



viernes **23** abril 2021 / V7

Auditorio Manuel de Falla, 18:30 h

sábado **24** abril 2021 / S7

Auditorio Manuel de Falla, 12:00 h y 18:30 h

## CUENTOS, VERSIONES Y MISTERIOS

**Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY** (1809-1847)

La bella Melusina, obertura, op. 32 (vers. 1835) 9'  
Allegro con moto ma moderato

**Robert SCHUMANN** (1810-1856)

Concierto para violín en La menor, op. 129 25'  
Nicht zu schnell (Non troppo veloce)  
Langsam (Adagio)  
Sehr lebhaft (Molto vivace)

**Béla BARTÓK** (1881-1945)

Música para cuerda, percusión y celesta, BB 114 27'  
Andante traquillo  
Allegro  
Adagio  
Allegro molto

**SERGEY MALOV** violín y director



**OCG**  
1990-2020

**ORQUESTA CIUDAD  
DE GRANADA  
2020\*21**

# Cuentos, versiones y misterios

El Romanticismo representó para Schumann y Mendelssohn una prueba que encerraba la posibilidad de un futuro: la prueba consistía en superar a Beethoven, o por lo menos convencer a los alemanes de que el mundo no se acababa en el borde de sus partituras. Una persuasión insuficiente: el futuro de la música alemana dependía también —quizás primordialmente— de la revisión de su pasado, de poner a cada cual en su sitio, de hacer las correcciones necesarias. De lo contrario crecería torcido. Impulsados por la búsqueda identitaria que movió a los decimonónicos a escarbar en la tierra, Mendelssohn y Schumann lograron que Bach ascendiera por fin al trono del *regnum mundi*, Schubert recibiera los laureles que se le habían negado y Brahms reclamase el lugar del hijo a la derecha de Beethoven. Y eso que fueron la noche y el día, personificando el dicotómico desdoblamiento del carácter romántico; el mismo que encontramos en los *alter ego* Eusebius y Florestán que Schumann se inventó en el seno de La cofradía de David, esa orden de frikis *versus Meyerbeer* en la que Mendelssohn se dio el nombre de Felix Meritis. El día era Mendelssohn. Mendelssohn el niño prodigio, Mendelssohn el Mozart hamburgués, Mendelssohn el *genius loci* de la cultura germana y judío para mayor provocación. A Schubert, claro, le tocó la noche. Solo le faltaron las cruces y los cementerios para amoldarse perfectamente al arquetipo, pero esencialmente vivió como el clásico romántico intemperante. Zaherido por el desamor y la muerte a los quince, alcohólico y sifilítico a los veinte, le dolió la vida hasta el suicidio: dos veces intentó acabar con ella pero Clara y la música lo salvaron. Al menos por un tiempo. A los cuarenta, la locura lo arrancó del mundo con violencia.

Italia fue el gran destino intelectual de los artistas desde los Médicis y no solo por su condición de cuna y yunque del arte occidental. Muchos descendieron las montañas del norte buscando el sol en la costa napolitana y los campos tos-

canos, el sol que representaba un renacimiento más allá del compás del tiempo y los ciclos del arte. Schumann cursó su *viaggio in Italia* tras la muerte de su padre y el suicidio de su hermana con la esperanza de sacudirse los jirones de sombra. Del Mediterráneo volvió músico y a partir de entonces dedicó sus dedos al oficio del piano, olvidando la carrera de leguleyo que su madre le había planeado. En 1830 Mendelssohn cursó su famoso viaje neoclásico a Italia donde hizo sus pinitos como paisajista y maduró el carácter. Su *alla italiana* es, por descontado, la Sinfonía núm. 4 en La Mayor, op. 90 "Italiana" pero también y más ignoradamente la obertura de concierto *La bella Melusina*, op. 32. De las siete que compuso es sin duda la más ardorosa por el fuego que espolea el segundo tema, el tema del caballero. Como buen neoclasicista, Mendelssohn odiaba la adjudicación de imágenes a su música, y eso que era un buen acuarelista. No, a él solo le interesaba la música objetiva, la bella arquitectura de la música y nada más. En la *Escocesa* la isla está disimulada, solo un puñado de musicólogos han querido ver ahí la imagen de una ruina o una tierra alta o un *loch*, pero para encontrarle «el paisaje» a Mendelssohn hay que buscar dentro de la música y no fuera de ella. Con *dentro* me refiero a la idea de una arquitectura. Una idea que, aún inspirándose en un país o en un cuento, era instantáneamente transpuesta por Mendelssohn al orden constructivo. En efecto, para Mendelssohn la imagen era en todo caso un problema morfológico. El antisemita Wagner, que sabía donde dar para que doliera, solía despachar a Mendelssohn como un «pintor de paisajes de primera clase». No podría haberse equivocado más, aunque probablemente fuera consciente del desatino.

