

ALEX OLMEDO VIOLONCELLE

FIONA MATO PIANO

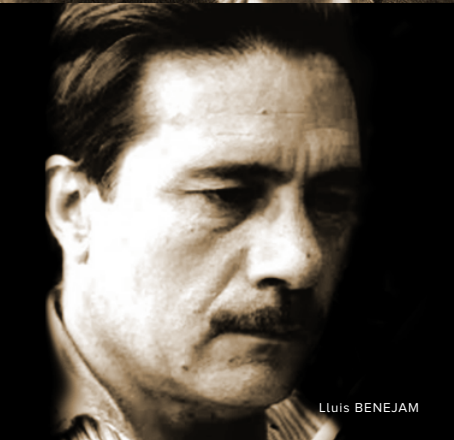




Manuel OLTRA



Gaspar CASSADÓ



Lluís BENEJAM



Joaquín NIN CASTELLANOS

*Por más daños que presumas,
vuela, Icaro español,
que al templo ofresces del Sol
en poca cera tus plumas.
Blanco tumulto de espumas
haga el Betis a tus huesos;
que tus gloriosos excesos,
si de mi Musa los fías,
los venerarán los días
en los álamos impresos.*

Luis de Góngora¹

Dédalo, el ingenioso arquitecto ateniense, construye el laberinto más célebre de la mitología griega: el laberinto del Minotauro. Es Minos, rey de Creta, quien manda a Dédalo construir este retorcido recinto para poder así encerrar al monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Desde entonces, este laberinto se convierte en el escenario de incontables mitos e historias, como la de Ariadna y el valiente Teseo, el único que logra dar muerte al Minotauro, esa extraña criatura nacida del idilio entre Pasífae, esposa de Minos, y un toro sagrado enviado por Poseidón.

¹ Luis de Góngora, Obras completas, Ediciones Millé, Madrid, 1967.

Cuenta Apolodoro² que Ariadna, hija de Minos, desafia a su padre al liberar a Teseo del laberinto. Pero no lo hace sola. La princesa urde el plan de fuga con Dédalo. Con este fin, el arquitecto sugiere una sencilla estrategia: Ariadna debería ir dejando un rastro de hilo desde la entrada del laberinto hasta encontrar a Teseo para, a continuación, volver los dos sobre el camino trazado por el hilo. La joven sigue las instrucciones de Dédalo al pie de la letra. Gracias a ello, Teseo y Ariadna dan con la salida del laberinto y emprenden rumbo con destino a Atenas. Dédalo, por su parte, sale peor parado de este romántico idilio. El ingenioso ateniense sufre las consecuencias de la ira de Minos, quien le encierra en el laberinto, o, como diría Ovidio, en su casa de múltiples estancias sin salida³. El arquitecto acaba, por así decirlo, prisionero de su propio ingenio.

Acorralado, Dédalo se para a recapacitar un momento. Si bien Minos gobierna en la tierra y en el mar- se dice-, ¿cómo podría controlar también lo que ocurre en el cielo? Es entonces, cuenta Ovidio en *La metamorfosis*, cuando decide fabricar

² Apolodoro, Epítome (I, 8-10)

³ Metamorfosis cit.

unas alas con plumas, lino y cera que le permitirían escapar volando de ese laberinto de infinitas aristas. En esta ocasión, Dédalo no va solo; le acompaña su hijo Ícaro, que da hoy nombre a la isla griega de Icaria. Antes de alzar el vuelo, el padre advierte al hijo que debe mantener una altura intermedia durante todo el viaje: si vuela bajo, sus alas tocarán el mar, las plumas se mojarán y serán demasiado pesadas, impidiendo así elevarse y continuar su camino por el aire; si, por el contrario, vuela alto, la cera de las alas se derretirá con el calor del sol y poco a poco se irán deshaciendo. Poco tarda el joven en desoír los consejos de su padre. Ícaro, el audaz, vuela cada vez más alto. Atraído por el sol, embriagado por su luz o empujado por el deseo de libertad, se acerca tanto al sol que la cera de sus alas se derrite, éstas se deshacen y acaba cayendo al mar. Una vez más, el ingenio de Dédalo le lleva a la más trágica de las desdichas: ser testigo de la muerte de un hijo.

El mito de Ícaro, el indómito, ha inspirado a poetas y a artistas a lo largo de la Historia. Unos vieron en el vuelo de Ícaro la encarnación del espíritu de rebeldía y la osadía de la juventud; otros, la libertad del artista. Sobre su caída, algunos dijeron

que era una bella alegoría de la ambición desmedida; otros, la entendieron como la tragedia del ser humano de la que no había modo alguno de escapar así que, como Brueghel, la pintaron de soslayo para no pensar demasiado en ella. La figura de Ícaro ha ocupado también un lugar preponderante en la literatura española, especialmente en el Siglo de Oro: Góngora vistió a Ícaro con distintos trajes – también de mujer – y para Lope de Vega “el loco pensamiento” era aquel que quería volar tan alto como el audaz hijo de Dédalo, cuyas alas ardieron en llamas⁴. De este modo, podría decirse que hasta hoy a Ícaro le han alumbrado distintas luces – y en ocasiones le han bordeado diferentes sombras.

Alex Olmedo y Fiona Mato hacen su propia oda a Ícaro. Le han dado otras alas. Como hiciera el hijo de Dédalo, el chelista y la pianista se pierden en la luz, en este caso, de la música de Joaquín Nin de Castellanos, Lluís Benejam, Manuel Oltra y Gaspar Cassadó. El disco reúne cuatro luminosas piezas inspiradas por el nacionalismo musical español de principios de siglo XX, adornadas con hermosos

⁴ Cf. Fucilla, J. E. “Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro.” *Hispanófila*, no. 8, 1960, pp. 1-34.

destellos de música popular catalana e impresionismo francés. Olmedo, audaz y curioso como el joven Ícaro, desempolva algunas partituras del Conservatorio de Barcelona: unas intactas y otras que habían pasado discretamente desapercibidas (interpretadas en muy pocas ocasiones). El catalán vuelve, como él mismo sugiere, a tocar música que se había quedado ahí en la estantería - a excepción de *Requiebros* de Cassadó, una pieza de sobra conocida. Y así, de esa búsqueda o, más bien, de ese azaroso curiosear surgen estos altos vuelos. Resulta, pues, este disco.

En primer lugar, Olmedo y Mato interpretan la radiante y colorida *Seguida española para violonchelo y piano* (1930)⁵, de Joaquín Nin de Castellanos (1879-1949). Nacido en Cuba, pero criado en Barcelona, Nin fue considerado ante todo un extraordinario pianista, y tal vez por ello su actividad compositiva queda hoy relegada a un segundo plano. Fue precisamente su virtuosismo al piano lo que le llevó a girar por Europa y América, e incluso a ganarse una reputación en el París de principios de siglo

XX. Allí, además de convertirse en alumno y profesor de la *Schola Cantorum*, destacó por su labor musicológica. No sería aventurado afirmar que su talento como pianista y su trabajo de recuperación o *mise en valeur* de compositores españoles y franceses de los siglos XVII y XVIII - entre estos últimos cabe mencionar a Couperin o Rameau- le valieron el respeto y la buena estima que le profesaron Ravel, Falla, Turina, Albéniz o Debussy, quienes formaban parte de su círculo más cercano por aquel entonces.

