



DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO,
DEL CÓMICO Y DE LA LECTURA



Pinar 21, 28006 Madrid
Tel.: 91 563 64 11
residenciadeestudiantes.com

MAESTROS DE EUROPA

RUSKIN / TOLSTÓI / NIETZSCHE /
MARÍA ZAMBRANO / T.S. ELIOT



CONCIERTO
LA MÚSICA
COMO EXPRESIÓN
DE UNA CRISIS
CULTURAL

DOMINGO 23 DE NOVIEMBRE DE 2025
◆ A LAS SIETE DE LA TARDE ◆
EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES



ÍNDICE

4

PROGRAMA

6

**NOTAS AL
PROGRAMA**

Arturo Reverte

29

**RESEÑAS
BIOGRÁFICAS**

PROGRAMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Sonata a Kreutzer
para violín y piano núm. 9
en la mayor, op. 47

Adagio sostenuto: Presto
Andante con variazioni
Finale: Presto



FRIEDRICH NIETZSCHE

(1844–1900)

Lieder

(selección, arr. violonchelo y piano)

Ungewitter

Ständchen

Mein Platz vor der Tür

Da geht ein Bach

Wie sich Rebenranken schwingen



GUSTAVO PITTA LUGA

(1906–1975)

*Danzas de la Romería
de los Cornudos para piano*

Danza de la Hoguera

Danza de Chivato

Baile del Requiebro y la Coquetería



BRUNO DOZZA

(1965)

Umdichtung-Paráfrasis

Reminiscencias de *Tristán e Isolda*
de Richard Wagner (1813–1883)
para violín, piano y violonchelo

Preludio

Liebestod



INTERPRETADO POR

David Mata, violín

Aldo Mata, violonchelo

Patricia Arauzo, piano

NOTAS AL PROGRAMA LAS MÚSICAS DE UN MUNDO EN CRISIS

Arturo Reverter

En estas líneas del profesor Francisco Jarauta se resume todo un mundo, una situación que tendrá su equivalente en la creación musical europea de principios del siglo XX: «Tolstoi enfermo, Nietzsche loco, Ruskin muerto representan para Proust el final de una época que interpreta como la escena de un gran naufragio y cuyo sujeto no es otro que Europa. Los acontecimientos se sucederán de forma precipitada y un acentuado pesimismo alimentará un sentimiento dramático que la gran literatura del *fin-de-siècle* narrará. Para Proust estos nombres son hitos de una historia que ha imaginado su destino».

Proust como eje de una historia cuyos efectos golpean significativamente al mundo de la composición, un arte que, como cualquier otro, nace y se desarrolla supeditado a la vida que nos rodea.

Cualquier creación artística es hija de su tiempo. Los acontecimientos de cada día, de cada época, se reflejan en el devenir de la existencia. En este concierto alusivo vamos a seguir una ruta, la determinada por el curso de los acontecimientos que tuvieron en el escritor francés a un testigo y a un cronista; a un entusiasta defensor de la creación musical y artística de su tiempo. A un wagneriano fervoroso, como se deduce del hecho de que el nombre del compositor alemán aparezca en *En busca del tiempo perdido* hasta 35 veces, como tenían ocasión de constatar los profesores Paula Villanueva y Álvaro Méndez a lo largo de su ciclo de conferencias *El universo de Marcel Proust* impartidas en mayo de 2017 en la Fundación Juan March de Madrid.

Un aspecto que subrayaba asimismo el crítico y escritor Blas Matamoro (*Proust y la música*, 2008) y que daba pie a Jean-Jacques Nattiez (*Proust Musicien*, 1999) a resaltar que el escritor y el operista compartían la visión artística de una obra expandida, «que no se limita a resultados parciales, sino que tiene un sentido global». Por otro lado, en este mapa, se comprueba que la producción

wagneriana llegó en un momento al piano y otras voces instrumentales gracias a las transcripciones de Liszt, suegro del músico y conocedor como nadie de su obra. Sus transcripciones no solo han permitido «que la obra del teutón pudiera interpretarse en un ambiente distinto de aquel para el que fue concebida, sino que representan lo mejor de ambos lenguajes. Por una parte, la concepción y desarrollo temáticos y armónicos del autor de *Parsifal*; por otro, la escritura pianística del maestro húngaro».

