



OCG

**ORQUESTA CIUDAD
DE GRANADA
2021/22**

viernes 1 octubre/V1

sábado 2 octubre/S1

viernes 1 octubre 2021/V1

sábado 2 octubre 2021/S1

ESPACIO SINFÓNICO

LA MUERTE COMO EL PERDÓN DE LOS VIVOS

Tōru TAKEMITSU (1930-1996)

Death and Resurrection (*Muerte y resurrección*) 10'
(primera vez por la OCG)

Hector BERLIOZ (1803-1869)

Romeo y Julieta, escena de amor 18'
Allegretto – Adagio

Pausa técnica 10'

Hector BERLIOZ

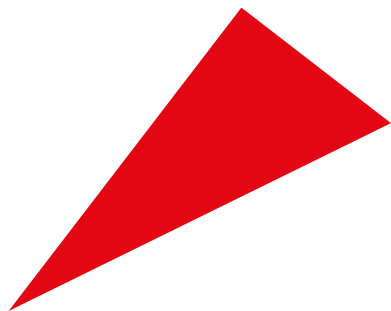
Les nuits d'été (*Las noches de estío*) 31'
Villanelle
Le spectre de la rose
Sur les lagunes
Absence
Au cimetière
L'île inconnue

CATRIONA MORISON mezzosoprano

LUCAS MACÍAS director

Colaboran

Asociación Amigos de la OCG,
Asociación Musical Acorde de la Costa de Granada
y Mecenaz OCG 2021/22



EL AMOR Y LA MUERTE SON PAREJA POÉTICA

TAKEMITSU: música para la moribundia

A Tōru Takemitsu se le ha incluido, no sé si por inercia, en el grupo generacional de la vanguardia. Si es así, fue el más joven de todos, ya que nació en 1930 y los otros nacieron entre 1923 y 1928. Si es así, es uno de los que murió antes, en 1996; no tan pronto como Maderna, pero poco después de Nono.

No se empeñen ustedes, no hay manera de acceder a Takemitsu mediante la gramática. Mejor, así no lo falseamos, como ocurre con, qué sé yo, con Berg, cuando lo analizamos como música serial. El de Takemitsu es un mundo propio, en el sentido de Eugenio D'Ors ("lo primero es tener un cosmos propio"), no exclusivo, porque reconoce deudas; esto es, las reconoce la obra misma de Takemitsu, no ya el compositor. Claro está que Debussy se halla en primer plano, pero Debussy influyó demasiado a lo largo del siglo XX, y no ya en los compositores, sino sobre todo en la manera de oír, en la manera de percibir ese ordenamiento de sonidos que llamamos música. En *Muerte y resurrección*, música para la película *Lluvia negra* (Shohei Imamura, 1989) se percibe, a poco atento que se esté, la principal lección de Debussy: se sucede un tema tras otro, después de que el tema ha prometido, ha transcurrido apenas; pero no cumple, sino que deja paso a otro motivo. Y no transitan mediante modulación, no les hace falta. Lo mismo que en aquella lejana página, *Jeux*, de Debussy, presentada primero en forma de ballet y que es una obra trascendental del siglo XX. Juego de tensiones, juego de expectativas, inducción de inquietud, de drama.

Buena parte de la música no operística del siglo XX consiste en una secuencia en la que se empieza a narrar un cuento y este cuento se interrumpe, para narrar otro, que se interrumpirá también. Italo Calvino hizo algo por el estilo en narrativa, esa especialidad que siempre exige desarrollo y solución; fue en *Si una noche de invierno, un viajero*, que expone temas porque oculta una trama que no puede ocultar siempre. La música lo exigía también, pero desde hace años las creaciones pueden convivir con el planteamiento del tema, que sugiere su desarrollo sin caer en la tentación de explicitarlo. Aunque, se me dirá, esa música ha sabido convivir con todo, hasta con los impostores glorificados. Y es muy cierto que en música el concepto de ocultar no significa lo mismo que en narrativa; tiene más que ver con la poesía, pero la música ha sabido conservarse poesía, mientras que la poesía no siempre lo es, y me refiero a la poesía verdadera, bella. Mas volvamos a la música: eso que alguien llamó "delincuencias armónicas" sirvió para ampliar la escucha, la recepción



y, en consecuencia, el espectro que muestra la obra misma. Sí, es como si la recepción fuese anterior a la interpretación, y ésta anterior a lo compuesto. No es así, claro, pero así se puede entender mejor lo que va de Debussy a Takemitsu, porque se trata no tanto de percibir como de recrear en el proceso mismo de percepción.