Estos eruditos ambientes musicales son fundamentales para comprender la *Seguida española para violonchelo y piano* interpretada hoy por Mato y Olmedo; y es que de los salones parisinos del recién entrado siglo XX emerge una estimulante sinergia entre el nacionalismo español y la vanguardia francesa⁶, sinergia que se mueve en dos direcciones. Por un lado, la sonoridad española despierta una suerte de fascinación en Debussy, Ravel o Satie. Buena prueba de ello son algunas de sus composiciones de la época en las que se percibe cierto gusto por el “exotismo español”- como podemos escuchar en

⁵ Cf. Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. “Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923). *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 1, no. 1, 2015, pp.54-88.

⁶ Cf. Bergadá, Montserrat. Ciclo de miércoles: «Turina en París». Marzo 2012. Madrid, Fundación Juan March, 2012.

Chants espagnols (1910) de Ravel o en *Ibérica de Images* (1905- 1912), en la que unas castañuelas se infiltran en las aireadas texturas impresionistas debussianas. Por su parte, los exiliados españoles Nin, Turina, Falla o Albéniz se dejan seducir por el preciosismo impresionista – se hace evidente en *Noches en los jardines de España* (1909-1915) de Falla o *Iberia* (1905 y 1909) de Albéniz, por citar sólo algunas de las composiciones más emblemáticas. La *Seguida española para violonchelo y piano* de Nin – insistimos- ha de entenderse desde o en esta particular sinergia.

Cabe señalar que esta pieza no es la primera en la que Nin se deja llevar por la corriente franco-española de principios de siglo, sino más bien una entre tantas otras que se hacen eco en su *Veinte cantos populares españoles* (1923). Esta última ha sido considerada su más célebre composición que, dicho sea de paso, el músico descompone en pequeñas obras para piano y voz, piano y violín y, como en este caso, piano y violonchelo. En todas ellas Nin revisita lo español para preguntarse: ¿acaso hay una música española? ¿Una sola? ¿Es la música española un todo uniforme?

7 Cf. Introducción a *Veinte cantos españoles*.

¿Cómo si la naturaleza no contase con su relieve! ¿Cómo si no tuviese montes ni valles ni meandros ni ríos! Esta serie de composiciones de Nin, que ciertamente dialoga con su labor musicológica, explora el relieve, los entrantes y salientes de la música de España- que no es una, sino muchas. Expone, como si de pinturas de paisaje se tratase, los cantos y danzas de Andalucía, Asturias, Cataluña, Castilla o Murcia. Como Ariadna, Teseo, Dédalo, Ícaro y el Minotauro, Nin se pierde en un laberinto (de músicas).

Un siglo después, Mato y Olmedo interpretan una pequeña muestra de este relieve musical, la no tan escuchada *Seguida española para violonchelo y piano*. Esta delicada suite está constituida por cuatro brevísimos movimientos: *Castilla la Vieja*, *Murciana*, *Asturiana* y *Andaluza*. El primero es lento, curvo, verde, pardo y adornado con ligeros trinos; el segundo, una jota murciana que Olmedo hace girar sobre sí misma. Le sigue un lacerante y pausado tercer movimiento, inspirado por la muñeira gallega y asturiana. Culmina la sonata de Nin una *Andaluza*, y la poderosísima interpretación del dúo que recuerda a la furia de Granados y Falla. Cabe apuntar que cada

una de estas formas de folclore regional o de estas postales musicales, como diría Jorge de Persia, aparece ligeramente “estilizada”⁸ por el preciosismo de Debussy, Ravel y Satie. Bien es cierto que esta suavidad francesa no aleja del buen camino a Mato y Olmedo, quienes interpretan la máxima de Nin a la perfección: “dejemos a cada provincia decir sus cosas y cantar a su manera”⁹.

La auténtica sorpresa del disco la ofrece la *Sonata en La mayor para violonchelo y piano* (1954), de Lluís Benejam (1914-1968). El nombre del compositor catalán resonará en los oídos de muy pocos - al menos, eso creemos. Lo que es seguro es que esta pieza sonará por vez primera para todos. Con buen tino, Olmedo rescata esta partitura de las estanterías del Conservatorio de Barcelona donde Benejam inicia, por cierto, su carrera como violinista. Antes de emigrar a América, la ciudad condal le deja un buen sabor de boca: el barcelonés es nombrado primer violín de la Orquesta del Liceu y gana el Premio Ciudad de Barcelona de Música con la obra para orquesta de cuerda *Poema*

⁸ Cf. Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. “Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la ‘Tonada de Valdovinos’ y la ‘Tonada de la niña perdida’ (Castilla, siglo XVI).” *Cuadernos de Investigación Musical*, no. 2, 17 Nov. 2017, pp. 74-91.

⁹ Cf. Introducción a *Veinte cantos españoles*.

en 1953. En el exilio, Benejam continúa su actividad compositiva y allí escribe esta sonata de cuatro movimientos.

Herederó de la musicalidad de Los Seis, el barcelonés concilia en esta resplandeciente pieza la sonoridad modal del impresionismo, el color cadencial de Falla o Granados y algunos momentos rítmicos propios del jazz. En el *Allegro*, el chelo se baña en el sonido azul de Benejam y descansa en la orilla del piano. De Mato, destaca aquí su versatilidad, capaz de acompañar con extrema delicadeza a Olmedo o de perseguirlo con sus *staccati*. El chelista, sin mirar atrás, se desliza hasta llegar al apasionado *Adagio* que no acaba nunca, como Picasso representaba la caída de Icaro. A continuación, el dúo pinta un punzante *Grazioso*. Lo pinta a brochazos. Luego, se detiene súbitamente. Llega, entonces, el reconfortante *Allegro con spirito* final. Este último movimiento es como el juego de la soga: la pianista tira de un extremo de la cuerda y el chelista del otro. En esta tensión, el *legato* del chelo enhebra con la gestualidad de la pianista, perdiéndose ambos en una bruma insensata.

Suena a lo lejos uno de los motivos principales del *Allegro* inicial - lo coloca discretamente Benejam. Se despidе, y, así, poco a poco deja paso a la *Sonata para violonchelo y piano* (1959), de Manuel Oltra (1922 - 2015). Del valenciano resultará familiar su faceta de compositor de canciones populares, su gusto por la sardana, su experimentación sin límites con la cобla y, como diría Jorge de Persia, su capacidad de proyectar la poesía en música¹⁰ - basta con escuchar *Bestiari*, pieza que pone música a algunos versos de Pere Quart, o *Andaluzas*, que hacen bailar las rimas de Lorca. Su compromiso con lo popular no sólo ha dejado huella en sus composiciones, sino también en la vida musical catalana - Oltra fue director de la Coral del Club Excursionista de Terrassa o de la Institución Folklorica Montserrat. En buena lógica, puede sorprender esta sonata de su periodo de madurez que hasta el momento había pasado de puntillas.

