

RODRIGO
CONCIERTO
DE ARANJUEZ
RAVEL
BOLERO

ANA
VIDOVIC
ORQUESTA
DE VALENCIA
ALEXANDER
LIEBREICH

ANA VIDOVIC
guitar

ORQUESTA DE VALENCIA

ALEXANDER LIEBREICH
conductor

JOAQUÍN RODRIGO
(1901–1999)

CONCIERTO DE ARANJUEZ

I. Allegro con spirito

5:45

II. Adagio

11:44

III. Allegro gentile

4:52

TIENTO ANTIGUO

for solo guitar

3:13

ISAAC ALBÉNIZ
(1860–1909)

SUITE ESPAÑOLA

No. 1, op. 47

for solo guitar

V. Asturias

6:02

MAURICE RAVEL
(1875–1937)

BOLÉRO

16:55













SUTIL ESPAÑOLISMO

«Somos memoria. Somos nostalgia.»
Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo* (2017)

«Rafael me prestaba los ojos que yo no tenía», solía decir Joaquín Rodrigo de su amigo y secretario Rafael Ibáñez quien le leía las obras maestras de la literatura española, obras filosóficas, ensayos y estudios monográficos sobre los más variados temas. Tras su formación en un colegio para niños ciegos desde los cuatro años, a principios de los años veinte ya era un excelente pianista y un estudiante de composición familiarizado con las corrientes más importantes de su época. Alumno de Paul Dukas en la École Normale de Musique de París, ciudad a la que se había mudado, la influencia de Maurice Ravel e Igor Stravinski ya estaba presente en su música, pero la capital francesa le ofrecía la posibilidad de establecer el contacto con importantes escritores, pintores y músicos españoles.

Tal como escribe Raymond Calcraft, sus obras de juventud se caracterizan por un delicado lirismo personal, colores orquestales a veces muy atrevidos y un vocabulario armónico que recuerda a Enrique Granados. En cualquier caso, su voz musical propia pronto quedó patente en las canciones, en las obras para piano y en las orquestales compuestas durante las décadas de 1920 y 1930. Con el tiempo, su amplio conocimiento y afinidad con el arte de los sonidos y la cultura de épocas anteriores dieron sus frutos. Utilizó las formas convencionales, pero adecuadas y adaptadas a sus propósitos. A su lenguaje musical, nutrido tanto por fuentes clásicas como nacionalistas, se le añade un magistral don melódico. Es,

además, uno de los mejores compositores en cuanto al tratamiento musical de la poesía clásica española, y sus páginas para guitarra forman parte del repertorio principal del instrumento. Entre ellas, sus conciertos son los más significativos del género compuestos en España. Carlos Gómez Amat recuerda que resulta tópica la cita de la levedad, la gracia o la picardía cuando nos referimos a Rodrigo. Y que también se ha escrito mucho – sobre todo así lo ha hecho su biógrafo Federico Sopeña –, sobre su hondura reflexiva, que parece estar hecha de íntima melancolía. Sin embargo, pocas veces se refiere su formidable técnica de compositor, ya que merece una manera de hacer que le sirve perfectamente a sus fines espirituales y que, además, le permite un estilo inconfundible y personal, algo poco habitual. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1950, en 1963 el gobierno francés le concedió la orden de *Chevalier de La Légion d'Honneur* promoviéndole, en 1998, al nivel de *Commandeur des Arts et des Lettres*. Nombrado Marqués de los Jardines de Aranjuez en 1991 por S.M. Don Juan Carlos I de España, en la etapa final de su vida recibió diversos doctorados honoris causa.

Después de diversos viajes tanto por nuestro país como a diversas ciudades de Alemania y nuevas estancias en París, en la primavera de 1938 Rodrigo fue invitado a impartir clases durante el verano en la recién inaugurada Universidad de Santander. Junto a su mujer Victoria Khami (autora de una extensa historia personal titulada *De la mano de Joaquín Rodrigo: historia de nuestra vida*), retomó el contacto con la vida cultural española pese a las dificultades derivadas de la Guerra civil. Entre los nuevos compañeros del compositor se puede mencionar a los escritores Gerardo Diego, Dámaso Alonso y el crítico Eugenio D'Ors. Tras un significativo en-

cuentro durante un almuerzo en San Sebastián con el guitarrista Regino Sainz de la Maza y con el marqués de Bolarque, aceptó la propuesta de escribir un concierto para guitarra dedicado al primero de ellos. Se trataba del *Concierto de Aranjuez* estrenado por el propio Regino Sainz de la Maza el 9 de noviembre de 1940 en el Palau de la Música Catalana y dirigido por César Mendoza Lasalle. Le trajo un gran éxito a nivel nacional e internacional además de nuevos encargos como la *Fantasía para un gentilhombre* por parte de Andrés Segovia, dedicatario también del *Concierto madrigal*, el *Concierto pastoral* a petición del célebre flautista James Galway, y el *Concierto para un divertimento* solicitud del violoncellista Julian Lloyd Weber.