En el film *Lluvia negra*, que prescinde del color, se prescinde durante secuencias enteras de cualquier sonido que no sea el propio de los actores, objetos, ambiente. Pero de repente surge la música, y de esa música pudo brotar (o acaso el proceso es ligeramente distinto) esta especie de bellísimo poema sinfónico, *Muerte y resurrección*, para cuerdas, en el que lo que importa es la sugerencia, dentro de la mudanza de temas. Son motivos básicamente tonales, a menudo cromáticos; son, claro está, acordes tonales. Pero no cumplen, no se resuelven. No es que nos engañen, es que limitan su desarrollo, son sobrios, renuncian a la elocuencia. Aun así, Takemitsu se permite una célula sinuosa, que se repite a lo largo del poema y que se

apunta como *cantabile*. El dramatismo no es soporte de imagen, porque hay una concurrencia entre la estética y la épica de las imágenes en que Imamura permite que haya música, y la música misma.

Takemitsu compuso música para muchas películas. No olvidemos que el cine japonés es uno de los mejores del mundo. Aparte de esta *Muerte y resurrección* para *Lluvia negra* (el film trata de las consecuencias en la gente corriente, al cabo de los años, de la bomba de Hiroshima) y de la *Música fúnebre* para la misma acción (los personajes van muriendo a lo largo del film, como consecuencia de la radiación, y hay varios entierros); aparte de eso, Takemitsu compuso música para films magistrales como *Ran*, de Kurosawa; o *La mujer de las dunas* (Hiroshi Teshigahara, 1964). Y también para la película *Notalgia* (1983), no solo rusa, sino también italiana, de Andrei Tarkovski. Qué lejos está la música para cine de Takemitsu de aquella despechada expresión de desdén que se permitió Stravinski: la música para el cine serían "como papeles pintados".

BERLIOZ o El amor es más fuerte que tú y que yo

Shakespeariana

Casi cualquier página de Berlioz sirve como garantía de que este compositor francés fue el heterodoxo primero de la música europea. Aunque solo sea por sus obras sinfónicas y sus óperas, ya estamos ante un creador que desde muy pronto planteó a sus contemporáneos que las formas, los géneros, las expresiones podían plantearse de muy otra manera. El programa, o al menos la música descriptiva (no está tan claro qué venga antes en la *'Fantástica'*, si la música o el programa) se impone a la recién formulada forma sonata (que practicaban Mozart o Beethoven sin necesidad de teoría; la teoría vino después, ya entrado en siglo XIX). Un instrumento puede ser un protagonista dramático, como la viola en *Harold en Italia*, y desde ya mismo constatemos que lo dramático, lo teatral es lo más relevante de la música de Berlioz que, lógicamente, tenía que llegar a la ópera de una manera muy particular, muy ajena a los cánones: ¿son *Benvenuto Cellini* y *Los troyanos* (dos partes, acaso dos óperas diferenciadas) ejemplos de *grand opéra*, ese género tan peculiar de tan peculiar época, tan francés, que tuvo como obras maestras indiscutibles dos óperas de Verdi y, probablemente, una de Donizetti (*Don Carlos*, *Vêpres*, *Favorite*) y unas cuantas muy estimables de Meyerbeer, Halévy, Auber, incluso Rossini? La integración de voces, coros (en plural) y familias orquestales (por separado, juntas y reforzadas) da lugar a propuestas sinfónicas más allá de la heterodoxia, como en el caso de *Romeo y Julieta*; y a piezas sinfónico-corales de una desmesurada instrumentación, como el *Requiem*, la *Messe des morts*, cuyos numerosos efectivos fueron revolucionarios, sencillamente; y también objeto, en su época, de caricaturas humorísticas todavía hoy muy conocidas. Ahora bien, de la aventura orquestal de Berlioz, con sus acumulaciones, masas y excesos, lo que salió ya para siempre transformado fue el color, el timbre. Cada obra orquestal de Berlioz, incluida esta sinfonía, *Romeo y Julieta*, que incluye episodios, música descriptiva, cantos y algún que otro coro no muy afortunado, es un paso adelante en el cambio de la conciencia tímbrica de los públicos. Que, no lo olvidemos, eran entonces muy escasos, pero muy asiduos, en una época en que las temporadas de conciertos no existían, aunque sí los abonos y otros procedimientos para establecer una periodicidad que nada tiene que ver con la que establecieron los ciclos sinfónicos del siglo XX, con avances a lo largo de toda la centuria anterior.

