



MIGUEL PONS
POEMS IN PROSE

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

JUAN CARLOS GARVAYO, PIANO
MAGDALENA LLAMAS, MEZZO-SOPRANO
JUAN ANTONIO SANABRIA, TENOR
ALFREDO GARCÍA, BARÍTONO
MIGUEL ESPEJO, CLARINETE

PEDRO TEIXEIRA, DIRECTOR DEL CORO

JOSÉ RAMÓN ENCINAR, DIRECTOR

m i g u e l p o n s

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA 2010 [23:03]

- 1 MOVIMIENTO I [6:36]
- 2 MOVIMIENTO II [9:27]
- 3 MOVIMIENTO III [7:00]

POEMS IN PROSE 2012 [35:06]

CANTATA PARA CORO, SOLISTAS Y ORQUESTA SOBRE TEXTOS DE OSCAR WILDE

PRIMERA PARTE

- 4 THE ARTIST [4:05]
- 5 THE DOER OF GOOD [11:18]

SEGUNDA PARTE

- 6 THE DISCIPLE [4:42]
- 7 THE HOUSE OF JUDGMENT [14:57]

8 SCHERZO PARA CLARINETE Y ORQUESTA 2013 [4:45]

LA POESÍA QUE NACE DE LA PROSA

La incesante búsqueda de nuevos lenguajes musicales a lo largo de todo el siglo XX necesitó una revisión a principios del XXI. Muchos caminos, abiertos, mediante la vía del mero experimento sonoro, se agotaron en sí mismos; otros, han conducido a callejones sin salida; y algunos otros –menos– han acabado convirtiéndose en tótem –y tabú– de la posmodernidad: un camino pretendidamente único que no ha llevado sino a un divorcio irreconciliable entre la creación musical y, no ya el público, sino la sociedad en la que nace. La generación a la que pertenece Miguel Pons es la llamada a llevar a cabo tal revisión: una selección de elementos realmente válidos de entre todo el aluvión generado durante la centuria anterior para construir un lenguaje realmente nuevo. Un lenguaje en el que la música pueda cumplir la función artística que siempre ha tenido y debe tener en el mundo en el que nace, conectando –siempre desde sus propias características y con el mayor nivel de exigencia posible– con el público, como acto de comunicación que es. Huyendo tanto de los diversos “neos”, que no dejan de ser también una salida –fácil, pero salida a fin de cuentas–, como del experimento estéril, Miguel Pons busca, honestamente y con esfuerzo, la integración de elementos tanto heredados de la tradición

como procedentes de la innovación para la elaboración de obras sólidas, elocuentes y que, sin renunciar a la exigencia artística –más bien sirviéndose de ella–, le permitan expresarse mirando al público cara a cara y no dándole la espalda. Perdidos en la prosa de su oficio –a veces, mera experimentación sintáctica–, los compositores de generaciones anteriores perdieron de vista que la creación de un nuevo lenguaje no tiene sentido si no se tiene nada que decir con él... o nadie a quien decirse. Y, sobre todo, que la grandeza del músico, si alguna tiene, es la de extraer la poesía de esa prosa. Y a eso es a lo que ha dedicado Miguel Pons su esfuerzo en las obras que aquí se presentan.

El **Concierto para piano y orquesta** fue concluido en el año 2010 y es una apuesta explícita del autor por la forma a la que se adscribe: no lleva el título de “concierto” en vano. Y no sólo porque se atenga a la forma del concierto clásico, sino porque permite que esa forma marque el camino del discurso musical. Así, el primer movimiento, el que mayor elaboración requiere para adaptarse al marco de la forma sonata, presenta los dos temas contrastantes preceptivos, que se exponen uno a continuación de otro, se desarrollan en oposición y reaparecen al final de un modo integrador. Ambos temas –el primero, enunciado de un modo muy stravinskiano, por el clarinete bajo– han sido trabajados para que cada uno adquiera su peso y carácter específico; incluso la parte segunda del primero hubiera

podido, en un momento dado, pasar a ser el segundo tema antes de que el verdadero segundo tema comparezca.

Tras este tiempo con la forma sonata como referencia, el segundo movimiento, siguiendo el modelo del concierto clásico, es el remanso lírico y, a la vez, la liberación de todo corsé formal. El final, agitado y drástico, del primer tiempo, parece exigir como compensación el bellísimo efecto de las cuerdas en la introducción lenta. Enseguida, entrará el piano exponiendo un tema lírico, con su peculiar voz percutiva y sus ritmos cambiantes, pero la presencia de ese colchón de cuerdas permanece presente por el fondo, emergiendo –“a modo de ritornello”, como dice el autor– mientras el piano dialoga muy frecuentemente con unos vientos siempre elocuentes e inquietos, y, tras una sección central más agitada, volverá a aparecer al final para cerrar este tiempo lento de un modo tan conmovedor y hermoso como se inició.

Al tercer movimiento, después de la observancia formal del primero y el lirismo del tiempo lento, le toca ser el compendio, con la reaparición de material temático previamente escuchado que se incorpora a los temas propios de este tercer tiempo, dándole una gran unidad formal y conceptual al concierto. Todo ese material se presenta en una serie de “diálogos camerísticos” del solista con distintos grupos instrumentales. La orquesta –con una orquestación clásica de maderas a tres, metales con tuba, percusión y cuerdas con arpa– adquiere una dimensión camerística al subdividirse en

grupos que se suceden para alternarse en un diálogo siempre agitado con el solista que, tras varios “remansos retóricos” –como llama el autor a los pasajes en que el desarrollo se relaja– conduce, con precipitación, a un final rápido y brillante.

Ese diálogo del solista con distintos grupos orquestales, que no se da sólo en el último movimiento, aunque sea más característico y recurrente en él, convierte al piano, con toda su batería de recursos puesta en juego, en un grupo sonoro más, de tal manera que justifica la intención primigenia del autor de contar con un piano concertante –al modo de las *Noches en los jardines de España* de Falla– más que en un piano solista, al margen de que su parte tenga un par de “cadenzas” en el sentido tradicional. La escritura pianística, heredera de la de los conciertos de Bartók y Prokofiev, busca aquí, más que un enfrentamiento con la orquesta, una integración en ella. El piano puede integrarse como un bloque sonoro más porque cada familia de la orquesta tiene una personalidad propia que la reputa como bloque autónomo cuando es menester: la incesante aportación de unas maderas indiscretas y muy stravinskianas, la elocuencia de los metales, nunca avasalladores ni pródigos, y el soporte lleno de contenido musical de las cuerdas. Ese plano de igualdad en el tratamiento del piano y los distintos grupos orquestales es el que exige la mayor exactitud en la ejecución de la obra, bastante exigente en muchos aspectos, especialmente en los rítmicos, con



Juan Carlos Garvayo

pasajes en que el ritmo cambia casi a cada compás. Y, finalmente, el material sonoro recurrente a lo largo de los tres movimientos actúa aún más como nexo de una obra que, partiendo de elementos sino heterogéneos sí variados, busca mantener la unidad y solidez propias del género concierto.

