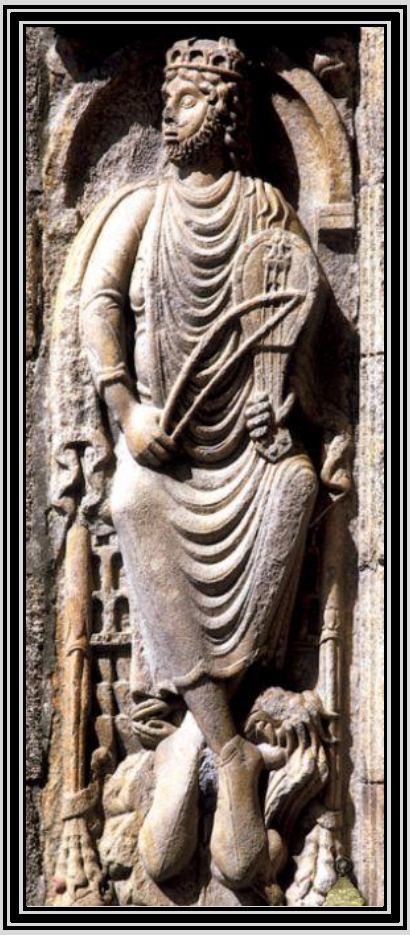
CURSO UNIVERSITARIO
E INTERNACIONAL DE

"MÚSICA EN COMPOSTELA"
LXVI EDICIÓN



Concierto de la Orquesta Sinfónica de Galicia

<u>Concierto abierto a todo el público</u>, Auditorio de Galicia ,
a las 20:00 horas del día 9 de Agosto de 2024

PROGRAMA

ISABEL RUBIO
Directora

Sinfonía nº 12 en Mi Mayor	Carlos Baguer (1768-1808)
Infierno	Conrado del Campo (1879-1953)
La vida breve: Intermedio y Danza	Manuel de Falla (1876-1946)
Sinfonía nº 5 en Do menor	Pedro Miguel Marqués García(1843-1918)

Notas al programa

Carles Baguer (1768-1808), fue un compositor que destacó como organista en distintas capitales dejando como alumnos a maestros como Mateu i Ferrer o Ramón Carnicer, quienes acabarán haciéndole sombra de cara a la posteridad, pero la importancia del género sacro que ocuparía los años de gracia del músico, mantuvieron su interés por el género lírico, con trabajos como la ópera *La princesa filósofa*, estrenada en Barcelona en el otoño de 1797, en la temporada en la que igualmente Ferrán Sors seducía a las multitudes con *Il Telemaco nell isola di Calipso*. Baguer, en el ámbito de la música orquestal, dará lustre a la composición que hoy se pone en atriles, la ***Sinfonía nº 12, en Mi b M***., espacio en el que tendrán cabida casi una veintena de trabajos. En principio, se apreciaría su Concierto para fagot y orquesta y una sentida Pastorela, que se añadirá a piezas sinfónicas inacabadas e incluso de dudosa autoría. Baguer se manejaba entre dudas que ofuscaban a su creación, siendo su trabajo orquestal un ejercicio de tanteos voluntariosos. Una orquestación que se expresaba estilísticamente en su distribución: una sección de cuerda y un cuarteto de vientos formado por dos trompas y dos maderas, que generalmente son oboes y excepcionalmente flautas. El fagot sólo se explicita en la obra en la que aparece como solista y en una de las sinfonías. No todas las sinfonías presentan una parte de viola, e incluso, en algunas de las que la tienen, ésta no aparece en todas las copias conservadas. La separación de violonchelo y contrabajo es excepcional. Más frecuente es el *tacet* de este último en algunos pasajes o movimientos. Baguer tiende a primar especialmente algunas de las combinaciones instrumentales posibles en dicha plantilla. Utiliza en gran medida los *tutti* así como la cuerda sola, mientras que los pasajes a cuerdas con oboes o con trompas, generalmente constituyen únicamente nexos de unión entre los anteriores, a excepción del tratamiento que les da en los tríos de los *minuetos* o en los segundos grupos temáticos de movimientos en forma sonata. Son verdaderamente excepcionales los fragmentos en madera y trompas.