El que fuera profesor del Conservatorio de Barcelona compone esta exultante sonata

¹⁰ Para profundizar en la vida y obras de estos compositores recomendamos los artículos de Jorge de Persia, como de Persia, Jorge. "Un lugar en el mundo: Músicos españoles refugiados, rechazados por la Francia de Pétain." *Revue de musicologie*, no. 108/2, 2022, pp. 118-138 o "La naturalidad del maestro"

de tres movimientos, en los que el diálogo entre el chelista y la pianista es como un rayo que no cesa. Uno lanza un motivo, el otro lo coge al vuelo. El chelista lo define como un perfecto engranaje entre ambos. Este engranaje (con forma de sonata) comienza con un *Allegro deciso* marcado por sus intensos contrastes. Cautiva la feroz diferencia entre la enérgica ejecución de Mato y la respuesta de Olmedo, un *legato* que corre y se detiene. El tiempo aquí es otro. Suspendida en el aire, la melodía impacta súbitamente contra el suelo. Las cadencias del violonchelo vuelan alto, pero de pronto se precipitan y acaban hundiéndose en el mar de la eternidad, como Séneca describía la caída de Ícaro.

Una serie de *sforzandi* del chelo acompaña y escolta al piano. Parece que cada *sforzando* paraliza la pieza, como si la congelase. Sin embargo, esta sucesión de *sforzandi* o el contraste de ritmos y de dinámicas ni petrifica ni divide la sonata; más bien al contrario, aporta la simetría y el equilibrio característicos de Oltra. He aquí otro modo de ser del perfecto engranaje de la pieza, como apuntaba Olmedo. Este modo de ser de la música de Oltra resplandece en momentos tales como el segundo motivo

del *Allegro deciso* donde la musicalidad de Olmedo y la de la pianista griega se entrelazan completamente. Sus dedos se arremolinan antes de llegar al *Lento cantabile*, el segundo movimiento de la sonata, un breve y sereno *Lento* que acuna y apacigua la indocilidad de Ícaro. Pero poco tardan Olmedo y Mato en retomar el vuelo (ni demasiado alto ni demasiado bajo). En el tercer y último movimiento, la simetría perfecta del *Allegretto* se convierte en una bellísima narración -muy fácil de comprender si se sigue el hilo rojo, como Ariadna y Teseo.

Pone fin al disco la única obra que no necesita presentación: *Requiebros* (1929), de Gaspar Cassadó (1897- 1966). Dedicada a su maestro Pau Casals, esta composición mantiene el equilibrio entre apoyaturas, trinos y acordes rotos. Un *rubato* atraviesa la pieza; pasa por debajo de todos estos adornos. Con este incontrolable *rubato*, Olmedo y Mato hurgan en el tiempo de *Requiebros*. El chelista le pide prestado el pincel a Caravaggio e, incrédulo como Santo Tomás ante la herida en el costado de Cristo, hurga en el tiempo de la más célebre composición de Cassadó. Entre momentos de luz y de sombra, el tiempo de *Requiebros* se estira y se retuerce. Queda malherido de

rojos, negros y blancos. Falla y Granados contemplan la herida y alzan su mirada para escuchar el solo del chelista que vuela cada vez más alto. Como Ícaro, atraído por el sol, embriagado por su luz o empujado por el deseo de libertad, Olmedo desaparece.

Cristina Parapar

*Por más daños que presumas,
vuela, Icaro español,
que al templo ofrezcas del Sol
en poca cera tus plumas.
Blanco tumulto de espumas
haga el Betis a tus huesos;
que tus gloriosos excesos,
si de mi Musa los fías,
los venerarán los días
en los álamos impresos.*

Luis de Góngora¹

Daedalus, the ingenious Athenian architect, is said to have built the most famous labyrinth in Greek mythology: the Labyrinth of the Minotaur. It is Minos, King of Crete, who commands Daedalus to construct this winding enclosure in order to imprison the monster with the body of a man and the head of a bull. Thereafter, the labyrinth becomes the setting for countless myths and tales, such as that of Ariadne and the valiant Theseus – the only one to succeed in slaying the Minotaur, that strange creature born of the union between Pasiphaë, wife of Minos, and a

sacred bull sent by Poseidon.

Apollodorus² relates that Ariadne, daughter of Minos, defies her father by freeing Theseus from the labyrinth. She does not act alone. The princess hatches a plan of escape with Daedalus. To this end, the architect proposes a simple strategy: Ariadne was to leave a trail of thread from the entrance of the labyrinth until she finds Theseus, and then the two of them should retrace their steps along the path marked by the thread. The young woman follows Daedalus's instructions to the letter. Thanks to this, Theseus and Ariadne find their way out of the labyrinth and set course for Athens. Daedalus, for his part, comes off far worse in this romantic affair. The ingenious Athenian suffers the consequences of Minos's wrath, for the king imprisons him in the labyrinth – or, as Ovid would have it, in a complex structure built with blind passages³. The architect ends up, as it were, a prisoner of his own ingenuity.

Confined, Daedalus pauses for a moment to reflect. Although Minos is said to rule over land and sea, how could he

¹ Luis de Góngora, *Obras completas*, Ediciones Millé, Madrid, 1967.

² Apollodorus, *Epitome* (I, 8-10).

³ *Metamorphoses* (Book 8, 160).

possibly command what takes place in the sky? It is then, as Ovid recounts in *Metamorphoses*, that he decides to fashion a pair of wings from feathers, linen and wax by which he might escape, flying away from that labyrinth of infinite angles. This time, Daedalus is not alone; his son Icarus accompanies him – from whom the island of Icaria takes its name. Before taking flight, the father warns his son that he must maintain a middle course throughout the journey: if he flies too low, his wings will skim the sea, the feathers will be soaked and become too heavy, making it impossible for him to rise and continue his journey through the air; if, on the other hand, he flies too high, the wax of the wings will melt in the heat of the sun and gradually come apart. It takes the youth little time to disregard his father's counsel. Icarus, the bold, soars ever higher. Drawn towards the sun, intoxicated by its light or driven by the longing for freedom, he flies so close that the wax in his wings melts, the feathers fall away, and he plunges into the sea. Once again, Daedalus's ingenuity leads him to the bitterest of misfortunes: to witness the death of his own son.

The myth of Icarus, the indomitable, has inspired poets and artists throughout history. Some saw in Icarus's flight the embodiment of the spirit of rebellion and the daring of youth; others, the freedom of the artist. Some claimed his fall was a beautiful allegory of unbridled ambition, while others understood it as the tragedy of the human condition from which there was no possible escape – and so, like Brueghel, they painted it at a slant, so as not to dwell too much upon it. It is hardly surprising that Icarus has also held a prominent place in Spanish literature, especially during the Golden Age: Góngora dressed Icarus in various guises – even in women's attire – and for Lope de Vega *el loco pensamiento* (the daring thought) was that which sought to fly as high as Icarus, whose wings burned to ashes⁴. Thus, it might be said that Icarus has been bathed in different lights – and, at times, edged by different shadows.