En 1833 vio Mendelssohn en Berlín la ópera *Melusina* de Conradin Kreutzer basada en la novela homónima de Ludwig Tieck que dio pie a la famosa ópera *Rusalka* de Dvořák y ya no pudo dejar de darle vueltas al asunto de una compo-

sición que él explicaba como «la historia de una mala alianza». Esa “mala alianza” ya está en el *roman Histoire de la belle Mélusine* del milcuatrocientos, una variación de la leyenda folclórica de la sirenita varada. La relación imposible de un mortal con un ser feérico nos alecciona sobre la transgresión y la volubilidad humana. La ninfa Melusina accede a esposarse con el conde que la pretende con la única condición de que no la visite los sábados, día que se reserva para sumergirse en sus queridas aguas. Obviamente, el conde transgredirá la promesa y descubrirá con horror que se ha desposado con una mujer serpiente. La transgresión deviene tragedia, pero a Mendelssohn no le interesan tanto los sentimientos como la representación formal de la imposible alianza. Y vaya si lo consigue: a lo largo de los diez minutos de la obra, que regaló a su hermana Fanny por su cumpleaños aprovechando el encargo que le hizo la Sociedad Filarmónica de Londres, los dos temas principales se presentan yuxtapuestamente, se contraponen en forma sonata, se entrecruzan y suceden en un continuo esfuerzo por transmutarse, por amalgamarse, por adoptar la forma de un tercer tema en el que la música acuática y la terrestre queden inextricablemente enlazadas. Pero ese enlace no llega a producirse como tampoco se conculca el amor del caballero y la melusina. Por eso el verdadero sentido de esta música, su verdadera calidad, es de orden lingüístico, constructivo. Su valor constata las leyes de la armonía y lo hace transponiendo narrativamente —en la horizontal melódica— la divergencia de los dos protagonistas —en la vertical armónica—. El primer y barato argumento de que Mendelssohn se limita a pintar con música la historia de *La sirena y el caballero* —que fue el título original de la obertura— es insostenible e insultante; el segundo y antiprogramático, que sostiene que su autor quiso pintar las emociones de la historia y no la historia en sí, es igualmente inaceptable y se antoja una mera acomodación eufemística del primero al orden impresionista. No, la verdadera grandeza de Mendelssohn consiste en coger la historia de Melusina y elevar el conflicto dramático al nivel morfológico manteniendo la tensión a través de procedimientos puramente sintácticos. Bajo esta premisa, la música deja entrever el conflicto intempestivo de la época: la oposición entre la templanza clarilínea de la escuela clásica y la música anfractuosa de Liszt y de Wagner. Hay ese debate en esta música. En cuanto al material, no puede ser más brillante: los arpeggios galopantes en 6/4 del caballero, entrando canónicamente para evocar su impetuosa cabalgada, recuerdan la música revolucionaria de Beethoven y futurizan de manera irresistible la bizarrería heroica de Strauss. La música de Melusina, de otro lado, se abre con los floreos típicamente acuáticos que Wagner usó

para evocar las doncellas fluviales de *El oro del Rin*, pero la melodiosidad del tema feérico tiene un cierto sabor a *cantilena* —especialmente en la repetición de las cuatro notas finales a modo de arrebol sobre la dominante— y la instrumentación de madera un aire a ribera cálida —especialmente el clarinete de la exposición—, que resulta imposible negar en ellos las delicias e influjos del periplo italiano de unos años antes.

Su colega Schumann también probó suerte con el género de la obertura pero no la tuvo. Se entiende por qué. La música absoluta —léase el concierto, la sonata o la sinfonía— era más apta para la expresión de su angustia que las tramas prefabricadas que servían de inspiración a formas intrínsecamente narrativas como los poemas sinfónicos de un Berlioz o las óperas de un Wagner. De ahí que Schumann triunfara en el piano y en el concierto, vehículos afectos a su revuelto mundo interior, y no lo hiciera en la música programática. En este sentido, 1848 se antoja un año crucial para esclarecer la cuestión. Ese año completó la ópera *Genoveva*, que en 1850 marcó uno de sus más traumáticos fracasos como compositor, y el Concierto para violoncello en La menor, op. 129, gloria del repertorio concertante. Pianista frustrado como es sabido, Schumann siempre arrastró la herida de renunciar al teclado tras los años de estudio con Wieck y quizás todas sus composiciones posteriores a 1822 fueran un intento de poseer al piano, de dominar al instrumento que le había exigido el sacrificio de sus dedos. Schumann compuso el op. 129 para la orquesta de Düsseldorf tras el intento de sustituir a Wagner en Dresde como Director y lo compuso desde esa herida abierta como un falso concierto de piano. Curiosamente, pese a que no pudo estrenarlo en vida, el virtuoso Joseph Joachim le pidió una versión para violín —viendo claramente que la voz a solo respondía con mayor eufonía a los agudos de su instrumento— y Schumann decidió transplantarlo, prácticamente sin tocar una nota, a la tesitura del violín. Dicha transcripción del op. 129 es la versión del concierto que escuchamos hoy en el instrumento del maestro Malov y bajo ningún concepto debe ser confundida con el ulterior y archiconocido Concierto para violín en Re menor de 1853.

