



lbs
CLASSICAL

HYPERKLAVIER FEBEL · JANÁČEK

OSCAR MARTÍN PIANO

ZAHIR ENSEMBLE

JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ
CONDUCTOR

Leoš JANÁČEK (1854-1928)

[1-4] **Concertino** JW 7/11

[5-8] **Capriccio** JW 7/12

Reinhard FEBEL (1952)

[9-13] **Hyperklavier**

ZAHIR ENSEMBLE

Óscar Martín, piano

Juan García Rodríguez, conductor

Alfonso Rubio, flute, piccolo (Capriccio, Hyperklavier)

Héctor Herrero, oboe (Hyperklavier)

Carlos Lacruz, clarinet (Concertino, Hyperklavier), bass clarinet (Hyperklavier)

Juan Manuel Rico, fagot (Concertino, Hyperklavier)

Joaquín Morillo, horn (Concertino, Hyperklavier), tenor tuba (Capriccio)

José Forte, trumpet (Capriccio -1ª-, Hyperklavier)

Marta Lucas, trumpet (Capriccio, 2ª)

Ricardo Ortiz, trombone (Capriccio, 1º)

Francisco Blay, trombone (Capriccio, 2º)

José Manuel Barquero, trombone (Capriccio -bass trombone-, Hyperklavier)

Agustín Jiménez, percussion (Hyperklavier)

Miguel Romero, violin (Concertino 1º, Hyperklavier 2º)

Rafael Muñoz-Torrero, violin (Concertino 2º, Hyperklavier 1º)

Aglaya González, viola (Concertino, Hyperklavier)

Ivana Radakovich, violoncello (Hyperklavier)

Antonio Torres, double bass (Hyperklavier)

Compositores, directores y correpetidores suelen abordar el piano con un enfoque peculiar: el de tratar de sintetizar el sonido de una orquesta completa en 88 teclas, dos manos, una persona. Las partituras orquestales pueden reducirse, con algo de experiencia, a una parte de piano solo; las combinaciones complejas de timbres de los diferentes instrumentos de la orquesta pueden simularse mediante la articulación, la agógica y el toque.

Por otro lado, el piano se relaciona con otros instrumentos en composiciones de música de cámara o en conciertos para piano. El verbo latino *cum-certare* podría traducirse como “luchar con”, lo que explica las contraposiciones y conversaciones típicas en este último género: a veces el piano solista lucha contra la orquesta, otras veces dialoga con el conjunto instrumental.

¿Qué hay, sin embargo, entre estos dos enfoques diferentes del piano y el grupo instrumental? ¿Existe una zona gris en la que el piano no sea solo la síntesis de un sonido más complejo ni el compañero y rival de un conjunto? Si admitimos que incluso la escritura para piano solista implica otros instrumentos, ya sea acompañando o insinuados en la escritura solística, ¿qué

sucedería si, de repente, un grupo de instrumentos necesitara un piano solista? En otras palabras: ¿es posible combinar un piano solista y un conjunto de manera que este último funcione como una extensión del primero? Si es así, se podría decir que esta extensión daría lugar a un superpiano acústico.

Estas son las preguntas que originan este nuevo CD realizado por el Zahir Ensemble bajo la dirección de su director Juan García Rodríguez. El pianista Óscar Martín destaca brillantemente en las partes solistas de tres obras únicas de Leoš Janáček (1854-1928) y Reinhard Febel (1952).

El hilo conductor de este CD se revela en la mera elección de las piezas: todas son composiciones para piano y conjunto que intentan construir el **Hyperklavier** literal que Febel menciona en su título, un conglomerado sonoro que amplía las posibilidades semánticas de un piano solista mediante el empleo de diferentes instrumentos. Sin embargo, existen muchos más puntos en común que vinculan al contemporáneo Febel con el histórico Janáček.

Un primer paralelismo, quizás evidente,

es de naturaleza geográfica: ambos compositores provienen de Europa central. Hukvaldy, el pueblo natal de Janáček en la República Checa, está a menos de 900 kilómetros de Metzingen, la ciudad alemana donde nació Febel. Esto implica inevitablemente un enfrentamiento con la cultura centroeuropea de sus respectivas épocas: si bien Janáček y Febel parten de ella, logran desarrollar un lenguaje más subjetivo, libre de clichés deliberadamente. Además, como muchos otros compositores del siglo pasado, ambos comparten el destino del viajero: ambos vivieron en Viena; Berlín, donde Janáček fue miembro de la Academia Prusiana de las Artes, ha sido la ciudad de residencia de Febel durante muchos años.

Un paralelismo más interesante, sin embargo, tiene que ver con las coordenadas estilísticas: así como Janáček puede ser considerado el compositor de ópera checo más importante de su tiempo (basta recordar los títulos Jenůfa, Káťa Kabanová y Věc Makropulos), Febel es sin duda uno de los compositores de ópera contemporánea más influyentes en los países de habla alemana. Con presentaciones en la Ópera Estatal de Baviera, la Ópera de Bonn y el

Landestheater de Linz (entre otros), se ha enfrentado a los temas y figuras más variados, como Eurídice, Frida (Kahlo) y Benjamin Button. Este interés por la ópera podría ser una razón subterránea para su similar repensamiento del piano solista con conjunto instrumental: al evitar la clásica retórica dualista de “pregunta-respuesta”, ambos logran esculpir una figura completa, en otras palabras, un personaje, a partir del piano. A través de un uso particular del conjunto, el teclado adquiere una nueva plasticidad tridimensional, como un cantante inmerso en una escenografía iluminada por reflectores multicolores.

En 1925, **Janáček** interrumpió la composición de Věc Makropulos para escribir una pequeña obra de cámara de carácter más ligero: el ***Concertino para piano y seis instrumentos*** (dos violines, viola, clarinete, trompa y fagot). En esta obra, el compositor checo quiso evocar la atmósfera de un cuento de hadas, donde diferentes animales del bosque interactúan y juegan entre sí. Según un artículo escrito por el propio Janáček, cada uno de los seis instrumentos debería personificar, a su vez, diferentes criaturas del bosque: un erizo atrapado en su madriguera (la trompa en el

primer movimiento), una ardilla parlanchina (el clarinete en el segundo movimiento), algunas lechuzas y otros animales nocturnos (todos los instrumentos en el tercer movimiento); el cuarto movimiento, en cambio, debería representar una “escena de un cuento de hadas, donde todos discuten”. El piano solista asume los roles más dispares en la pieza: en el primer movimiento, está iluminado por los breves comentarios de la trompa, en el segundo hace dúo con el clarinete, en el tercero se funde perfectamente con los otros instrumentos, y en el cuarto debe restablecer el orden, poniendo fin a las disputas entre éstos.

