos inverosímiles que sirven como ejemplo e instrucción. Juan Hidalgo es un caso paradigmático pues con él se sondan territorios artísticos inimaginables en un país demasiado rendido a lo indubitable, lo que le convierte en una de las personalidades españolas más singulares de la segunda mitad del siglo xx. El carácter pionero de sus acciones comienza en 1953, cuando se traslada desde su ciudad natal, Las Palmas de Gran Canaria, a París para estudiar durante dos años con Nadia Boulanger. La experiencia se prolonga otros tantos en Ginebra antes de concluir en Milán, donde conoce a Bruno Maderna, quien acaba de fundar, junto a Luciano Berio, el Studio di Fonologia Musicale de la RAI. De él aprende el procedimiento serial cuyas consecuencias inmediatas fueron *Ukanga* (1957) y *Caurga* (1958), las primeras obras escritas por un español en las que, de forma evidente, se aborda esta técnica. Ambas fueron también las primeras obras españolas estrenadas en Darmstadt, el epicentro de la vanguardia de la época, donde *Ukanga* comparte concierto con Anton Webern, Herman van San, Bo Nilsson, Karlheinz Stockhausen y Berio, mientras *Caurga* alcanzará a ser escuchada en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) de 1959.

[*Ukanga*] es una obra serial-estructural para catorce instrumentos divididos en cinco grupos (grupo 1: violín, trombón y fagot – grupo 2: flauta [flautín], viola y tuba – grupo 3: trompeta en do, clarinete en si bemol, contrabajo de cinco cuerdas – grupo 4: glockenspiel, celesta y vibráfono – grupo 5: piano de cola y piano de cola preparado [la preparación de este piano se deja al arbitrio del intérprete]). De estos cinco grupos, dos están formados por instrumentos de percusión de alturas determinadas y los otros tres (el primero, el segundo y el tercero) están organizados de tal forma que en ellos se encuentran tres representantes de las tres familias orquestales (cuerda, madera y metal). Además, hallaremos en cada grupo un instrumento agudo perteneciente a una de las familias, otro medio perteneciente a otra y uno grave que pertenecerá a la tercera.

# UKANGA

(MILANO 1957)

Para 14 instrumentos divididos en 5 grupos

Pour 14 instruments divisés en 5 groupes

For 14 instruments divided in 5 groups

Grupo 1: Violino  
Trombone  
Fagoto

Grupo 2: Flauta (Ottavino)  
Viola  
Tuba

Grupo 3: Tromba in Do  
Clarinetto in Si bem  
Contrabbaso a 5 corde

Grupo 4: Glockenspiel  
Celesta  
Vibrafono

Grupo 5: Pianoforte preparato (\*)  
Pianoforte normale

(\*) La preparación de este piano se deja al arbitrio del intérprete.

(\*) La préparation de ce piano est laissé au bon plaisir de l'interprete.

(\*) The preparation of this piano is left entirely up to the interpreter.