Lo que para un concierto como este se llama *Escena de amor* es una página pre-tristanesca que, sin que llegue la sangre al río del cromatismo, despliega episodios plenamente diatónicos pero cambiantes, aunque no tanto como en el Debussy y el Takemitsu que tratábamos antes, puesto que el nivel de conciencia es distinto, y el que empezó a cambiar las cosas fue Berlioz, mientras que Debussy lo que hizo fue cambiarlas por completo cuando eso pudo ser. Lo cierto es que los episodios se suceden, pero no decepcionan la espera tonal ni desesperan de la repetición, que en música es, si se trata bien, la sal del relato sonoro, porque el refrán es recuerdo, cuando no confirmación. Traen de aplicarle gramática al relato. Tampoco podrán, salvo que destriremos acordes por aquí, intervalos no especialmente significativos por allá, temas descendentes, intensidades casi nunca en forte y casi siempre penetrantes. En esta sinfonía con voces en la que los protagonistas, Romeo y Julieta, no

cantan, sí aparecen en la descripción poemática, que nunca es descripción (es bien sabido), sino sugerencia y eso que llamábamos intensidad.

No me resisto a citar unas palabras de Henry Barraud, hacia el final de su biografía de Berlioz: “La música de Berlioz es ante todo la música de un hombre extraordinariamente inteligente, extraordinariamente cultivado y extraordinariamente sensible. Por eso puede pasar por música de relumbrón para aquellos que no tienen la inteligencia y la cultura necesarias para comprenderla en profundidad” (Versión de Araceli Cabezón, Alianza música, 1994). Quedamos advertidos.

Noches no siempre apacibles

Y ya que nos referíamos a la gran renovación tímbrica de Berlioz: ahí tenemos el ciclo de canciones de concierto *Les nuits d'été*, de 1832. La versión que siempre se escucha es de 1856, cuando Berlioz tuvo ocasión de orquestrar el acompañamiento... y había tenido tiempo de ser plenamente él mismo. Plenamente Berlioz. Pero tanto en una como en otra versión (y la primera no se oye así como así) lo que nos llama la atención —sin que nos sorprenda demasiado, esa es la verdad— es la diferencia notoria entre este ciclo de canciones y los que componía Schubert, que murió en 1828; esto es, son contemporáneos uno y otro compositor. No es tanto un nivel de conciencia más adelantado cuanto una propuesta dramática distinta. No se trata tampoco de una dimensión operística por parte de Berlioz, aunque sí sirvan de base y lección para la escena. Es la canción romántica por excelencia, en un ciclo que no reúne especiales señales de unidad en lo que se refiere a temática literaria, pero que posee unidad de propuesta: la exaltación (contenida) de línea vocal y paisaje orquestal, la relativa diferencia entre acompañamiento y línea, la complejidad de la expresión, el intento de alejarse de lo estrófico...

La primera de estas seis canciones, *Villanelle*, es tenue, ligerita. Puede dar la impresión de que nos las vamos a ver con un ciclo rico en amabilidades a través de diatonismos sencillos. Y no será exactamente así. Pero lo cierto es que la *Villanelle* es prácticamente una canción estrófica, con tres estrofas amplias que concluyen (diríamos) en “pie quebrado”. Banal, trivial, bonita, con un *ostinato* de las cuerdas que sirven de apoyo a este anhelo *charmant* para que venga el buen tiempo, propicio a amores y cosas así.

La amplia introducción del *Espectro de la rosa* quedaría muy bien en *La condenation de Faust*, es hermana menor de la gran aria de Margarita. Este texto encierra una poesía que viene de lo fantástico o de lo mágico, quién sabe de qué hontanar por el estilo. El poema inspiró años después el famoso ballet del salto de Nijinski. “Je suis le spectre d'une rose / que tu portais hier au bal”. Es una canción también estrófica, pero en cada una de las tres estrofas hay un aumento de tensión, un ligero cambio tonal... hasta el descenso final a la tumba en que descansan las flores y los sueños: “Aquí yace una rosa, / de la que todos los reyes estarán celosos”. Hermoso final, con su decrecimiento sonoro: no será el único final especialmente bello en este ciclo de canciones.