El *Concierto de Aranjuez* fue compuesto en 1939, en la Rue Saint Jacques, 159 de París. Así lo recuerda Rodrigo en sus Escritos:

«La escena se me ha quedado muy grabada, porque aquella noche constituyó un grato recuerdo en mi vida, y un momento de sosiego en aquellas (horas) nada tranquilas para España y amenazadoras para Europa. Recuerdo también – no sé por qué, todo lo referente al *Concierto de Aranjuez* se me ha quedado grabado en la memoria –, que una mañana, dos meses después, hallándome de pie en mi pequeño estudio [...] y pensando vagamente en el Concierto, pues yo me había encariñado con la idea a fuerza de juzgarla difícil, oí cantar dentro de mí el tema completo del Adagio de un tirón, sin vacilaciones, y... en seguida, sin apenas transición, el del tercer tiempo. Rápidamente me di cuenta de que la obra estaba hecha. Nuestra intuición no nos engaña en esto... Si al Adagio y al Allegro final me condujo algo así como la inspiración, esa fuerza irresisti-

ble y sobrenatural, llegué al primer tiempo por la reflexión, el cálculo y la voluntad. Fue el último tiempo de los tres; terminé la obra por donde debí haberla empezado.»

Publicado en 1949, y articulado en tres movimientos, en palabras del compositor, el *Concierto de Aranjuez* «debería sonar como la brisa oculta que agita las copas de los árboles en los parques, [...] como una mariposa...», y debe evocar «la fragancia de las magnolias, el canto de los pájaros y el agua de las fuentes» de los jardines de Aranjuez. También explica cada uno de los movimientos: el primero, Allegro con spirito, está «animado por un espíritu rítmico y un vigor sin ninguno de los dos temas... interrumpiendo su implacable ritmo», el segundo, Adagio, donde cuestiona a Dios por motivos personales con su pena, rabia y desesperanza, «representa un diálogo entre la guitarra y los instrumentos de solo» (corno inglés, fagot, oboe y trompa), y el tercer y último movimiento, Allegro gentile, «recuerda un baile formal en el que la combinación de un ritmo doble y triple mantiene un tempo tenso». En él, Rodrigo oye a Dios produciéndose por fin la aceptación y la paz.

*

Explica Roger Nichols que en algunos lugares donde vivió Maurice Ravel existe la imagen de una persona insensible, cínica, ensimismada – era extremadamente meticuloso en la elección de sus trajes y corbatas –, y carente de vida más allá de su obra ajena a los modelos formales y estéticos consagrados. Varios testimonios de sus contemporáneos recuerdan su gran indiferencia hacia ciertos admiradores, críticos y virtuosos, pero

para sus amigos no había molestia demasiado grande ni cortesía extravagante. Aquello a lo que Tristan Klingsor llamaba «el corazón irónico y tierno que late bajo la chaqueta de terciopelo de Maurice Ravel» ya que siempre había un sentimiento afectuoso que se mantenía casi invisible bajo su *pudeur*. Por su parte, Manuel de Falla escribía en la *Revista Isla* un significativo texto (dedicado a Alexis Roland-Manuel y Maurice Delage), en el que expresaba que siempre pensó que Ravel, lejos de ser el enfant terrible que en el primer período de su completa revelación muchos creyeron ver en él, nos ofrece el caso excepcional de algo así como un niño prodigioso cuyo espíritu, milagrosamente cultivado, hiciera sortilegios por medio de su arte. Y que esta es la razón, a su modo de ver, por la cual su música no es siempre susceptible de ser juzgada sin un previo conocimiento de su personal sensibilidad.

En 1928, Ida Rubinstein encargó a Ravel un ballet que tuviera un ritmo de danza o carácter español. Su primera intención fue orquestar partes de la conocida *Iberia* de Isaac Albéniz y denominarlo *Fandango*, pero descubrió que los derechos exclusivos de esta suite le habían sido otorgados al compositor español Enrique Fernández Arbós. Durante sus vacaciones de verano en Saint-Jeande-Luz, Ravel dio con la ingeniosa idea que conforma el *Boléro*: un único tema introducido por la flauta sobre un sencillo patrón rítmico repetido una y otra vez en diversas y brillantes combinaciones instrumentales que va aumentando de forma gradual en cuanto a nivel dinámico durante toda la obra sin ningún otro tipo de desarrollo. Únicamente al final, su modulación armónica provoca un profundo efecto de liberación ante la tensión generada por el también aumento del volumen orquestal.