---

Estreno mundial · Première execution au monde · First world appearance

XII Internationale Ferienkurse für Neue Musik

(Darmstadt) — 28 de Julio de 1957

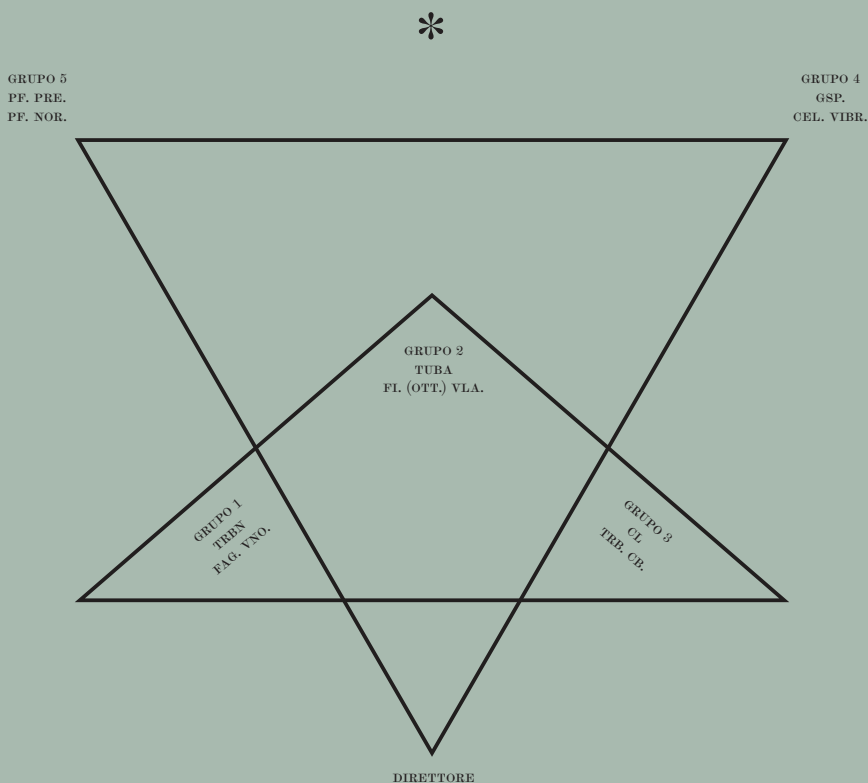
Orquesta de Cámara de Dresde

Director: Bruno Maderna



# «UKANGA»

(Disposición de los instrumentos)



Todos los instrumentos están escritos en Do.

El Flautín, el Glockenspiel y la Celesta suenan octava alta.

El Contrabajo suena octava baja.

All the instruments are written in Do.

The Piccolo, Glockenspiel and Celesta sound an octave higher.

The Double Bass sound an octave lower.

All the instruments are written in Do.

The Piccolo, Glockenspiel and Celesta sound an octave higher.

The Double Bass sound an octave lower.

Vno. Vla. y Cb. {  
C. = sulla corda.  
T. = sul tasto.  
P. = sul ponte.

Vibr. {  
B. N. = Bacchetta normale.  
B. N. = Bacchetta di legno.

Pf. nor. { + = Mute



Los cinco grupos de instrumentos han de situarse como indica el diseño. La disposición de los grupos o «fuentes sonoras» hace posible que los sonidos o grupos de sonidos giren, hagan recorridos de un grupo a otro, que en estos recorridos o trayectorias se interfieran o sumen, que choquen o se potencien entre ellos. Todas estas técnicas de las músicas electroacústicas se utilizan en *Ukanga*. El compositor, al componer una obra de estas características, tiene que construir su trama sonora en función de las mismas y ha de conocer tanto la técnica de la escritura musical tradicional como las posibilidades sonoro-espaciales de la electroacústica<sup>1</sup>.

*Ukanga* fue un pequeño eslabón en una aventura que prosigue en el ámbito de la música electrónica con la composición en París del *Étude de Stage* (1961), otra acción inédita. En Madrid, Luis de Pablo fundará Alea, el primer (y pequeño) estudio electroacústico español, cuatro años después, tras algunas primeras tentativas vinculadas a la música de cine mediante el uso de instrumentos y sonidos pregrabados: De Pablo los usa en el cortometraje *A través de San Sebastián* (1959), dirigido por Elías Querejeta y Antxon Eceiza, y Cristóbal Halffter en *A las cinco de la tarde* (1960), de Juan Antonio Bardem.

Hidalgo todavía experimentará las posibilidades del azar estructural en *Aulaga* (1960) y la potencialidad visual de la partitura en *Kuutamo* (1961). Previamente ha conocido en Darmstadt al pianista y compositor David Tudor y a John Cage, compositor a su vez, además de experimentador y filósofo musical, con quienes deja atrás la composición entendida como proceso creativo materializado sobre una partitura y se adentra, de forma irreversible, en un arte más sorprendente, inasible y algo lúdico: «Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame

<sup>1</sup> Juan Hidalgo, «Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental» (en *Congreso de Cultura de Canarias, noviembre de 1986–febrero de 1987*). Reproducido en *De Juan Hidalgo (1957–1997)* (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997). Citado por Julio Pérez Manzanares en la tesis doctoral *Juan Hidalgo: poética/política de la indeterminación* (Madrid, 2017) (<https://eprints.ucm.es/42432/>).

Cage; el amigo de la familia, Erik Satie; y el amigo de los amigos, Buenaventura Durruti»<sup>2</sup>.

Tras *Ciu Music Quartet* (1959) y *Offenes Trio* (1959), todavía «convencionales» en su acabado, llegan *Milan Piano* (1959) y *For Ben* (1960), propuestas instrumentales perfiladas con indicaciones para que el propio intérprete haga algo, toque, descanse, se ría... El teatro de acción es ya parte indisoluble de *A letter for David Tudor* (1961), cuya primera versión reclama la presencia de «un pianista y cuantos objetos sean necesarios». Por fin, el 19 de noviembre de 1964 a las nueve y treinta minutos de la mañana, Juan Hidalgo inicia, junto con Ramón Barce y Walter Marchetti, la aventura zaj, con el «traslado a pie de tres objetos de madera de chopo» por las calles de Madrid: «Inventamos zaj, inventamos la automarginación de nosotros compositores, inventamos la bilis negra y corrosiva de los críticos, las espantadas pueriles de algunos burgueses sospechosos y el hormiguillo inquieto y disfrazado de burlas de algunos colegas»<sup>3</sup>. Es otro momento mítico de nuestra historia artística ante el cual *Ukanga*, en su elemental desnudez, era un prólogo necesario; al igual que muchas otras hazañas musicales de los cincuenta, un gesto de apariencia inocua pero cuyo peso fue determinante a la hora de liberar el incómodo lastre de la lejanía, la ignorancia y el vacío.

