

STRAUSS · RESPIGHI · PONCE
VIOLIN SONATAS

lbs
CLASSICAL

VALERIE STEENKEN
RICARDO ALÍ ÁLVAREZ





“Es más, no son solo las frases las que dibujan a nuestros ojos las formas del alma antigua. [...] Hoy no he podido resistir al llamamiento de estas visiones que veía flotar entre dos aguas, en la transparencia de mi pensamiento”

Marcel Proust (1871-1922), *Essais at articles*

En el estudio de Otto Mayer-Serra encontramos que el mexicano Manuel María Ponce fue uno de los iniciadores del moderno nacionalismo musical en su país, y que “[...] posiblemente no habría llamado especialmente la atención si no hubiesen convergido en su obra las tendencias dispares del siglo romántico, cuya culminación constituye a la vez punto de partida de un arte cualitativamente distinto”. Por su parte, Jorge Velazco y Ricardo Miranda dan cuenta de que tras un breve viaje por Estados Unidos se embarcó rumbo a Italia. En Bolonia se presentó a Marco Enrico Bossi, quien sugirió su ingreso en el Conservatorio Rossini de la ciudad para estudiar piano con Luigi Torchì y composición con Cesare Dall'Olio, maestro de Giacomo Puccini. Viajó también a Berlín continuando su formación con Edwin Kisoche, una vez admitido en el

Conservatorio Stern, prosiguió con Martin Krause, uno de los discípulos de Franz Liszt y a quien siempre consideró su maestro más importante en cuanto a su desarrollo pianístico se refiere. Posteriormente, regresó a México convirtiéndose, entre 1918 y 1924, en la primera figura de la escena musical. Nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigió también la *Revista Musical de Mexico* además de colaborar en *Mexico Moderno* regida por el poeta Enrique González Martínez pero fue durante su previo exilio en Cuba cuando comenzó a participar regularmente en periódicos y revistas, y cuando su música comenzó a conocerse. Hay además constancia de sus colaboraciones en los periódicos *El Heraldo Ilustrado*, *El Universal* y *El Mundo Ilustrado*, y en las revistas *Cultura*, *Orientación Musical*, y *Occidente*.

Aunque la composición fue la actividad preponderante en la vida de Ponce, son igualmente importantes sus aportaciones como crítico y musicólogo ya que, a través de la inspiración y corrección de su escritura, la palabra le sirvió para expresar sus inquietudes, hallazgos y preocupaciones. Alrededor de 1920 afirmó lo siguiente: “Para el porvenir no tengo otro proyecto que el

de seguir escribiendo música, procurando hacerlo dentro de las orientaciones modernas. Pero esto no quiere decir que yo quiera lanzarme a la imitación de los últimos franceses... Quiero seguir, como me decía con frecuencia Luis. G. Urbina, labrando mi suerte. Eso es todo". En 1925 regresó a Europa buscando nuevos horizontes y fijó su residencia en París. Ingresó en la École Normale de Musique de la capital francesa y recibió clases de Nadia Boulanger y Paul Dukas quien, en el *Bulletin de notes de l'élève Monsieur Manuel Ponce* cuando finaliza sus estudios el 11 de julio de 1932, escribió unas palabras más que significativas: "Las composiciones de Manuel M. Ponce llevan el sello del talento más distinguido y, desde hace mucho tiempo, no pueden ser calificadas en una categoría escolar. Sentiría escrúpulo de otorgarle una calificación, aunque fuese la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un alumno tan destacado y personal".

También en París dirigió la *Gaceta Musical*, y participó en la riqueza artística e intelectual de la capital francesa de la década frecuentando los círculos y la compañía de Joaquín Turina, Joaquín Nin, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, José

Rolón, Arnold Schönberg y Darius Milhaud quienes dejaron impronta en su producción de esos años. Señalan que su cambio en las ideas estéticas se aprecia de manera inmediata en la primera obra compuesta en París titulada *Preludios encadenados*, alcanzando quizá su expresión más avanzada en las Cuatro piezas para piano donde hace incursiones en la bitonalidad. En cualquier caso, siempre se le asociará a una escritura muy depurada como la que muestra en su poema sinfónico *Ferial* o en el Concierto para violín y orquesta, su última gran obra.

El manuscrito de la **Sonata breve para violín y piano** data del 2 de diciembre de 1930, por tanto, escrita durante el quinto año de sus estudios en la École Normale de Musique de París. Fue estrenada en 1934 en la misma institución por el violinista Aurelio Fuentes y la pianista Hélien Huvelin, y la única edición existente se publicó también ese año por G. Schirmer. En ella emplea características específicas del neoclasicismo francés como claridad y brevedad formal, modalidad, politonalidad, construcción temática basada en relaciones interválicas, inestabilidad tonal y un uso extendido de cromatismos y disonancias. Aunque, tal como recoge

en su libro “Nuevos escritos musicales”, consideraba que “[...] la atonalidad, con su inseparable compañero el aburrimiento, espantó al público de las salas de concierto”, introdujo elementos modernos de forma moderada. Con una escritura de exploración más que de aportación, ecos de la poesía de las canciones de años previos, y un balance muy preciso entre el violín y el piano creando en ocasiones una atmósfera abstracta donde se contraponen un discurso musical de relativa sencillez y de gran efecto, se aprecia en ella parte de las señas de identidad de toda su obra: discurso íntimo y personal, huella de la música popular mexicana, el inevitable vínculo sonoro con la música española, la exploración contrapuntística de la armonía y la “evocación de una música interior”. Ese “liberar a la bella prisionera” a la que hacía alusión su amigo Andrés Segovia cuando se refería a su producción guitarrística.

Al igual que Ponce, Ottorino Respighi también fue alumno de Torchi en el Liceo de Bolonia, donde además estudió violín y viola con Federico Sarti. En 1900 se trasladó a San Petersburgo como primer viola de la Orquesta del Teatro Imperial de la Ópera, y allí recibió lecciones de composición y

orquestración de Nicolái Rimski-Korsakov cuya influencia queda reflejada en muchas de sus obras más conocidas. Autor de coloridas transcripciones orquestales de otros compositores como Gioachino Rossini o Jean-Philippe Rameau y también de autores anónimos –cuya apropiación entusiasta de los elementos más decorativos de los respectivos estilos fue sintomática–, años más tarde reafirmó su lealtad rusa orquestrando varios de los *Études-tableaux* de Serguéi Rajmáninov originalmente escritos para piano. En 1908 durante otra visita a Berlín (la primera fue en 1902 para recibir clases de Max Bruch), su versión para voz y orquesta del *Lamento d'Arianna* de Monteverdi le supuso su primer éxito público significativo fuera de Italia. Aquella segunda estancia en la capital alemana, que duró casi un año, amplió considerablemente sus horizontes musicales con resultados creativos que ya pueden vislumbrarse en su primera ópera en gran formato, la inicialmente exitosa pero después durante mucho tiempo olvidada *Semirâma*.