Esta versión para violín del op. 129 fue descubierta en los años ochenta del pasado siglo y presenta las mismas dificultades técnicas que el original para violoncello, aunque los instrumentistas más sabios y duchos prefieren denominarlas retos en lugar de dificultades. El principal de ellos, diríase de carácter conceptual, consiste en cantar la parte solista con idiomática naturalidad, persuadiendo al oído de que los *staccati*

han sido pensados para los ángulos del arco y no desde la digitación teclística, delatada por la ausencia de *glissandi* y de proferencias graves que permitan el esparcimiento del arco. Lo que sí tuvo en cuenta Schumann fue la tensión de fuerzas entre el solista y la orquesta, prestigiando la línea principal sobre las acometidas de conjunto, siempre constreñidas a las funciones de comentario y acompañamiento y facilitando la resonancia del *vibrato*. De acuerdo con la forma clásica está partido en tres movimientos que se suceden sin pausa —*Nicht zu schnell / Langsam / Sehr lebhaft*— y el arco de la tonalidad también está tensado desde el itinerario épico—clásico de La menor—La Mayor con el que se abre y cierra el concierto. Hasta ahí el clasicismo, porque el resto es romanticismo del duro. La melodía principal, uno de los hitos del concierto decimonónico, es la expresión absoluta de la melancolía. El solista debe atacarla como un atormentado, como lo habría hecho el mismo Schumann de haber podido cabalgar a horcajadas el instrumento. La orquesta responde con una clamorividad que solo cabe interpretar como trasunto del *fatum* que el también depresivo Chaikovski musicalizaría a lo largo y ancho de su obra. Pero el *fatum* de Schumann no es aciago o sobrecogedor, no es la tormenta que sacude el penúltimo acto del *Rigoletto* verdiano, sino la luz resonante de la vida que el compositor intenta desesperadamente alcanzar en vano, atrapado en su tumulto interior.

Hacemos una elipsis de más de noventa años para llegar a la célebre Música para cuerda, percusión y celesta, Sz. 106, BB 114 de Béla Bartók. La música ha cambiado después de la Gran Guerra y la Revolución Industrial, pero el tumulto interior del húngaro no dista tanto de la desolación schumanniana. Tampoco la vocación de hacer una música planteada sobre estrictos problemas morfológicos, como en Mendelssohn. El compositor húngaro vivió enfermo toda su vida y se acostumbró a las dentelladas de la muerte. Quizás debido a ello su música —y especialmente el BB 114— es la música de un superviviente, la música de alguien que aprendió a vivir entre cardos y espinas y que, en el dolor de la vida, juntó la fuerza necesaria para hacerle frente. En tan solo diez días compuso esta obra maestra a petición del director Paul Sacher, quien estrenó la obra en Basilea el 21 de enero de 1937 para celebrar el décimo aniversario de la Orquesta de Cámara de la ciudad.

Bartók diseñó su composición como un mecanismo estereofónico con dos orquestas antifónicas de cuerda a ambos lados del escenario separadas por un núcleo de percusión. Aunque la obra debe ser considerada en los términos de la