Toda esa ósmosis bienhechora tendrá sus consecuencias a lo largo del tiempo y habrá dado pie a la creación de pentagramas que, de un modo u otro, reflejan todo ese mundo, siempre añorado. Como señala Jarauta, a la postre el pesimismo alimentará un sentimiento dramático que la gran literatura del *fin-de-siècle* narrará. «Para Proust los nombres citados son hitos de una historia que ha imaginado su destino y a los que sumaríamos en esta nueva edición de *Correspondencias Europeas* pensadores fundamentales como T.S. Eliot y María Zambrano que comparten las mismas preguntas ante el inquietante destino europeo».

La música integrada en este concierto emana, en distintas épocas, de tal estado de cosas y relaciona unas materias con otras. No hay duda de que se establece una línea que marca el nexo entre el gran crítico de arte británico John Ruskin, el novelista francés y el compositor alemán. Como señalaba en su momento el crítico y radiofonista Jon Bandrés en su programa *La hora azul* de Radio Clásica de Radio Nacional, la figura del primero acertó en su momento a establecer el paralelismo entre la arquitectura gótica y la polifonía y como fin por ello de la monodia medieval. Un planteamiento que interesaría mucho a Proust quien, por supuesto, defendería la idea del británico que reclamaba el derecho a la belleza y subrayaba el valor purificador de la obra de arte y su difusión; incluso a las clases menos pudientes.

Porque la belleza, la musical en primer lugar, ha de ser considerada un bien universal. Y una constatación más antes de pasar al estudio de los pentagramas que van a ser interpretados y escuchados en esta sesión en la Residencia de Estudiantes y que nos ilustra acerca del interés de Proust por las ideas de Ruskin, con quien compartía el

amor por los paisajes de la Italia clásica y la admiración por la pintura prerrafaelista y la de Turner. En la música se podrían establecer asimismo las connotaciones wagnerianas a través de su observancia del medievalismo: un caldo de cultivo que abasteció a varias de sus óperas.



Entraremos ahora en el estudio de las obras musicales ilustrativas de ese mundo en crisis y que subrayan de alguna manera, al menos en parte, las ideas desarrolladas por los ponentes de las cinco conferencias constitutivas de este ciclo de la serie de *Correspondencias europeas* centradas en cinco de los grandes Maestros.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN
SONATA A KREUTZER PARA VIOLÍN
Y PIANO NÚM. 9 EN LA MAYOR, OP. 47**

La historia de esta composición es fascinante y está íntimamente ligada a los nombres de dos violinistas: el primero, George Polgreen Bridgetower, la estrenó; el segundo, Rodolphe Kreutzer, aunque, según todas las informaciones, jamás la llegaría a interpretar en público, sería finalmente el dedicatario de la obra. Ambos eran hombres prodigiosos, brillantes artistas cuyos caminos nunca se cruzaron.

El 24 de mayo Beethoven despertó a su pupilo Ferdinand Ries a las 4:30 de la mañana para transcribir los dos primeros movimientos. Sin embargo, como era de esperar, Ries apenas dispuso de suficiente tiempo para completar el primero. También estaba inconclusa una de las secciones de la parte del piano. Pero el extraordinario talento de Bridgetower no solo estuvo a la altura del desafío: lo superó con creces. Primero, leyó la partitura por encima del hombro del compositor.

A continuación, aumentó la cadencia del piano en el primer movimiento, improvisando con su propio instrumento. El crítico del periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* consideró que se trataba de una composición brillante, aunque unos meses después esta misma publicación la tildó de «excentrica, presuntuosa y ostentosa», obra de «un artista caprichoso».

Sin embargo, la estrecha relación entre ambos músicos no duró mucho, pues tuvieron un enfrentamiento a causa de una mujer. El compositor cambió rápidamente de tornas y dedicó su sonata al violinista más conocido del momento, que no era otro que Rodolphe Kreutzer, con quien había tocado en el palacio Lobkowicz en 1798. El compositor escribió a Nikolaus Simrock –quien más tarde publicaría la sonata– acerca de Kreutzer, describiéndolo como «un violinista humilde y natural (comparado) con la mayoría de los virtuosos, que son todo fachada, sin interior alguno».