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

<sup>2</sup> Citado en Carlos Villasol, «Cinco apuntes sobre Juan Hidalgo» ([juanhidalgo.com/img/04acerca/textos/CINCOAPUNTESSOBREJH.pdf](http://juanhidalgo.com/img/04acerca/textos/CINCOAPUNTESSOBREJH.pdf)).

<sup>3</sup> Citado por José Antonio Sarmiento, «El recorrido zaj» (en *Zaj* [Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996]).

## BIBLIOGRAFÍA

Ver selección de textos sobre Juan Hidalgo en «Acerca de Juan Hidalgo» ([juanhidalgo.com/index2.html](http://juanhidalgo.com/index2.html)).

# LUIS DE PABLO (1930) *Inventiones* (versión de 1999)

1. Con moto

2. Estático

3. Scherzo

(Se interpreta sin pausa)

## PRIMERA VERSIÓN

*Cuatro invenciones*

1. Tímbrica – 2. Rítmica  
– 3. Vertical – 4. Anti-  
fónica

## COMPOSICIÓN

1955 (revisada  
en 1960)

## ESTRENO

15/06/1960. I Festival  
de Música Joven Es-  
pañola, Teatro Español,  
Madrid. Orquesta  
Filarmónica, Odón  
Alonso (director)

## SEGUNDA VERSIÓN

*Cuatro invenciones*

1. Tímbrica – 2. Rítmica  
– 3. Vertical – 4. Lineal

## COMPOSICIÓN

1962

## ESTRENO

16/04/1963. Congreso  
Internacional de Ju-  
ventudes Musicales,  
Palma de Mallorca.  
Orquesta Nacional,  
Rafael Frühbeck de  
Burgos (director)

## TERCERA VERSIÓN

*Inventiones*

1. Con moto – 2. Estáti-  
co – 3. Scherzo

## COMPOSICIÓN

1999

## ESTRENO

29/01/2000.  
XI Jornadas de Música  
Contemporánea:  
«LXX Aniversario de  
los compositores es-  
pañoles Manuel Casti-  
llo, Carmelo Bernaola,  
Cristóbal Halffter y  
Luis de Pablo», Centro  
Cultural Manuel de Fa-  
lla, Granada. Orquesta  
Ciudad de Granada,  
Josep Pons (director)

La personalidad de Luis de Pablo destaca en la década de los cincuenta por su perspicacia para intuir que el fenómeno musical requiere altura de miras, más allá del limitado horizonte español. Llevado por la curiosidad ante lo desconocido, su obra se construye en constante experimentación sobre muy distintos modelos, en un incesante esfuerzo de depuración técnica. Hay todavía un residuo nacionalista en los insípidos *Villancicos* (1959) escritos sobre textos de Rafael Alberti a petición de Enrique Franco, como promotor del grupo Nueva Música. El peso que tiene el último Manuel de Falla o la obra de Béla Bartók, compositores por los que sintió verdadera admiración, dejan trazas en el *Cuarteto de cuerda* (1957), pero se trata de un cariño coyuntural que, por contra, se afirma ante la obra de Federico Mompou, por quien siempre ha manifestado una fe inquebrantable basada en su ejemplo de profesionalidad, profundidad y honradez musical. *Gárgolas* (1953), para piano, reconstruye a este autor y, en menor medida, a Claude Debussy.