música absoluta, ciertamente se incardina en un nivel profundo como la expresión de la resiliencia que su configuración espacial sugiere: al oído es una música espinosa, cortante, la música de un planeta inhóspito pero aún así salpicado por la oculta belleza de los matojos y las jaras. Belleza que es esperanza. Si la anfractuosidad armónica del cromatismo modal de la obra representa la cualidad agreste de ese mundo, la inusual orquestación, armada con una batería central de percusión verdaderamente *sui generis* —platillos, caja, tam—tam, timbal, bombo, xilófono y piano— dibuja su superficie. En línea con esta visión alegórico—psicológica del concierto, la escritura podría interpretarse como la resistencia del sujeto —obviamente el propio Bartók— frente al mundo despiadado que le ha tocado vivir: las síncopas, la irregularidad rítmica, la energía salvaje de sus *ostinati*, los *col legno* en *forte*, son proyecciones de esa heroica determinación, la afirmación de la vida contra la adversa circunstancialidad. Los cuatro tiempos de la *Musik* están diseñados acaso como el diario de esa conquista, con impares lentos y pares rápidos (ABAB): el *Andante tranquillo* es el secarral desolado. Todas las notas de esta fuga atrabiliaria aparecen alteradas proponiendo una suerte de orden invertido. Las orquestas enfrentadas van pintando en sordina este mundo atonal y despiadado en el que parece faltar el aire, y no solo por la ausencia de vientos. Las figuraciones de la celesta, tremolando sobre los pequeños *glissandi* de los violines exponen en *misterioso* toda su crudeza. El segundo movimiento, un *Allegro*, denota el progreso del superviviente en este mundo de peligros, una danza de las cuerdas en 2/4 que salta al 3/8, los encapsula; los acentos sincopados del piano y los *pizzicatti*, por contra, expresan la batalla decidida, la obstinación de quien no está llamado a sucumbir. El fantasioso *Adagio* es una cumbre de la orquestación funcional: las figuraciones en *glissando* del xilófono y el timbal —una solución absolutamente prodigiosa sin parangón en la historia de la música orquestal— representan la extenuación de la energía; la tenebrosa melodía del violín, que evoluciona sobre el inquietante nocturno desarrollado en *tremoli*, acaba resolviéndose en la idea sinuosa que las violas han presentado por semitonos en el *Andante*, asegurando la gravedad tonal del universo. En el último movimiento, Bartók se muestra imaginativo hasta la insolencia. Del aire rural de la danza del segundo tiempo nos traslada a la agitación metropolitana del jazz con un piano muy deudor de Gershwin. Pero lejos de levantarnos una ciudad en medio de esas soledades, Bartók expresa en esa furibundez de los ritmos el triunfo final de la voluntad.

**David Rodríguez Cerdán**

# Sergey Malov

El violinista Sergey Malov (San Petersburgo) es considerado tan versátil como virtuoso: toca el violín, la viola, el violín barroco y el violoncello *da spalla* (el instrumento con el que Johann Sebastian Bach probablemente tocó sus suites de violoncello). Su repertorio abarca desde la música del Barroco temprano hasta Johann Sebastian Bach, desde conciertos de violín clásicos y románticos hasta los estrenos mundiales de música contemporánea.

Como violinista Sergey Malov ha sido premiado en el Concurso Paganini de Génova, Concurso Mozart de Salzburgo, Concurso Heifetz de Vilnius y en el Concurso Michael Hill de Auckland; como violista en el Concurso ARD de Múnich y en el Concurso de Viola de Tokio.

Como solista de violín y viola ha actuado con orquestas tan prestigiosas como la BBC London Orchestra, Orquesta Filarmónica de Londres, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, Orquesta Filarmónica de Enesco, Filarmónica de Auckland y Orquesta Filarmónica de Tokio, entre otras. Las invitaciones de temporadas anteriores también lo han llevado a la Orquesta Filarmónica de Helsinki, con la que interpretó el Concierto para violín de Sibelius el día del cumpleaños del compositor, bajo la dirección de Klaus Mäkelä, al Festival de Música Antigua de Innsbruck, a una gira de recitales por Japón y a una gira con la Württemberg Chamber Orchestra Heilbronn. En verano de 2019 fue 'artista en residencia' en el Festival de Música de Turku (Finlandia). También ha actuado como solista con prestigiosas formaciones barrocas como la Akademie für Alte Musik Berlin, Orquesta Barroca de Venecia, Orquesta Barroca de Sevilla, Orquesta "Musica Viva" de Moscú, Camerata de Salzburgo y la

Orquesta Barroca de Halle. Malov cuenta con el galardón "violín barroco" en el Concurso Bach de Leipzig; la Jumpstart Junior Foundation de Ámsterdam le proporcionó un violín barroco Gioffredo Cappa.

Durante la pasada temporada debutó con gran éxito en Schubertiade Hohenems, Festival Cervantino Mexiko, Herkulesaal München así como diversas actuaciones con la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, una gira con la Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, y otras invitaciones le llevaron a la Konzerthaus de Berlín y al Zaryadye-Hall de Moscú. La actual temporada comenzó con el regreso a Brucknerhaus Linz, donde interpretó el Concierto para violín de Brahms con la Neues Orchester y la dirección de Christoph Spering; debutará, asimismo, en la Konzerthaus Wien, Boulez-Saal en Berlín y con la hr-Sinfonieorchester en Frankfurt. Regresará a su país natal, Rusia, para un recital en San Petersburgo y para un concierto y dirección con la Orquesta Sinfónica Estatal Académica de Rusia. Además, participará en el Festival de Música Antigua de Sevilla.

