

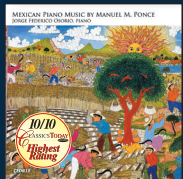
Also with Jorge Federico Osorio on Cedille



SALÓN MEXICANO Castro, Ponce, Villanueva, and Rolón

"With his usual intense clarity and suave panache, Osorio illuminates these composers' contributions, which derive their style from Chopin, Liszt, Schumann, and Tchaikovsky, while wedding their melodic gifts to the Spanish and Mexican rhythms endemic to their native region."

—AUDIOPHILE AUDITION



MEXICAN PIANO MUSIC BY MANUEL M. PONCE

"Osorio plays all of these pieces masterfully, with virtuosity to spare and a natural expressiveness that never compromises the music's freshness and spontaneity. . . this is an absolutely wonderful disc by any measure."

—CLASSICSTODAY.COM



PIANO ESPAÑOL Albéniz, Falla, Granados, and Soler

"Jorge Federico Osorio knows this music as well as any pianist alive, and his performances bespeak the wisdom of maturity with no loss of freshness or spontaneity. . . There's poetry aplenty, but also bravura. Sonically this recording strikes me as ideal. In short, what you hear is what Osorio does, and what he does is pretty terrific."

—CLASSICSTODAY.COM



DEBUSSY & LISZT

"Osorio's performances combine . . . clarity of texture with an articulate rhythmic sense that illuminate such pieces as 'La cathedrale engloutie' (one of the highlights of the set) from within. His robust readings of the Liszt pieces benefit from the pianist's finely-chiseled detail and generous color palette."

—CHICAGO TRIBUNE



CARLOS CHÁVEZ

PIANO CONCERTO

JORGE FEDERICO OSORIO

SOLO PIANO WORKS BY
CHÁVEZ, MONGAYO & ZYMAN

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE MÉXICO
CARLOS MIGUEL PRIETO

CEDILLE



Cover Art

Heavenly Bodies, 1946. Oil with sand on canvas, 34 x 41 3/8 inches (86.3 x 105 cm). The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice 76.2553.119. © Tamayo Heirs/Mexico/Licensed by VAGA, New York, NY

Cover Design

Sue Cottrill

Inside Booklet and Inlay Card

Nancy Bieschke

Cedille Records is a trademark of The Chicago Classical Recording Foundation, a not-for-profit foundation devoted to promoting the finest musicians and ensembles in the Chicago area. The Chicago Classical Recording Foundation's activities are supported in part by contributions and grants from individuals, foundations, corporations, and government agencies including the Irving Harris Foundation, Mesirow Financial, NIB Foundation, Negaunee Foundation, Sage Foundation, and the Illinois Arts Council, a state agency. This project is partially supported by a CityArts grant from the City of Chicago Department of Cultural Affairs and Special Events.

CONTRIBUTIONS TO THE CHICAGO CLASSICAL RECORDING FOUNDATION
MAY BE MADE AT CEDILLERECORDS.ORG OR 773-989-2515.

CEDILLE RECORDS trademark of
The Chicago Classical Recording Foundation
1205 W Balmoral Ave.
Chicago IL 60640, USA
773.989.2515 tel - 773.989.2517 fax
WWW.CEDILLERECORDS.ORG
CDR 90000 140 © & © 2013 Cedille Records
All Rights Reserved. Made in U.S.A



CARLOS CHÁVEZ PIANO CONCERTO

SOLO PIANO WORKS BY
CHÁVEZ, MONGAYO & ZYMAN

JORGE FEDERICO OSORIO

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE MÉXICO
CARLOS MIGUEL PRIETO

Carlos Chávez: Piano Concerto (1940) (36:32)

- 1 I. Largo non troppo — Allegro agitato (20:17)
- 2 II. Molto lento (9:10)
- 3 III. Finale: Allegro non troppo (7:05)
- 4 Carlos Chávez: *Meditación* (1918) (5:09)
- 5 José Pablo Moncayo: *Muros Verdes* (1951) (6:36)
- 6 Samuel Zyman:
Variations on an Original Theme (2007) (16:00)*

TT: (64:50)

*World Premiere Recording

Concerto

Producer Bogdan Zawistowski **Engineers** Humberto Terán and Bogdan Zawistowski
Recorded March 7–9, 2011 Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario UNAM, Mexico, D.F.
Steinway Piano