Su catálogo publicado incluye seis óperas, dos ballets y un importante corpus de obras orquestales y de música de cámara. Profesor

del Conservatorio de Santa Cecilia en Roma desde 1913, en 1924 asumió también el puesto de director al que renunció dos años más tarde para dedicarse por completo a la composición. En 1932 fue elegido miembro de la Reale Accademia d'Italia propuesto principalmente por Benito Mussolini, destacado admirador de su música. A pesar de ello, Respighi intentó evitar cualquier implicación directa en política, pero sí adoptó una postura activa en un manifiesto sobre el futuro de la música italiana publicado en diciembre de ese mismo año contra el modernismo favorecido por los compositores más jóvenes que gozaban del patrocinio del líder italiano. De forma previa había formado parte del fugaz grupo conocido como la *Lega dei Cinque* y su postura esencialmente conservadora se confirmó al firmar junto a Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai y otras figuras menores, un famoso y amplio documento que atacaba las tendencias musicales más atrevidas de la época e instaba a un retorno a la tradición italiana establecida representando a la generación que intentó revivir la música instrumental mientras Puccini emergía como máximo exponente del drama lírico.

Su **Sonata en Si minore per violino e pianoforte**, compuesta entre 1916 y 1917 justo antes de su primera serie de *Antiche danze ed arie* e inmediatamente después de dos de las obras orquestales más populares de su catálogo: *La boutique fantasque*, basada en la música de Rossini escrita para los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, y *Fontane di Roma*, la primera pieza de su gran trilogía romana. Fue su primera obra de cámara a gran escala desde un cuarteto de cuerda inédito de 1909. Es contemporánea de las de Claude Debussy y Hans Pfitzner y, al igual que la de Korngold (Op. 6, 1913), exige considerables demandas físicas y psicológicas a sus intérpretes. Sus tres movimientos ya son indicadores por su estructura formal de su proximidad a los modelos de conciertos instrumentales del Romanticismo tardío; planteamiento reforzado por la sección central del movimiento lento a modo de *scherzo* con una mayor complejidad de las armonías que el primero. El último comienza con una clara declaración del tema de la *passacaglia* en el que se basa, con marcados ritmos con puntillo a los que sigue una exploración brillantemente inventiva de las posibilidades musicales tanto de la

forma -una estructura de variación barroca que ya había inspirado a compositores tan diferentes como Johannes Brahms en el final de su Sinfonía nº 4 en Mi menor, Op. 98 y a Maurice Ravel en el movimiento lento del Trío para piano en La menor-, como del tema en sí. Pleno de originalidad, muestra en este movimiento su predilección por las longitudes de frase inusuales, incluso del propio tema, adoptando un enfoque comparativamente libre y creativo para la escritura de variaciones y concluir reafirmando la tonalidad menor.

Dedicada a Ernesto Consolo y Arrigo Serato (compañero suyo en las clases de Sarti), fue estrenada en Bolonia el 3 de marzo de 1918 interpretada por su antiguo profesor, el mencionado Sarti, y el propio compositor al piano. Respighi escribió a su amigo Serato: “¡Aleluya! No debería decirlo, pero la tocamos bien. ¡Yo incluido!”¹. Fue publicada por Ricordi al año siguiente y pronto gozó de éxito internacional, de hecho, el violinista Bronislaw Huberman y el pianista Paul Frankel la incluyeron en el recital que ofrecieron en Chicago el 24 de enero de 1923, y Edward Moore la destacó

así en el *Chicago Daily Tribune*: “[...] Más allá de sus numerosos méritos, esta sonata sirvió para indicar cómo la nueva generación de compositores italianos se esfuerza por alejarse de la teoría de que la música italiana implica ópera italiana [...] Respighi ha escrito una sonata bastante buena [...] concebida a grandes rasgos y con ideas amplias”.

Música muy personal, de gran seriedad e intensidad, en la que muestra una maestría instrumental más concentrada e íntima que su música orquestal. Un absoluto ejemplo de equilibrio especialmente logrado entre poder emocional, contenido musical, respeto por la forma con una cierta tendencia al modernismo por su capacidad de fundir diversos estilos y modelos en algo completamente nuevo y completo en sí mismo, y altas destrezas virtuosísticas que comparte con la **Sonate, Op. 18** de Richard Strauss, compuesta en 1887 y dedicada a su primo materno Robert Pschorr. Strauss tenía veintitrés años en ese momento, pero ya contaba en su catálogo con un importante corpus de música instrumental, entre ellas, dos sinfonías, dos conciertos (para violín y el primero de los dos para trompa), la *Burleske* para piano y

¹ “¡Inni! Non faccio per dire, ma abbiamo suonato bene. lo compreso!”

orquesta, la fantasía sinfónica *Aus Italien* (que definió como “un primer paso hacia la independencia”), dos tríos con piano, un cuarteto con piano, un cuarteto de cuerda y una sonata para violonchelo, así como varias canciones. Su siguiente gran obra iba a ser el poema sinfónico *Macbeth* que describió como “un camino completamente nuevo” y, menos de dos años después, *Don Juan* en el que funde elegantemente los principios del rondó y la sonata. Le seguiría *Tod und Verklärung* en el que no se basa en un texto literario (el poema de Alexander Ritter publicado en la partitura es posterior a la composición) sino en una narrativa de su propia concepción: un artista moribundo, obsesionado por un ideal artístico que se transfigura al morir para reconocer su ideal en la eternidad. Y es que a menudo presagia en la Sonata la textura densamente tejida y altamente interactiva de estas obras. El mismo año de su composición conoció a Gustav Mahler, a Hans von Bulow (a quien agradeció abiertamente haberle enseñado “el arte de la interpretación”), y a la soprano Pauline de Ahna con quien posteriormente se casaría. El anterior había sido nombrado tercer *kapellmeister* de la ópera de la corte de Munich, aunque previamente Meiningen

representó otro momento importante en su carrera como compositor que se vio impulsada en 1885 por su supuesta conversión a la “música del futuro” gracias a su relación con el mencionado Ritter, también compositor y violinista de la orquesta y ferviente defensor de los ideales de Richard Wagner y Franz Liszt. Él le demostró “[...] que había sido Beethoven quien había llevado la forma sonata hasta sus límites más extremos y que, en manos de sus epígonos, en particular Brahms, se había reducido a un cascarón vacío [...]”. Su descubrimiento de la música de ambos, además de los escritos filosóficos de Arthur Schopenhauer, parecieron llevarle en una nueva dirección compositiva que se reflejó en los inicios del libreto de su primera ópera, *Guntram*, así como en el ámbito más práctico ya que comenzó a reconsiderar seriamente su enfoque de la forma musical, convencido del deber del artista de crear “una nueva forma para cada nuevo tema”.