Desde 2017 Malov es profesor de la Escuela de Música de Zúrich. Sus grabaciones han sido editadas por DECCA, EASonus, Hänssler Profil, Alba y Pan Classics. En septiembre de 2017 SoloMusica lanzó su álbum *Hommage á Ysaÿe*; su *Paganini* se publicó en la primavera de 2019 en el que Sergey grabó los 24 caprichos de Paganini. El último álbum *Bach – 6 Suites para violoncello solo*, grabado con su violoncello *da spalla*, se publicó en abril de 2020 por SoloMusica y desde el primer momento recibió excelentes críticas ("un CD que es completamente genial", *Süddeutsche Zeitung*, 27.4.2020).

CONSORCIO GRANADA  
PARA LA MÚSICA



Junta de Andalucía



Ayuntamiento de Granada



Avanzamos junt@s

OCG MECENAZGO

Colaboradores principales



Colaboradores +



Colaboradores

Mercagranada  
Clínica Hidalgo

Con el apoyo de

Universidad de Granada  
Dpto. de H<sup>a</sup> y Ciencias de la Música  
UGR  
Asociación Amigos de la OCG  
RNE-Radio Clásica  
Azafatas Alhambra  
Mudanzas Cañadas

**LUCAS MACÍAS**

Director artístico

**Josep Pons**

Director honorífico

**Giancarlo Andretta y Joseph Swensen**

Principales directores invitados

**Concertino**

Raúl García \*

**Violines primeros**

Peter Biely (ayuda de concertino)

Atsuko Neriishi (solista)

Annika Berscheid

Edmon Levon

Sei Morishima

Julijana Pejic

Andreas Theinert

Piotr Wegner

**Violines segundos**

Alexis Aguado (solista)

Marc Paquin (solista)

Joaquim Kopyto (ayuda de solista)

Israel de França

Berj Papazian

Milos Radojicic

Wendy Waggoner

Adriana Zarzuela \*

**Violas**

Hanna Nisonen (solista)

Krasimir Dechev (ayuda de solista)

Josias Caetano

Mónica López

Andrzej Skrobiszewski

Alejandra Poggio \*

**Violoncellos**

Arnaud Dupont (solista)

Kathleen Balfe (solista)

J. Ignacio Perbech (ayuda de solista)

Philip Melcher

Matthias Stern

María Polo \*

**Contrabajos**

Franco Kakarigi (solista)

Günter Vogl (ayuda de solista)

Xavier Astor

Stephan Buck

**Flautas**

Juan C. Chornet (solista)

Bérengère Michot (ayuda de solista)

**Oboes**

Eduardo Martínez (solista)

José A. Masmano (ayuda de solista)

**Clarinetes**

Carlos Gil (solista)

Israel Matesanz \* (ayuda de solista)

**Fagotes**

Santiago Ríos (solista)

Joaquín Osca (ayuda de solista)

**Trompas**

Óscar Sala (solista)

Carlos Casero (ayuda de solista)

**Trompetas**

Manuel Moreno (solista)

Ismael Cañizares \* (ayuda de solista)

**Timbal / Percusión**

Jaume Esteve (solista)

Noelia Arco (ayuda de solista)

Fernando Franco \*

Carolina Alcaraz \*

**Piano 1**

Puri Cano \* (solista)

**Piano 2 / Celesta**

Cornelia Lenzin \*

**Arpa**

Miguel Á. Sánchez \* (solista)

\* Invitados

**Gerencia**

Roberto Ugarte

M<sup>a</sup> Ángeles Casasbuenas  
(secretaría de dirección)

**Administración**

Maite Carrasco

Jorge Chinchilla

**Coordinación de  
Programación**

Pilar García

**Comunicación**

Pedro Consuegra

Rafa Simón

**OCG Social /  
Programas educativos**

Arantxa Moles

**Producción**

Juan C. Cantudo

Jesús Hernández

Juande Marfil

Antonio Mateos

**Protocolo y  
Relaciones Institucionales**

Marian Jiménez



Auditorio Manuel de Falla  
Paseo de los Mártires s/n  
18009 – Granada  
Tel. 958 22 00 22  
ocg@orquestaciudadgranada.es  
www.orquestaciudadgranada.es