Sin ánimo de exhaustividad, el *Quinteto* (1954), para clarinete y cuarteto de cuerda, considera a Paul Hindemith y a Serguéi Prokófiev; en *Elegía* (1956), para orquesta de cuerda, asoma Arthur Honegger; y las obras de Anton Webern se convierten en un depurador del estilo. La *Sonata* (1958), para piano, las *Sinfonías* (1954), para diecisiete instrumentos de metal y, muy especialmente, *Coral* (1954, revisado en 1958), para sexteto de viento, se orientan hacia lo escueto y riguroso. Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen —en línea con los pianísticos *Klavierstück XI* (1956) y la *Tercera sonata* (1958)— llevan a *Móvil I* (1957), para dos pianos, a la composición sobre la forma y a la posible integración de la aleatoriedad como prólogo a un lenguaje más flexible; Luis de Pablo reconocerá que Stockhausen le marcó en lo que concierne a la búsqueda de nuevos materiales sonoros y a la manera en la que se sirve de ellos. Y aún está la obra de Olivier Messiaen, el compositor que definitivamente se convierte en modelo existencial, con independencia de la relativa influencia de su técnica y más allá de la lógica extensión de su sensibilidad francófona y francófila. El resumen es inmediato:

Creo modestamente —o inmodestamente, poco importa— haber cumplido la posibilidad de ser efectivamente un compositor nacido en España capaz de expresarse espontánea-

mente en un lenguaje personal y libre. Objetivamente, veo muy pocos compositores vivos en España que hayan tenido la misma meta que yo durante los años cincuenta. No hablo de calidad artística sino de actitud: en esa época buena parte de mis colegas estaban aún adormecidos por el sueño nacionalista, teñido de Hindemith, Stravinski o Bartók. Verdaderamente, quienes buscábamos un lenguaje actual, sin abandonar sin embargo las raíces —consideradas de forma distinta—, éramos un pequeño grupúsculo<sup>1</sup>.

A finales de los cincuenta, De Pablo decide destruir un buen número de estas obras por no responder a criterios estéticos consolidados y ser la lógica consecuencia de búsquedas muy dispares. Solo conservó aquellas que podían aportar algo personal, aunque tuviesen préstamos de técnicas. Por ejemplo, *Coral*, los *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956), para voz aguda, piccolo, vibráfono y contrabajo, inicio en el resbaladizo mundo de la aleatoriedad, y *Móvil I* (1957), para dos pianos. Pero sobre todo *Radial* (1960), para 24 solistas, eje de un nuevo lenguaje y referencia a seguir, y *Cuatro invenciones*, con la que se perfila la música que quería hacer y en la que se reconoce. El resto son meros testimonios.

*Cuatro invenciones* consolida la relación con Gerardo Gombau, una personalidad única, peculiarísima, de la música española que, desde su puesto de catedrático con experiencia como pianista, incluso de salón, director de orquesta y compositor curtido en el nacionalismo, rompe con los viejos moldes y se expone a la nueva música en compañía de los jóvenes compositores, particularmente de Luis de Pablo. El propio Gombau copió a mano la obra con el fin de estudiarla, lo que supuso para el compositor la posibilidad de afrontar el futuro con mucha más seguridad.

Aquella partitura era un punto de partida que ha sido necesario restaurar en varias ocasiones. La primera llega poco antes de su estreno (1960) y sirve para fijar la plantilla definitiva con una importante dotación de instrumentos de percusión. La Orquesta Nacional defenderá esta versión en varias

<sup>1</sup> Ver Piet De Volder, *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas* (Madrid, Fundación Autor, 1998).

ocasiones (algunas bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos), en temporada y en gira, presentando la obra en París (1960) junto con las *Cinco microformas* de Cristóbal Halffter (dirigidas por su autor) y otras obras de Óscar Esplá y Xavier Montsalvatge. «No es fácil —se escribía en la crónica de París— que Luis de Pablo domine aún el arte de las disonancias. Está aún —dicen algunos— en el de los ruidos gratuitos»<sup>2</sup>. La opinión es un sinsentido y Luis de Pablo, siempre exigente consigo mismo, lo demuestra manifestando una fe absoluta en la partitura, lo cual no le exime de pulir varias incongruencias antes de que se presente en el Congreso Internacional de Juventudes Musicales en 1963: «Obedecen las *Cuatro invenciones* a la estética postserial de su autor y presentan cuatro versiones diferentes del "hecho" sonoro, considerado en todas sus proyecciones posibles, es decir, la disposición de colores instrumentales, la duración, la simultaneidad, en fin, la síntesis de estas en una composición elaborada»<sup>3</sup>. Definitivamente, en 1999 se añaden puentes con los que establecer continuidad entre las partes. Con motivo de la interpretación al año siguiente, Luis de Pablo señalaba que los cambios respondían a la dificultad que, a sus veinticinco años, había encontrado para definir un material entonces nuevo. Las nuevas *Invenciones* mejoran la sintaxis de la obra original pero —siempre según su autor— preservando el estilo de los años cincuenta<sup>4</sup>.

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

<sup>2</sup> Jacinto Miquelarena, «El éxito de la Orquesta Nacional en París» (*ABC*, 28/10/1960).

<sup>3</sup> Notas al programa. Orquesta Nacional, 21/02/1964.