Abordada tras la conclusión del Concierto, la composición de la Cantata **Poems in Prose** se extiende hasta 2012, conformando la que es la primera obra vocal de gran extensión de Miguel Pons. En claro contraste con la anterior, ningún planteamiento formal o de género condiciona su gestación ni su desarrollo; ambos dependen de un elemento primigenio, el material fundamental del que todo surge: el texto de Oscar Wilde que se canta. Los *Poems in Prose* [*Poemas en prosa*] fueron escritos en la época de apogeo de Wilde, entre el estreno de *A Woman of No Importance* [*Una mujer sin importancia*] y el de *The Importance of Being Earnest* [*La importancia de llamarse Ernesto*]; se publicaron en 1894 y, justo al año siguiente, el autor promovería el juicio contra el Marqués de Queensberry por difamación que le llevaría a la prisión y supondría su caída en desgracia definitiva.

Al enfrentarse al texto, lo primero que Miguel Pons hizo fue una selección: la excesiva cantidad de texto de los seis poemas en prosa le llevó a seleccionar cuatro de ellos, respetados en su integridad, antes que a hacer recortes: “El maestro” y “El maestro de la sabiduría” quedaron fuera de la obra. Los cuatro restan-

tes –“El artista”, “El bienhechor”, “El discípulo” y “La casa del juicio”– no sólo ofrecen unas dimensiones razonables, sino también una alternancia corto-largo-corto-largo, que hacen de esas dimensiones una plataforma ya dinámica de por sí. Y, una vez hecha tal selección, el compositor se planteó como imperativo fundamental el respeto absoluto al texto; la única licencia que se permite es la repetición de alguna frase clave, pero son tan solo cinco en un texto con más de mil quinientas palabras. A partir de ahí, todo cuanto surge es a partir del texto o, cuando menos, a través del texto, y no sólo por una cuestión de humildad. El compositor compasea ese texto y descubre la extraordinaria musicalidad de la prosa de Wilde, que no en vano es, ya desde el título, poética: no sólo surgen los ritmos propios de la lengua inglesa sabiamente utilizada, sino la distribución de acentos propia del verso, e, incluso rimas internas, efectos aliterativos, etcétera. Apoyándose en todos esos elementos, deja “cantar” al texto, y, así, la música surge de él.

No serviría de nada tan minucioso respeto al texto si, posteriormente, un desarrollo fragmentario, un enriquecimiento armónico, un contrapunto enmarañado, un acompañamiento excesivo o una línea vocal exagerada vinieran a emborronarlo, a hacerlo ininteligible. Para Miguel Pons, el poema no es sólo una fuente de inspiración, sino una fuente de música propiamente dicha: un valor en sí mismo. Por eso, a la hora de su tratamiento musical, no sólo respeta los valores de la prosodia y halla

impulso para la música en los ritmos y rimas de los *Poems in prose* de Oscar Wilde: los encarna, además, en una línea vocal central y centrada, tanto para el coro como para los solistas, evitando cualquier extremo que pueda comprometer la dicción. Se simplifican ciertos recursos contrapuntísticos y se evitan, asimismo, los extremos dinámicos y, para ello, la orquesta es tratada con sabia delicadeza, arrojando el canto sin sofocarlo. La búsqueda sencillez de escritura, tanto para la orquesta como para el coro, sirve en este caso al doble objetivo de ayudar a montar la obra con mayor facilidad y, muy especialmente, al de mantener una transparencia del tejido musical que permita seguir siempre con claridad cada palabra de la prosa poética del escritor inglés.

Este presupuesto creativo, al que el compositor se ha atenido a lo largo de toda la extensa partitura, no deja de tener su excepción –la excepción que confirma la regla– cuando, hacia el final de la obra, la cascada de recriminaciones de Dios –voz de barítono– se mezcla, en sus reproches, con el coro airado, organizando un “totum revolutum” que sirve tanto para comprimir el texto, en una sección en que podía haberse alargado inútilmente la exposición del mismo, como para simbolizar el estado de confusión en que al Hombre –voz de tenor– le sume tal catarata de descalificaciones; bullen, confundiendo en su cabeza, hasta que grita sus últimos “Thou canst not”: Dios no puede enviar al Hombre al Infierno, porque éste siempre ha vivido en él; pero tam-

poco puede mandarlo al Cielo “porque nunca y en ninguna parte he sido capaz de imaginarlo”. Y, ante la impotencia de Dios, “el silencio reinó en la Casa del Juicio”, tal como canta el coro “a cappella” cerrando la obra. Imaginaría Oscar Wilde lo poco que tardaría él en ingresar en una “casa del juicio” literal y el infierno real al que sería condenado no por Dios, sino por sus semejantes, y en el que viviría hasta el final de sus días?

La restricción en su uso no implica la merma de los medios; al contrario, requiere un mayor número de ellos, ya que su mesura hay que suplirla con variedad a la hora de ponerlos al servicio del texto, que es el que manda. Y, finalmente, él es el que le otorga a la obra su peculiar aspecto estético, lleno de lirismo. Contando con la misma orquestación del Concierto para piano y con las mismas técnicas compositivas, su aspecto es totalmente distinto. Más homogénea, onírica y meditativa que el impulsivo Concierto, lleno de contrastes, la Cantata *Poems in prose* va de lo lírico a lo trascendente en una gradación sutil en la que el contraste no está ausente, pero pasa mucho más desapercibido. Y esa estética diferente no nace sino de la estricta atención al texto: como en todo canto verdaderamente logrado, la prosa engendra poesía.