Si las premisas programáticas pueden llevar nuestra imaginación a los bosques de Europa central, la música a veces recuerda los motivos agudos y brillantes de Ravel. Sin embargo, la característica más original del Concertino es cómo todas las funciones asumidas por el piano trascienden las categorías tradicionales del pensamiento concertante. Para explicar esto, el musicólogo Sergio Sablich escribió: “en este microcosmos, que tiene la frescura de las historias infantiles en libros ilustrados, [...] el solista tiene la misma tarea que alguien

que, ya adulto, sabe lo que es la seriedad de la vida y sonríe ante ella con complicidad e indulgencia”.

El *Capriccio para piano* (mano izquierda) y conjunto de vientos es una obra de circunstancias, compuesta un año después del Concertino. El Capriccio fue realizado a petición del pianista checo Otakar Hollmann (1894-1967), cuya mano derecha quedó paralizada por una lesión durante la Primera Guerra Mundial. Compositores de la talla de Martinů, Schulhoff y Foerster compusieron para él, por lo que puede ser considerado legítimamente solo superado por Paul Wittgenstein (1887-1961) en la promoción del repertorio para piano de la mano izquierda.

El título sugiere que estamos ante una pieza extravagante; basta mencionar que el conjunto instrumental que rodea al piano –flautín que también toca flauta, dos trompetas, tres trombones y tuba tenor– no es ciertamente el más común. Sin duda, podríamos describir el Capriccio como un equivalente del Concertino, pero en el rango grave. De hecho, el piano en el Capriccio también está destinado a conectar las ideas temáticas más diversas. Aunque la escritura solo para la mano izquierda implica un gran

virtuosismo, es solo en algunas ocasiones cuando el piano realmente destaca como protagonista.

La pieza se articula en cuatro movimientos y se caracteriza por un cierto carácter rapsódico: ostinatos, frases floreadas y cadencias se alternan dentro de un remolino oscuro y dorado. El conjunto evoca a veces un escenario pesado, crepuscular; otras, la banda de vientos en un desfile. El piano solista se desplaza de una atmósfera a otra, dentro de un proceso de amplificación y espejo simbiótico con los otros instrumentos. La impresión es la de un acróbata de rápidos cambios que deleita a los presentes en una fiesta de pueblo.

Similares son los procesos de espejo, extensión y cambio de rol que **Febel** adoptó para su ciclo ***Hyperklavier***. Compuesto entre 2015 y 2017, consta de cinco piezas para piano solista y un conjunto variable que presenta diferentes combinaciones de hasta trece instrumentos (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo). Mediante las amplificaciones, reverberaciones y extensiones proporcionadas por precisas técnicas de orquestación, el piano se

convierte en el núcleo de un “hiper-piano” literal, que al mismo tiempo potencia y supera al instrumento solista.

La parte de piano en la primera pieza del ciclo está escrita con una notación espacial particular que requiere, al mismo tiempo, libertad gestual y disciplina rítmica. Con esto, el pianista se convierte en uno de esos actores que improvisan sobre un escenario central. El conjunto actúa como un público atento alrededor de este actor: capta algunas de las notas centrales del piano y las ilumina en una textura multifacética de moléculas sonoras aisladas. Antes de la sección conclusiva, el piano presenta una figura de *ribattuto* que funciona como una premonición de la siguiente pieza.

La segunda obra de este ciclo, de hecho, consiste en una cadena pulsante de notas repetidas, que el pianista debe tocar en “martellato”. Sin embargo, esta pulsación primordial se deforma permanentemente por indicaciones agógicas que requieren que todos los instrumentistas se muevan de un tempo a su doble. La idea es la de una lucha continua. El uso de un tambor militar a lo largo de la primera parte de la pieza transmite la impresión de una marcha fatal. Sin embargo, a un tercio de la obra, el carácter

general cambia de manera simétrica: ahora todos los instrumentistas están desafiados a deformar la pulsación a través de numerosos acelerandos; el tambor militar casi desaparece. Para la última parte de la pieza, se combinan dos tambores militares: uno con bordón y otro sin él, mitigando de algún modo el carácter dramático del comienzo. Los *ribattuti* se insertan dentro de una textura más expresiva de trémolos y cascadas, migrando del piano solista al conjunto y extendiéndose hasta finalmente desaparecer.

Después de las dos primeras piezas, caracterizadas por un fuerte componente gestual, siguen dos unidades más abstractas. De hecho, la tercera pieza del *Hyperklavier* de Febel podría describirse como un estudio sobre el desarrollo de parámetros dinámicos. Comienza con notas solitarias, suaves y dispersas del piano, flotando sobre el aliento fantasmal del conjunto. Sin embargo, el material se vuelve progresivamente más denso hasta que el piano solista estalla en una cadencia virtuosa. A partir de ahí, el material musical se desagrega progresivamente, lo que finalmente lleva de vuelta a las mismas mónadas aisladas del comienzo. Aunque

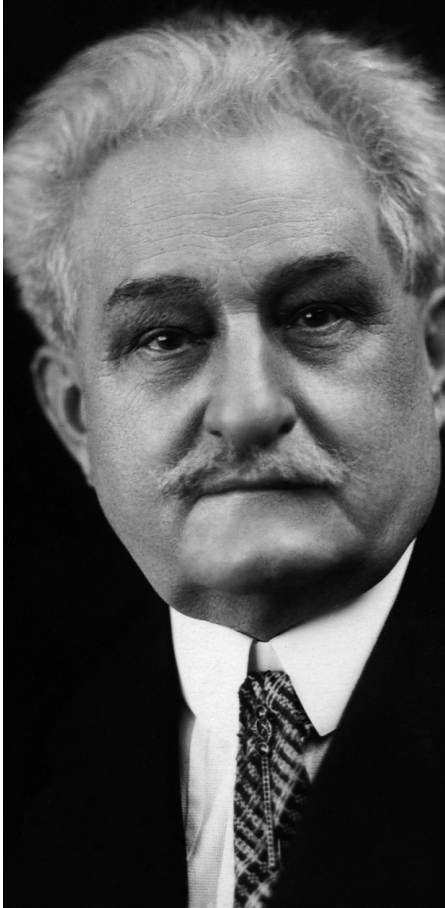
esta pieza presenta muchas referencias a la vanguardia de Darmstadt, también debemos apreciar sus texturas perforadas como una característica peculiar del lenguaje musical de Febel.