El *Boléro* se estrenó como ballet con un éxito absoluto, interpretado por la propia Ida Rubinstein con coreografía de Bronislava Nijinska y escenografía de Alexandre Benois, en la Ópera Garnier de París el 22 de noviembre de ese mismo año. La ambientación del ballet era una taberna española, donde una mujer baila sobre una mesa, aunque Ravel expresó a su hermano Édouard su descontento con la «pintoresca» producción de Rubinstein ya que prefería un escenario al aire libre con una fábrica al fondo para enfatizar las cualidades «mecánicas» de la música. El renombrado director de orquesta italiano, Arturo Toscanini, ofreció el estreno en Estados Unidos en 1929, y al año siguiente se realizó la primera de muchas grabaciones comerciales. Al igual que con la *Pavane pour une infante défunte*, Ravel se sorprendió por su popularidad, describiéndola en una de sus entrevistas como «una orquestación, una obra maestra... sin música alguna». Es cierto también que Ravel insinuó a su alumno y biógrafo Roland-Manuel que el implacable ritmo estaba inspirado en una fábrica, situando la partitura en el contexto de ámbito industrial tratado en otras composiciones de la época. Entre ellas, *Pacific 231* de Arthur Honegger, inspirada en la locomotora de vapor y estrenada en París en 1924, y el ballet *Le pas d'acier* de Serguéi Prokófiev, que Ravel había visto también en la capital francesa en 1927. En cualquier caso, fue el propio Édouard quien supervisó una nueva producción ambientada en una fábrica, también escenificada en la Ópera Garnier cuatro años después del fallecimiento de Ravel.

Nos encontramos así ante obras de suprema distinción, sofisticación y particular perfección ligadas a una fina estilización preciosista con la exacta elección de medios sonoros. Ambas obedecen a la intención creadora, dejándose ver en ellas no solo la actividad intelectual de sus

autores fruto del estudio y la experiencia, sino algo también que, siendo superior a esas fuerzas conscientes, nos revelan su profunda naturaleza.

María del Ser



SUBTILER SPANISCHER AKZENT

»Wir sind Erinnerung. Wir sind Nostalgie.«
Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo* (2017)

»Rafael lieh mir die Augen, die ich nicht hatte«, pflegte Joaquín Rodrigo über seinen Freund und Sekretär Rafael Ibáñez zu sagen, der ihm Meisterwerke der spanischen Literatur, philosophische Werke, Essays und monografische Studien zu den unterschiedlichsten Themen vorlas. Nachdem er seit seinem vierten Lebensjahr eine Schule für blinde Kinder besucht hatte, war er bereits zu Beginn der 1920er Jahre ein hervorragender Pianist und Kompositionsstudent, der mit den wichtigsten geistigen und künstlerischen Strömungen seiner Zeit vertraut war. Als Schüler von Paul Dukas an der École Normale de Musique in Paris, wo er sich inzwischen niedergelassen hatte, waren die Einflüsse von Maurice Ravel und Igor Stravinsky bereits in seiner Musik spürbar; zugleich bot ihm die französische Hauptstadt die Möglichkeit, Kontakte zu bedeutenden spanischen Schriftstellern, Malern und Musikern zu knüpfen.

Wie Raymond Calcraft schreibt, zeichnen sich seine Jugendwerke durch einen feinsinnigen persönlichen Lyrismus, mitunter sehr kühne Orchesterfarben und ein harmonisches Vokabular aus, das an Enrique Granados erinnert. Jedenfalls trat seine ganz eigene musikalische Stimme schon früh in den Liedern, Klavierwerken und Orchesterkompositionen hervor, die in den 1920er- und 30er-Jahren entstanden. Im Laufe der Zeit trugen seine umfassenden Kenntnisse sowie seine tiefe Verbundenheit mit der Tonkunst und der Kultur vergangener Epochen Früchte.

Er verwendete konventionelle, für seine Zwecke geeignete Formen und passte sie seinen eigenen Zielen an. Zu seiner musikalischen Sprache, genährt sowohl von klassischen als auch von landeseigenen Quellen, trat zudem eine außergewöhnliche melodische Begabung hinzu. Darüber hinaus zählt er zu den bedeutendsten Komponisten in seiner musikalischen Gestaltung klassischer spanischer Dichtung, und seine Werke für Gitarre gehören heute zum Hauptrepertoire des Instruments. Unter ihnen gelten seine Konzerte als die bedeutendsten Werke dieser Gattung, die in Spanien komponiert wurden. Carlos Gómez Amat erinnert daran, dass es beinahe schon üblich geworden sei, im Zusammenhang mit Rodrigo von Leichtigkeit, Anmut oder Schalkhaftigkeit zu sprechen. Ebenso wurde viel – vor allem von seinem Biografen Federico Sopena – über seine nachdenkliche Tiefe geschrieben, die aus einer innigen Melancholie zu erwachsen scheint. Selten hingegen wird auf seine außerordentliche kompositorische Technik hingewiesen – auf jene Arbeitsweise, die seinen spirituellen Zielen vollkommen dient und ihm zugleich einen unverwechselbaren, zutiefst persönlichen Stil ermöglicht – eine Eigenschaft, die keineswegs häufig anzutreffen ist. 1950 wurde Rodrigo in die Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid aufgenommen; 1963 verlieh ihm die französische Regierung den Orden eines *Chevalier de la Légion d'Honneur*, bevor er 1998 zum *Commandeur des Arts et des Lettres* ernannt wurde. 1991 erhob ihn S.M. Don Juan Carlos I. von Spanien zum Marquis der Gärten von Aranjuez. In den letzten Jahren seines Lebens erhielt er zudem mehrere Ehrendoktorwürden.