Sur les lagunes juega con la polisemia del concepto de agua (sí, concepto), que es real fuente de vida y poética metáfora de muerte. Tres estrofas que se complementan con un dramático refrán, un crecimiento del drama. Es la *elaboración del duelo*, un duelo real, no metafórico. Porque *El espectro de la rosa* se refería a la muerte poética de una flor y un espíritu, pero aquí se trata de la muerte de la amada. Introspección y arrebatos son descritas por crecimientos y, al contrario, por *descrescendos* descriptivos. Ambos, cavilación y arrebatos, se describen en un desequilibrio dramático; y es que, por primera vez en este ciclo, hay un personaje, y ese personaje es el protagonista del *pianto*.

Absence nos recuerda el ciclo *A la amada lejana*, de Beethoven. Es el mismo dolor por la lejanía de *ella*: "Entre nos cœurs quelle distance". Elegíaca, envolvente, dos estrofas con un refrán que matiza pero que no lleva nunca a la exaltación desesperada, un *cantabile* que surge de un casi-recitativo para rozar, sin nunca traspasarlo, un cierto énfasis. Con un acompañamiento no limitado a la cuerda pero basado en ella, precisa de la capacidad de un intérprete (mejor si es femenino) que apiane el sonido, que adelgace la frase o la palabra. Es una canción de una belleza sosegada y sin embargo dramática; también aquí tenemos un personaje que desarrolla un sentimiento amoroso que va más allá de la nostalgia.

Au cimetière (Clair de lune) nos presenta uno de los escenarios favoritos del Romanticismo, las tumbas. De nuevo un apunte de recitativo que se convierte en melodía retenida, tensa, de apariencia tenue y profunda emoción. Son seis estrofas, las dos primeras con un tema que reaparecerá en las dos últimas; con dos en el centro, que constituyen una culminación desde "On dirait que l'âme éveillée / pleure sous terre à l'unisson". Armonías que se desmienten, línea vocal sin grandes intervalos, imágenes exteriores que son trasunto de un dolor interno, acompañamiento sobrio que en algunos momentos se permite un comentario o acaso transición melódica... La muerte ha sido, la muerte ya puede esperar, y ahora todo es evocación, acaso promesa, a través de la presencia de la tumba.

Todo cambia en la última canción, *L'île inconnue*. ¿Acaso volvemos a la trivial alegría de la *Villanelle*? A la tumba, la lejanía y la introspección le sucede un cortejo con alusiones exóticas, del Báltico al Pacífico, a Java. El barco, el mar, el viaje, la brisa, el oleaje... Acaso esta canción sea algo más que un cierre, quien sabe si es también mudanza de sentido de todo el ciclo: estrofas con refrán íntimamente unido a aquéllas, tempo más agitado que en las anteriores canciones, progresión en lo que es tanto cortejo como relato. Porque esa isla ignota es el país de los amores, y a ella pretenden dirigirse los (acaso) enamorados a sabiendas de su inexistencia. Es un juego, y en las cuatro anteriores canciones no hemos percibido, sentido, nada semejante. Una orquestación más nutrida, más ágil también, acompaña este viaje cuya trascendencia musical han detectado algunos berliozianos en las poco ortodoxas óperas del compositor.

Santiago Martín Bermúdez

LES NUITS D'ÉTÉ

1. Villanelle

*Quand viendra la saison nouvelle,
Quand auront disparu les froids,
Tous les deux nous irons, ma belle,
Pour cueillir le muguet aux bois.
Sous nos pieds égrénant les perles
Que l'on voit, au matin trembler,
Nous irons écouter les merles
Siffler.*

*Le printemps est venu, ma belle,
C'est le mois des amants béni,
Et l'oiseau, satinant son aile,
Dit ses vers au rebord du nid.
Oh, viens donc, sur ce banc de mousse,
Pour parler de nos beaux amours,
Et dis-moi de ta voix si douce:
Toujours!*