La cuarta pieza del ciclo podría describirse como una reflexión más lúcida y casi teórica; esta vez, la premisa es tratar los impulsos individuales – ya sean notas sueltas o acordes – como meros puntos. Todos ellos están rodeados de un aparente silencio, que, en cambio, está lleno de resonancias. No solo el pianista debe producir reverberaciones mecánicas con el uso del pedal tenuto, sino que los instrumentos también se emplean como una prolongación viva de los impulsos generados por el solista. Al final de la pieza, una “melodía” – como la define el propio Febel en una nota interpretativa en la misma partitura– es presentada en el piano solista y reverbera mediante la utilización del pedal sostenuto. Esta “melodía”, que introduce un elemento lírico inesperado en la pieza, se disuelve repentinamente, transformándose sus últimas notas progresivamente en un trémolo, el cual prefigura la figura principal de la última pieza.

La quinta pieza actúa como una suave despedida de todo el ciclo. Escrita para

piano solista y tres instrumentos de cuerda, emplea el mismo principio compositivo que la segunda pieza de *Hyperklavier*: una figura pulsante en el piano y una evolución constante del tempo. Una tímida y amorfa melodía aparece en la mano izquierda del piano (¿podría ser una referencia a Janáček?), mientras las cuerdas sostienen un sonido fijo, casi cósmico. Esta vez, no hay percusión que interfiera con este bajo murmullo, dando la impresión de estar en un entorno especial, quizás bajo el cielo nocturno. ¿Escuchamos el sonido de las esferas y el enjambre de las estrellas o a un Pierrot moderno cantando, sumergido en la luz de la luna? Un **Hyperklavier** podría ser, después de todo, también esto: una ampliación de nuestras percepciones y de nuestros horizontes imaginativos.

Giorgio Musolesi



Composers, conductors and répétiteurs are used to approach piano with a peculiar scope: synthesizing the sound of an entire orchestra within 88 keys, two hands, one person. Big scores can be reduced – with a bit of experience – to a piano part; the complex *timbre*-combinations of the different orchestra instrument can be simulated through articulation, timing, touch.

On the other hand, piano relates itself to other instruments within chamber music compositions or piano concerti. The Latin verb *cum-certare* could be translated as “to fight with”, giving reasons for the typical contrapositions and conversations this last genre is based on: one time the solo piano fights against orchestra, the other it dialogues with the instrumental ensemble.

What lies, however, between these two different approaches to piano and instrumental group? Is there a grey-zone where piano is nor the mere synthesis of a more complex sound nor the partner and rival of an ensemble? If we admit that even the way of writing for solo piano implies other instruments, no matter if accompanying or adumbrated in the soloistic *écriture*, how would it be if, suddenly, a group of instruments would need a solo piano? In

other words: is it possible to combine a solo piano and an ensemble so that the latter works as an extension of the first? If so, one could say that this extension would give birth to an acoustic super-piano.

Those are the questions at the origins of this new CD realized by Zahir Ensemble under the baton of its conductor Juan García Rodríguez. Pianist Óscar Martín overtakes with brilliance the solo parts contained in three unique works by Leoš Janáček (1854-1928) and Reinhard Febel (1952).

The *fil rouge* of this CD reveals itself in the mere choice of the pieces: all of them are compositions for piano and ensemble which try to construct the literal **Hyperklavier** Febel mentions in his title, a sound conglomerate that extends the semantic possibilities of a solo piano through the employment of different instruments. Many more, however, are the common points that bind the contemporary Febel to the historic Janáček.

A first, maybe even obvious parallelism is of geographical nature: both composers originate from central Europe: Hukvaldy, Janáček's natal village in the Czech Republic is less than 900 kilometres away

from Metzingen, the German city where Febel was born in. This implies inevitably a confrontation with the Mitteleuropean culture of their respective times: if both Janáček and Febel take their first moves from it, they succeed in developing a more subjective language, which is deliberately free from clichés. Moreover, as many other composers of the last century, they both share the destiny of the traveller: both of them lived in Vienna; Berlin, where Janáček became a member of the Prussian Academy of Arts, has been Febel's hometown for many years.

A further, more interesting parallelism, however, has to do with stylistic coordinates: as Janáček can be considered the most important Czech operatic composers of his time (we will just remember the titles *Jenůfa*, *Káťa Kabanová* and *Věc Makropulos*), Febel represents without doubt one of the most influential contemporary opera composers in the German-speaking countries. With performances at the Bayerische Staatsoper, Oper Bonn, Landestheater Linz (among others), he has confronted himself with the most various themes and figures, so for example Euridice, Frida (Kahlo) and Benjamin Button. This interest in opera

could be a subterranean reason for their similar rethinking of piano solo with instrumental ensemble: by avoiding the classical, dualistic "question-answer" rhetoric, they are able to carve an all-round figure – in other words a character – out of the piano. Through a particular employment of the ensemble, the keyboard gathers a new three-dimensional plasticity, like a singer immersed in a scenography and illuminated by multicoloured reflectors.

It was 1925 when **Janáček** interrupted the composition of the already mentioned *Věc Makropulos* to write a small chamber work of a lighter character: the **Concertino** for piano and six instruments (two violins, viola, clarinet, horn and bassoon). In this work, the Czech composer wanted to evoke the atmosphere of a fairy tale, where different woodland animals interact and play with each other. According to an article Janáček wrote himself, each of the six instruments should impersonate in turn different wood creatures: a hedgehog imprisoned in his burrow (the horn in the first movement), a chattering squirrel (the clarinet in the second movement), some night owls and other nocturnal animals (all instruments in the third movement); the fourth movement,

instead, should represent a “scene from a fairy-tale, where everybody is arguing”. The solo piano takes over the most disparate roles in the piece: in the first movement, it is illuminated by the short commentaries of the horn, in the second duets lightly with the clarinet, in the third is perfectly fused with the other instruments, in the fourth it is supposed to bring new order, putting an end to the quarrels of the other instruments.

If the programmatic premises could bring our imaginations to the forests of central Europe, the music is sometimes reminiscent of the sharp, brilliant motifs of Ravel. The most original feature of the *Concertino*, however, is how all the functions assumed by the piano transcend the most traditional categories of the concerto-thinking. In order to explain this, musicologist Sergio Sablich wrote: “in this microcosm which has the freshness of children stories in picture books, [...] the soloist has the same task as someone who, now an adult, knows what the seriousness of life is and smiles at it with complicity and indulgence”.