El **Scherzo para clarinete y orquesta** nació en 2005 como Quasi scherzo para clarinete y piano destinado al Festival de Música Contemporánea de Madrid Compositores

Madridenses [COMA] de aquel año. Con vistas a completar la semblanza que ofrece el presente disco, el compositor realizó la orquestación de la parte pianística de la pieza, dejando intacta la parte solista. Ya que las otras dos obras del disco tienen idéntica orquestación, el Scherzo utiliza la misma nutrida plantilla, pero aplicada con la moderación que el acompañamiento a un instrumento de viento madera requiere; una moderación que sólo se disipa hacia el final de la pieza, en el que la orquesta empuja al solista hacia una conclusión precipitada, abrupta y brillante que se cierra, en vez de con el típico agudo penetrante y chillón, con una larga nota grave sobre la que la orquesta restalla y un chasquido del látigo pone fin a la obra.

Miguel Pons, que siempre sintió una especial inclinación hacia el clarinete, concibe el instrumento como una fuente sonora de presencia aristocrática –el clarinete del Concierto de Mozart o del Quinteto de Brahms– combinada con la imagen desenfadada que de él nos ha legado el siglo xx, más jazzística –el clarinete de Benny Goodman en los *Contrastes* de Bartók– o incluso payasa –el sinuoso Gato de *Pedro y el Lobo* [Petya i volk] de Prokofiev–. De este clarinete multiforme, flexible y lleno de posibilidades se sirve para dar vida a la parte protagonista de este paradójico Scherzo del que el propio autor ha dicho lo siguiente: “El primer reto fue tratar de conseguir un resultado impulsivo y “scherzante” mediante un uso contradictoriamente estricto del material previa-

mente establecido –notas, células y escalas sintéticas derivadas– así como la mayor austeridad posible en el procedimiento de elaboración”. Es, por tanto, un “scherzo sobrio”, podríamos decir; y ya desde el irónico comienzo, cargado de misterio un tanto pelucero, nos indica que su juego, su humor, es sutil y no una broma obvia, y deriva hacia un momento lleno de belleza sentimental y nostálgica en que el solista entona un bello canto en “pianissimo” sobre delicados y discretos toques de arpa, justo antes de lanzarse hacia el fulgurante final. Para ello, utiliza siempre un clarinete netamente musical, sin recurrir nunca a los efectos de mero ruido –notas sopladas, ruido de llaves, sobreagudos chillados o sonidos diplofónicos– de los que tanto se ha usado y abusado en décadas anteriores hasta convertirlos en mero cliché inútil –cuando no directamente desagradable–. Nada de eso hay aquí: la extensísima tesitura del instrumento, la variedad magnífica de sus registros alto, medio y bajo, la elocuencia de su timbre y su extraordinaria capacidad para la agilidad son armas más que suficientes para el camino que pretende el autor: “un resultado casual y desenfadado de complicidad entre la orquesta y el clarinete”. Otra manera más de extraer poesía de la prosa.

© CARLOS DE MATESANZ

MIGUEL PONS, compositor

Realiza su formación musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, estudiando Armonía con Gabriel Fernández Álzvez, Contrapunto y Fuga con Juan Carlos Panadero, Composición e Instrumentación con Valentín Ruiz y Antón García Abril, Electroacústica con Zulema de la Cruz, Acústica con Antonio Calvo-Manzano, Folclore y Canto Gregoriano con Emilio Rey e Ismael Fernández de la Cuesta respectivamente. Participa al mismo tiempo en los cursos de Análisis de la Música del siglo xx con Enrique Blanco y Ángel Huidobro y en numerosos encuentros didácticos con compositores como Carmelo Bernaola, Román Alís, Luis de Pablo, Claudio Prieto y Cristóbal Halffter, entre otros. También en este periodo realizará los primeros cursos de Dirección de Orquesta y Dirección de Coros. Como instrumentista estudia Piano con Rubén Fernández Picardo y Clavel Cabeza, y asiste a cursos de perfeccionamiento con Marcelino Domínguez y Aquiles delle Vigne.

En este periodo obtiene el Premio de Honor de Armonía y Melodía Acompañada, Premio de Honor de Composición e Instrumentación y Matriculas de Honor en Acompañamiento y en Formas Musicales.

Asimismo recibe en 2001 el Tercer Premio SGAE de Jóvenes Compositores por su obra *Trobant Vents* para quinteto de viento.

Paralelamente a sus estudios musicales obtiene la Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid.

Entre los años 2005 y 2007 participa activamente en la organización del Festival de Música Contemporánea de Madrid como miembro de la Junta Directiva de la Asociación de Compositores Madrileños, ejerce como docente en la Escuela de Música Creativa de Madrid y, en el terreno audiovisual, participa en los Talleres de Música y Sonido para Cine organizados por la Fundación Autor.

Su música ha sido interpretada en diversos festivales nacionales e internacionales y difundida en televisión y radio, destacando entre sus intérpretes grupos como el Sartory Cámara, Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid, Ensemble Télémaque –Marsella–, Solistas de la Orquesta Nacional y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Netherlands Blazers Ensemble y Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid bajo la batuta de directores como Luis Aguirre, Claudio Ianni, Raoul Lay, Arturo Tamayo o José Ramón Encinar, quien dirige las obras del presente disco.

En el terreno profesional compatibiliza la música de concierto con la creación y producción de música para el ámbito audiovisual –televisión, publicidad y ficción–, la actividad de arreglista en diversos géneros musicales y la dirección y realización audiovisual que, junto con la música, representa otra de sus pasiones.

www.miguelpons.net



POEMS IN PROSE · OSCAR WILDE

PART ONE

THE ARTIST

CHORUS:

One evening there came into his soul the desire to fashion an image of *The Pleasure that abideth for a Moment*. And he went forth into the world to look for bronze. For he could think only in bronze.

But all the bronze of the whole world had disappeared, nor anywhere in the whole world was there any bronze to be found, save only the bronze of the image of *The Sorrow that endureth for Ever*.

Now this image he had himself, and with his own hands, fashioned, and had set it on the tomb of the one thing he had loved in life. On the tomb of the dead thing he had most loved had he set this image of his own fashioning, that it might serve as a sign of the love of man that dieth not, and a symbol of the sorrow of man that endureth for ever. And in the whole world there was no other bronze save the bronze of this image.

And he took the image he had fashioned, and set it in a great furnace, and gave it to the fire.

And out of the bronze of the image of *The Sorrow that endureth for Ever* he fashioned an image of *The Pleasure that abideth for a Moment*.

PRIMERA PARTE

EL ARTISTA

CORO:

Una noche nació en su alma el deseo de esculpir la imagen de *El Placer que dura un Instante*. Y se marchó al mundo en busca de bronce, ya que sólo podía pensar en bronce.

Pero el bronce del mundo entero había desaparecido, ni en el mundo entero se podía hallar bronce, salvo el bronce de la imagen de *El Pesar que dura para Siempre*.