*Loin, bien loin, égarant nos courses,
Faisant fuir le lapin caché,
Et le daim au miroir des sources
Admirant son grand bois penché;
Puis chez nous, tout heureux, tout aises,
En paniers enlaçant nos doigts,
Revenons, rapportant des fraises
Des bois. del bosque.*

2. Le spectre de la rose

*Soulève ta paupière close
Qu'effleure un songe virginal.
Je suis le spectre d'une rose
Que tu portais hier au bal.
Tu me pris encore emperlée
Des pleurs d'argent de l'arrosoir,
Et, parmi la fête étoilée,
Tu me promenais tout le soir.*

*O toi, qui de ma mort fus cause,
Sans que tu puisses le chasser,
Toutes les nuits mon spectre rose
A ton chevet viendra danser.
Mais ne crains rien, je ne réclame
Ni messe ni De Profundis.
Ce léger parfum est mon âme
Et j'arrive du paradis.*

LAS NOCHES DE ESTÍO

Villanesca

Quando llegue la nueva estación,
cuando los fríos hayan desaparecido,
nos iremos los dos, amor mío,
a coger muguete al bosque.
Desgranando bajo los pies las perlas
que se ven temblar al amanecer,
iremos a escuchar a los mirlos
cantar.

Ha llegado la primavera, amor mío,
es el mes bendito de los amantes,
y el pájaro, satinando su ala,
dice sus versos desde el borde del nido.
Oh, ven a este banco de musgo
para hablar de nuestros dulces amores,
y dime con tu voz tan dulce:
¡siempre!

Caminando lejos, muy lejos,
haremos huir a la liebre agazapada,
y veremos al gamo reflejado en los arroyos
admirando su gran cornamenta inclinada;
volvamos luego a casa, felices y contentos,
entrelazando cual cestas nuestros dedos,
volvamos a casa llevando fresas
del bosque.

El espectro de la rosa

Levanta tus párpados cerrados
que roza un sueño virginal.
Soy el espectro de una rosa
que ayer cogiste para ir al baile.
Aún me envolvían las perlas
de lágrimas plateadas de la roseta
y, entre la fiesta estrellada,
me llevaste toda la noche.

Oh, tú, que provocaste mi muerte
sin poder atraparla,
todas las noches mi espectro rosa
vendrá a danzar junto a tu cama.
Pero nada temas, porque no reclamo
ni una misa ni un *De Profundis*;
este suave perfume es mi alma
yengo del paraíso.

*Mon destin fut digne d'envie,
Et pour avoir un sort si beau
Plus d'un aurait donné sa vie,
Car sur ton sein j'ai mon tombeau,
Et sur l'albâtre où je repose
Un poète avec un baiser
Écrivit: "Ci-gît une rose
Que tous les rois vont jalouser."*

3. Sur les lagunes

*Ma belle amie est morte,
Je pleurerai toujours;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort es amer!
Ah, sans amour s'en aller sur la mer!*

*La blanche créature
Est couchée au cercueil;
Comme dans la nature
Tout me paraît en deuil!
La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent;
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.
Que mon sort est amer!
Ah, sans amour s'en aller sur la mer!*

*Sur moi la nuit immense
S'étend comme un linceul,
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.
Ah! comme elle était belle,
Et comme je l'aimais!
Je n'aimerai jamais
Une femme autant qu'elle.
Que mon sort est amer!
Ah, sans amour s'en aller sur la mer!*

4. Absence

*Reviens, reviens, ma bien-aimée!
Comme une fleur loin du soleil,
La fleur de ma vie est fermée
Loin de ton sourire vermeil*

*Entre nos coeurs quelle distance!
Tant d'espace entre nos baisers!*

Mi destino fue digno de envidia
y por tener suerte tan hermosa
más de uno habría dado su vida,
porque mi tumba está sobre tu pecho.
Y sobre el alabastro donde reposo
un poeta con un beso
escribió: "Aquí yace una rosa,
de la que todos los reyes estarán celosos."

En las lagunas

Mi hermosa amada está muerta,
lloveré eternamente;
Bajo la tumba se ha llevado
mi alma y mis amores.
Ha regresado al cielo
sin esperarme;
El ángel que la transportó
no quiso llevarme.
¡Qué amarga es mi suerte!
¡Ah, echarse a la mar sin amor!