Alex Olmedo and Fiona Mato have created their own ode to Icarus. They have given him new wings. As did the son of Daedalus before them, the cellist and the pianist

4 Cf. Fucilla, J. E. "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro." *Hispanófila*, no. 8, 1960, pp. 1–34.

lose themselves in the light – in this case, the light of the music of Joaquín Nin de Castellanos, Lluís Benejam, Manuel Oltra and Gaspar Cassadó. The album brings together four radiant works inspired by the Spanish musical nationalism of the early twentieth century, shot through with beautiful flashes of Catalan folk music and French impressionism. Olmedo, audacious and inquisitive like the young Icarus, dusts off scores from the Conservatory of Barcelona: some untouched, others that had quietly fallen into obscurity, performed on very few occasions. The Catalan musician returns, as he himself suggests, to play music that had been left to gather dust on the shelf – with the exception of Cassadó's *Requiebro*, a piece more than familiar. And so, from this search, or rather this serendipitous curiosity, these lofty flights emerge. Thus comes this album.

Olmedo and Mato open with the radiant and vividly coloured *Spanish Suite for Cello and Piano* (1930)⁵ by Joaquín Nin de Castellanos (1879–1949). Born in Cuba

but raised in Barcelona, Nin was regarded above all as an extraordinary pianist, and perhaps for this reason his compositional work has been relegated to a secondary place today. It was precisely his pianistic virtuosity that led him to tour Europe and the Americas, and even to earn a reputation in early twentieth-century Paris. There, in addition to becoming both a pupil and a teacher at the Schola Cantorum, he distinguished himself through his work as a musicologist. It would hardly be an exaggeration to say that his talent as a pianist and his work in the recovery or *mise en valeur* of Spanish and French composers of the seventeenth and eighteenth centuries – among the latter, notably Couperin and Rameau – earned him the respect and deep esteem of Ravel, Falla, Turina, Albéniz and Debussy, who at the time formed part of his closest circle.

These cultivated musical circles are essential to understanding the *Spanish Suite for Cello and Piano* performed here by Mato and Olmedo; for, from the Parisian salons of the early twentieth century, there arose a stimulating synergy between Spanish nationalism and the

⁵ Cf. Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. "Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923). *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 1, no. 1, 2015, pp.54-88.

French avant-garde⁶ – a mutual exchange. On the one hand, Spanish sonorities stirred a kind of fascination in Debussy, Ravel and Satie. Proof of this can be found in several of their works from the period, in which one senses a certain taste for “Spanish exoticism” – as can be heard in Ravel’s *Chants espagnols* (1910) or in *Ibéria* from *Images* (1905–1912), where castanets find their way into Debussy’s airy impressionist textures. On the other hand, the Spanish exiles Nin, Turina, Falla and Albéniz allowed themselves to be seduced by impressionist refinement – evident in Falla’s *Nights in the Gardens of Spain* (1909–1915) or Albéniz’s *Iberia* (1905 and 1909), to name only a few of the most emblematic compositions. Nin’s *Spanish Suite for Cello and Piano* – it bears repeating – must be understood within, or indeed through, this particular synergy.

It should be noted that this work is not the first in which Nin let himself be carried along by the Franco-Spanish current of the early twentieth century, but rather one among many that resonate in his *Twenty Spanish Folk Songs* (1923). This latter

collection has been considered his most celebrated composition and, notably, the musician broke it down into small pieces for piano and voice, piano and violin and, as in this case, piano and cello. In all of them Nin revisits what is “Spanish” in order to ask himself: is there, in truth, such a thing as Spanish music? A single one?⁷ Is Spanish music a single, uniform whole? As though nature had no contours! As though it possessed no mountains, no valleys, no meanders, no rivers! This series of compositions, which clearly converse with Nin’s musicological work, explores the contours, the inlets and outcrops of the music of Spain – which is not a single one, but many. Like landscape paintings, they unfold the songs and dances of Andalusia, Asturias, Catalonia, Castile or Murcia. Like Ariadne, Theseus, Daedalus, Icarus and the Minotaur, Nin loses himself in a labyrinth (of musics).

A century later, Mato and Olmedo perform a small sample of this musical landscape: the rarely performed *Spanish Suite for Cello and Piano*. This delicate suite consists of four brief movements: *Old Castile*, *Murciana*, *Asturiana* and *Andaluza*. The

⁶ Cf. Bergadá, Montserrat. Ciclo de miércoles: «Turina en París». Marzo 2012. Madrid, Fundación Juan March, 2012.

⁷ Cf. *Veinte cantos españoles* introduction.

first is slow, sinuous, verdant, earthy, adorned with light trills; the second, a Murcian *jota* that Olmedo spins round on itself. It is followed by a piercing and unhurried third movement, inspired by the Galician and Asturian *muñeira*. Nin's suite culminates in an *Andaluza*, interpreted in a powerful performance by the duo recalling the fury of Granados and Falla. Each of these forms of regional folk music – or musical postcards, as Jorge de Persia might put it – appears subtly “stylised”⁸ by the refinement of Debussy, Ravel and Satie. Yet this Gallic softness does not lead Mato and Olmedo astray; rather, they embody Nin's maxim to perfection: “let each province speak for itself and sing in its own way.”⁹

The real surprise of the album comes with the *Sonata in A major for Cello and Piano* (1954) by Lluís Benejam (1914–1968). Few, we suspect, will recognise the name of this Catalan composer. What is certain is this marks the work's recorded premiere.

⁸ Cf. Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. “Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la ‘Tonada de Valdovinos’ y la ‘Tonada de la niña perdida’ (Castilla, siglo XVI).” *Cuadernos de Investigación Musical*, no. 2, 17 Nov. 2017, pp. 74–91.

⁹ Cf. *Veinte cantos españoles* introduction.

With admirable discernment, Olmedo rescues the score from the shelves of the Conservatory of Barcelona, where Benejam, incidentally, began his career as a violinist. Before emigrating to America, he left Barcelona with fond memories: he was appointed concertmaster of the Liceu Orchestra and, in 1953, won the Barcelona City Music Prize with his string orchestra work *Poema*. In exile, Benejam continued his compositional activity, and it was there that he wrote this four-movement sonata.

Heir to the musicality of *Les Six*, the Barcelona-born composer reconciles in this resplendent work the modal sonorities of impressionism, the cadential colour of Falla or Granados, and certain rhythmic moments drawn from jazz. In the *Allegro*, the cello bathes in Benejam's blue sound and rests upon the piano's shore. What stands out here in Mato is her versatility – able to accompany Olmedo with extreme delicacy or to chase him with her *staccati*. The cellist, without looking back, glides towards the passionate *Adagio* that seems never to end, like Picasso's rendering of Icarus's fall. Next, the duo paints a biting *Grazioso* – in bold

strokes. Then, they stop abruptly. And so arrives the comforting final *Allegro con spirito*. This last movement is like a game of tug-of-war: the pianist pulls from one end of the rope, the cellist from the other. In this tension, the cello's *legato* threads together with the pianist's gestures, the two of them losing themselves in a foolish haze.