La textura orquestal tiende generalmente a la simplicidad, que, en ocasiones se hace extrema. El discurso es monofónico, salvo breves y tímidas imitaciones entre los violines, que rápidamente se convierten en melodías por terceras o sextas paralelas. La escritura es a menudo a tres partes reales gracias a los frecuentes doblajes por octavas entre la viola y bajo e incluso a dos partes. Desde todos los puntos de vista, la viola tiende a ser tratada como un instrumento grave; los violines, a menudo doblados, por los oboes, generalmente proceden por movimiento paralelo, por terceras, sextas u octavas, e incluso al unísono. En las partes internas de la cuerda y en el bajo, abundan las figuraciones de notas cortas, consistentes en arpegios, dobles cuerdas síncopas, etc., cuya misión principal es de simple relleno del bloque sonoro. Por lo que respecta a la estructura formal de estas composiciones, **Baguer** se basa sobre todo en los dos prototipos en los que, según parece, introduce algunos

cambios. Estos son la Sinfonía en cuatro movimientos y la forma en un solo movimiento rápido, precedido de un breve movimiento de carácter breve.

Conrado del Campo (1878-1953), con uno de sus poemas sinfónicos, ***El Infierno***, de *La Divina Comedia*, a partir de *Dante*, obra de 1910 y que tendrá modelos similares en la Obertura madrileña (1920); la *Fantasía castellana*- para piano y orquesta-; *En la pradera* (Acción bailada); la *Obertura asturiana* o la *Evocación y* nostalgia *de los molinos de viento* (1952). El maestro **Conrado del Campo**, había tenido como preceptores a Jesús de Monasterio- violín- y a José de Hierro y a Ruperto Chapí, en el espacio de la composición quienes le ayudarán a romper fronteras sin renegar de su confianza a un imaginario y libre autodidactismo. Bebió a fondo de la inmensa cultura de quienes fueron sus maestros, siempre sujeto a una vida entregada a las tentaciones que le ofrecía su Madrid natal, llegando a realizar tan solo dos viajes al extranjero, algo difícil de entender, una vez analizada su trayectoria musical. Fue Tomás Marco, quien atinó a ubicarle en un justo contexto, comenzando por las tenebrosas circunstancias que nuestro músico habría de soportar, más allá de la Guerra Civil y que le someterían a la condición nada apetecible de un obrero de la música, simultaneando las obligaciones de instrumentista con las puramente docentes. Dotado violinista, le veríamos entregado a los duros oficios como miembro y promotor del muy apreciado *Cuarteto Francés* (1903), en el que tocará la viola de manera permanente, hasta convertirse en el *Quinteto de Madrid* (1919), con la incorporación de *Joaquín Turina* y la posibilidad de divulgación en la *Agrupación de Unión Radio*. Un grupo de formaban en principio *Julio Francés* e *Ignacio Tomé* (violines), *Luis Villa* y *Conrado del C*ampo (viola), *Juan Ruiz Casux* (chelo) *Lucio González* (contrabajo) y el pianista *José Mª F*ranco. **Conrado del Campo** actuó como director en veces contadas después de los años amargos de la Guerra Civil, tomando la plaza de *Arbós* en la *Orquesta Sinfónica* y en la que permanecerá hasta 1947, fecha en la que creará la primera orquesta de *Radio Nacional de España*, abandonándola definitivamente por problemas de salud, manteniendo, con todo, los compromisos como *Académico de Bellas Artes*, respondiendo a las solicitudes de conferencias y otras iniciativas. Hombre afable e ingenuo, carente de toda malicia, había dejado su impronta en sus años de juventud, en formaciones como la *Orquesta del Teatro Circo*, o las de los Teatros *Príncipe Alfonso* y *Apolo*, antes de probar en el *Teatro Real*.