Y era él mismo quien con sus propias manos había modelado esa imagen, y la había dispuesto sobre la tumba del único ser a quien amó en la vida. En la tumba de su ser más amado, había él colocado esta imagen de su propia creación para que sirviera como signo del amor inmortal del hombre y de símbolo del pesar del hombre que dura para siempre. Y en el mundo entero no había otro bronce salvo el bronce de esta imagen.

Y él cogió la imagen que había erigido, la introdujo en un gran horno y la entregó al fuego.

Y del bronce de la imagen de *El Pesar que dura para Siempre* esculpió una imagen de *El Placer que dura un Instante*.

THE DOER OF GOOD

SOPRANO:

It was night-time and He was alone. And He saw afar-off the walls of a round city and went towards the city. And when He came near He heard within the city the tread of the feet of joy, and the laughter of the mouth of gladness and the loud noise of many lutes.

CONTRALITOS AND BASSES:

And He knocked at the gate and certain of the gate-keepers opened to Him. And He beheld a house that was of marble and had fair pillars of marble before it.

SOPRANO:

The pillars were hung with garlands, and within and without there were torches of cedar.

CHORUS:

And He entered the house.

SOPRANO:

And when He had passed through the hall of chalcedony and the hall of jasper, and reached the long hall of feasting, He saw lying on a couch of sea-purple one whose hair was crowned with red roses and whose lips were red with wine.

CHORUS:

And He went behind him and touched him on the shoulder and said to him,

BARITONE:

"Why do you live like this?"

EL BIENHECHOR

SOPRANO:

Era de noche y Él estaba sólo. Desde lejos divisó las murallas de una ciudad circular y se aproximó a ella. Y cuando estaba cerca, oyó desde la ciudad las pisotadas de alegría, las risas del placer y el sonoro bullicio de un sin fin de laúdes.

CONTRALITOS Y BAJOS:

Y llamó a la puerta y uno de los guardianes le abrió. Y vio entonces una casa toda de mármol que tenía bellas columnas de mármol en su fachada.

SOPRANO:

Las columnas estaban adornadas con guirnaldas, y dentro y fuera de la casa ardían antorchas de cedro.

CORO:

Y Él entró en la casa.

SOPRANO:

Y cuando hubo cruzado el vestíbulo de calcedonia y el vestíbulo de jaspe, y llegado a la gran sala de fiesta, vio tumbado en un lecho de púrpura marina a un hombre, cuyos cabellos estaban coronados de rosas rojas y cuyos labios estaban rojos por el vino.

CORO:

Y se acercó a aquel hombre, le tocó en el hombro, y le dijo,

BARÍTONO:

"¿Por qué vives así?"

CHORUS:

And the young man turned round and recognised Him, and made answer and said,

TENOR:

"But I was a leper once, and you healed me. How else should I live?"

CHORUS:

And He passed out of the house and went again into the street.

SOPRANO:

And after a little while He saw one whose face and raiment were painted and whose feet were shod with pearls. And behind her came, slowly as a hunter, a young man who wore a cloak of two colours. Now the face of the woman was as the fair face of an idol, and the eyes of the young man were bright with lust.

CHORUS:

And He followed swiftly and touched the hand of the young man and said to him,

BARITONE:

"Why do you look at this woman and in such wise?"

CHORUS:

And the young man turned round and recognised Him and said,

TENOR:

"But I was blind once, and you gave me sight. At what else should I look?"

CORO:

Y el joven se volvió, lo reconoció, le respondió, y dijo,

TENOR:

"Pero yo, una vez, fui leproso, y Tú me curaste. ¿Cómo iba a vivir?"

CORO:

Y Él salió de la casa y volvió a la calle.

SOPRANO:

Después de un rato vio a una mujer cuyo rostro y vestimenta estaban pintados y cuyos pies calzaban perlas. Y tras ella llegó, sigiloso como un cazador, un joven que lucía una capa bicolor. Y el rostro de la mujer era bello como el de un ídolo y los ojos del joven brillaban de deseo.

CORO:

Y Él le siguió con presteza, le tocó la mano y le dijo,

BARÍTONO:

"¿Por qué miras a esa mujer, y de esa manera?"

CORO:

Y el joven se volvió, lo reconoció y dijo,

TENOR:

"Pero yo, una vez, fui ciego, y tú me diste la vista. ¿Qué otra cosa iba a mirar?"

CHORUS:

And He ran forward and touched the painted raiment of the woman and said to her,

BARITONE:

"Is there no other way in which to walk save the way of sin?"

CHORUS:

And the woman turned round and recognised Him, and laughed and said,

SOPRANO:

"But you forgave me my sins, and the way is a pleasant way."

CHORUS:

And He passed out of the city. And when He had passed out of the city He saw seated by the roadside a young man who was weeping. And He went towards him and touched the long locks of his hair and said to him,

BARITONE:

"Why are you weeping?"

CHORUS:

And the young man looked up and recognised Him and made answer,

TENOR (OVER ECHOES OF THE CHORUS –and made answer, and said,–):

"But I was dead once, and you raised me from the dead. What else should I do but weep?"

CORO:

Y Él avanzó corriendo, tocó el llamativo vestido de la mujer, y le dijo,

BARÍTONO:

"¿No existe otro camino en el cual caminar que no sea el camino del pecado?"

CORO:

Y la mujer se volvió, lo reconoció, se rió y le respondió,

SOPRANO:

"Pero tú me perdonaste mis pecados y este camino es un camino placentero".

CORO:

Y Él salió de la ciudad. Y cuando hubo salido de la ciudad, Él vio, sentado a un lado del camino, a un joven que lloraba. Y fue hacia él, tocó los largos rizos de su cabello y le dijo,

BARÍTONO:

"¿Por qué lloras?"

CORO:

Y el joven levantó la mirada, lo reconoció, le respondió, y dijo,

TENOR (SOBRE ECOS DEL CORO –le respondió y dijo,–):

"Pero yo, una vez, estaba muerto, y tú me resucitaste. ¿Qué voy a hacer sino llorar?"

PART TWO

THE DISCIPLE

MEN'S CHORUS:

When Narcissus died the pool of his pleasure changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears, and the Oreads came weeping through the woodland that they might sing to the pool and give it comfort. And when they saw that the pool had changed from a cup of sweet waters into a cup of salt tears, they loosened the green tresses of their hair and cried to the pool and said,

WOMEN'S CHORUS (OVER MENS'S CHORUS

–When Narcissus died–):

"We do not wonder that you should mourn in this manner for Narcissus, so beautiful was he."