Vale la pena recordar la leyenda que encabeza la partitura: «Sonata para fortepiano y un violín *obbligato*, escrita en un estilo muy concertante, casi como un concierto, compuesta y dedicada a

su amigo R. Kreutzer, miembro del Conservatorio de París, primer violín de la Academia de las Artes y de la Cámara Imperial, por L. v. B., op. 47». La composición desde luego no defrauda, aunque no consiga ser del todo redonda, equilibrada. Su importancia emocional se vence demasiado hacia el soberbio primer movimiento, un *Presto*, cuyos cuatro compases iniciales a cargo del violín solo, en *Adagio sostenuto*, montados sobre una inestable armonía, instalada al comienzo en la mayor, dan ya idea del contenido descaradamente –y afortunadamente– concertístico de la pieza como una especie de «arco de triunfo», abierto desde esa misma introducción, breve pero de «intimidadora solemnidad», en expresión de Poggi y Vallora.

Toda la *Sonata* gravita realmente sobre este primer movimiento, en compás de 3/4, lo que ha motivado que muchos estudiosos, Carli Ballola entre ellos, hablen de un desequilibrio de conjunto. Se han emitido descripciones y definiciones de todo tipo acerca del *Presto*, ya en la menor, fragmento musical en negras *staccato*, dotado de una soberana energía, al que alguien ha conectado muy literariamente con el «escalofrío de una inquietante

y demoníaca pasión». Menos mal que aparece un segundo tema en la forma de una melodía de signo coral, que amansa las aguas y que ha de ser expuesto dulcemente bajo los arpegios del teclado; aunque por poco tiempo, ya que de pronto surge una tercera idea, llena de vitalidad y premura, un canto desplegado a los cuatro vientos sostenido por las rápidas escalas del arco. El desarrollo, lleno de vida, es una verdadera *Durchführung* beethoveniana en la que mana a raudales la fantasía creadora; con un ímpetu fuera de serie. La coda, a partir de un acorde *sforzando* en piano, acentúa aún más el dramatismo en el que se embebe todo el movimiento, cuya virtuosa escritura entraña un alto grado de satanismo y de apasionamiento, que nos ha mostrado, en palabras de Berlioz, «una extenuante lucha cuerpo a cuerpo».

Era difícil, y Beethoven no lo consigue del todo, mantener un nivel semejante en los otros dos tiempos; aunque no sean, ni mucho menos, desdeñables. El *Andante con variaciones* en fa mayor, 2/4, tierno y afectuoso en su primera mitad, da lugar a que el violín se luzca en su registro más agudo. Exponer un sencillo tema, que nos trae a la memoria

el irreflexivo lirismo de la *Sonata Patética* para piano y que a nosotros nos recuerda vivamente la melodía del aria de tenor *Dai campi, dai prati* de la ópera *Mefistofele* de Arrigo Boito. Las variaciones primera, de un alado virtuosismo, segunda, apoyada en la cuerda de mi en un permanente ejercicio sobre el vacío con base en fusas casi circenses, y cuarta, la más extensa y que aporta nuevas visiones de la célula motriz, enriquecen el tema con hermosas ornamentaciones, llevando al violín a una tesitura muy aguda, aunque la tercera, más tranquila, asciende hacia el terreno de una beatífica y bienhechora paz en una mágica transformación del *cantabile* motivo en un soleado fa mayor.

Un *Finale* a ritmo de tarantela, *Presto* en 6/8, progresó en forma sonata y recupera la impronta impetuosa del primer movimiento y adopta el aire de un *perpetuum mobile*, aunque al principio parece, en el acorde inicial, casi una continuación del comienzo de la partitura. La sucesión de valores largos y cortos (negra-corchea) otorga personalidad y carácter al fragmento, cuya segunda idea es abiertamente más espiritual. Amplio y contundente es el desarrollo, donde el ritmo se torna aún más

obsesivo. Aunque Beethoven siempre sorprende nos encontramos de súbito con una frase *Adagio*, dos veces repetida, que nos conduce a la imponente coda, en la que las hostilidades entre los dos instrumentos acaban por romperse del todo.

Ya sabemos que Tolstoi escribió una reivindicativa novela con el título *Sonata a Kreutzer* en la que contaba la tragedia de un violinista, que acaba asesinando a su mujer tras descubrir sus relaciones con un colega, con el que ella, como pianista, solía tocar la *Sonata beethoveniana*.

FRIEDRICH NIETZSCHE

SELECCIÓN DE LIEDER

Arreglo para violonchelo y piano

Ungewitter

Ständchen

Mein Platz vor der Tür

Da geht ein Bach

Wie sich Rebemranken schwingen

Algunos autores han calificado la faceta compositiva de Nietzsche como anecdótica y otros como de aficionado. No obstante, se observa en la única edición de partituras existentes, *Der musikalische Nachlaß*, publicado por *Bärenreiter*, la gran y diversa cantidad de obras: composiciones de pequeña dimensión para piano, sonatas (incompletas), sonatas a cuatro manos, a dos pianos y, a destacar, un poema sinfónico para piano titulado *Ermanarich* (rey godo del siglo IV), *Lieder* y otras obras. La mayor parte de ellas se encuentran en el Archivo Nietzsche de Weimar.