La blanca criatura
yace en el féretro;
¡Todo en la naturaleza
me parece estar de duelo!
La paloma olvidada
llora y piensa en el ausente;
mi alma llora y siente
que está incompleta.
¡Qué amarga es mi suerte!
¡Ah, echarse a la mar sin amor!

Sobre mí, la noche inmensa
se extiende como una mortaja;
Canto mi romanza
que sólo el cielo escucha.
¡Ah! ¡Qué hermosa era!
¡Y cómo la amaba!
Jamás amaré tanto
a una mujer como a ella.
¡Qué amarga es mi suerte!
¡Ah, echarse a la mar sin amor!

Ausencia

¡Vuelve, vuelve, amada mía!
¡Como una flor lejos del sol,
la flor de mi vida está cerrada
¡lejos de tu sonrisa de rubí!

¡Qué distancia entre nuestros corazones!
¡Cuánto espacio entre nuestros besos!

*O sort amer! O dure absence!
O grands désirs inapaisés!*

*D'ici là-bas, que de campagnes,
Que de villes et de hameaux,
Que de vallons et de montagnes,
A lasser le pied des chevaux!*

5. Au cimetière

*Connaissez-vous la blanche tombe,
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if?
Sur l'if une pâle colombe,
Triste et seule au soleil couchant,
Chante son chant:*

*Un air maladivement tendre,
À la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal
Et qu'on voudrait toujours entendre;
Un air comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux.*

*On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson
De la chanson,
Et du malheur d'être oubliée
Se plaint dans un roucoulement
Bien doucement.*

*Sur les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir.
Une ombre, une forme angélique,
Passe dans un rayon tremblant
En voile blanc.*

*Les belles de nuit, demi-closes,
Jettent leur parfum faible et doux
Autour de vous,
Et le fantôme aux molles poses
Murmure en vous tendant les bras:
Tu reviendras!*

*Oh, jamais plus près de la tombe,
Je n'irai, quand descend le soir
Au manteau noir,
Écouter la pâle colombe
Chanter sur la pointe de l'if
Son chant plaintif!*

¡Oh, suerte amarga! ¡Oh, ausencia terrible!
¡Oh, grandes deseos insatisfechos!

¡De aquí allí, cuántos campos,
cuántas ciudades y aldeas,
cuántos valles y montañas
para dejar exhaustos a los caballos!

En el cementerio

¿Conocéis la blanca tumba
donde flota con sonido quejumbroso
la sombra de un tejo?
Sobre el tejo, una pálida paloma
triste y sola en el ocaso,
canta su canto:

una melodía enfermizamente suave,
a un tiempo atractiva y fatal,
que te duele,
y que nunca querrías dejar de oír;
una melodía como un suspiro hacia el cielo
de un ángel enamorado.

Se diría que el alma, despertada,
llora bajo tierra al unísono
de la canción,
y de la desgracia de ser olvidada
se lamenta en un susurro
lleno de dulzura.

Sobre las alas de la música
se siente el lento retorno
de un recuerdo.
Una sombra, una forma angelical,
pasa en un rayo tembloroso
envuelta en blanco velo.

Los dondiegos de noche, semicerrados,
lanzan su perfume tenue y dulce
en torno a vos,
y el fantasma de suaves maneras
murmura tendiéndooos los brazos:
¡tú volverás!

¡Oh, jamás volveré a ir
cerca de la tumba al caer el sol
con su negro manto,
a escuchar a la pálida paloma
cantar en la copa del tejo
su quejumbroso canto!

6. L'Île Inconnue

*Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller?
La voile enfle son aile,
La brise va souffler!*

*L'aviron est d'ivoire,
Le pavillon de moire,
Le gouvernail d'or fin;
J'ai pour lest une orange,
Pour voile une aile d'ange,
Pour mousse un séraphin.*

*Est-ce dans la Baltique?
Dans la mer Pacifique?
Dans l'île de Java?
Ou bien est-ce en Norvège,
Cueillir la fleur de neige,
Ou la fleur d'Angsoka?*

*Menez-moi, dit la belle,
À la rive fidèle
Où l'on aime toujours!
Cette rive, ma chère,
On ne la connaît guère
Au pays des amours.*

*Où voulez-vous aller?
La brise va souffler!*

Théophile Gautier

La isla desconocida

Dime, hermosa joven,
¿adónde deseas ir?
¡La vela infla su ala,
va a soplar la brisa!