From a distance, one of the principal motifs of the opening *Allegro* can be heard – delicately placed there by Benejam. It takes its leave and, little by little, yields to the *Sonata for Cello and Piano* (1959) by Manuel Oltra (1922–2015). As for the Valencian composer, many will be familiar with his work as a creator of popular songs, his fondness for the *sardana*, his boundless experimentation with the *cobla*, and, as Jorge de Persia has remarked, his ability to project poetry into music¹⁰ – one need only listen to *Bestiari*, which sets to music verses by Pere Quart, or *Andaluzas*, which makes Lorca's rhymes dance. His commitment to folk

traditions has left its mark not only on his compositions but also on Catalan musical life – Oltra was director of the *Coral del Club Excursionista de Terrassa* and of the *Institución Folklorica Montserrat*. It is perhaps surprising, then, to encounter this sonata from his mature period, which until now had all but slipped by unnoticed.

A former professor at the Conservatory of Barcelona, he composed this exultant three-movement sonata in which the dialogue between cellist and pianist is like unending lightning. One launches a motif, the other catches it on the wing. The cellist describes it as a perfect piece of clockwork between the two of them. This mechanism – cast in the form of a sonata – begins with an *Allegro deciso* marked by its intense contrasts. One is captivated by the fierce difference between Mato's energetic playing and Olmedo's response, a *legato* that runs and then halts. Time here is something else altogether. Suspended in the air, the melody suddenly strikes the ground. The cello's cadences soar high, only to plummet abruptly and sink into the sea of eternity, as Seneca described the fall of Icarus.

A series of *sforzandi* from the cello

¹⁰ For further insight into the lives and works of these composers, see Jorge de Persia, "Un lugar en el mundo: Músicos españoles refugiados, rechazados por la Francia de Pétain." *Revue de musicologie*, no. 108/2, 2022, pp. 118–138 or "La naturalidad de un maestro"

accompanies and marks the piano. It seems as if each *sforzando* freezes the piece, as though turning it to ice. Yet this succession of *sforzandi*, or the contrast of rhythms and dynamics, neither petrifies nor fragments the sonata; on the contrary, it brings the symmetry and balance so characteristic of Oltra. Here is another facet of the perfect mechanism of the work, as Olmedo observed. This way of being, inherent in Oltra's music, shines in moments such as the second motif of the *Allegro deciso*, where the musicality of Olmedo and that of the Greek pianist intertwine completely. Their fingers swirl before arriving at the *Lento cantabile*, the second movement of the sonata, a brief and serene *Lento* that cradles and soothes the unruliness of Icarus. Yet Olmedo and Mato do not take long to resume their flight (neither too high nor too low). In the third and final movement, the perfect symmetry of the *Allegretto* becomes a most beautiful narrative – easily followed if one traces the red thread, like Ariadne and Theseus.

The album closes with the only work that needs no introduction: *Requiebro* (1929) by Gaspar Cassadó (1897–1966). Dedicated

to his master, Pau Casals, this composition maintains a perfect balance between *appoggiature*, trills and broken chords. A *rubato* runs through the piece, flowing beneath all these ornaments. With this unrestrained *rubato*, Olmedo and Mato probe the very *tempo* of *Requiebro*. The cellist borrows Caravaggio's brush and, as incredulous as Saint Thomas before the wound in Christ's side, delves into the *tempo* of Cassadó's most celebrated composition. Between moments of light and shadow, the *tempo* of *Requiebro* stretches and twists, wounded in reds, blacks and whites. Falla and Granados contemplate the wound and lift their gaze to hear the cellist's solo soar ever higher. Like Icarus – drawn to the sun, intoxicated by its light or driven by the longing for freedom – Olmedo vanishes.

Cristina Parapar



*Por más daños que presumas,
vuela, Icaro español,
que al templo ofresces del Sol
en poca cera tus plumas.
Blanco tumulto de espumas
haga el Betis a tus huesos;
que tus gloriosos excesos,
si de mi Musa los fías,
los venerarán los días
en los álamos impresos.*

Luis de Góngora¹

Dèdal, l'enginyós arquitecte atenès, construeix el laberint més cèlebre de la mitologia grega: el laberint del Minotaure. És Minos, rei de Creta, qui mana a Dèdal construir aquest recinte retorçat per tal de poder-hi tancar el monstre amb cos d'home i cap de brau. Des d'aleshores, aquest laberint esdevé l'escenari d'innombrables mites i històries, com la d'Ariadna i el valent Teseu, l'únic capaç de donar mort al Minotaure, aquella estranya criatura nascuda de l'idil·li entre Pasífae, esposa de Minos, i un brau sagrat enviat per Posidó.

¹ Luis de Góngora, Obras completas, Ediciones Millé, Madrid, 1967.

Diu Apol·lodor² que Ariadna, filla de Minos, desafia el seu pare en alliberar Teseu del laberint. Però no ho fa sola. La princesa traça el pla de fugida amb Dèdal. Amb aquest propòsit, l'arquitecte li suggereix una estratègia senzilla: Ariadna hauria d'anar deixant un rastre de fil des de l'entrada del laberint fins a trobar Teseu i, tot seguit, recórrer tots dos el camí traçat pel fil. La jove segueix al peu de la lletra les instruccions de Dèdal. Gràcies a això, Teseu i Ariadna troben la sortida del laberint i entren rumb cap a Atenes. Dèdal, per la seva banda, no surt tan ben parat d'aquest idil·li romàntic. L'enginyós atenès pateix les conseqüències de la ira de Minos, que l'empresona al laberint, o, com diria Ovidi, a la seva casa de múltiples estances sense sortida³. L'arquitecte acaba, per dir-ho així, presoner del seu propi enginy.

Acorralat, Dèdal s'atura un instant a reflexionar. Si bé Minos governa la terra i la mar –es diu–, com podria controlar allò que passa al cel? És aleshores, tal com relata Ovidi a *Les Metamorfosis*, quan decideix fabricar unes ales amb

² Apolodoro, Epítome (I, 8-10)

³ Metamorfosis cit.

plomes, lli i cera que li permetin escapar volant d'aquell laberint d'infinites arestes. En aquesta ocasió, Dèdal no va sol: l'acompanya el seu fill Ícar, que avui dóna nom a l'illa grega d'Icària. Abans d'enlairar-se, el pare adverteix al fill que ha de mantenir una alçada intermèdia durant tot el viatge: si vola massa baix, les ales tocan la mar, les plomes s'humitejaren i es faran massa pesants, impeding així enlairar-se i seguir el camí per l'aire; si, per contra, vola massa alt, la cera de les ales es fondrà amb la calor del sol i, a poc a poc, es desfaran. No triga gaire el jove a desobeir els consells del seu pare. Ícar, temerari, vola cada vegada més amunt. Atraït pel sol, embriagat per la seva llum o empès pel desig de llibertat, s'hi acosta tant que la cera de les ales es fon, aquestes es desfan i acaba caient a la mar. Un cop més, l'enginy de Dèdal el condueix a la més tràgica de les dissorts: ser testimoni de la mort d'un fill.