BARITONE:

"But was Narcissus beautiful?" (TENORS: said the pool.)

WOMEN'S CHORUS:

"Who should know that better than you?" (TENORS: answered the Oreads.)

WOMEN'S CHORUS:

"Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, and in the mirror of your waters he would mirror his own beauty."

TENORS:

And the pool answered,

SEGUNDA PARTE

EL DISCÍPULO

CORO DE HOMBRES:

Cuando Narciso murió, el riachuelo de su placer pasó de ser copa de agua dulce a ser copa de lágrimas saladas, y las Oréades cruzaron llorando los bosques para cantar al río y darle consuelo. Y cuando vieron que el riachuelo había pasado de ser copa de agua dulce a ser copa de lágrimas saladas, se soltaron las verdes trenzas de sus cabelleras y, gritando al río, le dijeron,

CORO DE MUJERES (SOBRE CORO DE HOMBRES

–Cuando murió Narciso–):

"No nos extraña que llores de esa manera por Narciso, él era tan bello".

BARÍTONO:

"¿Pero tan bello era Narciso?" (TENORES: Preguntó el riachuelo).

CORO DE MUJERES:

"¿Quién mejor que tú podría saberlo?" (TENORES: respondieron las Oréades)..

CORO DE MUJERES:

"Él nos desdeñaba, pero a ti te buscaba, y tendido en tu orilla descansaba en ti su mirada, y en el espejo de tus aguas reflejaba su belleza".

TENORES:

Y el riachuelo respondió,

BARITONE:

"But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored."

THE HOUSE OF JUDGMENT

CHORUS:

And there was silence in the House of Judgment, and the Man came naked before God.

SOPRANO:

And God opened the Book of the Life of the Man.

CHORUS AND SOPRANO:

And God said to the Man,

BARITONE:

"Thy life hath been evil, and thou hast shown cruelty to those who were in need of succour, and to those who lacked help thou hast been bitter and hard of heart. The poor called to thee and thou didst not hearken, and thine ears were closed to the cry of My afflicted."

CHORUS AND SOPRANO:

And there was silence in the House of Judgment.

SOPRANO:

And God said to the Man:

BARÍTONO:

"Yo amaba a Narciso porque, cuando se echaba en mi orilla y descansaba su mirada en mí, en el espejo de sus ojos veía yo reflejada mi propia belleza".

LA CASA DEL JUICIO

CORO:

Y el silencio reinaba en la Casa del Juicio y el Hombre compareció desnudo ante Dios.

SOPRANO:

Y Dios abrió el Libro de la vida del Hombre.

CORO Y SOPRANO:

Y Dios dijo al Hombre,

BARÍTONO:

"Tu vida ha sido mala y has mostrado crueldad a los que necesitaban ayuda, y con los que carecían de protección has sido implacable y duro de corazón. Los pobres te llamaban, y tú no les escuchaste, y tus oídos estaban cerrados al grito de Mis afligidos".

CORO Y SOPRANO:

Y hubo silencio en La Casa del Juicio.

SOPRANO:

Y Dios dijo al hombre:

BARITONE:

"The inheritance of the fatherless thou didst take unto thyself, and thou didst send the foxes into the vineyard of thy neighbour's field."

"Thou didst take the bread of the children and give it to the dogs to eat, and My lepers who lived in the marshes, and were at peace and praised Me, thou didst drive forth on to the highways, (+ CHORUS) and on Mine earth out of which I made thee thou didst spill innocent blood."

WOMEN'S CHORUS:

And the Man made answer and said,

TENOR:

"Even so did I."

SOPRANO:

And again God opened the Book of the Life of the Man.

CHORUS AND SOPRANO:

And God said to the Man,

BARITONE:

"Thy life hath been evil, and the Beauty I have shown thou hast sought for, and the Good I have hidden thou didst pass by. The walls of thy chamber were painted with images, and from the bed of thine abominations thou didst rise up to the sound of flutes."

WOMEN'S CHORUS:

And God said to the Man,

BARÍTONO:

"De la herencia de los huérfanos te apoderaste, y soltaste los zorros en las viñas de tu vecino".

"Arrebataste el pan a los niños y se lo diste de comer a los perros, y a Mis leprosos que vivían en los pantanos, que estaban en paz y Me alababan, los perseguiste por los caminos, (+ CORO) y sobre Mi tierra, la tierra con la que te formé, vertiste sangre inocente".

CORO DE MUJERES:

Y el Hombre respondió, y dijo,

TENOR:

"Sí, eso hice".

SOPRANO:

Y de nuevo Dios abrió el Libro de la Vida del Hombre.

CORO Y SOPRANO:

Y Dios dijo al Hombre,

BARÍTONO:

"Tu vida ha sido mala, y la Belleza que yo mostré la has anhelado y el Bien que yo oculté lo pasaste de largo. Las paredes de tu habitación estaban pintadas con imágenes, y desde el lecho de tus abominaciones te levantaste al son de las flautas".

CORO DE MUJERES:

Y Dios dijo al Hombre,

BARITONE:

"Thou didst build seven altars to the sins I have suffered, and didst eat of the thing that may not be eaten, and the purple of thy raiment was brodered with the three signs of shame."

WOMEN'S CHORUS:

And God said,

BARITONE:

"Thine idols were neither of gold nor of silver that endure, but of flesh that dieth. Thou didst stain their hair with perfumes,

CHORUS:

and put pomegranates in their hands.

BARITONE:

"Thou didst stain their feet with saffron

CHORUS:

and spread carpets before them.

BARITONE:

With antimony

CHORUS:

thou didst stain their eyelids

BARITONE:

and their bodies

CHORUS:

thou didst smear with myrrh. Thou didst bow thyself to the ground before them, and the thrones of thine idols were set in the sun. Thou didst show to the sun thy shame

BARÍTONO:

"Erigiste siete altares a los pecados que yo padecí, y comiste lo que no debe ser comido, y la púrpura de tus vestidos estaba bordada con los tres signos de vergüenza".

CORO DE MUJERES:

Y Dios dijo,

BARÍTONO:

"Tus ídolos no eran ni de oro ni de plata perdurable, sino de carne perecedera. Bañabas sus cabellos en perfumes,

CORO:

y en sus manos ponías granadas.

BARÍTONO:

Ungías sus pies con azafrán

CORO:

y desplegabas tapices ante ellos.