La Sonata fue estrenada por el propio Strauss junto a Robert Heckmann en Munich el 3 de octubre de 1888. Aunque sus formas pueden pertenecer a la tradición clásica que, en la década de 1880 estaba representada principalmente por Brahms,

y su lenguaje pueda ocasionalmente recordar a los compositores de la época del primer Romanticismo, en ella se puede reconocer la madurez de Strauss: pasajes en los que la textura está saturada del empleo intensivo de un único motivo breve, y armonías que conducen a lugares inesperados. Consumadamente elaborados y de refinado brillo, el primer movimiento presenta una gran invención melódica en el que un motivo de arpeggio ascendente anticipa un cuarto de siglo el desenlace de *Ariadne auf Naxos*, y el tercero, precedido por nueve compases oscuros y meditativos en el piano, con un tenso y dramático desarrollo y triunfales recapitulación y coda, nos recuerdan que su tonalidad iba a ser también la elegida para *Ein Heldenleben*. La ruptura con el equilibrio clásico se aprecia con mayor claridad en el segundo movimiento, *Andante cantabile* en La bemol Mayor bajo el significativo y sutil título de *Improvisation, aus Rich. Strauss, Op. 18* que, compuesto en último lugar, fue también publicado como una obra independiente. Sus elegantes secciones exteriores enmarcan un episodio central de cierto carácter libre donde la elegante gracia de la melodía triunfa sobre la profundidad

expresiva, y en el que la parte de piano se asemeja mucho al acompañamiento de *Erlkönig* de Franz Schubert con un parecido tan evidente que se descarta cualquier posibilidad de coincidencia. Se pueden observar también referencias al estilo de los Nocturnos de Chopin en el retorno al tema principal del movimiento, e incluso la coda contiene reflejos del *Adagio cantabile* de la Sonata para piano nº 8 en Do menor, Op. 13 *Grande Sonate Pathétique* de Beethoven. Tales citas junto a la alusión a *Tristan* en el *Finale* son claras muestras de que las ideas de otros compositores fueron para Strauss una fuente de inspiración legítima y fructífera.

María del Ser

“Moreover, it is not only the phrases that invoke the shapes of the ancient soul before our eyes. [...] Today I could not resist the call of these visions that I saw floating between two waters in the transparency of my thoughts.”

Marcel Proust (1871-1922), *Essays and Articles*

In Otto Mayer-Serra's study we learn that Mexican composer Manuel María Ponce was one of the founders of modern musical nationalism in his country and that “[...] he might not have attracted so much attention had his work not brought together the disparate trends of the Romantic era, whose culmination was also the starting point for a qualitatively different art form.”

Jorge Velazco and Ricardo Miranda report that after a brief trip to the United States, he travelled to Italy. In Bologna he was introduced to Marco Enrico Bossi, who suggested that he enroll at the Rossini Conservatory in the city to study piano with Luigi Torchi and composition with Cesare Dall'Olio, Giacomo Puccini's teacher. He also continued his training in Berlin with Edwin Kisoher and, once admitted to the Stern Conservatory, continued with Martin Krause, a disciple of Franz Liszt, whom he always

considered his most important teacher in terms of his development as a pianist. He later returned to Mexico, where he became the leading figure on the music scene between 1918 and 1924. Appointed conductor of the National Symphony Orchestra, he also conducted the *Revista Musical de Mexico* and collaborated in *Mexico Moderno*, edited by the poet Enrique González Martínez. However, it was during his previous exile in Cuba that he began to contribute regularly to newspapers and magazines and his music became better known. He also contributed to the newspapers *El Heraldo Ilustrado*, *El Universal* and *El Mundo Ilustrado*, and to the magazines *Cultura*, *Orientación Musical* and *Occidente*.

Although composition was the predominant activity in Ponce's life, his work as a critic and musicologist is equally important, since, through the inspiration and precision of his writing, words served as a means of expressing his concerns, discoveries and preoccupations. Around 1920, he stated:

“For the future, I have no other plan than to continue writing music, trying to do so within modern guidelines. But this does not mean that I want to throw myself into

imitating the latest French composers... I want to continue, as Luis G. Urbina often told me, carving out my own destiny. That is all." In 1925, he returned to Europe in search of new horizons and settled in Paris. He enrolled at the École Normale de Musique in the French capital and received lessons from Nadia Boulanger and Paul Dukas, who, in the *Bulletin de notes de l'élève Monsieur Manuel Ponce* after completing his studies on 11th July 1932, wrote these significant words: "The compositions of Manuel M. Ponce bear the stamp of a most distinguished talent and, for a long time now, cannot be graded into any school category. I would hesitate giving him a grade, even if it were the highest, to express my satisfaction at having taught such an outstanding and personal student."

Whilst in Paris he edited the *Gaceta Musical* and participated in the rich artistic and intellectual life of the French capital during that decade, frequenting the circles and company of Joaquín Turina, Joaquín Nin, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, José Rolón, Arnold Schönberg and Darius Milhaud, who left their mark on his work during those years. They point out that his change in aesthetic ideas is immediately apparent in the first work he composed

in Paris, entitled *Preludios encadenados*, perhaps reaching its most advanced expression in the *Cuatro piezas para piano*, in which he makes forays into bitonality. He will always be associated with a particularly refined style of writing, as demonstrated in his symphonic poem *Ferial* and in his *Concerto for Violin and Orchestra*, his last major work.

The manuscript of the **Sonata breve for violin and piano** dates from December 2nd 1930, and was therefore written during the fifth year of his studies at the *École Normale de Musique* in Paris. It was premiered in 1934 at the same institution by violinist Aurelio Fuentes and pianist Hélien Huvelin, the only existing edition was published that year by G. Schirmer.

In this work, he employs specific characteristics of French neo-classicism such as clarity and formal brevity, modality, polytonality, thematic construction based on intervallic relationships, tonal instability and extensive use of chromaticism and dissonance. Although, as he states in his book *Nuevos escritos musicales*, he considered that "[...] atonality, with its inseparable companion boredom, scared audiences away from concert halls", he

introduced modern elements in a moderate way. With a style that is more exploratory than innovative, echoes of the poetry of songs from previous years and a very precise balance between the violin and the piano. This sometimes creates an abstract atmosphere which contrasts with a relatively simple and highly effective musical discourse. It reveals some of the hallmarks of his entire oeuvre: an intimate and personal discourse, traces of Mexican popular music, the inevitable acoustic links with Spanish music, the contrapuntal exploration of harmony and the “evocation of an inner music”. This was the “liberation of the beautiful prisoner” to which his friend Andrés Segovia alluded when referring to his works for guitar.

Like Ponce, Ottorino Respighi was also a student of Torchi at the Liceo in Bologna, where he also studied violin and viola with Federico Sarti. In 1900, he moved to St Petersburg as principal viola of the Imperial Opera Theatre Orchestra, where he received lessons in composition and orchestration from Nikolai Rimsky-Korsakov, whose influence is reflected in many of his best-known works. He was the author of colourful orchestral transcriptions of works

by composers such as Gioachino Rossini and Jean-Philippe Rameau, as well as anonymous composers, whose enthusiastic appropriation of the most decorative elements of their respective styles was symptomatic. Years later, he reaffirmed his loyalty to Russia by orchestrating several of Sergei Rachmaninoff’s *Études-tableaux*, originally written for piano. In 1908, during another visit to Berlin (the first was in 1902 to study with Max Bruch) his transcription for voice and orchestra of Monteverdi’s *Lamento d’Arianna* brought

him his first significant public success outside Italy. His second stay in the German capital, which lasted almost a year, considerably broadened his musical horizons, with creative results that can already be glimpsed in his first large-scale opera, the initially successful but long-forgotten *Semirâma*.