El mite d'Ícar, l'indòmit, ha inspirat poetes i artistes al llarg de la Història. Uns van veure en el vol d'Ícar l'encarnació de l'esperit de rebel·lia i l'osadia de la joventut; d'altres, la llibertat de l'artista. Sobre la seva caiguda, alguns

van dir que era una bella al·legoria de l'ambició desmesurada, i molts altres la van entendre com la tragèdia de l'ésser humà de la qual no hi havia cap manera d'escapar; així que, com Brueghel, la van pintar de biaix per no pensar-hi massa. Cal dir que Ícar també ha ocupat un lloc preeminent en la literatura catalana i castellana, especialment durant el Segle d'Or: Góngora va vestir Ícar amb diversos vestits –també de dona– i, per a Lope de Vega, “el loco pensamiento”⁴. era aquell que volia volar tan alt com Ícar, les ales del qual es van encendre en flames. Així, es podria dir que Ícar ha estat il·luminat per diverses llums i, en ocasions, vorejat per diferents ombres.

Alex Olmedo i Fiona Mato fan la seva pròpia oda a Ícar. Li han donat unes altres ales. Com féu el fill de Dèdal, el violoncel·lista i la pianista es perden en la llum, en aquest cas, de la música de Joaquín Nin de Castellanos, Lluís Benejam, Manuel Oltra i Gaspar Cassadó. El disc reuneix quatre peces lluminoses inspirades pel nacionalisme musical espanyol de principis del segle XX, adornades amb

⁴ Cf. Fucilla, J. E. “Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro.” *Hispanófila*, no. 8, 1960, pp. 1-34.

bells esclats de música popular catalana i impressionisme francès. Olmedo, audaç i curiós com el jove Ícar, espolsa algunes partitures del Conservatori de Barcelona: unes intactes i d'altres que havien passat discretament desapercebudes – interpretades en poquíssimes ocasions. El català torna, com ell mateix suggereix, a tocar música que havia quedat a la prestatgeria, llevat de *Requiebros* de Cassadó, una peça prou coneguda. I així, d'aquesta recerca o, més aviat, d'aquest atzarós tafanejar, sorgeixen aquests vols alts. Resulta, doncs, aquest disc.

En primer lloc, Olmedo i Mato interpreten la radiant i colorista *Seguida espanyola per a violoncel i piano* (1930)⁵, de Joaquín Nin de Castellanos (1879-1949). Nascut a Cuba però criat a Barcelona, Nin fou considerat sobretot com un extraordinari pianista, i potser per això la seva activitat compositiva ha quedat avui en un segon pla. Fou precisament el seu virtuosisme al piano el que el portà a fer gires per Europa i Amèrica, i fins i tot a guanyar-se una

⁵ Cf. Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. “Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a Vingt chants populaires espagnols (1923). *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 1, no. 1, 2015, pp.54-88.

reputació en el París de principis del segle XX. Allà, a més de convertir-se en alumne i professor de la Schola Cantorum, destacà per la seva tasca musicològica. No seria agosarat afirmar que el seu talent com a pianista i el seu treball de recuperació o *mise en valeur* de compositors espanyols i francesos dels segles XVII i XVIII –entre aquests darrers cal esmentar Couperin o Rameau– li van valer el respecte i la bona consideració que li professaren Ravel, Falla, Turina, Albéniz o Debussy, que aleshores formaven part del seu cercle més proper.

Aquests ambients musicals erudits són fonamentals per comprendre la *Seguida espanyola per a violoncel i piano* interpretada avui per Mato i Olmedo; i és que dels salons parisencs del recentment estrenat segle XX en sorgeix una estimulant sinergia entre el nacionalisme espanyol i l'avantguarda francesa⁶, una sinergia que es mou en dues direccions. D'una banda, la sonoritat espanyola desperta una mena de fascinació en Debussy, Ravel o Satie. Bona prova d'això són algunes de les seves composicions

⁶ Cf. Bergadà, Montserrat. *Ciclo de miércoles: «Turina en París»*. Marzo 2012. Madrid, Fundación Juan March, 2012.

d'aquella època, en les quals es percep un cert gust per l'"exotisme espanyol", com podem escoltar a *Chants espagnols* (1910) de Ravel o a *Ibèria d'Images* (1905-1912), on unes castanyoles s'infilren en les airejades textures impressionistes debussianes. Per la seva banda, els exiliats espanyols Nin, Turina, Falla o Albéniz es deixen seduir pel preciosisme impressionista –fet evident a *Nits als jardins d'Espanya* (1909-1915) de Falla o a *Iberia* (1905 i 1909) d'Albéniz, per citar només algunes de les composicions més emblemàtiques. La *Seguida espanyola per a violoncel i piano* de Nin –cal insistir-hi– s'ha d'entendre des d'aquesta particular sinergia.

Cal assenyalar que aquesta peça no és pas la primera en què Nin es deixa portar pel corrent franco-espanyol de principis de segle, sinó una més entre tantes que troben ressò al seu *Vint cants populars espanyols* (1923). Aquesta darrera ha estat considerada la seva composició més cèlebre i que, dit sigui de passada, el músic descompon en petites obres per a piano i veu, piano i violí i, com en aquest cas, piano i violoncel. En totes elles, Nin revisita allò espanyol per preguntar-se:

hi ha realment una música espanyola? Només una? ⁷ És la música espanyola un tot uniforme? Com si la natura no comptés amb el seu relleu! Com si no tingués muntanyes ni valls, ni meandres ni rius! Aquesta sèrie de composicions de Nin, que certament dialoga amb la seva tasca musicològica, explora el relleu, els entrants i sortints de la música d'Espanya –que no és una, sinó moltes. Exposa, com si fossin pintures de paisatge, els cants i danses d'Andalusia, Astúries, Catalunya, Castella o Múrcia. Com Ariadna, Teseu, Dèdal, Ícar i el Minotaure, Nin es perd en un laberint (de músiques).

Un segle després, Mato i Olmedo interpreten una petita mostra d'aquest relleu musical: la poc escoltada *Seguida espanyola per a violoncel i piano*. Aquesta delicada suite està constituïda per quatre moviments brevíssims: *Castella la Vella*, *Murciana*, *Asturiana* i *Andalusia*. El primer és lent, corbat, verd, bru i adornat amb lleugers trinos; el segon, una jota murciana que Olmedo fa girar sobre ella mateixa. El segueix un lacerant i pausat tercer moviment, inspirat per la muñeira gallega i asturiana. Culmina la sonata

⁷ Cf. Introducció *Veinte cantos españoles*.

de Nin una *Andalusa*, i la potentíssima interpretació del duet, que recorda la fúria de Granados i Falla. Cal apuntar que cadascuna d'aquestes formes de folklore regional, o d'aquestes postals musicals, com diria Jorge de Persia, apareix lleugerament “estilitzada”⁸ pel preciosisme de Debussy, Ravel i Satie. És ben cert que aquesta suavitat francesa no aparta del bon camí Mato i Olmedo, que interpreten a la perfecció la màxima de Nin: “deixem a cada província dir les seves coses i cantar a la seva manera”⁹.