Janaček's ***Capriccio*** for piano (left hand) and wind ensemble is an occasional piece, composed one year after the *Concertino*. The *Capriccio* was realized at the request of the

Czech pianist Otakar Hollmann (1894-1967), whose right hand had been paralysed by an injury during the First World War. Composers of the calibre of Martinů, Schulhoff and Foerster composed for him, so that he can be legitimately considered second only to Paul Wittgenstein (1887-1961) in promoting the left-hand piano repertoire.

The title suggests that we are facing an extravagant piece; it could be enough to mention that the instrumental ensemble surrounding the piano – piccolo doubling flute, two trumpets, three trombones and tenor tuba – is surely not the most common. Without any doubts we could describe the *Capriccio* as a counterpart of the *Concertino*, but on the bass range. In the first, in fact, the piano is likewise intended to connect the most different thematic ideas. Even if the writing for the left only implies a great virtuosity, it is just sometimes that piano really stands out as a protagonist.

The piece is articulated in four movements and is characterized by a certain rhapsodic character: ostinatos, flourished phrases and cadenzas alternate within a dark gold pinwheel. The ensemble evokes sometimes a dusk, heavy scenario, sometimes the woodwind band at a parade. The solo piano

moves from one atmosphere to the other, within a process of symbiotic amplification and mirroring with the other instruments. The impression is that of a quick-change acrobat delighting those present at a village feast.

Similar are the processes of mirroring, extending and changing role Febel adopted for his cycle **Hyperklavier**. Composed between 2015 and 2017, it consists of five pieces for piano solo and a variable ensemble featuring different combinations up to thirteen instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, percussion, two violins, viola, violoncello and double bass). Through the amplifications, reverberations and extensions provided by precise orchestration techniques, the solo piano becomes the core of a literal a hyper-piano, which at the same time potentiates and overcomes the solo instrument. The piano part in the first piece of the cycle is notated with a particular space notation which requires, at the same time, gestural freedom and rhythmic discipline. Through this, the pianist becomes one of those actors that improvise on a given scenario. The ensemble works as a careful audience around this actor: it captures some of the central notes of the piano and illuminates

them in a multifaced texture of isolated sonic molecules. Before the conclusive section, the piano presents a *ribattuto*-figure which works as a premonition of the following piece.

The second work of this cycle, in fact, consists of a pulsing chain of repeated notes, which the pianist has to play “martellato”. This primordial pulsation, however, is permanently deformed by agogic indications requiring all instrumentalists to move from one tempo to its double. The idea is that of a continuous struggle. The employment of a military drum throughout the first part of the piece conveys the impression of a *marche fatale*. At one third of the piece, however, the general character is switched symmetrically: all instrumentalists are now challenged to deform the pulsation through many *accelerandi*; the military drum almost disappears. For the last part of the piece, two military drums are combined: one with snare and one without, thus somehow mitigate the dramatic character of the beginning. The *ribattuti* are inserted within a more expressive texture of *tremoli* and cascades, the *ribattuti* migrate from the solo piano to the ensemble and get stretched until they finally disappear.

After the two first pieces, characterized by

a strong gestural component, two more abstract unities follow. The third piece of Febel's *Hyperklavier*, in fact, could be described as an exercise in developing dynamic parameters. It starts from sparse, soft lonely notes of the piano floating over the ghostly breath of the ensemble. The material, however, gets progressively more and more dense until the solo piano outbursts in a virtuoso cadenza. From there, the music material is progressively disaggregated which leads finally back to the same isolated monades of the beginning. Even if this piece presents many references to the Darmstadt-avanguard, we should also appreciate its perforated textures as a peculiar feature of Febel's musical language.

The fourth piece of the cycle could be described as a further lucid, almost theoretical reflection; this time, the premise is that of treating single impulses – no matter if single notes or chords – as mere points. All these are throughout surrounded by an apparent silence, which is, instead, full of resonances. Not only should the pianist produce mechanic reverberations with the employment of the tenuto-pedal, but the instruments are also employed as a living prolongation of the impulses

generated by the soloist. At the end of the piece, a “melody” – as Febel defines it in a performance note – is presented in the solo piano and reverberates through the utilization of the sostenuto-pedal. This “melody” brings an unexpected lyrical element into the piece and suddenly develops as its last notes are progressively transformed into a tremolo, which prefigures the main figure of the last unity.

The fifth piece works as a soft farewell to the entire cycle. Scored for piano solo and three strings, it employs the same composing principle as the second piece of *Hyperklavier*: a pulsing figure in the piano, a permanent tempo evolution. A shy, amorphous melody appears in the left hand of the piano (could it be a reference to Janáček?), the strings hold a fix, almost cosmic sound. This time, no percussion interferes with this low murmur, the impression is that of being in a special surrounding, maybe under the high sky. Do we hear the sound of the spheres and the swarm of the stars or a modern Pierrot singing, immersed in the moonlight? A “Hyperklavier” could be, after all, also this: an augmentation of our perceptions and our imaginative horizons.

Giorgio Musolesi

Komponisten, Dirigenten und Repetitoren nähern sich dem Klavier mit einer besonderen Perspektive: den Klang eines gesamten Orchesters auf 88 Tasten, zwei Händen, eine Person zu synthetisieren. Große Partituren können – mit etwas Erfahrung – auf eine Klavierstimme reduziert werden; die komplexen Klangkombinationen der verschiedenen Orchesterinstrumente lassen sich durch Artikulation, Timing und Anschlag simulieren.

Andererseits bezieht sich das Klavier in Kammermusikkompositionen oder Klavierkonzerten auf andere Instrumente. Das lateinische Verb *con-certare* könnte mit „kämpfen mit“ übersetzt werden, was die typischen Kontraste und Dialoge erklärt, auf denen diese Gattung basiert: Mal kämpft das Klavier gegen das Orchester, mal führt es ein Gespräch mit dem Ensemble.