His published catalogue includes six operas, two ballets and an important body of orchestral and chamber music works. He was a professor at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome from 1913. In 1924 he took up the post of Director, which he resigned two years later to devote himself

entirely to composition. In 1932, he was elected a member of the Reale Accademia d'Italia, mainly on the recommendation of Benito Mussolini, a great admirer of his music. Despite this, Respighi tried to avoid any direct involvement in politics, but he did take an active stance in a manifesto on

the future of Italian music published in December of that year against the modernism favoured by younger composers who enjoyed the patronage of the Italian leader. He had previously been part of the short-lived group known as the *Lega dei Cinque*, and his essentially conservative stance was confirmed when he signed, alongside Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai and other minor figures, a notorious and extensive document attacking the most daring musical trends of the time and calling for a return to the established Italian tradition, representing the generation that sought to revive instrumental music while Puccini emerged as the leading exponent of lyric drama.

Respighi's **Sonata in B minor for violin and piano**, composed between 1916 and 1917 just before his first series of *Antiche danze ed arie* and immediately after two

of the most popular orchestral works in his catalogue: *La boutique fantasque*, based on Rossini's music written for Sergei Diaghilev's Ballets Russes, and *Fontane di Roma*, the first piece in his great Roman trilogy. It was his first large-scale chamber work since an unpublished string quartet in 1909. His sonata is contemporary with those of Claude Debussy and Hans Pfitzner and, like Korngold's sonata op. 6 (1913), places considerable physical and psychological demands on its performers. Its three movements are already indicative of its proximity to the instrumental concerto models of late Romanticism in their formal structure, an approach reinforced by the central section of the slow movement in the form of a *scherzo* with more complex harmonies than the first. The last movement begins with a clear statement of the *passacaglia* theme on which it is based, with marked dotted rhythms. It is followed by a brilliantly inventive exploration of the musical possibilities of both the form - a Baroque variation structure that had already inspired composers as diverse as Johannes Brahms in the finale of his Symphony No. 4 in E minor, Op. 98, and Maurice Ravel in the slow movement of his Piano Trio in A minor

- as of the theme itself. Full of originality, this movement reveals his predilection for unusual phrase lengths, including in the main theme, adopting a comparatively free and creative approach to writing variations and concluding by reaffirming the minor key.

Dedicated to Ernesto Consolo and Arrigo Serato (his classmate in Sarti's classes), it was premiered in Bologna on 3rd March 1918 by his former teacher, the aforementioned Sarti, and the composer himself on piano. Respighi wrote to his friend Serato: "Hallelujah! I shouldn't admit it, but we played it well. Me included!"¹ It was published by Ricordi the following year and soon enjoyed international success. In fact, violinist Bronislaw Huberman and pianist Paul Frankel included it in their recital in Chicago on 24 January 1923, and Edward Moore highlighted it in the *Chicago Daily Tribune*: "[...] Beyond its many merits, this sonata served to indicate how the new generation of Italian composers is striving to move away from the theory that Italian music means Italian opera [...] Respighi has written a rather good sonata [...] broadly conceived and full of grandiose ideas."

¹ "¡Inni! Non faccio per dire, ma abbiamo suonato bene. Io compreso!"

This is highly personal music, deeply serious and intense, in which Respighi displays a more concentrated and intimate instrumental mastery than in his orchestral music. The sonata represents a particularly successful balance between emotional power, musical content, formal considerations and a certain tendency towards modernism. The sonata fuses different styles and a high level of virtuosity into something utterly original. In this sense it shares characteristics with Richard Strauss' **Sonate op. 18**, composed in 1887 and dedicated to his maternal cousin Robert Pschorr. Strauss was twenty-three at the time, but already had a significant corpus of instrumental music to his name, including two symphonies, two concertos (for violin and the first of two for horn), *Burleske* for piano and orchestra, the symphonic fantasy *Aus Italien* (which he defined as "a first step towards independence"), two piano trios, a piano quartet, a string quartet and a cello sonata, as well as several songs. His next major work were to be the symphonic poem *Macbeth*, which he described as "a completely new path", and less than two years later, *Don Juan*, in which he elegantly fused the principles of the rondo and the sonata. This was followed by *Tod und*

Verklärung, which is not based on a literary text (Alexander Ritter's poem published in the score was written after the composition) but on a narrative of his own conception: a dying artist, obsessed with an artistic ideal, who is transfigured upon his death to recognise his ideal in eternity. The densely woven and highly interactive texture of these works is often foreshadowed in the Sonata. In the same year that he composed it he met Gustav Mahler, Hans von Bulow (whom he openly thanked for teaching him "the art of interpretation"), and the soprano Pauline de Ahna, whom he later married. He had been appointed third *Kapellmeister* at the Munich Court Opera, although Meiningen had previously marked another important moment in his career as a composer, which was boosted in 1885 by his supposed conversion to the 'music of the future' thanks to his relationship with the aforementioned Ritter. The latter was composer and violinist in the orchestra and a fervent defender of the ideals of Richard Wagner and Franz Liszt. He showed him "[...] that it was Beethoven who had taken the sonata form to its most extreme limits and that, in the hands of his followers, particularly Brahms, it had been reduced to an empty shell [...]".

His discovery of the music of both composers, as well as the philosophical writings of Arthur Schopenhauer, seemed to take him in a new compositional direction, which was reflected in the early drafts of the libretto for his first opera, *Guntram*, as well as in more practical terms, as he began to seriously reconsider his approach to musical form, convinced of the artist's duty to create "a new form for each new subject".

The Sonata was premiered by Strauss himself alongside Robert Heckmann in Munich on 3 October 1888. Although its forms may belong to the classical tradition that was mainly represented by Brahms in the 1880s, and its language may occasionally recall the composers of the early Romantic period, Strauss's maturity can be recognised in it: passages in which the texture is saturated with the intensive use of a single motif and harmonies that lead to unexpected places. Exquisitely crafted and refined, the first movement displays great melodic invention, with an ascending arpeggio motif anticipating the dénouement of *Ariadne auf Naxos* by a quarter of a century, and the third, preceded by nine dark and meditative bars on the piano, with a tense and dramatic

development and triumphant recapitulation and coda, remind us that its tonality was also to be chosen for *Ein Heldenleben*. The break with classical balance is most clearly evident in the second movement, *Andante cantabile* in A flat major, under the significant and subtle title *Improvisation, aus Rich. Strauss, Op. 18*, which, composed last, was also published as an independent work. Its elegant outer sections frame a central episode of a somewhat free character, in which the elegant grace of the melody triumphs over the expressive depth, and in which the piano part closely resembles the accompaniment to Franz Schubert's *Erkönig*, with such obvious similarities that any possibility of coincidence can be ruled out. References to the style of Chopin's Nocturnes can also be heard in the return to the main theme of the movement, and even the coda contains echoes of the *Adagio cantabile* from Beethoven's Piano Sonata No. 8 in C minor, Op. 13, *Grande Sonate Pathétique*. Such quotations, together with the allusion to *Tristan* in the *Finale*, are clear evidence that the ideas of other composers were a legitimate and fruitful source of inspiration for Strauss.