Nach verschiedenen Reisen durch Spanien, Besuchen mehrerer deutscher Städte und weiteren Aufenthalten in Paris wurde Rodrigo im Früh-

jahr 1938 eingeladen, während des Sommers an der neu eröffneten Universität von Santander zu unterrichten. Gemeinsam mit seiner Frau Victoria Kamhi – Autorin einer umfangreichen persönlichen Lebensgeschichte mit dem Titel *De la mano de Joaquín Rodrigo: historia de nuestra vida* – nahm er trotz der durch den Spanischen Bürgerkrieg verursachten Schwierigkeiten wieder Kontakt mit dem spanischen Kulturleben auf. Zu Rodrigos neuem Umfeld gehörten die Schriftsteller Gerardo Diego, Dámaso Alonso sowie der Kritiker Eugenio d'Ors. Nach einer bedeutsamen Begegnung mit dem Gitarristen Regino Sainz de la Maza und dem Marquis von Bolarque bei einem Mittagessen in San Sebastián nahm Rodrigo den Vorschlag an, ein Gitarrenkonzert zu schreiben, das Regino Sainz de la Maza gewidmet sein sollte. Es handelte sich um das *Concierto de Aranjuez*, das am 9. November 1940 von Regino Sainz de la Maza selbst im Palau de la Música Catalana unter der Leitung von César Mendoza Lasalle uraufgeführt wurde. Das Werk brachte Rodrigo großen nationalen wie internationalen Erfolg und führte zu neuen Aufträgen, darunter die *Fantasia para un gentilhombre* für Andrés Segovia – der auch Widmungsträger des *Concierto madrigal* war –, das *Concierto pastoral* auf Wunsch des berühmten Flötisten James Galway sowie das *Concierto para un divertimento* auf Wunsch des Cellisten Julian Lloyd Webber.

Das *Concierto de Aranjuez* entstand 1939 in der Rue Saint-Jacques 159 in Paris. In *Escritos de Joaquín Rodrigo* erinnert sich Rodrigo:

»Diese Szene ist mir tief im Gedächtnis geblieben, denn jener Abend wurde zu einer schönen Erinnerung in meinem Leben und zu einem Moment der Ruhe in jenen für Spanien alles andere als ruhigen und für

Europa bedrohlichen Stunden. Ich erinnere mich auch – ich weiß nicht warum, aber alles, was dieses *Concierto de Aranjuez* betrifft, hat sich mir tief eingeprägt –, dass ich eines Morgens, zwei Monate später, in meinem kleinen Arbeitszimmer stand [...] und vage an das Konzert dachte, weil ich gerade durch ihre Schwierigkeit Gefallen an dieser Idee gefunden hatte. Plötzlich hörte ich in mir das vollständige Thema des Adagio singen, in einem einzigen Zug, ohne Zögern... und unmittelbar darauf, fast ohne Übergang, das des dritten Satzes. Schnell wurde mir klar, dass das Werk fertig war. Unsere Intuition täuscht uns in solchen Dingen nicht... Wenn mich zum Adagio und zum abschließenden Allegro etwas wie Inspiration geführt hat – jene unwiderstehliche und übernatürliche Kraft –, so gelangte ich zum ersten Satz durch Überlegung, Berechnung und Willen. Es war der letzte der drei Sätze; ich beendete das Werk dort, wo ich es eigentlich hätte beginnen sollen.«

1949 veröffentlicht und dreisätzig angelegt, sollte das *Concierto de Aranjuez* nach den Worten des Komponisten »wie die verborgene Brise klingen, die die Baumkronen in den Parks bewegt... wie ein Schmetterling...«, und »den Duft der Magnolien, den Gesang der Vögel und das Wasser der Brunnen« in den Gärten von Aranjuez wachrufen. Rodrigo erläuterte auch die einzelnen Sätze: Der erste Satz, Allegro con spirito, sei »von rhythmischem Geist und Kraft beseelt, wobei keines der beiden Themen seinen unerbittlichen Rhythmus unterbricht«; der zweite Satz, Adagio, in dem er Gott aus persönlichen Gründen mit Trauer, Wut und Hoffnungslosigkeit hinterfragt, »stellt einen Dialog zwischen der Gitarre und den Soloinstrumenten dar« (Englischhorn, Fagott, Oboe und Horn); der dritte

und letzte Satz, Allegro gentile, »erinnert an einen formellen Tanz, in dem die Kombination aus Zwei- und Dreiertakt ein spannungsvolles Tempo aufrechterhält«. In ihm hört Rodrigo Gott – und schließlich stellen sich Akzeptanz und Frieden ein.