Obra la suya más extensa de lo que podría pensarse y con un marcado perfil nacionalista que como la de *Manuel de Falla*, se orientará hacia una ambición internacionalista, sabiendo marcar libremente el folklore sobre el que indagaría con gran perspicacia y dominio de estilos, pero que no será precisamente su preocupación cotidiana. Un aspecto permanente será la forma en cómo supo acuñar las propias raíces asimiladas con las corrientes imperantes de procedencia germana. Posiblemente, un grado artístico de colonización inevitable, pero bastará con seguir su legado para aceptar la pertinencia de los resultados obtenidos y muy especialmente en la reconocible vena de *Richard Strauss*. Quizás un casticista que no tuvo reparos e

inconveniencias en amalgamar las influencias reconocibles que hallaremos en el *Cuarteto Carlos III* o *En la pradera.*
Quiso abordar la ópera española a la que pretendió dar una dimensión especial tras pasar años en los fosos de los teatros capitalinos, admirando a los grandes por excelencia, desde *Wagner* a *R. Strauss*. De sus intentos líricos, una inauguración con *El final de Don Álvaro* (1910), con libreto de Carlos Fernández Shaw o la ópera en un acto del mismo libretista *La tragedia del beso*, una ópera que reproduce en pequeño la aventura de la de Falla- Premio Nacional de Bellas Artes (1912), aunque no llegase a subir a escena por variados problemas técnicos. Mejores avatares tendrán *El Avapiés* (1918),con texto de *Tomás Borrás* que reproduce el ambiente madrileño de 1800 y ,muy especialmente, *Fantochines*,(1922), ópera de cámara con libreto de Borrás, recuperada por la *Fundación Juan March*, en la primavera de 2015, en su proyecto el *Teatro Musical de Cámara*, con dirección musical de *J. Antonio Montaño* y escénica de *Tomás Muñoz*, destacando como solistas la soprano *Sonia de Munck* (Doneta); el barítono *Borja Quiza* (Lindísimo); el barítono *Fabio Barrutia* (El títere y Doña Tía), con la *Orquesta de la Comunidad de Madrid.* Mérito merece también *Lola la Piconera*, libreto de J.Mª Pemán, estrenada en el Teatre del Liceu (Barcelona). En óperas como *El Avapies* participó también el compositor Ángel Barrios. Obras que quedaron para el olvido como imposibles, fueron *La malquerida* (1925), sobre el drama de Jacinto Benavente o la conversión en ópera de la zarzuela de Amadeu Vives, *Bohemios*, para su recuperación en el Teatro Real (1920). Difícil tuvo que ser mantener una opinión halagüeña sobre estas obras, montadas en su mayoría en condiciones precarias y sin apenas ensayos, ante las *troupes* italianas que vagaban a sus aires y que dominaban en el Teatro Real, con decorados y vestuarios tomados de las producciones de repertorio y sin que nadie y menos la orquesta y coros, se supiesen los papeles.

Dos pasajes de ***La vida breve***, de **Manuel de Falla**: *Intermedio* y *Danza*, un drama lírico en dos actos y cuatro escenas sobre libreto de *C. Fernández Shaw.* Obra de 1904 y que tendrá puesta escénica en el *Casino Municipal* (Niza), con dirección de J. Miranne, para vestir galas de mayor prestancia en la *Opéra Comique*, dirigida entonces por *Franz Ruhlmann*. Una orquestación acorde para el espectáculo por sus demandas escénicas y argumentales, al servicio de un cuadro de intérpretes destacando los roles de *Salud, la Abuela, Carmela, Tío Salvaor, Paco, Manuel, un cantaor, una voz en la fragua, otra voz lejana* para completar con un coro muy en la línea de conocida tradición. Por su cuenta, el *cuadro segundo* en su *primera escena*, pone en juego a personajes de *trapío* como *Tío Salvaor, Carmela,* un *cantaor flamenco* y un *guitarrista* que se resuelve por *soleares*, al que sigue una *danza* orquestal con ritmo de *jota,* famosa sus transcripciones. Trabajo ímprobo en el gaditano que como sabemos, se desvivía por esta calidad de espectáculos que le calaban hasta lo más profundo de su sensibilidad. Un período el suyo carente de grandes proyectos escénicos, por lo cual un concurso *de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* le incitará a él y a otros aspirantes a probar con una ópera en un acto (así como obras sinfónicas pues la música para orquesta también se encontraba en un bajo nivel) que debía ser entregada como fecha límite al atardecer del 31 de

