

TEMPORADA LI

IBER
MÚSI
CA 50
AÑOS

IBERMÚSICA 20→21

ORQUESTAS
Y SOLISTAS
DEL MUNDO
DE IBERMÚSICA

Presidencia de Honor
S.M. La Reina Doña Sofía

IBERMÚSICA 20→21

50 años sintiendo la mejor música

ORQUESTAS Y SOLISTAS
DEL MUNDO DE IBERMÚSICA

MUSICAETERNA

Director Titular:

TEODOR CURRENTZIS



Medio colaborador



ORQUESTA MUSICAETERNA

La Orquesta y Coro musicAeterna se encuentran entre los conjuntos más solicitados del mundo, superando constantemente los límites de su dominio creativo. MusicAeterna fue fundada en 2004 en Novosibirsk, Rusia, por Teodor Currentzis.

Desde 2011 hasta 2019, musicAeterna fue la orquesta residente y el coro de la Ópera de Perm, cuyo director artístico en ese momento era Teodor Currentzis. En 2019, musicAeterna se embarcó en una nueva fase de su desarrollo como institución independiente patrocinada por el sector privado y se trasladó a San Petersburgo, donde actualmente tiene su sede.

La orquesta y el coro incluyen músicos de 20 ciudades rusas y de otros 12 países: Alemania, España, Italia, Grecia, Suiza, Bielorrusia, Kazajstán y otros. Es uno de los pocos conjuntos que es capaz de interpretar piezas musicales de diferentes géneros y épocas. Su repertorio abarca desde obras maestras de la música antigua de fama mundial y obras de los siglos XIX y XX hasta composiciones contemporáneas experimentales.

La orquesta y el coro de musicAeterna giran regularmente por todo el mundo y han actuado en numerosos lugares de prestigio como la Philharmonie de Berlín, la Philharmonique de París, la Konzerthaus de Viena, la Gasteig de Múnich, la Ópera de París, la ElbPhilharmonie de Hamburgo, la Festspielhaus de Baden-Baden, La Scala de Milán, Auditorio Nacional de Madrid, The Shed New York. Tienen una larga relación con prestigiosos festivales internacionales como el Festival de Salzburgo (Austria), Festival de Lucerna (Suiza), Festival Aix-en-Provence (Francia), RUHRtriennale (Alemania) y el Festival Klara (Bélgica). Junto con Teodor Currentzis colaboran estrechamente con los más reconocidos directores de escena entre los que cabe nombrar Robert Wilson, Romeo Castellucci y Peter Sellars.

Teodor Currentzis y musicAeterna son artistas exclusivos de Sony cuyas grabaciones de obras de Mozart, Chaikovsky, Stravinsky, Rameau, Mahler y Beethoven han recibido muchas críticas positivas y prestigiosos premios musicales: ECHO Klassik Award (2014, 2016, 2017), Edison Klassiek (2017, 2018, 2019), Premio de la Academia Discográfica de Japón (2017, 2018) y Premio Ópera de BBC Music Magazine (2017). En 2018, el coro fue clasificado oficialmente como el mejor del mundo al convertirse en ganador del Premio International Opera.

MUSICAETERNA se ha presentado anteriormente con Ibermúsica en:

28.11.2018 **T. Currentzis.** Madrid

idealista

todo es mejor con música

mecenas de IBERMÚSICA

MUSICAETERNA

Director Titular:

TEODOR CURRENTZIS

W. A. MOZART (1756-1791)

SINFONÍA NÚM. 40 EN SOL MENOR, K.550

35'

Molto Allegro

Andante

Menuetto: Allegretto

Allegro assai

W. A. MOZART (1756-1791)

SINFONÍA NÚM. 41 EN DO MAYOR, K.551 "JÚPITER"

31'

Allegro vivace

Andante cantabile

Allegretto

Molto Allegro

Miércoles, 21 de abril 2021 a las **19.30H**

Este programa se interpreta sin interrupción

MOZART

Sinfonía núm. 40, en Sol menor, K. 550

Sinfonía núm. 41, en Do Mayor, K. 551 “Júpiter”