*

Roger Nichols erklärt, dass an manchen Orten, an denen Maurice Ravel lebte, das Bild eines unnahbaren, zynischen und in sich gekehrten Menschen fortlebt – eines Mannes, der seine Anzüge und Krawatten mit äußerster Sorgfalt auswählte und dessen Leben scheinbar ganz in seinem Werk aufging – einem Werk, das sich den etablierten formalen und ästhetischen Modellen entzog. Mehrere Zeugnisse seiner Zeitgenossen berichten von seiner großen Gleichgültigkeit gegenüber bestimmten Bewunderern, Kritikern und Virtuosen; für seine Freunde jedoch war ihm keine Mühe zu groß und keine Höflichkeit zu außergewöhnlich. Was Tristan Klingsor als das »ironische und zärtliche Herz unter Maurice Ravels Samtjacke« bezeichnete, verweist auf jene Zuneigung, die sich unter seiner *pudeur* beinahe unsichtbar verbarg. Manuel de Falla veröffentlichte in der Zeitschrift *Revista Isla* einen bemerkenswerten Text (gewidmet Alexis Roland-Manuel und Maurice Delage), in dem er schrieb, dass Ravel weit davon entfernt gewesen sei, jenes enfant terrible zu sein, als das ihn viele in der ersten Phase seines öffentlichen Hervortretens wahrnahmen; vielmehr stelle er den außergewöhnlichen Fall von etwas wie einem Wunderkind dar, dessen auf wundersame Weise kultivierter Geist durch seine Kunst wahre Zauberei vollbringe. Nach de Fallas Auffassung sei dies zugleich der Grund,

weshalb Ravels Musik nicht immer ohne Vorkenntnis seiner persönlichen Sensibilität beurteilt werden könne.

1928 beauftragte Ida Rubinstein Ravel mit einem Ballett mit spanischem Tanzrhythmus oder spanischem Charakter. Zunächst wollte er Teile der bekannten *Iberia* von Isaac Albéniz orchestrieren und das Werk *Fandango* nennen, stellte jedoch fest, dass die Exklusivrechte für diese Suite bereits an den spanischen Komponisten Enrique Fernández Arbós vergeben worden waren. Während seiner Sommerferien in Saint-Jean-de-Luz hatte Ravel eine geniale Idee, aus der der *Boléro* hervorging: ein einziges Thema, eingeführt von der Flöte über einem einfachen rhythmischen Muster, das in vielfältigen und brillanten instrumentalen Kombinationen immer wieder aufgegriffen wird und sich über das gesamte Werk hinweg allein durch eine allmähliche Steigerung der Dynamik entfaltet – ohne jede weitere Entwicklung. Erst am Ende erzeugt die harmonische Modulation ein tiefes Gefühl der Befreiung aus der Spannung, die durch die ebenfalls zunehmende orchestrale Lautstärke aufgebaut wird.

Der *Boléro* wurde am 22. November 1928 in der Pariser Opéra Garnier als Ballett mit überwältigendem Erfolg uraufgeführt – mit Ida Rubinstein selbst in der Hauptrolle, einer Choreografie von Bronislava Nijinska und Bühnenbildern von Alexandre Benois. Das Ballett war in einer spanischen Taverne angesiedelt, in der eine Frau auf einem Tisch tanzt. Ravel äußerte jedoch gegenüber seinem Bruder Édouard seine Unzufriedenheit mit Rubinsteins »pittoresker« Inszenierung, da er ein Freiluftszenario mit einer Fabrik im Hintergrund bevorzugt hätte, um die »mechanischen« Qualitäten der Musik stärker hervorzuheben. Der renommierte italienische Dirigent Arturo Toscanini leitete 1929 die amerikanische Erstaufführung, und

bereits im folgenden Jahr entstand die erste von vielen kommerziellen Einspielungen. Wie schon bei *Pavane pour une infante défunte* war Ravel selbst über die Popularität des Werkes überrascht und bezeichnete es in einem Interview als »eine Orchestrierung, ein Meisterwerk... ganz ohne Musik«. Gegenüber seinem Schüler und Biografen Roland-Manuel deutete er zudem an, der unerbittliche Rhythmus sei von einer Fabrik inspiriert gewesen, und ordnete die Partitur damit in den industriellen Kontext ein, der auch in anderen Kompositionen jener Zeit behandelt wurde – darunter *Pacific 231* von Arthur Honegger, inspiriert von einer Dampflokomotive und 1924 in Paris uraufgeführt, sowie das Ballett *Le pas d'acier* von Sergei Prokofiev, das Ravel ebenfalls 1927 in Paris gesehen hatte. Es war Édouard selbst, der später eine neue, ebenfalls in einer Fabrik angesiedelte Inszenierung betreute, die vier Jahre nach Ravels Tod ebenfalls an der Opéra Garnier gezeigt wurde.

So begegnen wir Werken von höchster Eleganz, Raffinesse und besonderer Vollkommenheit, verbunden mit einer feinen, kostbaren Stilisierung und einer präzisen Wahl der Klangmittel. Beide Werke folgen einem schöpferischen Impuls und offenbaren nicht nur die intellektuelle Tätigkeit ihrer Schöpfer – Frucht von Studium und Erfahrung –, sondern auch etwas, das über diese bewussten Kräfte hinausgeht und ihr tiefes Wesen erkennen lässt.

Maria del Ser
Übersetzung: Erik Dorset



A SUBTLE SPANISH ACCENT

“We are memory. We are nostalgia.”
Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo* (2017)

“Rafael lent me the eyes I did not have,” Joaquín Rodrigo used to say of his friend and secretary Rafael Ibáñez, who read to him masterpieces of Spanish literature, philosophical works, essays, and monographic studies on a wide range of subjects. Having attended a school for blind children from the age of four, by the early 1920s he had already become an outstanding pianist and a composition student thoroughly familiar with the most important artistic and intellectual movements of his time. A pupil of Paul Dukas at the École Normale de Musique in Paris, where he had settled, the influence of Maurice Ravel and Igor Stravinsky was already present in his music, while the French capital also offered him the opportunity to establish contact with important Spanish writers, painters, and musicians.