marzo de 1905. La ópera ganadora iba a ser representada en el *Teatro Real* de Madrid. Para *Falla* significaba la oportunidad de ir a París y nuestro músico quedó impresionado por el libreto de *Fernández Shaw,* autor sumamente prolífico de libretos para zarzuela, publicados en la revista *Blanco y Negro,* por lo que aceptó la posibilidad de abordar el proyecto. Un Falla en París que se llevará el manuscrito en la maleta y un encuentro afortunado con *Paul Dukas* quien la animará a estrenar esta operita en la *Opéra Comique*.

Hubo de soportar considerables retrasos, aceptando que Dukas revisase la partitura, contratando igualmente a *Paul Milliet,* tesorero de la *Sociéte des Auteurs* y recomendado por *Isaac Albéniz,* para que tradujese el libreto al idioma francés. *Albert Carré,* director de la *Opéra Comique,* estaba predispuesto a estrenarla pero se negó a fijar una fecha concreta. Una visita a *Ricordi* (Milán), produjo otro veredicto favorable, pero en lugar de la puesta en escena de la obra, le ofrecieron un contrato para que compusiera una nueva. *Falla* rechazó la oferta y de nuevo en París aceptaría la propuesta del *Casino de Niza,* fue allí donde definitivamente se estrenó, con gran éxito y aceptación. La presentación en la *Opéra Comique,* en diciembre de 1913- el año de la Consagración de la Primavera, de Stravinski-, el éxito fue mayor. *Mme Carré,* se puso en la piel *de Salud, mientras que Lillian Grenville,* que lo había hecho en Niza, fue compensada con algunas producciones de la *Tosca* pucciniana. *Luisa Vela,* garante para ese rol en la referencia histórica, acabaría siendo la primera gran diva en el *Teatro de La Zarzuela*, dejándonos buena memoria por su interpretación de las *Siete canciones populares españolas.* Una apoteosis en la que el autor sería trasladado a hombros, dejando en evidencia el excelente instinto como libretista de *Fernández-Shaw,* en lo relativo a la escritura de libretos de zarzuela. **La vida breve** es una mezcla de verismo y simbolismo, con una heroína proveniente de los mundos de *Massenet* y *Puccini,* endurecida y reforzada por el llamado orgullo español- cada cual lo entenderá según le aprieten las urgencias patrias-, usando en lo primordial pintoresquismos *granaínos* como posible telón de fondo, llevado hasta los desengaños en liza. En el extenso interludio que forman la segunda escena del primer acto, las flautas en al estilo de Bizet, colocan un guiño en situaciones de *Mme Butterfly* y que sin llevarnos a engaño, nos descubren al *Falla* tanteado en el mundo disperso de la zarzuela -pensemos en el gaditano en su visita a Granada, Cádiz o Sevilla-. Otro de los puntos fuertes de **La vida breve**, es la impregnación de la música popular, que tantas veces observamos en obras suyas, a pesar de contribuir en menor medida a la tensión dramática de la operita, por ponerle posibles atributos. Las soleares y las dos danzas, en el último cuadro, el primero con su familiar tema pivotando sobre el dominante y el segundo (añadido o por lo menos ampliado en París, siguiendo el consejo de *Messager),* sabiamente, sin intentar rivalizar con el primero sino utilizando unos coros sin palabras y algunos sofisticados colores armónicos incluyendo una bocanada de bitonalidad. En el transcurso de la revisión, **La vida breve** fue dividida en dos cuadros, con el objeto de facilitar el cambio de escenario. Falla insistió en que esto último y otras pequeñas mejoras no producirían ninguna diferencia fundamental. En esencia, permanece como si fuera uno solo, aunque en ese período de su carrera Falla era tan pródigo en intervenciones que la ópera contiene suficientes ideas como para durarle una velada completa a una mano