El remo es de marfil,
de moaré la bandera,
el timón de oro fino;
Por lastre tengo una naranja,
por vela de un ángel el ala,
por grumete un serafín.

¿Es al Báltico?
¿Al Océano Pacífico?
¿A la isla de Java?
¿O es más bien a Noruega,
a coger la flor de nieve,
o la flor de Angsoka?

¡Llévame, dice la hermosa,
a la ribera fiel
donde siempre se ama!
Esa orilla, mi cielo,
apenas se conoce
en el país del amor.

¿Adónde deseas ir?
¡Va a soplar la brisa!

(Traducción: Luis Gago)

CATRIONA MORISON

La mezzosoprano escocesa-alemana Catriona Morison se dio a conocer a un público más amplio en 2017 cuando ganó el primer premio del concurso de la BBC "Cardiff Singer of the World". A partir de ese momento entró a formar parte del elenco de la Ópera de Wuppertal durante dos temporadas (2016-2018), donde interpretó una gran variedad de papeles, incluyendo las producciones *Les contes d'Hoffmann*, *Werther*, *Hansel y Gretel*, *Rigoletto*, *Juliette*, *El amor de las tres naranjas* o *Le nozze di Figaro*.

Ha actuado, entre otros, en el Festival Internacional de Edimburgo, Ópera de Colonia, Ópera Nasjonale de Bergen y el Teatro Nacional de Weimar. En 2015 hizo su debut en el Festival de Salzburgo con Franz Welser-Möst como miembro del *Proyecto de Jóvenes Cantantes* y en el mismo año en el Festival de Pentecostés de esta ciudad. En la primavera de 2021 fue Meg Page en una nueva producción de *Falstaff* en Burdeos. Julia Jones, David Parry, Frédéric Chaslin, Stefan Solyom, Antony McDonald, Immo Karaman, Joe-Hill Gibbons, Christopher Alden, Inga Levant, Charlie Edwards, Nigel Lowery y Timofey Kuljabin, son algunos de los directores con los que ha colaborado.

Como solista Catriona Morison hizo su debut en los BBC Proms en el verano de 2019, donde interpretó *Sea Pictures* de Elgar con la Orquesta Nacional de Gales BBC y Elim Chan. También cantó el estreno mundial de *This Frame is Part of the Painting* de Errollyn Wallen (BBC Proms), una obra pensada para ella. En la temporada 2020/21 ha interpretado, entre otras, las *Misas* de Mozart con la Scottish Chamber Orchestra en Glasgow con Maxim Emelyanychev, el *Oratorio de Navidad* de Bach con la Accademia di Santa Cecilia de Roma bajo la dirección de Trevor Pinnock, la *Novena Sinfonía* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Tokio dirigida por Jonathan Nott o *La Pasión según San Mateo* de Bach con la Orquesta Filarmónica de Rotterdam bajo la dirección de John Butt.

Ha sido invitada al Wigmore Hall, Festival Internacional de Edimburgo y Festival Leeds Lieder. En la primavera de 2021 ha cantado junto al pianista Malcolm Martineau en Ámsterdam y Bilbao, y en el Heidelberg Spring ofreció una velada junto a Katharina Konradi, acompañada de Joseph Middleton. Su primer CD de canciones en solitario con Malcolm Martineau se publicó a principios de 2021.

Catriona Morison cuenta con numerosos oratorios en su repertorio, que abarca desde Bach hasta compositores contemporáneos. Entre sus próximos proyectos destacan una gira con Teodor Currentzis y MusicAeterna con el *Requiem* de Mozart, *La pasión según San Mateo* de Bach con la MDR Symphony Orchestra y el *Requiem* de Duruflé con la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Sir Andrew Davis.

Catriona Morison es artista del *Programa de Artistas de Nueva Generación* de la BBC y tiene en su haber la cátedra honoraria del Conservatorio Real de Escocia (RCS) en 2017. Estudió en el RCS Glasgow, en la Universidad de las Artes de Berlín y en la Liszt School of Music Weimar.