As Raymond Calcraft writes, Rodrigo's early works are characterized by delicate personal lyricism, sometimes strikingly daring orchestral colors, and a harmonic vocabulary reminiscent of Enrique Granados. In any case, his distinctive musical voice soon became evident in the songs, piano works, and orchestral compositions written during the 1920s and 30s. Over time, his broad knowledge and affinity for music and the culture of earlier periods bore fruit. He employed conventional forms, choosing and adapting them, however, to suit his purposes. His musical language, nourished by both classical and traditional sources, was further

enriched by a remarkable gift for melody. He also ranks among the finest composers for his musical treatment of classical Spanish poetry, and his works for guitar are part of the instrument's standard repertoire. Among them, his concertos are the most significant works of the genre composed in Spain. Carlos Gómez Amat recalls that references to lightness, grace, or wit have become almost commonplace when speaking of Rodrigo. Much has also been written – particularly by his biographer Federico Sopena – about his contemplative depth, which seems rooted in an intimate melancholy. Yet surprisingly little attention has been paid to his formidable compositional technique, even though his manner of composition serves his spiritual aims perfectly and, moreover, enables an unmistakable and deeply personal style – something by no means common. Elected to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid in 1950, he was awarded the French distinction of *Chevalier de la Légion d'Honneur* in 1963 and, in 1998, was promoted to *Commandeur des Arts et des Lettres*. Named Marquis of the Gardens of Aranjuez in 1991 by His Majesty King Juan Carlos I of Spain, he also received several honorary doctorates during the final years of his life.

After various journeys throughout Spain, visits to several German cities, and further stays in Paris, Rodrigo was invited in the spring of 1938 to teach during the summer at the newly established University of Santander. Together with his wife, Victoria Kamhi – author of the extensive personal memoir *De la mano de Joaquín Rodrigo: historia de nuestra vida* (Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My Life at the Maestro's Side) – he renewed his connection with Spanish cultural life despite the difficulties brought about by the Spanish Civil War. Among the figures who now formed part

of the composer's circle were the writers Gerardo Diego, Dámaso Alonso, and the critic Eugenio d'Ors. After a significant meeting over lunch in San Sebastián with the guitarist Regino Sainz de la Maza and the Marquis of Bolarque, he accepted the proposal to write a guitar concerto dedicated to Regino Sainz de la Maza. This was the *Concierto de Aranjuez*, premiered by Regino Sainz de la Maza himself on November 9, 1940, at the Palau de la Música Catalana under the direction of César Mendoza Lasalle. It brought Rodrigo great success both nationally and internationally, as well as new commissions such as *Fantasia para un gentleman* (Fantasia for a Gentleman) from Andrés Segovia – who also received the *Concierto madrigal* –, the *Concierto pastoral*, requested by the celebrated flutist James Galway, and the *Concierto para un divertimento*, commissioned by the cellist Julian Lloyd Webber.

The *Concierto de Aranjuez* was composed in 1939 at 159 Rue Saint-Jacques in Paris. Rodrigo later recalled in *Escritos de Joaquín Rodrigo*:

“This scene has remained vividly etched in my memory because that evening became one of the most cherished recollections of my life and a moment of calm in those hours that were anything but peaceful for Spain and threatening for Europe. I also remember – I do not know why everything connected with the *Concierto de Aranjuez* has remained engraved in my memory – that one morning, two months later, standing in my little studio [...] and thinking vaguely about the concerto, having grown attached to the idea because I had come to see it as a challenge, I heard the complete theme of the Adagio singing within me in one uninterrupted flow, without hesitation... and then immediately, almost without

transition, that of the third movement. I quickly realized that the work was finished. Our intuition does not deceive us in such matters... If something like inspiration – that irresistible and supernatural force – led me to the Adagio and the final Allegro, I reached the first movement through reflection, calculation, and will. It was the last of the three movements; I finished the work where I should have begun."

Published in 1949, the *Concierto de Aranjuez* is set in three movements and, in the composer's own words, "should sound like the hidden breeze that stirs the treetops in the parks, [...] like a butterfly..." and should evoke "the fragrance of magnolias, the song of birds, and the water of the fountains" in the gardens of Aranjuez. He also explains each of the movements: the first, Allegro con spirito, is "animated by rhythmic spirit and vigor, with neither of its two themes interrupting its relentless rhythm"; the second, Adagio, in which he questions God for personal reasons, with grief, anger, and hopelessness, "represents a dialogue between the guitar and the solo instruments" (English horn, bassoon, oboe, and horn); and the third and final movement, Allegro gentile, "recalls a formal dance in which the combination of duple and triple rhythm maintains a tense tempo." In it, Rodrigo hears God, and at last acceptance and peace emerge.