bien ejercitada como era la de Massenet. Para el estreno en el *Teatro de La Zarzuela* madrileño, el 14 de noviembre de 1914, contaría con un reparto de postín según las demandas del espectáculo: *Luisa Vela* (Salud); *Rafael López* (Paco); *Teresa Telaeche* (la Abuela); *Francisco Meana* (Tío Salvaor); *Rafael López* (Voz en la fragua); *Emilio Sagi-Barba*, haciendo un polivalente doblete como Manuel y Cantaor, contando con la dirección del aragonés *Pablo Luna*, mientras que el apartado escénico corría de cuenta de *Francisco Meana*. En lo musical, débitos admitidos con la vigente corriente del alhambrismo, un asomo a las modas del momento con modismos debussystas o virtuosismos tomados libremente de Ferenz Liszt, y otros detalles de la tradición española.

Pedro Miquel Marqués, con la ***Sinfonía nº 5, en Do m.***, músico bregado en los teatros y que se formó con *Masaart* en violín, y en armonía con *Bazin*, llegando a tener excelente trato con *Berlioz* y *G. Rossini*, quienes pronto reconocerían su sagacidad y desenvoltura durante su etapa parisina, en la que superaría las limitaciones y urgencias como músico de atril en coliseos como el Teatro Lírico y la Grand Opéra o la Salle Vanlentino, bajo la dirección de *Arban*, colaborando en estrenos como Faust o Mireille de *Gounod.* Entre sus maestros también figura *Jesús de Monasterio* y *Galiana* en armonía. Ingresó en la *Orquesta de la Sociedad de Conciertos* (1867) como violinista permaneciendo en ella hasta 1884, Fue violinista del Teatro de La Zarzuela y del Teatro Real y aunque reconocido autor de zarzuelas desde la primeriza *Los hijos de la costa* a la más conocida *El anillo de hierro*, la posteridad sabrá apreciarle por sus obras sinfónicas, en concreto por la que ocupa el programa , la *Sinfonía nº 5, en Do m*, quizás la más apreciada de sus composiciones de este género, obra estrenada el 29 de febrero de 1880, año fecundo de actividades y proyectos llevados a buen puerto, con aspectos reseñables que se ratificarán en otra obra de signo personal, el *Segundo concierto* dentro de la Serie de Primavera, bajo la atenta observación de *Mariano Vázquez*. Escrita en la tonalidad de *Do m.*, su lenguaje musical regresa a un estilo próximo al de la *Sinfonía Fantástica* de *Héctor Berlioz*, uno de los santones en los que se veía reflejado, quizás porque los recursos orquestales y los modelos formales de esta obra que Marqués había utilizado en sus sinfonías anteriores.

PATROCINA:

CONSORCIO DE SANTIAGO

COLABORAN:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XUNTA DE GALICIA

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA SANTIAGO DE COMPOSTELA

XUNTA DE GALICIA | CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN, CIENCIA, UNIVERSIDADES E FORMACIÓN PROFESIONAL

CONCELLO DE SANTIAGO

Fundación Barrié

Televes

HAZEN

Deputación DA CORUÑA

DEPUTACIÓN PONTEVEDRA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | SECRETARÍA GENERAL DE CULTURA | DIRECCIÓN GENERAL DE INDUSTRIAS CULTURALES, PROPIEDAD INTELECTUAL Y COOPERACIÓN

SGD SEGUNDO GIL DÁVILA FUNDACIÓN BENÉFICO DOCENTE

CSMGALICIA CENTRO SUPERIOR DE MÚSICA DE GALICIA

CEMU Superior Galival Music

salgado

PARADORES Hoteles & Restaurantes 1928

aie ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES

ESCOLA DE ALTOS ESTUDOS MUSICAIS CONSORCIO DE SANTIAGO

SAVAREZ

FUNDACIÓN ANTÓN GARCÍA ABRIL SINFÓNICA DE GALICIA

HROS. DE AMPARO RAMOS Y JULIO DOBARRO.
HIJOS DE CARLOS ROMERO DE LECEA.
COTAREDO S.L

galicia

Fundación Ana María Sánchez C.V.