BARÍTONO:

Con antimonio

CORO:

pintabas sus párpados

BARÍTONO:

y sus cuerpos

CORO:

untabas con mirra. Te inclinaste al suelo ante ellos y los tronos de tus ídolos estaban puestos al sol. Mostraste al sol tu vergüenza

BARITONE:

and to the moon thy madness."

WOMEN'S CHORUS:

And the Man made answer and said,

TENOR:

"Even so did I."

SOPRANO:

And a third time God opened the Book of the Life of the Man.

SOPRANO AND CHORUS:

And God said to the Man,

BARITONE AND CHORUS:

"Evil hath been thy life, and with evil didst thou requite good, and with wrongdoing kindness. The hands that fed thee thou didst wound, and the breasts that gave thee suck thou didst despise. He who came to thee with water went away thirsting, and the outlawed men who hid thee in their tents at night thou didst betray before dawn.

BARITONE:

Thine enemy who spared thee thou didst snare in an ambush, and the friend who walked with thee

CHORUS:

thou didst sell for a price,

BARITONE:

and to those who brought thee Love

BARÍTONO:

y a la luna tu locura".

CORO DE MUJERES:

Y el Hombre respondió, y dijo,

TENOR:

"Sí, eso hice".

SOPRANO:

Y por tercera vez Dios abrió el Libro de la Vida del Hombre.

SOPRANO Y CORO:

Y Dios dijo al Hombre,

BARÍTONO Y CORO:

"Mala ha sido tu vida, y con maldad has pagado el bien y con fechorías la bondad. Las manos que te alimentaron las heriste y los senos que te amamantaron los despreciaste. El que vino a ti con agua se marchó sediento, y a los hombres forajidos que te escondieron de noche en sus tiendas, les traicionaste antes del amanecer".

BARÍTONO:

A tu enemigo que te perdonó la vida, le tendiste una emboscada, y al amigo que caminaba contigo

CORO:

vendiste por dinero,

BARÍTONO:

y a los que te trajeron amor

INGLÉS	ESPAÑOL
CHORUS: thou didst ever give Lust in thy turn."	CORO: les pagaste con la lujuria".
WOMEN'S CHORUS: And the Man made answer and said,	CORO DE MUJERES: Y el Hombre respondió, y dijo,
TENOR: "Even so did I."	TENOR: "Sí, eso hice".
SOPRANO: And God closed the Book of the Life of the Man, and said,	SOPRANO: Y Dios cerró el Libro de la Vida del Hombre, y dijo,
BARITONE: "Surely I will send thee into Hell. Even into Hell will I send thee."	BARÍTONO: "Seguramente te enviaré al Infierno. Sí, te enviaré al Infierno".
WOMEN'S CHORUS: And the Man cried out,	CORO DE MUJERES: Y el Hombre gritó,
TENOR: "Thou canst not."	TENOR: "Tú no puedes".
CONTRALITOS AND BASSES: And God said to the Man,	CONTRALITOS Y BAJOS: Y Dios preguntó al Hombre,
BARITONE: "Wherefore can I not send thee to Hell, and for what reason?"	BARÍTONO: "¿Por qué no puedo enviarte al Infierno y por qué razón?"
TENOR: "Because in Hell have I always lived,"	TENOR: "Porque en el Infierno he vivido siempre".
WOMEN'S CHORUS: Answered the Man.	CORO DE MUJERES: Respondió el Hombre.
CHORUS: And there was silence in the House of Judgment.	CORO: Y el silencio reinó en la Casa del Juicio.

INGLÉS	ESPAÑOL
SOPRANO: And after a space God spake, and said to the Man,	SOPRANO: Al cabo de un momento, Dios habló y dijo al Hombre,
BARITONE: "Seeing that I may not send thee into Hell, surely I will send thee unto Heaven. Even unto Heaven will I send thee."	BARÍTONO: "Viendo que no puedo enviarte al Infierno, seguramente te enviaré al Cielo. Sí, al Cielo te enviaré".
WOMEN'S CHORUS: And the Man cried out,	CORO DE MUJERES: Y el Hombre gritó,
TENOR: "Thou canst not."	TENOR: "Tú no puedes".
BARITONE: "Wherefore can I not send thee unto Heaven, and for what reason?"	BARÍTONO: "¿Por qué no puedo enviarte al Cielo y por qué razón?"
TENOR: "Because never, and in no place, have I been able to imagine it,"	TENOR: "Porque jamás y en parte alguna he sido capaz de imaginarlo".
CHORUS: And there was silence in the House of Judgment.	CORO: Y el Silencio reinó en la Casa del Juicio.
	<i>Traducción: Emilia Uutinen</i>



Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid



José Ramón Encinar

Un fragmento del Concierto para piano y orquesta (2010), edición del autor.

POETRY BORN OF PROSE

The unceasing search for new musical languages throughout the twentieth century needs revision as the twenty-first begins. Many paths of mere sonorous experiment which opened up along the way exhausted themselves alone; others led into cul-de-sacs; and some others – fewer – have ended up converting themselves into the totems (and taboos) of post-modernity: an allegedly unique way which has simply led to an irreconcilable divorce between musical creation and not just the public but the society where it is born. Miguel Pons' generation is called on to make that revision: to select genuinely valid components from the deluge of the previous century and construct a truly new language, one with which music is able to fulfil the artistic function it has always had and must have in the world where it arises, connecting with the public – always in terms of its own features and with the highest possible level of demands – as the very act of communication it constitutes. Rejecting both the many "neos", which offer options (easy ones, but options nonetheless) and sterile experiment, Miguel Pons seeks honestly and with drive to integrate elements not just inherited from tradition but also arising from innovation, to compose substantial, eloquent works which, without foregoing the artistic requirement (rather making use

of that), enable him to express himself while looking the public in the eye and not turning his back on it. Lost in the prose of their trade – sometimes no more than syntactic experimentation – the composers of previous generations lost sight of the fact that it makes no sense to create a new language if you have nothing to say with it ... or no one to say it to. And, in particular that the greatness of a musician, if he or she has it, lies in extracting the poetry from that prose. This is what impelled Miguel Pons in the works presented here.

The ***Concerto for piano and orchestra*** was completed in 2010, an explicit commitment by the composer to its category: not for nothing is it called a *Concerto*. Not just because it adheres to the form of the classical concerto but because it allows that form to define the path of the musical discourse. Thus the first movement, the one requiring the greatest elaboration to adapt to the sonata form framework, presents the two necessary contrasting themes, introduced in turn, developed in opposition and reappearing integrated at the end. Both themes – the first very Stravinskian when enunciated by the bass clarinet – are worked so that each acquires its specific weight and character; indeed, the second part of this first theme might at one point have become the second, before the actual second theme appears.