Doch was liegt zwischen diesen beiden verschiedenen Herangehensweisen an Klavier und Instrumentalgruppe? Gibt es eine Grauzone, in der das Klavier weder die bloße Synthese eines komplexeren Klangs ist, noch der Partner und Rivale eines Ensembles? Wenn wir annehmen, dass selbst die Art und Weise, für Soloklavier zu schreiben, andere Instrumente impliziert

– unabhängig davon, ob begleitend oder angedeutet in der solistischen Schrift – wie wäre es, wenn plötzlich eine Instrumentalgruppe ein Soloklavier benötigen würde? Anders ausgedrückt: Ist es möglich, ein Soloklavier und ein Ensemble so zu kombinieren, dass Letzteres als Erweiterung des Ersteren fungiert? Wenn dem so ist, könnte man sagen, dass diese Erweiterung die Geburt eines akustischen „Super-Klaviers“ zur Folge hätte.

Diese Fragen stehen am Anfang dieser neuen CD, die vom Zahir Ensemble unter der Leitung seines Dirigenten Juan García Rodríguez aufgenommen wurde. Der Pianist Óscar Martín übernimmt mit Bravour die Soloparts in drei einzigartigen Werken von Leoš Janáček (1854–1928) und Reinhard Febel (1952).

Der rote Faden dieser CD zeigt sich in der bloßen Auswahl der Stücke: Alle sind Kompositionen für Klavier und Ensemble, die versuchen, das wörtliche „**Hyperklavier**“ zu konstruieren, das Febel in seinem Titel erwähnt – ein Klangkonglomerat, das die semantischen Möglichkeiten eines Soloklaviers durch den Einsatz verschiedener Instrumente erweitert. Dennoch gibt es viele weitere Gemeinsamkeiten, die den zeitgenössischen Febel mit dem historischen Janáček verbinden.

Ein erster, vielleicht offensichtlicher Parallelismus ist geografischer Natur: Beide Komponisten stammen aus Mitteleuropa; Hukvaldy, Janáček's Geburtsort in der Tschechischen Republik, liegt weniger als 900 Kilometer von Metzingen entfernt, der deutschen Stadt, in der Febel geboren wurde. Dies impliziert unvermeidlich eine Konfrontation mit der mitteleuropäischen Kultur ihrer jeweiligen Zeit. Während sowohl Janáček als auch Febel von ihr ausgehen, gelingt es ihnen, eine subjektive Sprache zu entwickeln, die sich bewusst von Klischees befreit. Außerdem teilen beide – wie viele andere Komponisten des letzten Jahrhunderts – das Schicksal des Reisenden: Beide lebten in Wien; und Berlin, wo Janáček Mitglied der Preußischen Akademie der Künste wurde, war viele Jahre lang Febels Heimat.

Ein weiterer, interessanter Parallelismus betrifft die stilistischen Koordinaten: Janáček gilt als der bedeutendste tschechische Opernkomponist seiner Zeit (man denke nur an die Titel *Jenůfa*, *Káťa Kabanová* und *Věc Makropulos*), während Febel zweifellos einer der einflussreichsten zeitgenössischen Opernkomponisten in den deutschsprachigen Ländern ist. Mit Aufführungen an der Bayerischen

Staatsoper, der Oper Bonn, dem Landestheater Linz (u. a.) hat er sich mit den unterschiedlichsten Themen und Figuren auseinandergesetzt, so zum Beispiel mit Euridice, Frida (Kahlo) und Benjamin Button. Dieses Interesse an der Oper könnte ein tiefer Grund für ihr ähnliches Nachdenken über das Soloklavier mit Instrumentalensemble sein: Durch die Vermeidung der klassischen, dualistischen „Frage-Antwort“-Rhetorik sind sie in der Lage, aus dem Klavier eine Rundum-Figur – mit anderen Worten, einen Charakter – herauszuarbeiten. Durch den besonderen Einsatz des Ensembles gewinnt die Klaviatur eine neue dreidimensionale Plastizität, wie eine Sängerin, die in eine Szenerie eingebettet und von farbigen Scheinwerfern beleuchtet ist.

Es war 1925, als **Janáček** die Komposition der bereits erwähnten *Věc Makropulos* unterbrach, um ein kleines Kammerwerk leichterem Charakters zu schreiben: das ***Concertino*** für Klavier und sechs Instrumente (zwei Violinen, Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott). In diesem Werk wollte der tschechische Komponist die Atmosphäre eines Märchens heraufbeschwören, in dem verschiedene Waldtiere miteinander interagieren und spielen. Laut einem

Artikel, den Janáček selbst schrieb, sollte jedes der sechs Instrumente abwechselnd verschiedene Waldbewohner darstellen: ein Igel in seinem Bau (das Horn im ersten Satz), ein schnatterndes Eichhörnchen (die Klarinette im zweiten Satz), einige Nachtvögel und andere nachtaktive Tiere (alle Instrumente im dritten Satz); der vierte Satz hingegen soll eine „Szene aus einem Märchen, in der alle streiten“, darstellen. Das Soloklavier übernimmt in dem Stück die unterschiedlichsten Rollen: Im ersten Satz wird es durch die kurzen Kommentare des Horns beleuchtet, im zweiten duettiert es leicht mit der Klarinette, im dritten verschmilzt es perfekt mit den anderen Instrumenten, im vierten soll es die Auseinandersetzungen der anderen Instrumente beenden.

Wenn die programmatischen Prämissen unsere Vorstellungskraft in die Wälder Mitteleuropas führen könnten, erinnert die Musik manchmal an die scharfen, brillanten Motive Ravel's. Das originellste Merkmal des Concertino ist jedoch, dass alle vom Klavier übernommenen Funktionen die traditionelleren Kategorien des Konzertdenkens transzendieren. Um dies zu erklären, schrieb der Musikwissenschaftler

Sergio Sablich: „In diesem Mikrokosmos, der die Frische von Bilderbüchern für Kinder hat, [...] hat der Solist dieselbe Aufgabe wie jemand, der jetzt als Erwachsener weiß, was der Ernst des Lebens ist und diesem mit Komplizenschaft und Nachsicht begegnet.“

Janáčeks *Capriccio* für Klavier (linke Hand) und Bläserensemble ist ein Gelegenheitswerk, das ein Jahr nach dem Concertino entstand. Das Capriccio wurde auf Wunsch des tschechischen Pianisten Otakar Hollmann (1894-1967) komponiert, dessen rechte Hand durch eine Verletzung im Ersten Weltkrieg gelähmt war. Komponisten wie Martinů, Schulhoff und Foerster schrieben für ihn, sodass er nach Paul Wittgenstein (1887-1961) zu den wichtigsten Förderern des Repertoires für linke Hand gezählt werden kann.