Según la historia de la música creada por el romanticismo, las tres últimas sinfonías de Mozart son la joya del legado recibido por su heredero, Beethoven. En esta narrativa, el “laborioso” Haydn fue eclipsado por la personalidad genial de los otros dos. Otras versiones de esta historia, bien conocida, vuelve a colocar al “papá Haydn” juntamente con un compositor de origen italiano, Antonio Salieri, dándole la misma función “dramatúrgica”: hacer brillar el genio de Mozart y, después, el de Beethoven. El episodio que se refiere a las tres sinfonías se adereza con el conocimiento que se tiene de los problemas económicos que el compositor atravesaba durante el verano de 1788, cuando las escribió. Como se ignora su propósito comercial, se ha llegado a afirmar que Mozart las compuso para su propio solaz, obedeciendo a un impulso de la inspiración.

Esta imagen del artista ensimismado en su torre de marfil, aplicada a un compositor de finales del siglo XVIII, es, sin embargo, un anacronismo. La fascinación romántica por los genios pobres e incomprensidos no se sostiene ante las evidencias documentales. En primer lugar, el genio de Mozart fue unánimemente reconocido en su tiempo. La relativa baja difusión de su obra se debió más a motivos de carácter productivo que a la falta de interés de sus contemporáneos. Se relaciona, más bien, con el hecho de que centró su carrera en Europa Central. Los editores y promotores de música de aquella región europea no podían competir con la influencia de París y Londres. Esto explica que su figura fuese eclipsada por Haydn, cuyo trabajo circuló por toda Europa, especialmente después de sus éxitos en conciertos públicos organizados en ambas ciudades.

En segundo lugar, Mozart, cuando componía, lo hacía para el mercado, en la medida en que de eso dependía su supervivencia. De hecho, no es cierto que las tres últimas sinfonías no se llegasen a ejecutar estando él todavía vivo: está, al menos, documentado (a través de un cartel que se conservó hasta el siglo XX) un concierto organizado en la primavera de 1791 por la Sociedad de Amigos de la Música de Viena y dirigido por Antonio Salieri, en el que seguramente se tocó una de ellas (la nº 39 o la nº 40). Existen dos versiones de la nº 40, lo que es otra prueba de que se tocó, y fue anunciada en la prensa de la época como siendo una de las “más bellas de su autor”. Son contemporáneas de varias piezas para piano que, seguramente, estaban destinadas a la venta inmediata y se apunta que quizá fuese el éxito de las Sinfonías “Parisinas” de Haydn –escritas entre 1785 y 1786 por encargo de una de las logias masónicas de la capital francesa, donde fueron estrenadas, y publicadas en Viena en 1788– el estímulo directo para su creación. ¿Detalles aburridos? Tal vez. Lo que nos

recuerdan es que la historia no se construye con grandes frases, sino a partir de pruebas documentales como las que acabamos de enumerar.

Lo que sí es indudable es que Mozart abrió vías creativas, inscritas en musicales géneros concretos, que el gusto de generaciones sucesivas se encargó de consolidar, fundamentando que otros compositores la prosiguiesen. La demostración de este proceso ha sido el objetivo de un reciente proyecto de investigación desarrollado en el Imperial College de Londres: la respuesta que da la audiencia es selectiva y condiciona las sucesivas selecciones creativas de los compositores. Es importante notar, no obstante, que fue su dificultad otro de los obstáculos, si no el principal, que impidió la difusión inmediata de las obras de Mozart. Dicha dificultad, sin embargo, se convirtió en un evidente factor de prestigio que, a la larga, fundamentó su permanencia en el repertorio. Desde fechas muy tempranas, se generalizó, como escribió uno de sus biógrafos, la idea de que sólo era posible apreciar la verdadera belleza de su música después de varias audiciones o tras un serio estudio. En el siglo XIX, esa belleza se atribuyó a la rica textura de sus composiciones, a sus modulaciones extrañas y a sus inesperados contrastes, que, desde el entendimiento cada vez más emocional de la audición, se traducían en una delicadeza matizada por el dolor y la tensión, parafraseando una frase del crítico Johann Friedrich Rochlitz. Esta nueva complejidad técnica –que, naturalmente, se encuentran en todas sus piezas orquestales– se correspondió con una mayor elaboración del material musical, que condujo, a su vez, a un mayor refinamiento expresivo. Estas razones tal vez expliquen que escuchemos sus obras con admiración, que incluso nos dejemos conmover por ellas, pasados cerca de 250 años desde su composición.