La veritable sorpresa del disc l'ofereix la *Sonata en La major per a violoncel i piano* (1954), de Lluís Benejam (1914-1968). El nom del compositor català ressonarà a les orelles de ben pocs –almenys això creiem. El que és segur és que aquesta peça sonarà per primer cop per a tothom. Amb encert, Olmedo rescata aquesta partitura de les prestatgeries del Conservatori de Barcelona, on Benejam inicia, per cert, la seva carrera com a violinista. Abans

⁸ Cf. Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. “Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la ‘Tonada de Valdovinos’ y la ‘Tonada de la niña perdida’ (Castilla, siglo XVI).” Cuadernos de Investigación Musical, no. 2, 17 Nov. 2017, pp. 74–91.

⁹ Cf. Introducció *Veinte cantos españoles*.

d'emigrar a Amèrica, la ciutat comtal li deixa un bon regust: el barceloní és nomenat primer violí de l'Orquestra del Liceu i guanya el Premi Ciutat de Barcelona de Música amb l'obra per a orquestra de corda *Poema* el 1953. A l'exili, Benejam continua la seva activitat compositiva i és allí on escriu aquesta sonata de quatre moviments.

Hereu de la musicalitat de *Els Sis*, el barceloní concilia en aquesta peça resplendent la sonoritat modal de l'impressionisme, el color cadencial de Falla o Granados i alguns moments rítmics propis del jazz. A l'*Allegro*, el violoncel es banya en el so blau de Benejam i descansa a la vora del piano. De Mato, en destaca aquí la versatilitat, capaç d'acompanyar amb extrema delicadesa Olmedo o de perseguir-lo amb els seus *staccati*. El violoncel·lista, sense mirar enrere, llisca fins a arribar a l'apassionat *Adagio* que no s'acaba mai, com Picasso representava la caiguda d'Ícar. Tot seguit, el duet pinta un punyent *Grazioso*. El pinta a pinzellades amples. Després, s'atura sobtadament. Llavors arriba el reconfortant *Allegro con spirito* final. Aquest darrer moviment és com el joc de la corda: la pianista

estira d'un extrem i el violoncel·lista de l'altre. En aquesta tensió, el *legato* del violoncel enfila amb la gestualitat de la pianista, perdent-se tots dos en una boira insensata.

Sona a la llunyania un dels motius principals de l'*Allegro* inicial – que Benejam col·loca discretament. S'acomia i, així, a poc a poc, deixa pas a la *Sonata per a violoncel i piano* (1959), de Manuel Oltra (1922-2015). Del valencià, en resultarà familiar la seva faceta de compositor de cançons populars, la seva estima per la sardana, la seva experimentació sense límits amb la cobla i, com diria Jorge de Persia, la seva capacitat de projectar la poesia en música¹⁰ – n'hi ha prou amb escoltar *Bestiari*, peça que posa música a alguns versos de Pere Quart, o *Andaluses*, que fan ballar les rimes de Lorca. El seu compromís amb allò popular no només ha deixat empremta en les seves composicions, sinó també en la vida musical catalana – Oltra fou director de la Coral del Club Excursionista de Terrassa i de la Institució Folklòrica Montserrat.

¹⁰ Cf. Persia, Jorge. "Un lugar en el mundo: Músicos españoles refugiados, rechazados por la Francia de Pétain." *Revue de musicologie*, no. 108/2, 2022, pp. 118–138 o "La naturalidad de un maestro"

En bona lògica, pot sorprendre aquesta sonata del seu període de maduresa que, fins ara, havia passat de puntetes.

El que fou professor del Conservatori de Barcelona compon aquesta exultant sonata de tres moviments en què el diàleg entre el violoncel·lista i la pianista és com un raig que no cessa. L'un llença un motiu, l'altre el pesca al vol. El violoncel·lista el defineix com un perfecte engranatge entre tots dos. Aquest engranatge (amb forma de sonata) comença amb un *Allegro deciso* marcat pels seus intensos contrastos. Captiva el ferotge contrast entre l'enèrgica execució de Mato i la resposta d'Olmedo, un *legato* que corre i s'atura. Aquí, el temps sembla un altre. Suspensa a l'aire, la melodia impacta sobtadament contra el terra. Les cadències del violoncel volen alt, però de sobte es precipiten i acaben enfonsant-se en el mar de l'eternitat, com descrivia Sèneca la caiguda d'Ícar.

Una sèrie d'*sforzandi* del violoncel acompanya i escorta el piano. Sembla que cada *sforzando* paralitzi la peça, com si la congelés. Tanmateix, aquesta successió d'*sforzandi* o el contrast de ritmes i de dinàmiques no petrifica ni divideix la sonata; ben al contrari, aporta la simetria

i l'equilibri característics d'Oltra. Vet aquí una altra manera de ser del perfecte engranatge de la peça, com apuntava Olmedo. Aquesta manera de ser de la música d'Oltra resplendeix en moments com el segon motiu de l'*Allegro deciso*, on la musicalitat d'Olmedo i la de la pianista grega s'entrellacen completament. Els seus dits s'arremolinen abans d'arribar al *Lento cantabile*, el segon moviment de la sonata, un breu i serè *Lento* que bressola i apaivaga l'ímpetu d'Ícar. Però ben aviat Olmedo i Mato reprenen el vol (ni massa alt ni massa baix). Al tercer i últim moviment, la simetria perfecta de l'*Allegretto* es converteix en una bellíssima narració – molt fàcil de comprendre si se segueix el fil vermell, com Ariadna i Teseu.

Posa punt final al disc l'única obra que no necessita presentació: *Requiebros* (1929), de Gaspar Cassadó (1897-1966). Dedicada al seu mestre Pau Casals, aquesta composició manté l'equilibri entre appoggiatures, trinos i acords trencats. Un *rubato* travessa la peça; passa per sota de tots aquests adorns. Amb aquest incontrolable *rubato*, Olmedo i Mato furguen en el temps de *Requiebros*. El violoncel·lista demana prestat el

pinzell a Caravaggio i, incrèdul com sant Tomàs davant la ferida al costat de Crist, furga en el temps de la composició més cèlebre de Cassadó. Entre moments de llum i d'ombra, el temps de *Requiebros* s'estira i es torça. Queda malferit de vermells, negres i blancs. Falla i Granados contemplen la ferida i alcen la mirada per escoltar el solo del violoncel·lista, que vola cada cop més alt. Com Ícar, atret pel sol, embriagat per la seva llum o empès pel desig de llibertat, Olmedo desapareix.