Der Titel weist bereits darauf hin, dass wir es hier mit einem extravaganteren Stück zu tun haben; es genügt zu erwähnen, dass das Instrumentalensemble um das Klavier – Piccolo (doppelt als Flöte), zwei Trompeten, drei Posaunen und Tenortuba – keineswegs üblich ist. Ohne Zweifel lässt sich das Capriccio als Gegenstück zum Concertino beschreiben, jedoch in den tieferen Registern. Tatsächlich ist das Klavier in beiden Werken

darauf ausgelegt, die verschiedensten thematischen Ideen miteinander zu verbinden. Auch wenn das Komponieren für die linke Hand allein ein hohes Maß an Virtuosität erfordert, tritt das Klavier nur manchmal deutlich als Protagonist hervor.

Das Werk ist in vier Sätze gegliedert und durch einen gewissen rhapsodischen Charakter geprägt: Ostinati, ausgezierte Phrasen und Kadenzen wechseln sich ab wie in einem dunkelgoldenen Kaleidoskop. Das Ensemble erinnert mal an eine düstere, schwere Szenerie, mal an eine Holzblaskapelle bei einer Parade. Das Soloklavier wechselt von einer Atmosphäre zur anderen, in einem Prozess symbiotischer Verstärkung und Spiegelung mit den anderen Instrumenten. Der Eindruck entsteht, dass ein Akrobat das Publikum eines Dorffests erfreut.

Ähnliche Prozesse des Spiegeln, Erweitern und Rollenwechsels übernimmt Febel in seinem Zyklus Hyperklavier. Zwischen 2015 und 2017 komponiert, besteht dieser aus fünf Stücken für Klavier solo und ein variables Ensemble mit verschiedenen Kombinationen von bis zu dreizehn Instrumenten (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune,

Schlagzeug, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass). Durch Verstärkung, Nachhall und Erweiterungen, die präzise Orchestrierungstechniken zur Verfügung stellen, wird das Soloklavier zum Kern eines tatsächlichen „Hyperklaviers“, das das Solo-Instrument gleichzeitig verstärkt und übersteigt. Der Klavierpart des ersten Stücks des Zyklus ist mit einer besonderen Raumnotation notiert, die sowohl gestische Freiheit als auch rhythmische Disziplin erfordert. Dadurch wird der Pianist zu einem Schauspieler, der auf ein vorgegebenes Szenario improvisiert. Das Ensemble fungiert als ein aufmerksames Publikum um diesen Akteur herum: Es fängt einige der zentralen Noten des Klaviers auf und beleuchtet sie in einer facettenreichen Textur isolierter Klangmoleküle. Vor dem Schlussteil präsentiert das Klavier eine Ribattuto-Figur, die als Vorahnung auf das nächste Stück dient.

Das zweite Werk des Zyklus besteht tatsächlich aus einer pulsierenden Kette wiederholter Noten, die der Pianist martellato spielen muss. Diese ursprüngliche Pulsation wird jedoch ständig durch agogische Anweisungen verzerrt, die alle Instrumentalisten dazu bringen, zwischen

einem Tempo und dessen doppeltem Tempo zu wechseln. Die Idee ist die eines fortwährenden Kampfes. Der Einsatz einer Militärtrommel im ersten Teil des Stückes vermittelt den Eindruck eines Marche fatale. Nach einem Drittel des Stückes wird der allgemeine Charakter jedoch symmetrisch gewechselt: Alle Instrumentalisten sind nun herausgefordert, die Pulsation durch zahlreiche Accelerandi zu verzerren; die Militärtrommel verschwindet fast. Im letzten Teil des Stückes sind zwei Militärtrommeln kombiniert: eine mit und eine ohne Schnarre, was den dramatischen Charakter des Anfangs abzumildern scheint. Die Ribattuti werden in eine ausdrucksstärkere Textur von Tremoli und Kaskaden eingebettet, wandern vom Soloklavier ins Ensemble und dehnen sich, bis sie schließlich verschwinden.

Nach den ersten beiden Stückchen, die durch eine starke gestische Komponente geprägt sind, folgen zwei abstraktere Einheiten. Das dritte Stück von Febels Hyperklavier kann als eine Übung zur Entwicklung dynamischer Parameter beschrieben werden. Es beginnt mit spärlichen, weichen, einsamen Klaviertönen, die über dem geisterhaften Atem des Ensembles

schweben. Das Material wird jedoch zunehmend dichter, bis das Soloklavier in einer virtuosens Kadenz ausbricht. Von dort wird das musikalische Material zunehmend aufgelöst, was schließlich wieder zu den isolierten Monaden des Anfangs führt. Auch wenn dieses Stück viele Anspielungen auf die Darmstädter Avantgarde aufweist, sollten wir auch seine durchbrochenen Texturen als besonderes Merkmal von Febels musikalischer Sprache schätzen.

Das vierte Stück des Zyklus könnte als eine weitere klare, fast theoretische Reflexion beschrieben werden; dieses Mal liegt die Prämisse darin, einzelne Impulse – ob Einzeltöne oder Akkorde – als bloße Punkte zu behandeln. Diese sind durchgehend von einer scheinbaren Stille umgeben, die stattdessen voller Resonanzen ist. Nicht nur der Pianist soll mechanische Nachklänge durch den Einsatz des Tenutopedals erzeugen, sondern auch die Instrumente dienen als lebendige Verlängerungen der vom Solisten erzeugten Impulse. Am Ende des Stückes wird eine „Melodie“ – wie Febel sie in einer Aufführungsnotiz bezeichnet – im Soloklavier vorgestellt und durch den Einsatz des Sostenu-topedals zum Nachhallen gebracht. Diese „Melodie“ bringt

ein unerwartetes lyrisches Element in das Stück und entwickelt sich plötzlich, während sich ihre letzten Noten allmählich in ein Tremolo verwandeln, das die Hauptfigur der letzten Einheit vorwegnimmt.

Das fünfte Stück wirkt wie ein sanfter Abschied vom gesamten Zyklus. Besetzt für Klavier solo und drei Streicher, verwendet es dasselbe Kompositionsprinzip wie das zweite Stück von Hyperklavier: eine pulsierende Figur im Klavier, eine permanente Tempoveränderung. Eine schüchterne, amorphe Melodie erscheint in der linken Hand des Klaviers (könnte es eine Anspielung auf Janáček sein?), die Streicher halten einen festen, fast kosmischen Klang. Dieses Mal interferiert keine Perkussion mit diesem leisen Murmeln, der Eindruck ist der, sich in einer besonderen Umgebung zu befinden, vielleicht unter dem Nachthimmel. Hören wir den Klang der Sphären und den Schwarm der Sterne oder ein modernes Pierrot-Lied, das im Mondlicht versunken ist? Ein „Hyperklavier“ könnte letztendlich auch dies sein: eine Erweiterung unserer Wahrnehmung und unserer imaginativen Horizonte.