La relación de Nietzsche con la música -y aquí seguimos lo escrito para un ciclo de la Fundación Juan March de 2018 por el amigo y compañero,

lamentablemente desaparecido hace unos meses, Eduardo Pérez Maseda-, no se reduce, ni mucho menos, a su intensa sintonía juvenil con la estética musical de Schopenhauer ni a su tormentosa relación con Wagner. Desde su infancia había sido un entusiasta compositor aficionado. Con sus amigos Wilhelm Pinder y Gustav Krug- con quienes acostumbraba a tocar el piano a cuatro manos-, fundó la asociación *Germania*. Tanto en sus primeras creaciones como las que siguieron después parecen indicar un gusto, en unos casos demasiado académico, muy ceñido al contrapunto y al estilo del coral luterano; y, en otros, algo menos disciplinados, un lirismo que recuerda vagamente a Schumann.

El filósofo tuvo siempre una postura bastante conservadora. Sus preferencias se dirigían hacia Mozart, Haendel, Haydn, Beethoven y Schumann, al mismo tiempo que se resistía con fuerza, pese a los esfuerzos de sus amigos, a abrirse a lo que entonces se llamaba «la música del futuro», es decir a la de autores como Berlioz o Liszt. Mostraba ciertas reservas por Wagner, por ejemplo, cuando su amigo Krug le leyó una adaptación para piano

de *La walkiria*. Solo a los veintiún años la audición del *Preludio* de *Los maestros cantores de Núremberg* despertó su entusiasmo por el compositor y se convirtió en gran admirador suyo.

Parece claro que su formación musical le servía, como máximo, para dar forma a inspiradas canciones breves y piezas cortas para piano, pero no le capacitaba lo suficiente como para desarrollar obras de mayor complejidad. Y esto fue lo que le hicieron ver, con mayor o menor contundencia, los músicos de profesión a los que pidió un juicio autorizado sobre sus composiciones. Por ejemplo, en 1865 se dirigió al director de orquesta Caspar Joseph Brambach, quien le recomendó que ampliara en diversas direcciones sus estudios musicales: «Me alegra mucho de que os hayan gustado mis canciones –escribe a su madre y hermana–. He hablado de ellas con el director de música de aquí que me ha aconsejado que tomara clases de contrapunto. Me he propuesto firmemente no componer nada este año. Las razones de ello os las comunicaré personalmente».

Cinco de esas canciones se incluyen en el programa de este concierto transcritas para violonchelo y

piano. A modo de orientación digamos unas breves palabras acerca de tres de ellas. Por ejemplo, *Un-gewitter*, basada en una balada de Chamisso, que subraya las personalidades contrastadas de un rey y su negligente esposa a través de cambios de textura y tonalidad. O *Standchen*, en donde Nietzsche emplea la misma música para las cuatro *stanzas*, aunque aplicando estratégicas y alternadas modulaciones. *Da geht ein Bach*, escrita en primer lugar para piano solo, se sirve algo forzadamente de un poema escrito en antiguo dialecto alemán.



GUSTAVO PITTALUGA
DANZAS DE LA ROMERÍA
DE LOS CORNUDOS PARA PIANO
Danza de la Hoguera
Danza de Chivato
Baile del Requiebro
La Coquetería

La presencia de la siempre animada y colorista música de este compositor, emigrado, como tantos, a América a raíz de la guerra civil española, es muy lógica para ilustrar la conferencia que en este ciclo se imparte con María Zambrano como protagonista. Es conocida la larga y estrecha colaboración que mantuvieron durante muchos años la filósofa y el compositor. Ambos eran exiliados del régimen franquista, que había robado la democracia a España durante la cruenta guerra civil española (1936-1939). Juntos habían luchado en las trincheras intelectuales que apoyaron a los republicanos desde las filas de la Federación Universitaria Española (FUE), así como desde la Liga de Educación Social (LES). En alguna asamblea de estos grupos

debieron de conocerse, y sugiere Rogelio Blanco que ya comenzaba una «relación que va más allá de lo intelectual».