*

Roger Nichols explains that in certain places where Maurice Ravel lived, there persists an image of him as an emotionally detached, cynical, and introspective man – extremely meticulous in the choice of his suits and

ties – and as someone with no life beyond his work, which stood apart from established formal and aesthetic models. Several accounts by his contemporaries recall his great indifference toward certain admirers, critics, and virtuosi, yet for his friends, no inconvenience was too great and no courtesy too extravagant. What Tristan Klingsor described as "the ironic and tender heart beating beneath Maurice Ravel's velvet jacket" reflected the affectionate feeling that always remained almost invisible beneath his *pudeur*. For his part, Manuel de Falla wrote a noteworthy text in *Revista Isla* (dedicated to Alexis Roland Manuel and Maurice Delage), in which he expressed that he had always believed Ravel, far from being the enfant terrible that many thought they saw in him during the initial period of his full emergence, represented the exceptional case of something like a child prodigy whose spirit, miraculously cultivated, wrought enchantments through his art. In his view, this was the reason why Ravel's music cannot always be judged without some prior understanding of his personal sensibility.

In 1928, Ida Rubinstein commissioned Ravel to write a ballet with a Spanish dance rhythm or character. His first intention was to orchestrate parts of the wellknown *Iberia* by Isaac Albéniz and call it *Fandango*, but he discovered that the exclusive rights to this suite had already been granted to the Spanish composer Enrique Fernández Arbós. During his summer vacation in Saint-Jean-deLuz, Ravel conceived the ingenious idea that gave rise to *Boléro*: a single theme introduced by the flute over a simple rhythmic pattern, repeated again and again in diverse and brilliant instrumental combinations, which gradually increases in dynamic level throughout the entire work without any other form of development. Only

at the end does its harmonic modulation create a profound effect of release from the tension generated by the steadily increasing orchestral volume.

Boléro premiered as a ballet to overwhelming success at the Opéra Garnier in Paris on November 22, 1928, performed by Ida Rubinstein herself with choreography by Bronislava Nijinska and sets by Alexandre Benois. The ballet was set in a Spanish tavern, where a woman dances upon a table, although Ravel later expressed to his brother Édouard his dissatisfaction with Rubinstein's "picturesque" production, preferring instead an outdoor setting with a factory in the background to emphasize the music's "mechanical" qualities. The renowned Italian orchestral conductor Arturo Toscanini gave the American premiere in 1929, and the following year saw the first of many commercial recordings. As with *Pavane pour une infante défunte*, Ravel himself was surprised by its popularity, *describing it in one of his interviews as "an orchestration, a masterpiece... with no music at all." Ravel also suggested to his pupil and biographer Roland-Manuel that its relentless rhythm had been inspired by a factory, situating the score within the industrial context explored in other compositions of the period. Among them were *Pacific 231* by Arthur Honegger, inspired by a steam locomotive and premiered in Paris in 1924, and the ballet *Le pas d'acier* by Sergei Prokofiev, which Ravel had also seen in Paris in 1927. In any case, it was Édouard himself who later supervised a new production set in a factory, also staged at the Opéra Garnier four years after Ravel's death.

Thus, we encounter works of supreme distinction, sophistication, and singular perfection, combined with an exquisitely refined stylization and

the precise choice of musical means. Both works are guided by a creative intention, allowing us to perceive in them not only the intellectual activity of their creators as the fruit of study and experience, but also something that, being superior to those conscious forces, reveals their profound nature.

María del Ser
Translation: Erik Dorset



ANA VIDOVIĆ

Ana Vidović is an extraordinary talent with formidable gifts, taking her place among the world's elite musicians. She is known for her beautiful tone, precise technique, well-defined phrasing, and thoughtful artistry and musicianship.

Ana Vidović, the daughter of Anđelka and Ljubomir, was born into a musical family in Karlovac, Croatia. Ana's father was an electric guitarist. Her older brothers, Viktor, also a professional classical guitarist, and Silvije, who holds a doctoral degree in piano performance, often performed with Ana while growing up. Ana began her music studies at Karlovac Music School, founded in 1804, then continued her guitar studies at the Zagreb Academy of Music under the supervision of Istvan Römer, and later continued her education at the Peabody Conservatory in Baltimore, Maryland.

She has performed in the most prestigious concert halls worldwide, including the Teatro Farnese in Parma, Wiener Musikverein, Kings Place in London, Palau de la Música Catalana in Barcelona, the Concertgebouw in Amsterdam, the Elbphilharmonie in Hamburg, 92Y in NYC, the Philharmonie de Paris, and Suntory Hall in Tokyo.

Ana has an unmatched YouTube presence, with her performance of *Asturias* garnering over fifty million views. An unparalleled live concert guitarist, she is known for her expressive musicality and extraordinary technical precision and is considered one of the best classical guitarists of her generation.

ORQUESTA DE VALENCIA

Founded in 1943 under the direction of Joan Lamote de Grignon, its long musical life has included tours abroad to France and England (1950), Italy and Turkey with Mstislav Rostropovich as a soloist (1996); Germany (2002) with Mischa Maisky; Tage der Neuer Musik festival in Zurich (2005); Austria and the Czech Republic with Joaquín Achúcarro as pianist (2008); and more recently to Paris with mezzo-soprano Anna Lucia Richter (2022).