María del Ser

Translation: Graham Waterhouse



„Mehr noch, es sind nicht nur die Sätze, die unseren Augen die Formen der alten Seele zeichnen. [...]

Heute konnte ich dem Ruf dieser Visionen nicht widerstehen, die ich zwischen zwei Gewässern schweben sah, in der Transparenz meines Denkens“

Marcel Proust (1871-1922), *Essais et articles*

In der Studie von Otto Mayer-Serra wird aufgezeigt, dass der mexikanische Komponist Manuel María Ponce einer der Begründer des modernen musikalischen Nationalismus seines Landes war und dass „[...] er möglicherweise keine besondere Aufmerksamkeit erregt hätte, wenn in seinem Werk nicht die unterschiedlichen Tendenzen der Romantik zusammenfließen wären, deren Höhepunkt gleichzeitig den Ausgangspunkt einer qualitativ anderen Kunst darstellt“. Jorge Velazco und Ricardo Miranda berichten, dass er nach einer kurzen Reise durch die Vereinigten Staaten nach Italien aufbrach. In Bologna stellte er sich Marco Enrico Bossi vor, der ihm vorschlug, am Rossini-Konservatorium Klavier bei Luigi Torchi und Komposition bei Cesare Dall'Ollio, dem Lehrer von Giacomo Puccini, zu studieren. Er reiste auch nach

Berlin, um seine Ausbildung bei Edwin Kisoher fortzusetzen und nachdem er am Stern'schen Konservatorium aufgenommen worden war, studierte er weiter bei Martin Krause, einem Schüler von Franz Liszt, den er immer als seinen wichtigsten Lehrer in Bezug auf seine pianistische Entwicklung betrachtete. Später kehrte er nach Mexiko zurück und wurde zwischen 1918 und 1924 zur wichtigsten Persönlichkeit der Musikszene. Er wurde zum Dirigenten des Nationalen Sinfonieorchesters ernannt, leitete die *Revista Musical de Mexico* und arbeitete mit *Mexico Moderno* unter der Leitung des Dichters Enrique González Martínez zusammen. Er hatte bereits während seines früheren Exils in Kuba begonnen regelmäßig in Zeitungen und Zeitschriften zu veröffentlichen, wodurch seine Musik zunehmend bekannt wurde. Er schrieb auch für die Zeitungen *El Heraldo Ilustrado*, *El Universal* und *El Mundo Ilustrado* sowie für *Cultura*, *Orientación Musical* und *Occidente*.

Obwohl das Komponieren die vorherrschende Tätigkeit in Ponces Leben war, sind seine Beiträge als Kritiker und Musikwissenschaftler ebenso wichtig, da er durch die Inspiration und Genauigkeit seines

Schreibens seine Interessen, Entdeckungen und Sorgen zum Ausdruck bringen konnte. Um 1920 erklärte er: „Für die Zukunft habe ich kein anderes Vorhaben, als weiterhin Musik zu komponieren und dabei zu versuchen, mich an modernen Richtungen zu orientieren. Das bedeutet jedoch nicht, dass ich mich in die Nachahmung der neuesten französischen Komponisten stürzen will... Ich möchte, wie Luis G. Urbina mir oft gesagt hat, mein Glück weiter formen. Das ist alles.“ 1925 kehrte er auf der Suche nach neuen Horizonten nach Europa zurück und ließ sich in Paris nieder. Er trat in die École Normale de Musique der französischen Hauptstadt ein und erhielt Unterricht bei Nadia Boulanger und Paul Dukas, der am Ende seines Studiums am 11. Juli 1932 im *Bulletin de notes de l'élève Monsieur Manuel Ponce* einige mehr als bedeutungsvolle Worte schrieb: „Die Kompositionen von Manuel M. Ponce tragen den Stempel des herausragendsten Talents und können seit langem nicht mehr in einer Schulkategorie bewertet werden. Ich hätte Skrupel, ihm eine Note zu geben, selbst wenn es die höchste wäre, um meine Zufriedenheit darüber zum Ausdruck zu bringen, einen so herausragenden und

persönlichen Schüler gehabt zu haben.“

Ebenfalls in Paris leitete er die *Gaceta Musical* und nahm am künstlerischen und intellektuellen Reichtum der französischen Hauptstadt in diesem Jahrzehnt teil, wobei er in den Kreisen von Joaquín Turina, Joaquín Nin, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, José Rolón, Arnold Schönberg und Darius Milhaud verkehrte, die sein Schaffen in diesen Jahren prägten. Sein Wandel in den ästhetischen Vorstellungen ist sofort in seinem ersten in Paris komponierten Werk *Preludios encadenados* zu erkennen und findet seinen vielleicht fortgeschrittensten Ausdruck in den *Cuatro piezas para piano*, in denen er sich an Bitonalität versuchte. Auf jeden Fall wird er immer mit einer sehr raffinierten Kompositionsweise in Verbindung gebracht, wie sie in seiner symphonischen Dichtung *Ferial* oder in seinem letzten großen Werk, dem Konzert für Violine und Orchester, zum Ausdruck kommt.

Das Manuskript der **Sonate breve für Violine und Klavier** stammt vom 2. Dezember 1930 und wurde somit im fünften Jahr seines Studiums an der École Normale de Musique in Paris geschrieben. Sie wurde

1934 an derselben Institution vom dem Geiger Aurelio Fuentes und der Pianistin H  len Huvelin uraufgeführt, und die einzige existierende Ausgabe wurde ebenfalls in diesem Jahr von G. Schirmer veröffentlicht. Darin verwendet er spezifische Merkmale des französischen Neoklassizismus wie Klarheit und formale Kürze, Modalität, Polytonalität, thematische Konstruktion auf der Grundlage von Intervallbeziehungen, tonale Instabilität und einen ausgedehnten Gebrauch von Chromatik und Dissonanzen. Obwohl er, wie er in seinem Buch *Nuevos escritos musicales* festhielt, der Meinung war, dass „[...] die Atonalität mit ihrem untrennbaren Begleiter, der Langeweile, das Publikum aus den Konzertsälen vertrieb“, führte er moderne Elemente in moderater Form ein. Mit einer eher explorativen als innovativen Kompositionsweise, Anklängen an die Poesie der Lieder früherer Jahre und einer sehr präzisen Balance zwischen Violine und Klavier, die manchmal eine abstrakte Atmosphäre schafft, in der sich ein relativ einfacher und sehr wirkungsvoller musikalischer Diskurs kontrastiert, lassen sich darin einige der charakteristischen Merkmale seines gesamten Schaffens erkennen: ein intimer und persönlicher

Diskurs, Spuren der mexikanischen Volksmusik, die unvermeidliche klangliche Verbindung zur spanischen Musik, die kontrapunktische Erforschung der Harmonie und die „Beschwörung einer inneren Musik“. Diese „Befreiung der schönen Gefangenen“, auf die sein Freund Andrés Segovia anspielte, als er sich über sein Gitarrenwerk sprach.