Según Neal Zaslaw, autor de una importante monografía sobre las sinfonías de Mozart, fue el compositor de Salzburgo quien separó definitivamente la sinfonía con función de obertura y la sinfonía de concierto. Durante el siglo XVIII, los límites entre ambas no estaban definidos, tanto en lo que se refiere a sus características formales, como a su función performativa. La primera obertura de Mozart imposible de transformar en pieza de concierto fue la que escribió para la ópera *Idomeneo* (1780), concebida como parte integral del drama. En los años siguientes, se fue fijando el género sinfonía identificado con una pieza orquestal constando de tres o cuatro movimientos, mientras que el término obertura se reservó para las obras escritas en un único movimiento, casi siempre monotemático. La separación entre los dos géneros también coincidió con el momento en que la seriedad requerida a los géneros camerísticos, particularmente al cuarteto, fue transferida a la sinfonía. El éxito rotundo de las sinfonías londinenses de Haydn, escrita después de la muerte de Mozart, a mediados de la década de los 90, reafirmó la tendencia: el género sinfónico ganó un prestigio completamente nuevo, que se prolongó a lo largo del siglo XIX.

Parte de este prestigio es inseparable de la consistencia que el género fue ganando a lo largo de esos años en términos estrictamente musicales. Encontramos a Mozart, y más particularmente a una de las obras que

escucharemos en este concierto, en el origen de proceso: el comienzo de la K. 550 reaparece, por ejemplo, citado en la Novena Sinfonía de Beethoven o en sinfonías de Bruckner, y el Minueto fue utilizado como modelo por Schubert en su Quinta Sinfonía. Es también inseparable de otro elemento, de carácter social, y que se deriva de la capacidad del género sinfónico para vehicular narrativas públicas de carácter aparentemente intemporal. La nº 40 es, por ejemplo, una de las obras musicales que más ensayos críticos ha generado de la historia de la música. Se puede entender en ese contexto el sobrenombre “Júpiter” con el que se conoce la nº 41. La asociación con el padre de los dioses de la mitología romana se debió, hay que admitirlo, a motivos comerciales. Zaslaw cuenta en su libro que la sinfonía se conocía en Alemania por la fuga del último movimiento, así, se le llamaba la “sinfonía con la fuga al final”, una expresión que, como resulta evidente, era demasiado técnica para seducir a nadie. Fue Johann Peter Salomon, el empresario que produjo los conciertos de Haydn en Londres, quien la bautizó como “Júpiter”, años después de que la obra fuera compuesta. Sin embargo, la asociación no violenta por completo el contenido musical de la obra, repleta de tópicos musicales que, en el código de la época, se relacionaban con la idea de sublime. El empuje y la grandiosidad de la fuga final, además del marcial comienzo de la obra o los contrastes del Andante, son elementos que forman parte de esa idea.