Cristina Parapar

Traduït per Guillermo López Juan

Alex Olmedo Duynslaeger (Violoncello)

Nacido en Barcelona en 2001, el violonchelista Alex Olmedo Duynslaeger se distingue por su sensibilidad y madurez interpretativa. Inició sus estudios con su madre, Gaëtane Duynslaeger, y continuó su formación con Lluís Claret en el Conservatori Superior del Liceu. Posteriormente prosiguió su desarrollo artístico en el Conservatorio Nacional de París, donde estudió con Jérôme Pernoo y Edgar Moreau, y actualmente se perfecciona en la HfMT de Hamburgo con Sebastian Klinger. Apasionado por la música de cámara, ha participado en festivales como el Pödiüm de Matadepera o el DeltaChamber Music Festival, y ha actuado como solista con diversas orquestas. Actualmente realiza un Praktikum en la SWR Symphonieorchester y toca un violonchelo de Frank Ravatin, cedido por Strings For Talent y la Fundación Rey Balduino, con el apoyo de las familias Toussaint Weil-Revil.

Fiona Mato (Piano)

Nacida en Atenas en una familia de músicos albaneses, Fiona Mato comenzó a estudiar piano desde muy pequeña con su madre. Tras formarse en el Conservatorio Athenaeum de Atenas, fue admitida en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, donde estudió con Michel Béroff y Claire Désert, y más tarde, en 2016, se incorporó al programa de Artist Diploma. Reconocida como música de cámara, actúa junto a artistas como el Quinteto Moragues, Raphaël Pidoux, Théotime Langlois de Swarte y Hanna Salzenstein. Es miembro fundadora del dúo Adama y del Dichter Trio. Actualmente trabaja como pianista acompañante en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. Fiona Mato es invitada regularmente como solista o en música de cámara a festivales como La Roque d'Anthéron o el Festival de la Vézère, y participa en programas de radio como *Généralions France Musique*. Lleva a cabo dos proyectos discográficos dedicados a Schumann.

Alex Olmedo Duynslaeger (Violoncello)

Born in Barcelona in 2001, cellist Alex Olmedo Duynslaeger is recognized for his sensitivity and artistic maturity. He began his studies with his mother, Gaëtane Duynslaeger, and later studied with Lluís Claret at the Conservatori Superior del Liceu. He continued his education at the National Conservatory of Paris with Jérôme Pernoo and Edgar Moreau, and is currently pursuing his studies at the HfMT Hamburg under Sebastian Klinger. Passionate about chamber music, he has performed at festivals such as the Pòdium de Matadepera and the DeltaChamber Music Festival, and appeared as a soloist with various orchestras. He is currently doing a Praktikum with the SWR Symphonieorchester and plays a Frank Ravatin cello, generously loaned by Strings For Talent and the King Baudouin Foundation, with the support of the Toussaint Weil-Revil families.

Fiona Mato (Piano)

Born in Athens into a family of Albanian musicians, Fiona Mato began studying piano at a very young age with her mother. After training at the Athenaeum Conservatory in Athens, she was admitted to the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where she studied with Michel Béroff and Claire Désert, later joining the Artist Diploma program in 2016. As a noted chamber musician, she performs with artists such as the Moragues Quintet, Raphaël Pidoux, Théotime Langlois de Swarte, and Hanna Salzenstein. She is a founding member of the Adama Duo and the Dichter Trio. Fiona Mato also works as a collaborative pianist at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. She regularly appears at major festivals like La Roque d'Anthéron and the Vézère Festival, and has been featured on radio programs including *Générations France Musique*. She is currently leading two recording projects focused on the music of Schumann.

Alex Olmedo Duynslaeger (Violoncello)

Nascut a Barcelona el 2001, el violoncel·lista Alex Olmedo Duynslaeger destaca per la seva sensibilitat i maduresa artística. Va iniciar-se amb la seva mare, Gaëtane Duynslaeger, i més endavant es va formar amb Lluís Claret al Conservatori Superior del Liceu. Posteriorment va continuar els seus estudis al Conservatori Nacional de París amb Jérôme Pernoo i Edgar Moreau, i actualment perfecciona la seva formació a la HfMT d'Hamburg sota el mestratge de Sebastian Klinger. Apassionat per la música de cambra, ha actuat en festivals com el Pòdium de Matadepera o el DeltaChamber Music Festival, i com a solista amb diverses orquestres. Actualment realitza un Praktikum amb la SWR Symphonieorchester i toca un violoncel de Frank Ravatin, cedit per Strings For Talent i la Fundació Rei Baudouin amb el suport de les famílies Toussaint Weil-Revil.

Fiona Mato (Piano)

Nascuda a Atenes en una família de músics albanesos, Fiona Mato va començar a estudiar piano des de molt petita amb la seva mare. Després de formar-se al Conservatori Athenaeum d'Atenes, va ser admesa al Conservatori Nacional Superior de Música de París, on va estudiar amb Michel Béroff i Claire Désert, i posteriorment, el 2016, es va incorporar al programa d'Artist Diploma. Reconeguda com a música de cambra, col·labora amb artistes com el quintet Moragues, Raphaël Pidoux, Théotime Langlois de Swarte i Hanna Salzenstein. És membre fundadora del duo Adama i del Dichter Trio. Actualment treballa com a pianista acompanyant al Conservatori Nacional Superior de Música i Dansa de París. Fiona Mato és convidada regularment com a solista o en formacions de cambra a festivals com La Roque d'Anthéron o el festival de la Vézère, i també participa en programes de ràdio com *Générations France Musique*. Té en marxa dos projectes discogràfics dedicats a Schumann.

ÍCARO

CASSADO · BENEJAM · OLTRA · NIN CASTELLANOS

lbs
CLASSICAL

Gaspar CASSADÓ

[1] **Requiebros** 5:16

Lluís BENEJAM

Sonata en la mayor

[2] I. Allegro 7:28

[3] II. Adagio 7:53

[4] III. Grazioso 2:20

[5] IV. Allegro con spirito 5:19

Joaquín NIN y CASTELLANOS

Suite Espagnole

[6] I. Vielle Castille 1:51

[7] II. Murcienne 1:26

[8] III. Asturienne 2:52

[9] IV. Andalous 1:42

Manuel OLTRA

Sonata per a Violoncel i Piano

[10] I. Allegro deciso 9:01

[11] II. Lento cantabile 3:52

[12] III. Allegretto 4:41

ALEX OLMEDO DUYNslaEGER VIOLONCELLO

FIONA MATO PIANO

Booklet in Spanish, English & Catalan

Recording venue:

Auditorio Manuel de Falla,
Granada 3-5 December 2023

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Cristina Parapar

Photos: Quentin Chevrier

Executive Producer: Gloria Medina

© 2026 Copyright: IBS Artist

Veleta, 20 · 18140

La Zubia (Granada - Spain)

info@ibsclassical.com

NºCat: IBS142025

DL GR 29-2026

CD total time 54:05



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem
INSTITUTO NACIONAL DE
ARTES ESCENICAS Y DELA MUSICA

Colegio
de España

100% DIGITAL AUDIO

DDD