Solo Works

Producer James Ginsburg **Engineer** Bill Maylone
Recorded October 24–25, 2012 Fay and Daniel Levin Performance Studio at 98.7 WFMT, Chicago
Steinway Piano Technician Ken Orgel

Publishers Chávez Piano Concerto ©1938 G. Schirmer Inc.; Moncayo *Muros Verdes* ©1964 Ediciones Mexicana de música, A.C.; Zyman Variations on an Original Theme ©2010 Merion Music, Inc. (Theodore Presser Company, Sole Representative)

CARLOS CHÁVEZ
PIANO CONCERTO
AND SOLO PIANO WORKS BY
CHÁVEZ, MONCAYO & ZYMAN

Notes by *Elbio Barilari*

Only one composer compares in homeland stature to the larger-than-life image projected by Carlos Chávez (1899–1978), and that is Heitor Villa-Lobos (1887–1959).

The Mexican Chávez and Brazilian Villa-Lobos dominated the musical scenes of their respective countries in a way comparable only to Wagner in Germany. They were multifaceted individuals with titanic personalities. As composers, conductors, educators, and musical organizers, they also coexisted and compromised with authoritarian political regimes (another similarity to Wagner).

Nobody, of course, denies Villa-Lobos's and Chávez's immense creative talent or that they were dedicated to promoting music education and building music institutions that have had a lasting, positive impact on Latin American cultural life. Nonetheless, both were polemical personalities whose inheritances are today viewed as a mixture of light and shadow; and so thorough was their musical domination of their countries, that

the visibility of other, not-less-talented composers has been blurred and delayed for generations.

With the exception of his lovely *Sinfonía India*, Chávez's music—after some years of intense international popularity—has been relatively dormant outside Mexico. While some of his chamber pieces, including *Toccata para percussion* and *Xochipilli*, have been rescued in recent times by enthusiastic younger ensembles, his other five symphonies and his two monumental concerti—one for violin and the piano concerto on this CD—have been studiously avoided by symphony programmers in the United States (a fate that Villa-Lobos's music shares).

The two Chávez works included on this album represent quite different moments in his creative life and shed light on his evolution as a composer.

Meditación

The solo piano work, *Meditación*, was composed in 1918 and usually receives cursory notice as a romantic, youthful product. A more alert listening reveals that its romantic garb hides a very original structure. The 19-year-old composer maintains a remarkable musical discourse in which the right and left hands are

often independent. The notes may sound romantic but the behavior of both hands is clearly modern.

The piece begins with a short call, beautiful but also unconventional. A quick look at the score shows that, in a counterintuitive way, the phrase starts on the last beat, not the first, of a 4/4 bar. Very soon, the language evolves into what can be described, in 20th-century musical jargon, as two different layers. The right hand plays a motive and reiterates it without developing it as a 19th-century composer would have done. Meanwhile, the left hand plays imaginative rhythmic games, at times opposing the contemplative nature of the themes described by the right hand. It is tempting to think that Chávez, very familiar with the music-play of native Mexicans, attempted to replicate the way in which performers simultaneously play a flute in the left hand and a drum with the right, with a fascinating independence for each line.

Jorge Federico Osorio mentions that “Chávez had a predilection for the low register. When he conducted me during a concert in Brussels, he was very attentive to the low part of the orchestra and demanded that the low instruments needed to be clearly heard.”

Three-quarters of the way into the piece, some echoes of Debussy appear like white clouds in the middle of clear skies. Those echoes function as extrapolations in the musical flow, underscoring even more the idea that we are presented with something more novel and fresh than a youthful meditation produced by someone still under the spell of the prior century.

Far from conspiring against the tightness of the piece, a total of eight modulations in just 58 bars help create the illusion of a length greater than its five short minutes. By building an expanded psychological time into this delightful piece, the young Chávez accomplished a very mature musical feat.

The work is an early product from a composer who deliberately did not take composition lessons. He did take piano lessons from the great Manuel M. Ponce, but not a single composition class. Chávez did not want to submit to the trends imposed by any teacher—he wanted to be open to all styles and influences, and to make his own artistic choices. At that time, very few composition teachers were available in Mexico, and Chávez considered their doctrines “a weak reflection of French and Italian 19th-century music.” It must be said that he was

not fully justified in his outright dismissal of such talented and original composers as Candelario Huízar, Julián Carrillo and, especially, Manuel M. Ponce.

By his own choice, Chávez fed from direct sources, voraciously collecting and studying all kinds of scores and manuals in a critical way. Given how doctrinaire and confrontational composition teaching had become by the first decades of the 20th century, his was probably a wise decision.