Following this movement, with sonata form as reference, the second, also adhering to the classical concerto model, is a lyrical haven and at

the same time a release from all formal restraint. The agitated, drastic close to the first movement seems to demand the compensation of the sumptuous effect of the strings in the slow introduction. The piano then enters to set out a lyrical theme with its peculiar percussive voice and changing rhythms, but the presence of that string cushion remains present in the background, emerging – “as a ritornello” in the composer’s words – while the piano dialogues very frequently with invariably eloquent and restless winds and, following a more unsettled central section, returns at the end to complete this slow movement as movingly and beautifully as it began.

After the formal observance of the first and the lyricism of the slow movement, it is over to the third to be the compendium, with the reappearance of material already heard, incorporated now into the themes to give the concerto great formal and conceptual unity. All that material is presented in a series of “chamber dialogues” between the soloist and various instrumental groups. The orchestra – with classical triple winds, brass plus tuba, percussion and strings and harp – takes on a chamber dimension, subdividing into successive groups, alternating in an always vigorous conversation with the soloist who, after what the composer calls several “rhetoric oases” in the passages where the development relaxes, leads precipitately to a rapid, dazzling end.

That dialogue between soloist and different orchestral groupings, heard not just in the last

movement although more characteristic and recurrent there, turns the piano, its entire battery of resources brought into play, into yet another sound ensemble, justifying the composer’s original intention of making it a *concertante* voice – as in Falla’s *Noches en los jardines de España* – more than a soloist, notwithstanding a couple of traditional *cadenzas* for it. The piano writing, inherited from the Bartók and Prokofiev concertos, seeks here less to confront the orchestra than to integrate with it, enabling the instrument to participate as a further sonorous block because each orchestral family has its own personality making it an independent section when necessary: the non-stop input of indiscreet, very Stravinskian winds, the eloquence of the brass, never overwhelming or prodigious, and the support of the strings, filled with musical content. That equality in the treatment of the piano and the different orchestral groups is what requires the greatest precision in the performance of the work, already quite demanding in many senses, especially in the rhythm with passages where it shifts in virtually every bar. And finally, the sonorous material recurring throughout the three movements provides an even greater nexus to a work which, based on elements less heterogeneous than varied, seeks to maintain the unity and substance inherent to the concerto genre.

Begun on completion of the *Concerto*, it took until 2012 to complete composition of the cantata *Poems in Prose*, Miguel Pons’ first large-scale vocal work. In clear contrast with the pre-

vious score, no reference of form or genre conditioned its gestation or development, both of which depend on a primary element, the fundamental material from which all comes: the sung Oscar Wilde text. The *Poems in Prose* were written when Wilde was at his height, between the premiere of *A Woman of no Importance* and *The importance of being Earnest*; they were published in 1894, and the following year the author was to bring the lawsuit against the Marquess of Queensberry for criminal libel which would end him up in prison, leading to his final fall from grace.

In dealing with the text, the first thing Miguel Pons did was to make a selection, from the many pages in the six prose poems choosing four, retained in full, rather than making cuts: *The Master* and *The Teacher of wisdom* were left out. The remaining four – *The Artist*, *The Doer of Good*, *The Disciple* and *The House of Judgement* – are not just of reasonable scale but also alternate short-long-short-long, making those very dimensions a platform itself dynamic. With that selection made, the composer set himself the basic imperative of absolutely respecting the text; the only licence he allows himself is to repeat some critical sentences, just five in more than one thousand five hundred words. Everything from then on arises from the text or at least through the text, not just from a question of humility. Pons barred the text and discovered the extraordinary musicality of Wilde’s prose, poetic from its very title, with not just the rhythms characteristic of English

sagely used, but also the distribution of accents inherent to the verse, and even internal rhymes, alliterative effects and so on. Supported by those components, he allows the text to “sing” and so the music emerges from it.

Such scrupulous respect for the text would be for nought if subsequent fragmentary development, rarefied harmony or tangled counterpoint, excessive accompaniment or an exaggerated vocal line were to blur it or render it unintelligible. For Miguel Pons, the poem is not merely a source of inspiration but a spring of music itself: a value on its own. Thus in the musical treatment, he not only conserves the values of the prosody and finds an impulse for the music in the rhythms and rhymes of Wilde’s *Poems in Prose*: he also gives them life in a central and centred vocal line for both chorus and soloists, shunning any extreme which might compromise the diction. Some contrapuntal resources are simplified and dynamic peaks avoided, the orchestra sensitively treated with refinement, enveloping the song without suffocating it. The deliberate simplicity of the writing for both orchestra and chorus here meets the twin aim of helping make it easier to mount the work and, most particularly, to maintain the transparency of the musical fabric so that each word of the English writer’s poetic prose can always be clearly followed.

There is however an exception to the creative criterion which guided the composer throughout the whole of this extensive score – the exception confirming the rule – when, toward

the end, the cascade of recriminations from God (baritone) mixes in its reproaches with the angry chorus, organising a *totum revolutum* not just enabling the text to be compressed in a section which might have uselessly lengthened its exposition but also to symbolise the state of confusion which overcomes humankind (tenor) with such a deluge of disqualifications, seething and mixing in his head until he shouts his final "Thou canst not": God cannot send humankind to hell because humankind has always lived there; but neither can He send him to heaven "Because never, and in no place, have I [humankind] been able to imagine it". So, in the face of God's impotency, the chorus sings *a capella* "there was silence in the House of Judgement" to close the work. Did Oscar Wilde imagine how soon he would enter a literal "house of judgement" and the true inferno he would be condemned to, not by God but by his fellows, in which he would live to the end of his days?

Restricting their use does not imply an impairment of resources; on the contrary, greater numbers are required, their measure made up for by their variety in placing them at the service of the text which conditions all. And it is in the long run what gives the work its particular aesthetic aspect, filled with lyricism. With the same orchestration as the *Piano concerto* and using the same compositional techniques, its appearance is quite different. More homogeneous, dreamlike and meditative than the impulsive *Concerto* and its contrasts, the

Cantata Poems in Prose ranges from the lyrical to the transcendental in a subtle graduation where contrast is not absent but is less noticeable. And that different aesthetic originates solely in strict adherence to the text: as with any truly perfected song, the prose engenders poetry.