Este placer por las impresiones fuertes, particularmente las sonoras, también se fue afianzando a lo largo del siglo del siglo XIX, afectando, como no podía dejar de ser, a la composición musical. Por supuesto, ese gusto se plasmó en avances de carácter tecnológico en la fabricación de instrumentos y también en prácticas interpretativas y de consumo musical que nada tenían que ver con las propias de finales del XVIII. Por ejemplo, cuando Félix Mendelssohn recuperó la *Pasión según San Mateo* en 1829, lo hizo adaptándola a las expectativas de sus contemporáneos: no sólo la cortó, sino que la reinstrumentó en diversos pasajes y, además, añadió indicaciones que afectaban el tempo y la dinámica. Es decir, alteró por completo la imagen sonora y rítmica de la partitura, por mucho que, gracias a ello, contribuyese a la perpetuación de legado bachiano. Entre paréntesis, recordemos que el propio Mozart había hecho lo propio, por ejemplo, con la música, de Haendel, re orquestando varias de sus composiciones para que fueran escuchadas en las veladas musicales del Barón von Swieten. Más allá de Bach, el trabajo de Mendelssohn como director en Leipzig a mediados del siglo contribuyó igualmente a la permanencia en el repertorio de los compositores de finales del XVIII y principios del XIX, no sólo Mozart, sino también Haydn y Beethoven. A finales del siglo, exactamente entre 1877 y 1883, la editorial Breitkopf und Härtel publicó la primera serie de obras completas, conocida como la “Alte Mozart-Ausgabe”, lo que contribuyó sin duda a la consolidación de importancia del compositor en una perspectiva historicista. El trabajo en la Neue Mozart-Ausgabe, publicada por la Bärenreiter Verlag, se prolongó entre 1955 y 1991. Sólo en ese momento se pudo contar con ediciones fiables que, como es lógico, constituyen el fundamento de cualquier interpretación que pretenda fundamentarse en criterios filológicos.

Aceptamos con naturalidad las consecuencias que tiene la fijación de una partitura. Visualmente, la notación contiene información que afecta todos los parámetros del sonido, incluyendo, de forma particular, la manera como fluye en el tiempo. Si esto es así en las ediciones, casi lo es más en los autógrafos, donde parece ser casi posible extraer información relevante del gesto representado en la caligrafía, no sólo del movimiento, sino también de la diferenciación entre los planos sonoros. Pero ¿será que, por analogía, podemos pensar, con la misma propiedad filológica, en la fijación de una imagen sonora? Por un lado, notación y realización sonora mantienen una relación estrecha. Por otro lado, como todos los músicos y los aficionados saben, las condiciones de emisión del sonido son tan importantes como los atributos que le otorgamos en lo que se refiere a su altura, a su intensidad o a la manera como se relacionan en el tiempo lo que, en la partitura, son poco más que puntos y rayas sobre un pentagrama.

La pasión filológica por fijar “críticamente” los documentos del pasado se transfirió a principios del siglo XIX a la propia interpretación musical, dando lugar a un movimiento de recuperación de prácticas instrumentales y también de instrumentos originales. En realidad, sabemos que estamos hablando de una especie de utopía: Mozart, por ejemplo, solía escribir pensando en sus intérpretes, tanto sus obras vocales, como sus obras instrumentales. Además, no es posible separar lo que el Barón von Swieten escuchaba en las veladas que organizaba de una tradición interpretativa concreta, así como de espacios arquitectónicos específicos. Es más, ¿esa investigación filológica también habría de incluir los fracasos o ejecuciones menos conseguidas que también encontramos documentados en la interpretación de las obras mozartianas contemporáneas al compositor?

La búsqueda de un tipo de sonoridad nuevo porque era antiguo por detrás de la densa muralla instrumental heredada del siglo XIX, reforzada en el siglo XX por los efectos de la reproducción mecánica del sonido, tuvo como consecuencia interesante la creación de una nueva tradición interpretativa. Directores como Erich Kleiber, Otto Klemperer o Hermann Scherchen, entre otros, se acercaron a Mozart con una actitud “objetiva” que, al mismo tiempo, reposaba sobre la puesta en relieve de las delicadas y sutiles texturas propias de sus partituras, particularmente de las últimas sinfonías, que ellos tres grabaron alrededor de la década de los 50 del siglo XX. Más adelante en el siglo, nació la llamada interpretación históricamente informada, que habitualmente se identifica con la utilización de instrumentos originales o copias de los mismos, no se consolidó entre las orquestas hasta los años 70. La Academy of Ancient Music, por ejemplo, se fundó en 1973 y grabó las últimas sinfonías de Mozart a principios de los 80. La London Classical Players, que las grabó en 1990, fue creada en 1978.