Concierto para piano

The *Concierto para piano* was commissioned in 1938 by the Guggenheim Foundation. Involved in many other projects and duties, Chávez did not finish the concerto until December 31, 1940. For the premiere, American pianist Eugene List (1918–1985) was the soloist and Dimitri Mitropoulos conducted the New York Philharmonic in Carnegie Hall on January 4, 1942.

The work was subsequently premiered in London, on September 6, with soloist Tom Bromley and Adrian Boult conducting the BBC Orchestra. On August 13, 1943, the concerto was at last heard in Mexico. The great Chilean pianist Claudio Arrau was the soloist and Chávez himself conducted the Sinfónica de México.

This is a work of extreme complexity. Its difficulties for the pianist as well as the orchestra are enormous. 1940s critics loved the piece; *The New York Times* and *Modern Music*, among other media, published enthusiastic reviews. Audiences, however, found the piece “cacophonous.”

Cacophony is a feature often present in Chávez’s music. As a modernist composer, Chávez was aware of cacophonies produced by different composers using various techniques since the beginning of the century. He was always up-to-the-minute with different compositional schools and tendencies, and had no empathy for composers who — out of what he termed “laziness” or “provincialism” — were not as alert to new developments. On the other hand, he was extremely vocal in his calls for a Mexican way of using those technical devices; he was aggressive in his diatribes against romantic nostalgias and copycat pieces modeled on trendy creations by European composers.

Chávez’s music is, at once, austere and extraordinarily energetic; cosmopolitan and up-to-date, while being completely and unequivocally Mexican.

The *Concierto para piano* is a great example of Chávez’s modern nationalistic music that combines local traditions with

“universal” resonance—which to him meant (as it still does today) predominant trends in the metropolises of Europe and New York.

The *Concierto* is also a magnificent exhibition of the proficiency in composition and orchestration that Chávez had reached in the fourth decade of his life.

The standard procedure still applied by music pundits to Third-World composers—trying to compare us with convenient examples of European or U.S. composers—gives rise to great frustration when applied to Chávez, who is sometimes likened to contemporaries such as Stravinsky, Bartók, and Copland.

To begin with, a less superficial analysis would indicate that Copland was likely more influenced by his friend Chávez (and also by Silvestre Revueltas) than the other way around. Further, the techniques and devices Chávez used were hardly related to those of his Russian and Central European colleagues. Aside from an “ethnic” accent and strong rhythms, similarities are very rare. The non-Western European scales and modes Chávez tends to use come from Mexican native cultures, not *The Rite of Spring* or Bartók’s Romanian dances.

Chávez’s rhythms are indeed as “wild” or “exotic” as those of the other composers,

but the sources for them can be found in his own country’s indigenous culture.

Chávez’s complexity relies on two concepts: independent layers and abrupt blocks. If we must relate his music to something European, we would depict these as further development of Debussy’s work, which Chávez revered, rather than as a docile “Mexicanization” of Eastern European models.

Chávez was born in Mexico City but he spent his summers and other holidays in Tlaxcala. This highly traditional small town lies in the middle of a heavily native region and feels like a 16th-century community even today. So Chávez was familiar since childhood with the music he would use as his main source of inspiration.

The concerto’s monumental first movement is an exhaustive sample of Chávez’s mature musical language: sharp angles; strong rhythms; abrupt changes from one block of sound to another, often without any transition or preparation; and the use of native scales, grooves, and timbres — especially the intensive use of percussion and flutes with accents on the piercing sounds of E-flat clarinet and piccolo.

Chávez occasionally quotes indigenous or popular melodies, as in his popular “Obertura republicana” *Chapultepec*.

More often, he uses tradition as a reference but not in a literal way. Rather, he recreates Indian soundscapes in a free manner — another trait he shares with his peer, Villa-Lobos.

In this first movement, the sonic tissue is so dense that it is more natural to explain it in terms of textures and layers rather than as an extreme case of contrapuntal complexity. This perception is reinforced by the rhythmic independence of the voices and by the way Chávez uses different sonic “events” and groups of pitches in registers far removed from each other.

The instruments of the orchestra, more than accompanying the piano, seem to be challenging or even fighting against the soloist. At other moments, the piano functions as a voice that is answered, commented on, or contradicted by the community of the orchestra, not unlike the tumultuous music of an indigenous Mexican ritual.