<sup>4</sup> Ver José Luis García del Busto, «Luis de Pablo: *Invenciones*» (en *Concierto extraordinario. Orquesta Ciudad de Granada. Josep Pons* [Madrid, Ibermúsica, 05/02/2000]).

## BIBLIOGRAFÍA

Miguel Álvarez Fernández, *Luis de Pablo: inventario* (Madrid, Casus Belli Ediciones, 2020).

Piet De Volder, *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas* (Madrid, Fundación Autor, 1998).

Luis de Pablo, *A contratiempo* (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009).

BÉLA  
BARTÓK  
(1881-1945)  
*Música para  
cuerda, percusión  
y celesta*  
(1936)

1. Andante tranquilo

2. Allegro

3. Adagio

4. Allegro molto

COMPOSICIÓN

Budapest, 04/09/1936

ESTRENO

21/01/1937. Basler  
Kammerorchester,  
Paul Sacher (director)

ESTRENO EN ESPAÑA

10/03/1953. Orquesta  
de Radio Nacional,  
Edmundo Appia  
(director)

ENCARGO

Paul Sacher, para la  
Basler Kammeror-  
chester en su décimo  
aniversario

DEDICATORIA

«Dem Basler Kammer-  
orchester und seinem  
Leiter Herrn Paul Sa-  
cher zugeeignet»

PRIMERA EDICIÓN

Universal Edition,  
Viena, 1937



Bartók es el tercer representante del repertorio modernista internacional más valorado en esta década. A la serie de obras que se dieron a conocer en Madrid —el *Concierto para orquesta* interpretado por la Orquesta Nacional en tres ocasiones, el *Concierto para violín y orquesta*, por Henryk Szeryng, o la *Sonata para dos pianos y percusión*, a cargo de Javier Alfonso y Pedro Espinosa— y en Barcelona —a recordar los ciclos de audiciones comentadas organizados por Joaquim Homs en el Club 49, con grabaciones de música de Bartók, Hindemith, Stravinski y la Segunda Escuela de Viena, entre otros— se une su frecuente presencia en las páginas de las principales revistas culturales de la época. Bartók sirvió también como modelo para los primeros alejamientos de la tonalidad por parte de la generación del 51; influencia reconocida por Cristóbal Halffter (*Concierto para piano y orquesta*) y por Carmelo Bernaola (muy evidente en el planteamiento interválico del *Cuarteto de cuerda número 1* del vasco). De todos los eventos bartokianos, el más importante fue la programación de la integral de sus cuartetos los días 16 y 17 de junio de 1953 en el Conservatorio de Madrid, a cargo del Cuarteto Végh. La prensa juzgó este ciclo como un verdadero acontecimiento en el panorama musical nacional; prueba de ello son las críticas que la revista *Música* reunió en su número 5, casi un monográfico dedicado al compositor húngaro, con textos de Enrique Franco (*Arriba*), Juan José Mantecón (*El Alcázar*), Antonio Fernández-Cid (*ABC*) o José María Claver (*Ya*).

Nuevamente, encontramos el denominador común de analizar su producción bajo el punto de vista del contenido religioso. En palabras de Enrique Franco, «esta música de Bartók, lejos de toda deshumanización, puede, por sufrida, por resignada y hasta por tanta estrofa de *tempo religioso*, ser música de cercanía de Dios»<sup>1</sup>. Algunos detalles biográficos y estéticos de Bartók se prestaban bien a este enfoque: el carácter «auténtico» derivado de basar su inspiración en el folclore natal, los años de angustia vividos durante la Segunda Guerra Mundial y la transformación de este clima vital en un mensaje de esperanza en obras como el tercer *Concierto para piano y orquesta*, fácilmente asimilable a la exégesis espiritual o a una suerte de paz alcanzada tras el sufrimiento. Otro comentarista destacado de Bartók sería el futuro director

<sup>1</sup> *Música*, 07-09/1953.

del Aula de Música sita en el Ateneo de Madrid, Fernando Ruiz Coca, quien señalaba cómo su música suponía una feliz solución al dilema de escoger entre la dispersión atonal característica del expresionismo y la rigidez del método dodecafónico<sup>2</sup>.