Wie Ponce war auch Ottorino Respighi Schüler von Torchi am Liceo in Bologna, wo er außerdem bei Federico Sarti Violine und Viola studierte. Im Jahr 1900 zog er nach Sankt Petersburg, wo er als Solo-Bratschist im Orchester der Kaiserlichen Oper tätig war und Kompositions- und Orchestrierungsunterricht bei Nikolai Rimski-Korsakow erhielt, dessen Einfluss sich in vielen seiner bekanntesten Werke widerspiegelt. Er war Autor farbenfroher Orchesterbearbeitungen von Werken von Komponisten wie Gioachino Rossini oder Jean-Philippe Rameau sowie von anonymen Autoren, deren begeisterte Aneignung der dekorativsten Elemente der jeweiligen Stile symptomatisch war. Jahre später bekräftigte er seine Loyalität gegenüber Russland, indem er mehrere der ursprünglich für Klavier komponierten *  tudes-tableaux*

von Sergej Rachmaninow orchestrierte. Im Jahr 1908 während einem weiteren Besuch in Berlin (der erste war 1902, um bei Max Bruch Unterricht zu nehmen) brachte ihm seine Fassung für Gesang und Orchester von Monteverdis *Lamento d'Arianna* seinen ersten bedeutenden öffentlichen Erfolg außerhalb Italiens. Dieser zweite Aufenthalt in der deutschen Hauptstadt, der fast ein Jahr dauerte, erweiterte seinen musikalischen Horizont erheblich, was sich bereits in seiner ersten großen Oper *Semirâma* niederschlug, die zunächst erfolgreich war, dann aber lange Zeit in Vergessenheit geriet.

Sein veröffentlichtes Werk umfasst sechs Opern, zwei Ballette und ein bedeutendes Orchester- und Kammermusikwerk. Seit 1913 war er Professor am Konservatorium Santa Cecilia in Rom; 1924 übernahm er zusätzlich dessen Leitung, die er jedoch zwei Jahre später niederlegte, um sich ganz der Komposition zu widmen. 1932 wurde er vor allem auf Vorschlag von Benito Mussolini, einem großen Bewunderer seiner Musik, zum Mitglied der Reale Accademia d'Italia gewählt.

Respighi versuchte zwar, sich aus der

Politik herauszuhalten, nahm jedoch in einem im Dezember desselben Jahres veröffentlichten Manifest über die Zukunft der italienischen Musik aktiv Stellung gegen den Modernismus, den die jüngeren und vom italienischen Staatschef geförderten Komponisten favorisierten. Zuvor war er Mitglied der kurzlebigen Gruppe *Lega dei Cinque* gewesen. Seine im Wesentlichen konservative Haltung bestätigte sich, als er zusammen mit Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai und anderen weniger bedeutenden Persönlichkeiten ein berühmtes, umfangreiches Dokument unterschrieb, das die gewagtesten musikalischen Tendenzen der Zeit attackierte und eine Rückkehr zur etablierten italienischen Tradition forderte. Damit repräsentierte er die Generation, die versuchte, die Instrumentalmusik wiederzubeleben, während Puccini als größter Vertreter des lyrischen Dramas hervortrat.

Seine **Sonate in h-Moll für Violine und Klavier**, komponiert zwischen 1916 und 1917, kurz vor seiner ersten Serie *Antiche danze ed arie* und unmittelbar nach zwei der beliebtesten Orchesterwerke seines Repertoires: *La boutique fantasque*,

basierend auf Rossinis Musik für Sergei Diaghilevs Ballets Russes, und *Fontane di Roma*, dem ersten Stück seiner großen römischen Trilogie. Es war sein erstes großes Kammermusikwerk seit einem unveröffentlichten Streichquartett von 1909.

Es entstand zeitgleich mit den Sonaten von Claude Debussy und Hans Pfitzner und stellt wie die von Korngold (Op. 6, 1913) erhebliche physische und psychische Anforderungen an seine Interpreten. Die drei Sätze weisen bereits durch ihre formale Struktur auf ihre Nähe zu den Instrumentalkonzertmodellen der Spätromantik hin; dieser Eindruck wird durch den langsamen zweiten Satz in Form eines *Scherzos* mit komplexeren Harmonien als im ersten Satz noch verstärkt. Der letzte Satz beginnt mit einer klaren Aussage des *Passacaglia*-Themas, auf dem er basiert, mit ausgeprägten punktierten Rhythmen, gefolgt von einer brillant erfinderischen Erkundung der musikalischen Möglichkeiten sowohl der Form – einer barocken Variationsstruktur, die bereits so unterschiedliche Komponisten wie Johannes Brahms im Finale seiner Sinfonie Nr. 4 in e-Moll, Op. 98, und Maurice Ravel im langsamen Satz seines

Klaviertrios in a-Moll inspiriert hatte – als auch des Themas selbst. Voller Originalität zeigt er in diesem Satz seine Vorliebe für ungewöhnliche Phrasenlängen, wobei er einen vergleichsweise freien und kreativen Ansatz für das Schreiben von Variationen wählt und mit einer Bekräftigung der Moll-Tonart abschließt.

Das Werk ist Ernesto Consolo und Arrigo Serato (seinem Kommilitonen bei Sarti) gewidmet und wurde am 3. März 1918 in Bologna uraufgeführt, gespielt von seinem ehemaligen Lehrer, dem bereits erwähnten Sarti und dem Komponisten selbst am Klavier. Respighi schrieb an seinen Freund Serato: „Halleluja! Ich sollte es nicht zugeben, aber wir haben gut gespielt. Ich eingeschlossen!“¹. Sie wurde im folgenden Jahr von Ricordi veröffentlicht und erfreute sich bald internationaler Beliebtheit. Der Geiger Bronislaw Huberman und der Pianist Paul Frankel nahmen sie sogar in ihr Konzertprogramm auf, das sie am 24. Januar 1923 in Chicago gaben, und Edward Moore hob sie in der *Chicago Daily Tribune* wie folgt hervor: „[...] Über ihre zahlreichen Vorzüge hinaus zeigte diese Sonate, wie sehr sich die

¹ „Inni! Non faccio per dire, ma abbiamo suonato bene. Io compreso!“

neue Generation italienischer Komponisten bemüht, sich von der Theorie zu lösen, dass italienische Musik gleichbedeutend mit italienischer Oper ist [...] Respighi hat eine sehr gute Sonate geschrieben [...] mit vielen Besonderheiten und großartigen Ideen.“