The **Scherzo for clarinet and orchestra** dates from 2005 as *Quasi scherzo para clarinete y piano* for that year's "Madrid Composers" (COMA) Madrid Contemporary Music Festival. To complete this disc's profile, the compositor orchestrated the piano part, leaving the solo part intact. Because the orchestration of the other two works is identical, the *Scherzo* makes use of the same substantial resources, albeit with the moderation required of an accompaniment to a woodwind instrument and which is only dissipated toward the end when the orchestra presses the soloist into a precipitated, abrupt, energetic close, ending rather than with the typical penetrating screech in a long deep note over which the orchestra cracks, a whiplash bringing the work to an end.

Miguel Pons always felt a particular inclination toward the clarinet, conceiving it as a sound source of aristocratic presence – the clarinet of the Mozart *Concerto* or the Brahms *Quintet* – combined with the laid-back image bequeathed by the twentieth century, jazzier – the Benny Goodman clarinet in the Bartók *Contrasts* – or even clowning like the sinuous Cat in Prokofiev's

Peter and the Wolf. The composer himself has said the following of this multiform clarinet, flexible, filled with possibilities, giving life to the protagonist part in this paradoxical *Scherzo*: "The first challenge was to try to secure an impulsive, *scherzante* result with a contrastingly strict use of the pre-established material (notes, cells and derived synthetic scales) along with the greatest possible austerity in the process of elaboration". Thus it might be said to be a "sober scherzo", showing from its ironic opening, charged with a certain theatrical mystery, that its play, its humour, is subtle, not obvious, leading to a moment full of sentimental and nostalgic grace in which the soloist intones a beautiful *pianissimo* song over delicate, discreet harp sounds, just before launching into the brilliant close. This clarinet is always used musically, without resort to effects of mere noise – overlapped notes, key sounds, screaming high notes or diplophonic sounds – so much used and abused in previous decades until becoming no more than a useless cliché (when not outright unpleasant). None of that here: the instrument's vast tessitura, the splendid variety of its upper, middle and lower registers, the eloquence of timbre and extraordinary agility are more than sufficient arms along the path sought by the composer: "an informal, relaxed outcome, of complicity between orchestra and clarinet". Yet another way of drawing poetry from prose.

© CARLOS DE MATESANZ
Translation: Gordon Burt



Miguel Espejo

MIGUEL PONS, composer

Miguel Pons trained in music at the Royal Senior Conservatory in Madrid, studying Harmony with Gabriel Fernández Álzvez, Counterpoint and Fugue with Juan Carlos Panadero, Composition and Instrumentation with Valentín Ruiz and Antón García Abril, Electroacoustics with Zulema de la Cruz, Acoustics with Antonio Calvo-Manzano, Folklore and Gregorian Chant with Emilio Rey and Ismael Fernández de la Cuesta respectively. At the same time he participated in the twentieth century music analysis courses with Enrique Blanco and Ángel Huidobro and numerous teaching encounters with composers including Carmelo Bernaola, Román Alís, Luis de Pablo, Claudio Prieto and Cristóbal Halffter, while completing the first courses in Orchestral and Choral Conducting. As instrumentalist, he studied Piano with Rubén Fernández Picardo and Clavel Cabeza, and attended finishing courses with Marcelino Domínguez and Aquiles delle Vigne.

During this time, he won the Honours Prize in Harmony and Accompanied Melody, the Honours Prize in Composition and Instrumentation, and Honours Passes in Accompaniment and Musical Forms.

Also, in 2001, he received the Third Young Composers Prize from the General Society of Authors and Publishers (SGAE) for his "Trobant Vents" for Wind Quintet.

At the same time as studying music, he graduated in Art History at the Autonomous University of Madrid.

Between 2005 and 2007, he participated actively in organising the Madrid Contemporary Music Festival as a member of the Madrid Composers Association's Management Board, taught at the Madrid Creative Music School and, in the audiovisual realm, participated in the Film Music and Sound Workshops organised by the Autor Foundation.

His music has been played at various national and international festivals and broadcast on television and radio, notable among his performers being ensembles such as Sartory Cámara, the Madrid Community Youth Orchestra, Ensemble Télémaque (Marseilles), Soloists from the Spanish National Orchestra and the Madrid Symphony Orchestra, Nederlands Blazers Ensemble and the Orchestra and Chorus of the Community of Madrid under such conductors as Luis Aguirre, Claudio Ianni, Raoul Lay, Arturo Tamayo or José Ramón Encinar who conducts the works on this disc.

In his professional life, he reconciles "concert" music with the creation and production of music for audiovisual media (television, advertising and fiction), working as arranger in a number of musical genres, and audiovisual direction and production which, together with music, is another of his passions.

www.miguelpons.net



José Ramón Encinar y Miguel Pons

GRABACIÓN / RECORDING

Grabación realizada en la sede la Orquesta y Coro
de la Comunidad de Madrid entre los días 9 y 15 de abril de 2013

INGENIERO DE SONIDO, EDICIÓN DIGITAL Y MASTERIZACIÓN /
SOUND ENGINEER, DIGITAL EDITING AND MASTERING

José Miguel Martínez

ASISTENTES DE SONIDO / SOUND ASSISTANT

Jesús de Frutos y Javier Rubio

PRODUCCIÓN / PRODUCTION

José Miguel Martínez y Pilar de la Vega

COMENTARIOS / TEXTS

Carlos de Matesanz

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Gordon Burt y Emilia Uutinen

REPORTAJE FOTOGRÁFICO / PHOTO REPORT

Iván García Redondo

DISEÑO GRÁFICO / DESIGN

Pilar de la Vega

IMPRESIÓN / PRINTED BY

Impresores Digitales

PORTADA / COVER

José Pons Bosch

Tiempo, corazón de piedra, 1984

Óleo sobre tabla, 32x23 cm.

Colección del autor

INTÉRPRETES / PERFORMERS

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

[www.orcam.org]

José Ramón Encinar

[joseramonencinar.com]

Juan Carlos Garvayo

[www.trioarbos.com]

Magdalena Llamas

[www.magdalenallamas.com]

Juan Antonio Sanabria

[www.musiespana.com/artistas/juan-antonio-sanabria/ficha_artista/index.html]

Alfredo García

[www.alfredogarcia.com]

Miguel Espejo

[es.linkedin.com/pub/miguel-espejo-pla/45/68b/363]

VERSO

APARTADO DE CORREOS 10265

28080 MADRID - ESPAÑA

TEL: + 34 91 446 90 94

MÓVIL: + 34 616 27 30 41

verso@verso.es

www.verso.es

© Y (P) 2013 CLASSIC WORLD SOUND