Giorgio Musolesi



REINHARD FEBEL (1952 Metzingen)

1979 begins studies of composition with Klaus Huber · **1980** Beethoven-Prize of the city of Bonn; composition prize at the composition seminar Boswil (Switzerland) · **1982** courses for computer music at the IRCAM in Paris · **1983** Bayerische Staatsoper Munich: the chamber opera “Euridice” · **1984** scholarship from the Villa Massimo in Rome; prizewinner of the Steinbrenner Stiftung in Berlin · **1985** commissioned work by the youth orchestra of the European Community; first performance of “Sinfonie” at the Donaueschinger Musiktage · **1987** film music to the television film “Der Zauberbaum” (The Magic Tree) after the novel by Peter Sloterdijk · **1988** first performance of the opera “Nacht mit Gästen” (Night with Guests) · **1989** professor for composition and music theory at the academy of music in Hannover; **1992** artist scholarship from Niedersachsen · **1993** study visit in Cameroon and South Africa · **1994** lectures in Wellington and Auckland (New Zealand) and in Riga · **1995** teaches composition in La Paz (Bolivia) and at the CEAMC, Buenos Aires · **1997** workshops and lectures in Houston, Taipei and Kyoto · professor for composition at the Mozarteum, Salzburg · **2000** guest lectures at the Hecettepe University, Ankara · **2001** guest lectures at the University Natal, Durban · **2002** guest lectures at the Conservatory Skopje, Macedonia · **2003** world premiere of “Wolkenstein” at the Philharmonie Berlin · **2005** guest lectures at University of Edinburgh, University Stellenbosch **2006** guest lectures at the Conservatories in Udine, Italy and Sevilla, Spain · **2007** world premiere of chamber opera “Gespensterhaus” in Salzburg · **2008** master class at the Presjovem Summer Course in Cordoba & Sevilla, Spain · **2009** world premiere of the three chamber operas “Morde in Bildern” · **2011** guest course at the Frankfurt University of Music and Performing Arts (Musikhochschule Frankfurt) **2012** opera direction debut: “Morde in Bildern” at the Mainfranken Theater Würzburg · **2013** guest at the Kyoto City University of Arts · **2014** “Krähenschrei” – released in 2018) in Tokyo · **2015** “Schöpfung Plan B,” the second collection of short stories · **2017** in progress: “Purpursegel,” opera based on the novel of the same name by Alexander Grin; “Slumberland,” a cycle for six pianists and ensemble; “Krähenschrei” (2018), novel about the Zen monk Ikkyū Sojun; master class at the Niccolò Piccinni in Bari, Italy; composition course at the Conservatorio di Musica Sevilla, Spain · **2019** composition commission “dispassion” for the Ensemble Plural in Madrid · **2024** Oper „Benjamin Button“; Première in Linz, Austria

ZAHIR ENSEMBLE

The trajectory of the Seville-based group demonstrates their commitment to performing the vast repertoire of our time, encompassing a wide range of aesthetic styles and significant artistic and historical relevance, which is generally absent from traditional programming. To give an idea of the group's national and international scope, beyond its members, it's worth highlighting their participation in European festivals and venues such as the Taschenopern Festival in Salzburg (Austria), Eröffnungsfest der Salzburger Festspiele (Inaugural Festival of Salzburg, 2005), Solitär Saal of the Mozarteum University (Salzburg), Musique en Cité(s) (Marseille, France), Concert Hall of the Chopin University of Music in Warsaw (Poland), and in Spain at events such as the Contemporary Music Cycle of the Seville City Council, Contemporary Music of Córdoba, Festival de las Artes No Camiño in Lugo, International Music Festival "A orillas del Guadalquivir" in Sanlúcar de Barrameda, Seville Guitar Festival, Mostra Sonora de Sueca in Valencia, Smash Festival in Salamanca, Third Millennium Music Cycle in Madrid, and the Projecte Rafel Festival (Rafelbunyol, Valencia), among others. They have also performed in venues such as the Villamarta Theatre in Jerez, Círculo de Bellas Artes in Madrid, Auditorium 400 of the Reina Sofia Museum in Madrid, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid, Bilbao Conservatory, and Alhambra Theatre in Granada. Especially notable for the programs presented and the number of editions in which the ensemble has participated is their presence at the Contemporary Music Cycles organized by the Regional Government of Andalusia at the Central Theatre in Seville (2007-08 and 2010-17). Highlights include the Spanish premieres of works such as *The Fall of the House of Usher* by Philip Glass, *In Vain* by G.F. Haas, *ASKO Concerto* by Elliott Carter, *Ballet Mécanique* (original version) by G. Antheil, *Proverb* by Steve Reich, and *Clouds of Forgetting*, *Clouds of Unknowing* by John L. Adams. The ensemble also organizes its own concert series in the city of Seville (with the support of the University of Seville), which this year marks its fifteenth edition. The group has released seven CDs, including monographs dedicated to José María Sánchez-Verdú (Verso, 2009), which was chosen as "Exceptional Album of March 2010" by *Scherzo* magazine, and another dedicated to Schoenberg (Naxos, 2011). They also produced two CDs of young Spanish composers (2010 and 2011), published by Injuve. In 2019, Zahir began an artistic collaboration with the IBSClassical label, with their first album being *Anatomías*, dedicated to solo and ensemble works by Luis de Pablo, followed by a second album featuring works by César Camarero, and their latest release focusing on Eneko Vadillo. After the current work, two more projects are set to be released in 2025: one featuring vocal works by Alberto Ginastera, and the other, a monograph dedicated to Gabriel Erkoreka.