The second movement presents the extremely rare case of a loud *adagio*. Normally a *Molto lento* indication, especially after a first movement of devastating power, would prepare the listener for a sweeter mood or at least a melancholic, nostalgically beautiful

melody. Chávez, instead, offers a chamber-like sound with the piano striking strong chords in the lower register and the harp echoing those strokes. The double reeds introduce a short theme associated with indigenous sounds. What happens after that is very minimalistic: a skillfully played game among these few elements and a progressive crescendo that dissolves into nothingness without offering the easy relief of a resolution.

Despite its apparently calm title, the last movement, *Allegro non troppo*, ranges from nervous to frenetic. It is not as demanding in its proportions or instrumental chemistry as the first movement. Even so, its whimsical nature, with passages at breakneck speed, demands a display of uncommon virtuosity which, if realized, will awaken the audience to an ovation that shakes the walls of the most massive orchestral hall.

In his most often-quoted phrase, Chávez asserts: “A masterpiece is an experiment that succeeded, the proof of which only time can provide.” This assertion applies 100 percent to his piano concerto.

Jorge Federico Osorio calls this work, “the most dramatic Mexican concerto.” For this pianist, the gargantuan first movement has a visual quality: “It is like contemplating a

mural by Diego Rivera, Rufino Tamayo, or José Clemente Orozco . . . a big work, a big picture also full of small details.” “The second movement,” Osorio says, “starts almost in a void. Slowly, more sounds start coming, almost like the growing sounds of a volcano, with everything moving toward the eruption in the third movement.”

Osorio approached the concerto for the first time “when I was 15 or 16. After that, I didn’t try again for many years until I finally performed it at the Festival Cervantino. A few months later I recorded it live with the Sinfónica Nacional.” Asked if his conception of the piece has changed over the years, Osorio says: “Perhaps my general view of the piece has not changed, but I think my attention to the details has changed. Today I approach this work with more interest in its polyphonic nature, perhaps not so focused on the piano because this is really ‘concertante’ music where the instruments of the orchestra are as important and often as demanding as the part of the soloist.” Asked what he considers the most remarkable characteristic of the piano concerto, Osorio answers categorically: “¡La energía!”

Muros verdes

José Pablo Moncayo (1912–1958) was exactly what Chávez was not. A loner, very shy, and an outdoors person addicted to mountain-climbing. Trained as a percussionist and also a fine pianist, Moncayo kept a low profile. He is often portrayed by contemporaries as haunting the populous cafés of the Mexican capital quite alone, as though lost in his own thoughts.

This very private individual is also the author of the most popular piece of Mexican classical music: the famous and omnipresent *Huapango*, written in 1941. Together with Chávez’s *Sinfonía India* and Arturo Márquez’s *Danzon No. 2*, the *Huapango* is one of the three pieces that American orchestras typically program when it seems time to wink at their neglected constituencies of Mexican origin.

Born in Guadalajara in 1912, Moncayo began his music education at the relatively advanced age of 14. After only one year of piano study, he was considered ready to enter the Conservatorio Nacional, where he studied composition, analysis, and orchestration with another luminary of Mexican music, Candelario Huízar (1883–1970). Moncayo also took composition

and conducting with Carlos Chávez, who, despite his refusal to take composition lessons from anyone else, saw no reason to refrain from teaching composition to others.

In 1931, due to Moncayo's unusual skill at sight-reading, Chávez accepted him for his famous and exclusive composition workshop. By then, Moncayo had premiered a composition in a student concert and had become a member of the percussion section of the Orquesta Sinfónica de México. Soon after, the orchestra hired him as a pianist. Moncayo also worked as a teacher of piano and basic music theory in the public schools. Over the years, the ubiquitous *Huapango* became a mixed blessing for Moncayo. Thanks to it, he became one of Mexico's most beloved composers; but also due to it, his other pieces — including a symphony, a sinfonietta, an opera, several major orchestra pieces, and no-less-interesting chamber, vocal, and piano pieces — have been all but forgotten.

The 1949 symphonic poem *Tierra de Temporal*, the viola sonata (1934), and *Muros verdes* for solo piano (1951) were the tips of an iceberg: praised and adored by composers, performers, and other informed listeners who knew that

Moncayo's music comprised more than just the *Huapango*. Finally, in 2012, the Mexican Council for Culture and the Arts (CONACULTA) published a remarkable seven-CD set of Moncayo's complete works and simultaneously published several books containing all of his scores.