No cabe duda de que durante muchos años Zambrano tuvo presente los pentagramas del músico y que los debió de escuchar y comentar junto a él. Formaron parte de su vida de alguna manera. De ahí que sea muy ilustrativa y evocadora la presencia de esos lucidos pentagramas, que aquí escucharemos en su reducción pianística, preparada por el propio compositor y que fue empleada en la sesión balletística organizada en 2018 por la Fundación Juan March. Quién sabe si en algunos de los recovecos de estas composiciones no anida algún recuerdo de aquella larga relación. En todo caso es una música que seguramente conoció de primera mano la intelectual malagueña.

En *La Romería de los cornudos* (1933) se funden la querencia popular y la vocación vanguardista de sus creadores, una constelación de estrellas formada por Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif (argumento), Gustavo Pittaluga (música), *La Argentinita* (coreografía) y Alberto Sánchez (escenografía). La influencia renovadora ejercida

por los *Ballets Rusos* de Serguéi Diáguilev tras su paso por España se refleja en esta obra cumbre de la cultura española del primer tercio del siglo XX que tanto impactó en su estreno. El argumento, que Lorca retomaría un año más tarde en *Yerma*, se inspira en la romería del Santo Cristo del Paño, una festividad del pueblo granadino de Moclín. Los ecos de Falla resuenan en la música. Algo apreciable en estas tres danzas resumidoras que hoy escuchamos.

BRUNO DOZZA
UMDICHTUNG – PARÁFRASIS
Reminiscencias de *Tristán e Isolda* de
Wagner, para piano, violín y violonchelo
Preludio y Liebestod

Para cerrar este ilustrativo y evocador concierto en belleza se nos ofrece una bien estudiada paráfrasis de los célebres *Preludio* y *Muerte de amor* o *Liebestod* de *Tristán e Isolda* de Wagner. Una página en verdad concluyente, profunda, en la que, pese a su carácter íntimamente poético, se esconden también muchas de las bellezas más rotundas e incontrovertibles del arte lírico. El drama, que podríamos llamar gozoso, de esa mujer que, muerto su amante, desea marchar con él, unirse a él, fundirse con él en el más allá lo mismo que lo ha estado en la tierra, ha devenido ya en categoría y define una pasión superior, extraordinaria, que se eleva muy por encima de lo cotidiano. Es la visión definitiva de la unión absoluta, una consecuencia lógica de la aplicación de las doctrinas suffes, en las que Wagner se basó para construir

una narración, alimentada asimismo de elementos caballerescos de las leyendas artúricas, que luego pudo envolver y fundir en unos pentagramas turbulentos, de extrema sensualidad, por los que circula un cromatismo omnisciente y barroquizante. Y que provocó la admiración, como al principio comentábamos, de Proust y de Ruskin.

Todo se reúne al final, en esa lógica culminación de la unión después de la muerte; en esa aspiración de infinito que tiene también, como la parte última de *La canción de la tierra* de Mahler, no poco de panteísta: es la fusión de las voluntades y de los cuerpos, de las almas, con la naturaleza, con el cosmos. Ahí, en el centro de ese espacio inaprehensible, figuran, penetrados el uno en el otro, Tristán e Isolda, Isolda y Tristán. La forma en la que el compositor consigue plasmar con sonidos esa idea es magistral, mágica, única, esplendente, gracias a un soberano manejo de la armonía y de la melodía, a la construcción por estratos, por auténticas oleadas. «En la crecida ondulante, en el sonido resonante, en el universo suspirante de la respiración del mundo... anegarse, abismarse... inconsciente... supremo deleite!» Son las últimas

palabras de Isolda, que se pierden lentamente con la música.

Consignemos ahora las palabras que nos proporciona el arreglista Bruno Dozza: «La música necesita constantemente ser recreada, traducida y transcrita. Se transcriben ideas componiendo e instrumentando, transcribe el instrumentista al pasar de una partitura a la ejecución, y se transcribe (se verbaliza) cuando se analiza o se critica una obra. No encuentro grandes diferencias entre crear, componer y transcribir. De ahí viene mi pasión por las traducciones literarias que marcan el devenir de las obras en el tiempo y en el espacio. Elaborar una obra del pasado no es más que una de las múltiples formas que puede asumir una transcripción. Hay que actuar como un traductor. Cambia la lengua, cambian los instrumentos y eso implica la necesidad de reinventar la obra, darle un cuerpo nuevo. El acto de transcribir sintetiza en sí el oficio del analista, del intérprete y del compositor. Une, en un solo gesto, pasado y presente, análisis, crítica, interpretación y creación. A menudo, por poner un ejemplo, al transcribir se necesita tomar decisiones que son propias de un

intérprete: qué tiempo, qué color, qué contraste dinámico».