Dies ist sehr persönliche Musik von großer Ernsthaftigkeit und Intensität, in der Respighi eine konzentriertere und intimere instrumentale Meisterschaft zeigt als in seiner Orchestermusik. Die Sonate hat eine besonders gelungene Balance zwischen emotionaler Kraft, musikalischem Inhalt, formalen Aspekten mit einer gewissen Tendenz zum Modernismus. Die Sonate verschmilzt verschiedene Stile und hohe virtuose Kunstfertigkeit zu etwas völlig Neuem. Auf diese Weise weist sie Gemeinsamkeiten mit der **Sonate op. 18** von Richard Strauss auf, die 1887 komponiert wurde und seinem Cousin mütterlicherseits, Robert Pschorr, gewidmet ist. Strauss war damals dreiundzwanzig Jahre alt, hatte aber bereits ein bedeutendes Instrumentalwerk vorzuweisen, darunter zwei Sinfonien, zwei Konzerte (für Violine und das erste für Horn), die *Burleske* für Klavier und Orchester, die sinfonische Fantasie *Aus Italien* (die er als „ersten Schritt zur Unabhängigkeit“

bezeichnete), zwei Klaviertrios, ein Klavierquartett, ein Streichquartett und eine Cellosonate sowie mehrere Lieder. Sein nächstes großes Werk sollte die sinfonische Dichtung *Macbeth* sein, die er als „völlig neuen Weg“ bezeichnete, und weniger als zwei Jahre später *Don Juan*, in dem er die Prinzipien des Rondos und der Sonate elegant miteinander verschmilzt. Es folgte das sinfonische Gedicht *Tod und Verklärung*, das nicht auf einem literarischen Text basiert (das in der Partitur veröffentlichte Gedicht von Alexander Ritter entstand erst nach der Komposition), sondern auf einer Erzählung aus seiner eigenen Feder: Ein sterbender Künstler, besessen von einem künstlerischen Ideal, verwandelt sich im Tod, um sein Ideal in der Ewigkeit zu erkennen. Die dicht gewebte und hochgradig interaktive Textur dieser Werke lässt sich bereits in der Sonate erahnen. Im selben Jahr ihrer Entstehung lernte er Gustav Mahler, Hans von Bülow (dem er offen dafür dankte, ihm „die Kunst der Interpretation“ beigebracht zu haben) und die Sopranistin Pauline de Ahna kennen, die er später heiratete.

Strauss war zum dritten Kapellmeister der Münchner Hofoper ernannt worden; zuvor

jedoch hatte Meiningen eine weitere wichtige Station in seiner Laufbahn als Komponist dargestellt, die 1885 durch seine angebliche Bekehrung zur „Musik der Zukunft“, angeregt durch seine Beziehung zu dem bereits erwähnten Ritter, geprägt war.

Letzterer war ebenfalls Komponist und Violinist des Orchesters und glühender Verfechter der Ideale von Richard Wagner und Franz Liszt. Er zeigte ihm, „[...] dass es Beethoven war, der die Sonatenform bis an ihre äußersten Grenzen getrieben hatte und dass sie in den Händen seiner Nachahmer, insbesondere Brahms, zu einer leeren Hülle verkommen war [...]“ „Seine Entdeckung der Musik dieser beiden Komponisten sowie die philosophischen Schriften von Arthur Schopenhauer schienen ihn in eine neue kompositorische Richtung zu führen, die sich in den Anfängen des Librettos seiner ersten Oper *Guntram* widerspiegelte, aber auch in praktischer Hinsicht, da er begann, seinen Ansatz zur musikalischen Form ernsthaft zu überdenken, überzeugt von der Pflicht des Künstlers, „für jedes neue Thema eine neue Form zu schaffen“.

Die Sonate wurde am 3. Oktober 1888 von Strauss selbst zusammen mit Robert

Heckmann in München uraufgeführt. Obwohl ihre Formen der klassischen Tradition angehören, die in den 1880er Jahren vor allem von Brahms vertreten wurde, und ihre Sprache gelegentlich an Komponisten der frühen Romantik erinnert, lässt sich in ihr die Reife Strauss' erkennen: Passagen, in denen die Textur durch den intensiven Einsatz eines einzigen kurzen Motivs gesättigt ist, und Harmonien, die an unerwartete Orte führen. Der erste Satz ist äußerst ausgefeilt und von raffinierter Brillanz und zeugt von großer melodischer Erfindungskraft, in der ein aufsteigendes Arpeggio-Motiv ein Vierteljahrhundert vor deren Vollendung die Auflösung von *Ariadne auf Naxos* vorwegnimmt. Der dritte Satz, dem neun dunkle, meditative Takte am Klavier vorausgehen, mit einer spannungsgeladenen, dramatischen Entwicklung und einer triumphalen Reprise und Coda, erinnern daran, dass diese Tonart auch für *Ein Heldenleben* gewählt wurde. Der Bruch mit der klassischen Ausgewogenheit wird im zweiten Satz, *Andante cantabile* in As-Dur, unter dem bedeutungsvollen und subtilen Titel *Improvisation, aus Rich. Strauss, Op. 18*, der als letzter komponiert und auch als eigenständiges Werk

veröffentlicht wurde, noch deutlicher. Die eleganten Außenteile rahmen eine zentrale Episode von gewisser Freizügigkeit ein, in der die elegante Anmut der Melodie über die expressive Tiefe triumphiert und in der der Klavierpart stark an die Begleitung zu Franz Schuberts *Erlkönig* erinnert, wobei die Ähnlichkeit so offensichtlich ist, dass ein Zufall ausgeschlossen ist. Referenzen zum Stil von Chopins Nocturnes sind auch in der Rückkehr zum Hauptthema des Satzes

zu erkennen, und sogar die Coda enthält Anklänge an das *Adagio cantabile* aus Beethovens Klaviersonate Nr. 8 in c-Moll, Op. 13 *Grande Sonate Pathétique*. Diese Zitate sowie die Anspielung auf *Tristan* im *Finale* sind klare Belege dafür, dass die Ideen anderer Komponisten für Strauss eine legitime und fruchtbare Inspirationsquelle waren.

Maria del Ser

Übersetzung: Valerie Steenken



Valerie Steenken, violinista alemana, ha sido nombrada concertino de la Orquesta Nacional de España en febrero de 2023, a la temprana edad de 23 años. En una reseña del *Süddeutsche Zeitung* se menciona especialmente su “canto apasionado”, los “amplios arcos de tensión” y su “virtuosismo enérgico”.

Valerie Steenken ha sido galardonada en varios concursos internacionales, entre ellos el First Great Award en el “Manhattan International Music Competition” 2025, el Primer Premio en el IV “CullerArts International Violin Competition” 2022 en Cullera, el “August-Everding Music Competition” 2019 en Múnich y el Primer Premio del “Gerhard Vogt International Chamber Music Competition” 2019 en Schweinfurt.