Teresa CASCUDO



TEODOR CURRENTZIS

Es Fundador y Director Artístico de la Orquesta y Coro de musicAeterna y el Director Titular de la SWR Symphonieorchester de Stuttgart.

Nacido en Grecia, ha vivido en Rusia desde principios de 1990, cuando comenzó a estudiar dirección en el Conservatorio Estatal de San Petersburgo bajo la tutela del profesor Ilya Musin.

Con musicAeterna, el conjunto que fundó en 2004 en Novosibirsk, realiza giras por Europa con actuaciones en lugares de prestigio como la Berliner Philharmonie, la Philharmonique de París, la Konzerthaus de Viena, la Gasteig de Múnich, la Ópera de París, la ElbPhilharmonie de Hamburgo, la Baden-Baden Festspielhaus, La Scala de Milán, Auditorio Nacional de Madrid, The Shed New York. Tienen una larga relación con prestigiosos festivales internacionales como Salzburger Festspiele (Austria), Lucerne Festival (Suiza), Festival Aix-en-Provence (Francia), RUHRtriennale (Alemania) y el Festival Klara (Bélgica). En Salzburgo estrenaron una producción de *La Clemenza di Tito* dirigida por Peter Sellars en 2017, el ciclo sinfónico completo de Beethoven en 2018 e *Idomeneo* en 2019, dirigida por Peter Sellars en colaboración con el Freiburg Baroque y el coro musicAeterna.

Desde 2012, es Director Musical del Festival Diaghilev que se celebra en Perm, la ciudad natal del empresario en la región de los Urales de Rusia. Como exdirector artístico de la Ópera de Perm (2011-2019), encargó varias obras importantes, entre las que se incluyen *Tristia* (2016) de Hersants, la ópera *Nosferatu* (2014) de Kourliandski, la ópera *Cantos* (2016) de Syumak y el *Concierto para violín* de Nevsky (2015).

Actúa regularmente con la Mahler Chamber Orchestra, la Camerata Salzburgo, la Sinfónica de Viena y la Filarmónica de Viena. En 2018, debutó en los BBC Proms junto con musicAeterna. El año pasado, debutaron en Japón, y en The Shed New York con el *Réquiem* de Verdi. En noviembre 2019, debutó al frente de la Berliner Philharmoniker.

En 2018/19, fue nombrado director titular de la SWR Symphonieorchester. En su primer año con SWR, dirigió la *Sinfonía n° 5* de Beethoven, las *Sinfonías n°s 3 y 4* de Mahler, la *Sinfonía n° 5* de Chaikovsky y la *Sinfonía n° 7* de Shostakovich, visitando la Konzerthaus de Viena, la ElbPhilharmonie y la Philharmonie de Colonia, entre otros. Finalizó su primera temporada con SWR con la *Sinfonía n° 7* de Shostakovich en el Festival de Salzburgo. En 2019/20 llevó a la orquesta de gira a España, Italia y Francia.

Teodor Currentzis y musicAeterna son artistas exclusivos de Sony. Acogidos con una recepción muy positiva de la crítica, sus grabaciones de obras de Mozart, Mahler, Beethoven, Chaikovsky, Rameau y Stravinski han recibido numerosos premios musicales internacionales: Premio ECHO Klassik, Edison Klassiek, Premio de la Academia de Música Japonesa, Premio Ópera de la Revista BBC Music. En nueve ocasiones ha sido galardonado con la Máscara de Oro (el prestigioso premio de teatro de Rusia) y recibió el premio Kairos de la Fundación Toepfer. Fue galardonado con la Orden de la Amistad de la Federación de Rusia, la Orden griega del Fénix y el Musikfest-Preis de Bremen.