«Una transcripción es un acto de amor que, aun surgiendo de valoraciones analíticas, no debe carecer nunca de imaginación y creatividad. No se trata solo de transcribir unas notas, unos sonidos, sino de recrear la obra, que se renueva a través del filtro del transcriptor y su personalidad. ‘Cambiar de instrumento, nos enseñan los clásicos, significa cambiar la escritura, la forma, todo lo que da la real fisionomía sonora de una obra’, nos decía Salvatore Sciarrino».

«En esta obra evito, en el título, la palabra transcripción, que puede reenviar al simple ejercicio práctico de trasladar mecánicamente unas notas de un efectivo instrumental a otro. He preferido paráfrasis, reminiscencia y *Umdichtung* (poema que surge de otro; en inglés, re-working). Esta última es la palabra alemana que el poeta Stefan George usa para sus traducciones de Shakespeare y Baudelaire. Paráfrasis y reminiscencia las usaba el compositor húngaro Franz Liszt para sus transcripciones para piano. Hay una célebre paráfrasis de Liszt del final del *Tristán e Isolda*, donde el

piano reproduce la exuberancia sonora de la orquesta wagneriana. Puede que mi intención fuera la de ir hacia otra dirección: contener el flujo sonoro, la intensidad y el tiempo, y, para eso, a veces ha hecho falta fragmentar, volver a empezar, romper las líneas y el ritmo armónico».

«Hay elementos que desaparecen, se borran, pero se subrayan otros que en el original quedan sofocados por la masa orquestal. Hay mucho contrapunto en Wagner y para evidenciarlo se necesita una escritura transparente, ‘analítica’. Otras ideas se inventan y dan vida a una nueva obra. Wagner nunca escribió música de cámara, así que se tiene que inventar una escritura instrumental, especialmente para el piano. A menudo recurro entonces a modelos y tipologías inspirados en las últimas obras pianísticas de Brahms. La obra se enriquece así de nuevo, ya ni siquiera quedan solos Wagner y el transcriptor.

«Todo esto lo sentía como necesario», concluye Dozza: «la música de Wagner está pensada para el teatro y los temas (*Leitmotiv*) pierden, en una obra de cámara, su función dramática, ya no valen como metáforas sonoras. Hay que dotarlos de un nuevo sentido estructural, descubrir en ellos nuevas potencialidades».

RESEÑAS BIOGRÁFICAS

David Mata Payero

Violinista madrileño formado con maestros como José Luis García Asensio, Francisco Martín y Michael Frischenschlager, ha desarrollado una destacada trayectoria como intérprete y pedagogo. Ganador del Concurso Isidro Gómez (1995) y del Concurso de Música de Cámara de Juventudes Musicales, es desde 1996 solista de segundos violines en la Orquesta Sinfónica RTVE. Fundador del Grupo Modus Novus y del Cuarteto Granados, con los que ha promovido la música contemporánea y actuado internacionalmente. Ha colaborado como concertino y solista con la Orquesta Ibérica y participa activamente en proyectos formativos con diversas jóvenes orquestas españolas.

Aldo Mata

Violonchelista y concertista internacional, ha actuado en prestigiosos festivales y salas de Europa,

América y Asia, como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, la Quinceña Musical de San Sebastián, la Sala Hakuju de Tokio o la Salle Cortot de París. Doctor por la Universidad de Indiana, es catedrático de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y en el CSKG de Madrid. Ha sido galardonado con becas y premios como Fulbright, JJMM o Popper. Es miembro de grupos como Al Ayre Español, Zahir Ensemble y Ensemble Praeteritum, y ha grabado para los sellos Naxos e IBS Classical.

Patricia Arauzo

Catedrática de Piano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, se formó en la Academia Liszt de Budapest, la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid y el Conservatorio Superior de Castilla y León (COSCyL). Entre sus proyectos recientes destacan la interpretación integral de las *Sonatas para piano* de Beethoven, el reestreno del *Concierto para piano y orquesta* de Emilio Serrano y la interpretación de los conciertos de Bach en el Festival Internacional de Piano Rafael Orozco. Su discografía incluye grabaciones para el sello IBS Classical.