Ruiz Coca también dedicó un elogioso comentario a la *Música para cuerda, percusión y celesta* con ocasión de su reposición el 21 de febrero de 1958 por la Orquesta Nacional y Odón Alonso en el Palacio de la Música. Para el crítico, el acierto de la obra radicaba en la síntesis y el equilibrio de las tradiciones de las que bebía: «El expresionismo centroeuropeo, que en Schoenberg y su escuela se sistematiza en exceso, no pierde en Bartók su espontaneidad y fluidez, nacida de la profunda asimilación de la música popular de su país»<sup>3</sup>. En suma, se trataba de uno de los títulos más importantes de la música contemporánea, elogio que Antonio Fernández-Cid elevaría al calificar la obra como cumbre de toda la producción reciente: «He aquí un ejemplo de música de hoy, en que el fondo y la forma están de acuerdo y las dificultades se justifican por los resultados. Música, en su género, comparable a la mejor de todos los tiempos»<sup>4</sup>.

DANIEL MORO VALLINA

<sup>2</sup> *Índice* (09/1956).

<sup>3</sup> *La Estafeta Literaria*, 119 (08/03/1958).

<sup>4</sup> *ABC*, 22/02/1958.

## BIBLIOGRAFÍA

Domenico de Paoli,  
«Los cuartetos de Béla  
Bartók» (*Música*, 5  
[07-09/1953]).

Fernando Ruiz Coca,  
«*Música para cuerda,  
percusión y celesta,  
de Béla Bartók*» (*La  
Estafeta Literaria*, 119  
[08/03/1958]).

Ángel Sagardía,  
«Béla Bartók y España.  
Breves aportaciones  
para un capítulo  
biográfico» (*La Es-  
tafeta Literaria*, 117  
[22/02/1958]).

## GRABACIONES

Chicago Symphony  
Orchestra, Pierre  
Boulez (director).  
DG, 1994.

London Symphony  
Orchestra, Georg Solti  
(director). Decca, 1963.

Los Angeles Philhar-  
monic, Esa-Pekka  
Salonen (director).  
Sony, 1996.

Orchestre Sympho-  
nique de Montréal,  
Charles Dutoit (direc-  
tor). Decca, 1985.

Philadelphia Orches-  
tra, Eugene Ormandy  
(director). EMI, 1979.



© Markus Bruckner

El director NACHO DE PAZ es particularmente reconocido por su especialización en la música de los siglos XX y XXI. Su trabajo en el repertorio experimental de nueva creación es de referencia en España. Es titulado superior en Piano y en Composición. Ha sido galardonado con los Premios Internacionales de Composición Joan Guinjoan (2002), Luigi Russolo (2003) y SGAE de electroacústica (2004). Se especializó en dirección de orquesta con Arturo Tamayo y Pierre Boulez. Becado por el Gobierno Alemán y elegido como director musical por el Ensemble Modern, realizó un Master en Música Contemporánea en la Universidad de Frankfurt. Debido a la pandemia de la covid19 retomó su actividad como compositor en 2020 y ha sido galardonado en 2021 con el Premio de Composición SGAE-Cullerarts.

Ha dirigido la mayor parte de las orquestas españolas y de las agrupaciones internacionales especializadas en repertorio actual (Klangforum Wien, PHACE, Ensemble Recherche, Ensemble Modern, Ensemble MusikFabrik, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Synergy Vocals, Accentus...). Colabora con ARTE tv Cine-Concert y 2eleven music-film en la grabación de partituras de nueva creación para cine mudo del siglo XX. Ha realizado cerca de 400 estrenos mundiales, ha grabado para televisiones como ZDF, ARTE, HR, ORF-1 y TVE y ha publicado 14 CD y DVD.

Actualmente es principal director invitado de PHACE en Viena. Recientes y próximos compromisos incluyen colaboraciones con el Teatro Real, Wiener Konzerthaus, ARTE tv, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Ensemble Recherche, Aspekte Festival Salzburg, Elbphilharmonie Hamburg, Kampnagel Hamburg, Barbican Centre London, Philharmonie Luxembourg, Berliner Festspiele, Wien Modern, Alte Oper Frankfurt, Oper Graz y la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya.



© José Pita

ALBERTO ROSADO pertenece a una generación de intérpretes formados en un repertorio clásico y comprometidos de una manera especial con la música contemporánea. Su vocación musical se reparte entre la interpretación y la docencia, entre la cámara y el recital a solo, o entre la orquesta y la electrónica.

Ha trabajado con Boulez, Lachenmann, Halffter, De Pablo, Hosokawa y más de un centenar de compositores, que han enriquecido su visión de la música y de la interpretación, como los directores Eötvös, Mälkki, Pons, Nott, Panisello, Encinar o Tama-yo. Entre sus más de veinte grabaciones editadas destacan el Concierto para piano de López López con Kairos, el Concierto de Ligeti con Neos y las obras completas para piano de Halffter y López López con Verso. Las más recientes son *e-piano\_video&electronics*, con IBS-Classical, *Homenaje a Martha Graham* de Humet con Neu y *Fin du Temps*, para IBS.