The principal conductors have been Hans von Benda, Napoleone Annovazzi, Heinz Unger, José Iturbi, Enrique García Asensio, Pedro Pirfano, Luis Antonio García Navarro, Lorenzo Martínez Palomo, Benito Lauret, Manuel Galduf, Miguel Ángel Gómez-Martínez, Yaron Traub and Ramón Tebar. Alexander Liebreich became the Chief Conductor and Artistic Director from the 2022/23 season, and from the 2024/25 season the principal guest conductor has been Paul McCreesh. Maestri Manuel Galduf and Enrique García Asensio are honorary conductors. The orchestra has worked with such internationally renowned guest conductors as Ataúlfo Argenta, Clemens Krauss, Hermann Unger, Jean Martinon, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, Vladimir Fedoseyev, Krzysztof Penderecki, Yehudi Menuhin, Peter Maag, Helmuth Rilling, Yuri Temirkanov, Jesús López Cobos, Gerd Albrecht, Günther Herbig, Andrew Litton, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda, Jorma Panula, George Pehlivanian, Michel Plasson, Carlo Rizzi, Peter Steinberg, Walter Weller, among others. Soloists who have performed with the orchestra include Daniel Barenboim, Alexander Brailowsky, Rudolf Buchbinder, José Iturbi, Hilary Hahn, Lynn Harrell, Gidon Kremer, Radu Lupu, Mischa Maisky, Shlomo Mintz,

David Oistrakh, Maria João Pires, Ivo Pogorelich, Julian Rachlin, Mstislav Rostropovich, Arthur Rubinstein, Andrés Segovia, Gil Shaham, Grigory Sokolov, Isaac Stern, and Nicanor Zabaleta. Currently, the Orquesta de Valencia is enjoying a growing international profile, through recording projects and touring. Furthermore, the recent creation of the roles of composer and artist in residence, enables the Valencian orchestra to benefit from collaborations that continue its quest for excellence in symphonic form.

ALEXANDER LIEBREICH

Alexander Liebreich has been Music Director of the Orquesta de València since the 2022/23 season and commenced his appointment as Chief Conductor of the Taipei Symphony Orchestra in early 2026. He has previously been Chief Conductor and Artistic Director of the Prague Radio Symphony Orchestra (2018–2022), Chief Conductor and Artistic Director of the Polish National Radio Symphony Orchestra (NOSPR) (2012–2019) and Artistic Director and Chief Conductor of the Munich Chamber Orchestra (2006–2016). Since 2018, the distinguished German conductor with Moravian-Jewish roots has also served as chairman of the Richard Strauss Society succeeding Wolfgang Sawallisch and Brigitte Fassbaender in this position.

His extensive career has seen him as guest conductor with many renowned orchestras, including the Royal Concertgebouw Orchestra, the BBC Symphony Orchestra, the Radio Symphony Orchestra Berlin, the Munich Philharmonic, the Bamberg Symphony, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Grafenegg Festival, George Enescu Festival, La Folle Journée Warsaw, the Dresden Philharmonic, the St. Petersburg Symphony, the Orchestre Philharmonique de Luxembourg, the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, the NHK Symphony Orchestra and the Tonhalle Orchestra Zurich. He regularly performs with renowned soloists such as Lisa Batiashvili, Veronika Eberle, Krystian Zimerman, Frank Peter Zimmermann, Gautier Capuçon, Alban Gerhardt, Leila Josefowicz and Isabelle Faust.

Alongside his concerts and opera performances, Liebreich has established a strong reputation for producing innovative projects and encouraging a wide variety of intercultural encounters through his musical activities in his roles as conductor, curator and artistic director. In 2011 he became the first European Artistic Director of the Tongyeong International Music Festival in South Korea, where he implemented the “east-west-residence-programme”.

Liebreich's wide-ranging discography includes works from Bach, Mozart, and Mendelssohn, to Isang Yun and Toshio Hosokawa. The Accentus Music label has released three recordings with repertoire by Polish composers, and his album with works by Karol Szymanowski and Witold Lutosławski won the International Classical Music Award 2017. He is a Grammy Nominee and International Classical Music Award (ICMA) Winner 2018 for the ECM recording of the “Requiem” by Tigran Mansurian.

Born in Regensburg, Alexander Liebreich studied at the University of Music and Performing Arts Munich and the Salzburg Mozarteum. Claudio Abbado was Liebreich's central mentor, and he also gained his first artistic experience with Nikolaus Harnoncourt and Michael Gielen. Alexander Liebreich was awarded the prestigious Bavarian Culture Special Prize 2016 by the Bavarian Ministry of Education, Culture, Science, and Art.

Recorded live at the Palau de la Música de Valencia
June 14/15, 2024

Boléro
Recorded at the Palau de la Música de Valencia
February 9/10, 2026

Produced by Paul Smaczny
Recording Producer, Editing and Mastering: Vilius Keras
Label Manager: Christin Linße

Concert Photos: Accentus Music
Cover Photos and Design: Heidi Falk

© 2026 Accentus Music
www.accentus.com