TEODOR CURRENTZIS se ha presentado anteriormente con Ibermúsica en:

28.11.2018 **musicAeterna/A.L. Richter/F. Boesch.** Madrid

OBRAS DEL PROGRAMA INTERPRETADAS ANteriormente EN IBERMÚSICA

W.A. MOZART SINFONÍA NÚM. 40

05.02.1985	Israel Philharmonic Orchestra/E. Inbal
04.02.1987	Orquesta de Cámara de Zúrich/ E. de Stoutz
04.02.1992	Virtuosos de Moscú/ V. Spivakov
22.03.1996	London Symphony Orchestra/ D. Gatti
08.10.2001	Concentus Musicus Wien/ N. Harnoncourt
23.05.2005	Orchestre National de France/ K. Masur
13.11.2012	Al Ayre Español/ E. López Banzo
06.05.2018	Gewandhaus Orchester Leipzig / A. Nelsons

W.A. MOZART SINFONÍA NÚM. 41 “JÚPITER”

17.05.1980	Los Angeles Philharmonic Orchestra /C.M. Giulini
24.05.1988	Academy of Ancient Music/C. Hogwood
16.11.1991	Staatskapelle Dresden/Sir C. Davis
09.03.1995	Camerata Academica Salzburg / S. Végh
15.05.1999	The MET Orchestra/ J. Levine
08.05.2001	Royal Philharmonic Orchestra/ D. Gatti
03.12.2009	Real Filharmonia de Galicia/A. Ros Marbá
13.11.2012	Al Ayre Español / E. López Banzo

MUSICAETERNA

Director Titular:

TEODOR CURRENTZIS

Primer Violín

Afanasii Chupin
Vladislav Pesin
Evgenii Subbotin
Mariia Stratonovich
Andrey Sigeda
Dmitrii Chepiga
Vadim Teifikov
Aleksandr Kotelnikov
Evgeniia Pavlova
Dmitry Borodin

Segundo Violín

Artem Savchenko
Ilia Gaisin
Anastasia Strelnikova
Robert Brem
Ekaterina Romanova
Elena Kharitonova
Elena Ivanova
Armen Pogosyan

Viola

Nail Bakiev
Grigorii Chekmarev
Andrei Serdiukovskii
Lev Serov
Aleksandr Tatarinov
Arseny Yuryev

Violonchelo

Alexey Zhilin
Evgeny Rumyantsev
Miriam Prandi
Sergei Ponomarev
Rabbani Aldangor
Aleksandr Prozorov

Contrabajo

Andrei Shynkevich
Hayk Khachatryan
Carlos Navarro Herrero
Alexey Vlasov

Flauta

Martin Sandhoff

Oboe

Emma Black
Ivan Sherstnev

Clarinete

Spyros Mourikis
Georgii Mansurov

Fagot

Talgat Sarsembaev
Igor Ahss

Trompa

Jairo Pablo Gimeno Veses
Gilbert Cami Farras

Trompeta

Zhassulan Abdykalykov
Pavel Kurdakov

Timbales

Dimitrios Desyllas

IBERMÚSICA 20→21

PRÓXIMOS CONCIERTOS

MIÉRCOLES, 5 MAYO 2021. 19.30 H

JOSHUA BELL, STEVEN ISSERLIS Y EVGENY KISSIN TRIO

Obras de ROSOWSKY, BLOCH y SHOSTAKOVICH



© Chris Lee



© Satoshi Aoyagi



© Johann Sebastian Hanel

MARTES, 18 MAYO 2021. 19.30 H

KATIA Y MARIELLE LABÈQUE

Obras de RAVEL, SCHUBERT
y una selección
de *West Side Story* de BERNSTEIN



© Umberto Nicoletti

amigos de IBERMÚSICA

unidos por la música



¡Hazte **amigo** de Ibermúsica!

Nos une la música, poder venir a ensayos abiertos de las mejores orquestas del mundo, sorteos de entradas, CDs, cestas de regalos, y compartir nuestras experiencias y recuerdos.

Y entonces: ¿por qué aún no eres nuestro **amigo**?

Aparte de ser abonado, sólo con tu nombre y tu email disfrutarás de todas las ventajas de ser amigo.



#Ibermúsica50

IBERMÚSICA

Núñez de Balboa 12, entreplanta
28001 Madrid
tel: (+34) 91 426 0397

ibermusica@ibermusica.es
www.ibermusica.es