Es profesor de música de cámara, piano contemporáneo e imparte el máster de piano en el Conservatorio Superior de Castilla y León donde dirige el Taller de música contemporánea.

ORQUESTA NACIONAL  
DE ESPAÑA

VIOLINES PRIMEROS

Miguel Colom  
(concertino)  
Gjorgi Dimchevski  
(concertino)\*  
Joan Espina Dea  
(solista)  
Kremena Gancheva  
Kaykamdjozova  
(solista)  
Ane Matxain Galdós  
(ayuda de solista)  
Georgy Vasilenko  
(ayuda de solista)  
Miguel Ángel Alonso  
Martínez  
Laura Calderón López  
Antonio Cárdenas  
Plaza  
Jacek Cygan  
Majewska  
Raquel Hernando Sanz  
Ana Llorens Moreno  
Pablo Martín Acevedo  
Rosa María Núñez  
Florencio  
Stefano Postinghel  
M<sup>a</sup> del Mar Rodríguez  
Cartagena  
Krzysztof Wisniewski  
Irina Pakkanen\*

VIOLINES SEGUNDOS

Laura Salcedo Rubio  
(solista)  
Alejandra Navarro  
Aguilar (solista)  
Mario Pérez Blanco  
(ayuda de solista)  
Jone de la Fuente  
Gorostiza (ayuda de  
solista)  
Juan Manuel Ambroa  
Martín  
Nuria Bonet Majó  
Iván David Cañete  
Molina  
José Enguíanos  
López  
Javier Gallego  
Jiménez  
Rolanda Ginkute  
Luminita Nenita  
Alfonso Ordieres Rojo  
Roberto Salerno Ríos  
Elsa Sánchez Sánchez

VIOLAS

Lorena Otero Rodrigo  
(ayuda de solista)  
Cristina Pozas  
Tarapiella (ayuda de  
solista)  
Silvina Álvarez  
Grigolatto  
Carlos Barriga Blesch  
Alberto Clé Esperón  
Roberto Cuesta López  
Paula García Morales  
M<sup>a</sup> Paz Herrero Limón  
Julia Jiménez Peláez  
Alicia Salas Ruiz  
Martí Varela Navarro  
Olga González  
Cárdaba\*

VIOLONCHELOS

Miguel Jiménez Peláez  
(solista)  
Ángel Luis Quintana  
Pérez (solista)  
Joaquín Fernández  
Díaz (ayuda de solista)  
Josep Trescolí Sanz  
(ayuda de solista)  
Mariana Cores  
Gomendio  
Enrique Ferrández  
Rivera  
Adam Hunter Rae  
José M<sup>a</sup> Mañero  
Medina  
Javier Martínez  
Campos  
Mireya Peñarroja  
Segovia

CONTRABAJOS

Antonio García Araque  
(solista)  
Rodrigo Moro Martín  
(solista)  
Julio Pastor Sanchís  
(ayuda de solista)  
Laura Asensio López  
Ramón Mascarós Villar  
Pablo Múzquiz Pérez-  
Seoane  
Luis Navidad Serrano  
Guillermo Sánchez  
Lluch  
Bárbara Veiga  
Martínez

FLAUTAS

Álvaro Octavio Díaz  
(solista)  
José Sotorres Juan  
(solista)  
Miguel Ángel Angulo  
Cruz  
Antonio Arias-Gago  
del Molino  
Juana Guillem  
Piqueras

OBOES

Víctor Manuel Ánchel  
Estebas (solista)  
Robert Silla Aguado  
(solista)  
Ramón Puchades  
Marcilla  
Vicente Sanchis Faus  
Jose María Ferrero  
de la Asunción (corno  
inglés)

CLARINETES

Enrique Pérez Piquer  
(solista)  
Javier Balaguer  
Doménech (solista)  
Ángel Belda Amorós  
Carlos Casadó Tarín  
(requinto)  
Eduardo Raimundo  
Beltrán (clarinete bajo)

FAGOTES

Enrique Abargues  
Morán (solista)  
José Masiá Gómez  
(Solista)  
Miguel Alcocer Cosín  
Vicente J. Palomares  
Gómez  
Miguel José Simó  
Peris

## TROMPAS

Salvador Navarro  
Martínez (solista)  
Rodolfo Epelde Cruz  
(solista)  
Javier Bonet Manrique  
(ayuda de solista)  
Eduardo Redondo Gil  
(ayuda de solista)  
Carlos Malonda  
Atienzar  
José Rosell Esterelles