Nacida en Múnich en 1999, la violinista comenzó su formación musical a los cinco años con Jorge Sutil. En 2015 ingresó en la Hochschule für Musik und Theater de Múnich para estudiar con la profesora Julia Fischer, y entre 2020 y 2022 continuó su formación artística con el profesor Marco Rizzi en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

Ricardo Ali Álvarez Acuña, pianista mexicano, ha sido premiado en prestigiosos concursos nacionales e internacionales como el Concurso Nacional de Piano Angélica Morales y el Concurso de Piano Edvard Grieg. Ha actuado en escenarios como el Auditorio Nacional de Madrid, el Museo Edvard Grieg en Bergen, el Teatro Cagnoni en Milán y el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México.

Es invitado habitual en festivales internacionales como Ticino Musica, Garda Lake Music Festival y Accademia Perosi en Biella. Compagina su carrera como intérprete con la docencia en la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid.

Ha actuado como solista con importantes orquestas de Europa y México, incluyendo la Orchestra della Svizzera Italiana y la Orquesta Sinfónica Nacional de México. Se formó en Hannover, Lugano y México con profesores como Einar Steen-Nøkleberg, Nora Doallo, Homero Francesch, Olga Chkourak y Alexander Pashkov.

The German-born violinist **Valerie Steenken** was appointed concertmaster of the Spanish National Orchestra in February 2023 at the early age of 23. A review in the *Süddeutsche Zeitung* highlighted her “passionate singing tone”, the “wide arcs of tension” and her “energetic virtuosity”.

Valerie Steenken is prize-winner at several international competitions such as the First Great Award at the “Manhattan International Music Competition” 2025, First Prize at the 4th “CullerArts” International Violin Competition 2022 in Cullera; Laureate of the “August Everding” Music Competition in Munich in 2019 and the First Prize at the “Gerhard Vogt” International Chamber Music Competition in Schweinfurt in 2019.

Born in Munich in 1999, the violinist began her musical training at the age of five with Jorge Sutil. In 2015, she was admitted to the Hochschule für Musik und Theater in Munich to study with Professor Julia Fischer, and from 2020 to 2022 she continued to refine her artistry under Professor Marco Rizzi at the Reina Sofía School of Music in Madrid.

Mexican pianist **Ricardo Alí Álvarez Acuña** has been awarded prizes at prestigious national and international competitions including the Angélica Morales National Piano Competition and the Edvard Grieg Piano Competition. He has performed at venues such as the Auditorio Nacional in Madrid, the Edvard Grieg Museum in Bergen, the Teatro Cagnoni in Milan, and the Palacio de Bellas Artes in Mexico City.

He is a regular guest at international festivals, including Ticino Musica, Garda Lake Music Festival, and Accademia Perosi in Biella. He combines a performing career with teaching at the Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid.

He has performed as soloist with major orchestras in Europe and Mexico, including the Orchestra della Svizzera Italiana and the Orquesta Sinfónica Nacional de México.

He studied piano in Hanover, Lugano and Mexico with Einar Steen-Nøkleberg, Nora Doallo, Homero Francesch, Olga Chkourak and Alexander Pashkov.

Valerie Steenken wurde im Februar 2023 im Alter von 23 Jahren zur Konzertmeisterin des Spanischen Nationalorchesters ernannt. Die *Süddeutsche Zeitung* hob in einer Rezension besonders ihren „leidenschaftlichen Gesang“, die „weiten Spannungsbögen“ sowie ihre „temperamentvolle Virtuosität“ hervor.

Sie ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe, darunter der First Great Award beim „Manhattan International Music Competition“ 2025, der 1. Preis beim IV. Internationalen Geigenwettbewerb „CullerArts“ 2022 in Cullera; Preisträgerin des August-Everding-Wettbewerbs in der Kategorie Violine solo in München 2019 sowie der 1. Preis des Internationalen Kammermusikwettbewerbs Gerhard Vogt in Schweinfurt 2019.

Die 1999 in München geborene Geigerin begann im Alter von fünf Jahren ihren Geigenunterricht bei Jorge Sutil. 2015 wurde sie an der Hochschule für Musik und Theater München in die Klasse von Prof. Julia Fischer aufgenommen und setzte von 2020 bis 2022 ihre künstlerische Ausbildung bei Prof. Marco Rizzi an der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid fort.

Der mexikanische Pianist **Ricardo Alí Álvarez Acuña** ist Preisträger renommierter nationaler und internationaler Wettbewerbe, darunter der Nationale Klavierwettbewerb Angélica Morales und der Edvard-Grieg-Klavierwettbewerb. Er trat bereits in renommierten Sälen wie dem Auditorio Nacional in Madrid, dem Edvard-Grieg-Museum in Bergen, dem Teatro Cagnoni in Mailand und dem Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt auf.

Er ist regelmäßiger Gast auf internationalen Festivals wie Ticino Musica, dem Garda Lake Music Festival und der Accademia Perosi in Biella. Neben seiner Konzerttätigkeit lehrt er an der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid.

Als Solist tritt er mit bedeutenden Orchestern in Europa und Mexiko auf, darunter das Orchestra della Svizzera Italiana und die Orquesta Sinfónica Nacional de México. Seine Ausbildung absolvierte er in Hannover, Lugano und Mexiko bei Lehrern wie Einar Steen-Nøkleberg, Nora Doallo, Homero Francesch, Olga Chkourak und Alexander Pashkov.

Ottorino RESPIGHI

Violin Sonata in B minor, P 110

[1] I. Moderato	10:20
[2] II. Andante espressivo	8:51
[3] III. Passacaglia. Allegro moderato ma energico	7:55

Manuel María PONCE

Sonata Breve for Violin & Piano

[4] I. Allegretto mosso	5:07
[5] II. Adagio	2:32
[6] III. Allegro alla spagnuola	2:18

Richard STRAUSS

Violin Sonata in E-flat major, Op. 18

[7] I. Allegro, ma non troppo	11:41
[8] II. Improvisation: Andante cantabile	8:15
[9] III. Finale: Andante - Allegro	9:18

CD total time 66:37

VALERIE STEENKEN VIOLIN

RICARDO ALÍ ÁLVAREZ PIANO

Recording venue: Auditorio SONY, Escuela Reina Sofía · Madrid 11-13 September 2024

Music Producer: Paco Moya · **Sound engineer:** Cheluis Salmerón · **Mixing & Mastering:** Iberia Studio

Liner notes: María del Ser · **English translation:** Graham Waterhouse · **Photos:** Michal Novak

Executive Producer: Gloria Medina · **Special thanks:** Paloma O'Shea · Juan Mendoza · Escuela Superior de Música Reina Sofía

© 2025 Copyright: IBS Artist · Veleta, 20 · 18140 · La Zubia (Granada - Spain) · info@ibsclassical.com · N°Cat: IBS182025 · DL GR 1228-2025