ÓSCAR MARTÍN, piano

Óscar Martín has captivated international audiences with performances distinguished by their artistic sensitivity, remarkable musicality, and extraordinary mastery of the piano. After completing his studies in Seville, under the guidance of José Antonio Coso and Ana Guijarro, he continued in the Musikhochschule Freiburg (Germany), Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid (Spain), and Conservatorium van Amsterdam. He refined his artistry with esteemed professors such as Tibor Szász, Vitali Berzon, Dimitri Bashkirov, Galina Eguiazarova, and Jan Wijn, while also benefiting from the mentorship of notable musicians like Almudena Cano, Elza Kolodin, Philippe Entremont, and Daniel Barenboim. As winner of the Manuel de Falla Prize in Granada and First Prize in Chamber Music at the Jeunesses Musicales Competition in Spain, his performance has extended to international stages across France, Italy, Portugal, Germany, Switzerland, Austria, the Netherlands, Belgium, Poland, Denmark, Turkey, the Czech Republic, Japan, China, South Korea, Venezuela, and the United States. Highlights include appearances at the Cleveland Institute of Music (USA), Mozarteum in Salzburg, Spielhaus Winterthur (Switzerland), Teatro Teresa Carreño in Caracas, Palais des Beaux-Arts in Brussels, and the Chopin University of Music in Warsaw, where he made his debut performing the complete Suite Iberia by Isaac Albéniz. In 2017, he was awarded the Isaac Albéniz Medal at the Camprodón International Music Festival (Girona) in recognition of his exceptional contribution to the Spanish repertoire. Óscar Martín's career is marked by standout performances, including Liszt's Second Piano Concerto, Albéniz's Concierto Fantástico, Bartók's Second Piano Concerto at the Auditorio Príncipe Felipe in Asturias, Ligeti's Piano Concerto, Rachmaninov's Third Piano Concerto at the Gran Teatro de Córdoba. These performances, acclaimed by critics and audiences alike, have showcased his mastery of a demanding and wide-ranging repertoire. Throughout his career, he has collaborated with numerous orchestras, such as the Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orchester der Musikhochschule Freiburg (Germany), Joven Orquesta Simón Bolívar (Venezuela), Oviedo Filarmonía, Zahir Ensemble, Syddansk Universitets Symfoniorkester (Denmark), and the Orquesta de la Fundación Barenboim-Said. He has worked with renowned conductors, including Peter Gülke, Pedro Halffter, Rubén Gimeno, Juan Rodríguez Romero, György Ràth, Santiago Serrate, Pablo Mielgo, Juan García, James Ross, Josep Vicent, Saul Zaks, Manuel Hernández Silva, Lucas Macías, and Günter Neuhold. His interpretation and recording of Suite Iberia have been hailed by critics as among the most exceptional renditions of this complex cycle. With his profound artistry, technical brilliance, and engaging stage presence, Óscar Martín continues to establish himself as one of the most compelling pianists of his generation.

JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ, conductor

Juan García Rodríguez is recognized as one of the most versatile conductors on the Spanish music scene. His ability to tackle a wide range of repertoire, from Classical works to the most avant-garde compositions of the 21st century, has established him as a highly respected and sought-after conductor. Educated at prestigious institutions, including the Mozarteum University of Salzburg, where he studied with Dennis Russell Davies, and the Fryderyk Chopin University of Warsaw.

García Rodríguez has collaborated with numerous renowned orchestras, including the Bruckner Orchester Linz, Mozarteum Orchester Salzburg, Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken, ÖENM, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Filarmónica de Gran Canaria, and Paris Opera Orchestra. This has enabled him to successfully interpret complex and rarely performed works, such as Sibelius's Fourth Symphony, Ligeti's Concertos, Georg Friedrich Haas's *In Vain*, and Raphaël Cendo's *Introduction aux Ténébres*. He has conducted in prominent venues such as the Great Hall of the Mozarteum in Salzburg, the Solitär Saal of the Mozarteum, Brucknerhaus in Linz, Auditorio 400 in Madrid, Círculo de Bellas Artes in Madrid, Teatro Central in Seville, Palau de Les Arts in Valencia, Great Hall of the Chopin University in Warsaw, Cemal Resil Rey in Istanbul, and Endler Hall at Stellenbosch University (South Africa). Additionally, he has worked on the operatic repertoire in institutions such as the Teatro de la Maestranza (Seville), Teatro Villamarta (Jerez), Landestheater Salzburg, Landestheater Linz, and Opéra National de Paris Bastille. As the founder and director of the Zahir Ensemble, he has actively promoted contemporary music in Spain, premiering numerous composers like Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, José María Sánchez-Verdú, César Camarero, and Gabriel Erkoreka. His leadership of the Orquesta Sinfónica Conjunta, an innovative youth orchestra project between the University of Seville and the Conservatorio Superior "Manuel Castillo"—praised by critics for the intensity and quality of its performances and the originality of its programming—has created a remarkable impact on Seville's music scene. During his tenure as Music Director of the Taschenoper Festival in Salzburg (2005–2017), he solidified the festival as a space of innovation and avant-garde in contemporary opera, commissioning and premiering over 40 new operas by key composers of today's scene, such as Reinhard Febel, Christian Offenbauer, Sarah Nemtsov, Michael Beil, Brigitta Muntendorf, Lisa Streich, and Stephan Winkler. Juan García Rodríguez holds a Master's in Orchestral, Choral Conducting, and Composition from the Mozarteum University of Salzburg and a Doctorate in Orchestral Conducting from the Fryderyk Chopin University of Warsaw. He is currently a full member of the Royal Academy of Fine Arts "Santa Isabel de Hungria" in Seville and a professor at the Conservatorio Superior "Manuel Castillo."

HYPERKLAVIER

lbs
CLASSICAL

Leoš JANÁČEK (1854-1928)

Concertino JW 7/11

	16:40
1. I. Moderato	5:40
2. II. Più mosso	3:23
3. III. Con moto	3:21
4. IV. Allegro	4:10

Capriccio JW 7/12

	19:49
5. I. Allegro	4:34
6. II. Adagio	5:23
7. III. Allegretto	3:40
8. IV. Andante	6:05

Reinhard FEBEL (1952)

Hyperklavier

	33:07
9. I. Tempo giusto, maestoso	8:44
10. II. So schnell wie möglich	8:00
11. III. Langsam	10:00
12. IV. Schnell	3:35
13. V. Presto, ma molto calmo	2:41

ZAHIR ENSEMBLE

OSCAR MARTÍN PIANO

JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ CONDUCTOR

Recording venue: Auditorio Manuel de Falla - November 2020, November 2021 & Espacio Turina, Sevilla - January 2021

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Jesús Velázquez

Photos: Jesús Velázquez

Producer: Gloria Medina · IBS Artist

Special thanks: Espacio Turina ICAS, CSM
"Manuel Castillo", Fundación Barenboim-Said

© 2025 Copyright: IBS Artist

N°Cat: IBS22025 | DL GR 144-2025

CD total time 69:42