## TROMPETAS

Manuel Blanco  
Gómez-Limón (solista)  
Adán Delgado Illada  
(solista)  
Juan Antonio Martínez  
Escribano (ayuda de  
solista)  
Vicente Martínez  
Andrés  
Carlos Roda Cubas\*

## TROMBONES

Edmundo José Vidal  
Vidal (solista)  
Juan Carlos  
Matamoros Cuenca  
(solista)  
Enrique Ferrando  
Sastre  
Francisco Guillén Gil  
(trombón bajo)  
Jordi Navarro Martín

## TUBA

José Fco. Martínez  
Antón (ayuda de  
solista)

## PERCUSIÓN

Rafael Gálvez Laguna  
(solista)  
Juanjo Guillem  
Piqueras (solista)  
Pascual Osa Martínez  
(solista)  
Joan Castelló  
Arándiga (ayuda de  
solista)  
Antonio Martín Aranda

## ARPA

Selma García Ramos\*

## PIANO 1 / PIANO

PREPARADO  
Alberto Rosado\*

## CELESTA

Alfonso González  
Rodríguez de  
Maribona\*

## PIANO 2

Jesús Campo Ibáñez  
(Coro Nacional de  
España)

## AVISADORES

Juan Rodríguez López  
José Díaz López  
Gerard Keusses  
Maistre

## ARCHIVO ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Rafael Rufino Valor  
Víctor Sánchez Tortosa  
Ricardo Gutierrez  
Montero  
Enrique Mejías Rivero

\* PROFESOR INVITADO

La Orquesta y Coro Nacionales de España está integrada en el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura y Deporte. La Orquesta Nacional de España pertenece a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS).

#### DÍA DE CONCIERTO

#### PUNTUALIDAD

Una vez comenzado el concierto no se permitirá el acceso a la sala, salvo en las pausas autorizadas al efecto.

#### EN LA SALA

Fotos y grabaciones. Les rogamos silencien sus dispositivos electrónicos y que no utilicen flash en caso de realizar fotografías.

#### TELÉFONOS MÓVILES

En atención a los artistas y público, se ruega silencien los teléfonos móviles y eviten cualquier ruido que pueda perjudicar la audición de la música y el respeto de los silencios.

#### USO OBLIGATORIO DE MASCARILLA

#### VENTA DE ENTRADAS

Auditorio Nacional de Música y teatros del INAEM

#### VENTA TELEFÓNICA

902 22 49 49 / 911 93 93 21

#### VENTA ELECTRÓNICA

[www.entradasinaem.es](http://www.entradasinaem.es)

#### MÁS INFORMACIÓN

Teléfono 91 337 02 30

Web <http://ocne.mcu.es>

#### NIPO

827-21-024-0

#### EQUIPO TÉCNICO

##### DIRECTOR TÉCNICO

Félix Palomero

##### DIRECTORA ADJUNTA

Belén Pascual

##### GERENTE

Elena Martín

##### COORDINADORA

##### ARTÍSTICA

Mónica Lorenzo

##### DIRECTORA DE

##### COMUNICACIÓN

Ana Albarelos

##### COORDINADORA

##### TÉCNICA

##### DEL CNE

Isabel Frontón

##### SECRETARIO TÉCNICO

##### DE LA ONE

Salvador Navarro

##### ÁREA

##### SOCIOEDUCATIVA

Rogelio Igualada

##### PRODUCCIÓN

Pura Cabeza

##### GERENCIA

##### ADMINISTRACIÓN

María Morcillo

##### CAJA

Rosario Laín

##### ADMINISTRACIÓN

M. Ángeles Guerrero

##### CONTRATACIÓN

Ana García

##### SECRETARÍAS

##### TÉCNICAS

##### Y DE DIRECCIÓN

Montserrat Calles

Montserrat Morato

Paloma Medina

Jesús Candelas

Pilar Ruíz

Carlos Romero

##### PÚBLICOS

Begoña Álvarez

Marta Álvarez



# PROTOCOLO DE SEGURIDAD

## MEDIDAS DE PROTECCIÓN COVID-19



Uso obligatorio de mascarilla



Uso obligatorio del gel hidroalcohólico



Respete la distancia de seguridad



Ocupe el asiento asignado en su entrada



Adelante su entrada al concierto, las puertas se abrirán 1h. antes



Aforo reducido en ascensores



Entre y salga de forma ordenada, atienda al personal de sala



Servicio de guardarropa no disponible temporalmente



No se darán programas de mano, podrán descargarse de la web del Auditorio



Servicio de cafetería no disponible temporalmente

Gracias por su colaboración