LUCAS MACÍAS

“Un solista tan grande es también inevitablemente un director pleno de criterio”

Scherzo, Enrique G. Revilla, IV/2021

Lucas Macías debutó como director en el Teatro Colón de Buenos Aires en 2014 tras una excepcional carrera como uno de los principales oboístas del mundo, siendo solista de la Orquesta Real del Concertgebouw de Ámsterdam, Orquesta del Festival de Lucerna y miembro fundador de la Orquesta Mozart de Claudio Abbado.

Formado como director de orquesta con Mark Stringer en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena, en la Academia Karajan de la Filarmónica de Berlín y en Ginebra con Maurice Bourgue, ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Oboe de Tokio de la Fundación Sony Music en 2006.

Director titular de Oviedo Filarmonía desde 2018, ha dirigido, entre otras, la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre de Paris —donde fue director asistente durante dos años en estrecha colaboración con Daniel Harding—, Orchestre de Chambre de Genève, Filarmónica de Buenos Aires, Het Gelders Orkest, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta de la RTVE, Real Filharmonía de Galicia y Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

Durante la temporada 2021/22 se pondrá al frente de prestigiosas formaciones como la Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Comunidad de Madrid —en una nueva producción del Teatro de la Zarzuela de *Don Gil de Alcalá*, de Manuel Penella, con dirección escénica de Emilio Sagi—, o la prestigiosa Staatskapelle Dresden, entre otras.

Desde noviembre de 2020 es director artístico de la Orquesta Ciudad de Granada.

LUCAS MACÍAS

Director artístico

Josep Pons

Director honorífico

Christian Zacharias y

Joseph Swensen

Principales directores
invitados

Concertino

Beatriz Jara *

Violines primeros

Peter Biely (ayuda de
concertino)

Atsuko Neriishi (solista)

Annika Berscheid

Sei Morishima

Julijana Pejic

Andreas Theinert

Piotr Wegner

Óscar Sánchez *

Adriana Zarzuela *

Violines segundos

Alexis Aguado (solista)

Edmon Levon

(ayuda de solista)

Israel de França

Berj Papazian

Milos Radojicic

Wendy Waggoner

Javier Baltar *

Lara Salvador *

Violas

Hanna Nisonen (solista)

Krasimir Dechev

(ayuda de solista)

Josias Caetano

Mónica López

Donald Lyons

Andrzej Skrobiszewski

Violoncellos

Kathleen Balfe (solista)

Arnaud Dupont (solista)

J. Ignacio Perbeck

(ayuda de solista)

Ruth Engelbrecht

Matthias Stern

Alessandra Giovannoli *

Contrabajos

Franco Kakarigi (solista)

Günter Vogl

(ayuda de solista)

Xavier Astor

Abigail Herrero *

Flautas

Juan C. Chornet (solista)

Bérengère Michot

(ayuda de solista)

Oboes

Eduardo Martínez

(solista)

Juan A. Moreno

(ayuda de solista)

Clarinetes

Carlos Gil (solista)

Claudia Reyes *

(ayuda de solista)

Fagotes

Santiago Ríos (solista)

Joaquín Osca

(ayuda de solista)

Bartolomé Mayor *

Manuel Valero *

Trompas

Óscar Sala (solista)

Carlos Casero

(ayuda de solista)

María Vargas *

Pedro A. Herrera *

Arpa

Miguel Á. Sánchez *

(solista)

* Invitados

Gerencia

Roberto Ugarte

M^a Ángeles Casasbuenas
(secretaría de dirección)

Administración

Maite Carrasco

Jorge Chinchilla

Coordinación de Programación

Pilar García

Comunicación

Pedro Consuegra

Rafa Simón

Programas educativos

Arantxa Moles

Producción

Juan C. Cantudo

Jesús Hernández

Juande Marfil

Antonio Mateos

Protocolo y

Relaciones

Institucionales

Marian Jiménez

CONSORCIO GRANADA PARA LA MÚSICA



Auditorio Manuel de Falla
Asociación Amigos de la OCG
Mecenas OCG 2021/22
Asociación Musical Acorde de la Costa de Granada
Universidad de Granada
Departamento de Historia y Ciencias de la Música UGR
AEOS - Asociación Española de Orquestas Sinfónicas
RNE - Radio Clásica
Azafatas Alhambra
Mudanzas Cañadas



**ORQUESTA CIUDAD
DE GRANADA**



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