Chávez was an influential, proactive, and even generous professor. Several of the most brilliant composers of subsequent generations were, as students, under his care, influence, and personal spell. Chávez's disciples included, among others, Moncayo, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Daniel Ayala, Salvador Contreras and, later, Mario Lavista. Starting in 1942 and thanks to Chávez, several young Mexican musicians, including Moncayo and Galindo, were able to travel to the U.S. and attend the Berkshire Music Festival organized by Aaron Copland and Serge Koussevitzky.

One can detect or identify in Moncayo's music elements from his teachers Chávez and Copland. It is more important, however, to see how the composer built his own very strong and original musical personality. Like Chávez, Moncayo is a vigorously rhythmic composer; but he comes up with his own rhythmic devices, such as his beloved 5/8 grooves or his

series of quadruples superimposed on 3/4, 6/8, or even 5/8 time-signatures. His favorite structural form is a spiral: a succession of expositions and recapitulations interwoven in a manner unique to Moncayo.

Like Chávez, Moncayo can be anti-romantic, angular, mechanical, and even "scientific," but he also can jump into a folkloric melody or invent a haunting theme among the most beautiful produced by a mid-20th-century composer — in Mexico or anywhere. In short, Moncayo is a major composer who reached popular fame through his *Huapango* but still awaits a richly deserved recognition for the other, more interesting part of his work.

Muros verdes ("Green Walls") was composed in 1951. The title relates to a park and forest preserve in Mexico City known as *Viveros de Coyoacán*. A lover of nature, green spaces, and open horizons, the composer liked to take long walks in the *Viveros*. The piece is dedicated to his second wife, Clarita, formerly one of his harmony students. Wrongly analyzed as an example of late impressionistic writing, the work constitutes, instead, an original experiment — a successful one, as Chávez would say — in Moncayo's composition techniques.

The piece unfolds in four parts, each with very specific characteristics but "mysteriously" attached to one other. The last part is as long as the first three combined, which is typical of Moncayo's taste for symmetries, mathematical proportions, and other formal resources of a speculative nature.

The composer opens *Muros verdes* with an abundance of soft thirds that evolve into a more crisp language with the fourth as the predominant interval. In western music, the mention of fourths immediately evokes Paul Hindemith. Moncayo's fourths, however, don't sound "Hindemithian" but rather anticipate, by more than a decade, the jazz-piano language of McCoy Tyner, Herbie Hancock, and Chick Corea. Moncayo's modal scales (often pentatonic scales of native-Mexican origin) and "suspended" chords in this 1951 piece prefigure the modal jazz of the 1960s and 70s.

Osorio has paid periodical visits to *Muros verdes* since his 20s. As Osorio plays fragments of *Muros verdes* in one of the two pianos that inhabit his living room not far from Chicago, he describes the various sections of the piece with adjectives like "crystalline" and "diaphanous." As the piece progresses from a beginning

that Osorio considers “almost naïve” to the most intricate regions of the fourth section, the changes in the pianist’s facial expressions reflect the inner tensions built into the piece — as though Osorio were discovering for the first time the musical loveliness that Moncayo gradually reveals in this short piece, like a jewel-box full of hidden gems.

Variations on an Original Theme

Samuel Zyman was born in 1956 in Mexico City. He studied piano and composition at the Conservatorio Nacional before attending the Juilliard School of Music, where he received his degrees in composition. Currently, he is a faculty member at that institution and maintains an intense career as a composer.

Zyman’s *Variations on an Original Theme* is a post-romantic tour de force that concentrates an amazing variety of techniques and presents intense demands even to high caliber pianists. About the piece, Zyman says:

I wrote my *Variations on an Original Theme* for solo piano in 2007 for the terrific Argentinian pianist Mirian Conti, who gave the world premiere at the Tenri Cultural Institute in New York City on June 6, 2009. This work is the

first set of variations I have ever written. The composition is played as a single continuous movement that consists of the theme, four variations, and a return of the theme, each of which is clearly perceived by the listener. The theme, *Largo espressivo e rubato*, is slow and introspective, highlighting the contrasts between the low, middle, and high ranges of the piano. Variation I, *Allegro molto agitato*, is indeed fast, extremely rhythmic, and agitated. By contrast, Variation II, *Tranquillo. Rubato e molto espressivo*, is slow and plaintive. Variation III, *Allegro molto*, is even more agitated than Variation I and contains a loud climactic section. Variation IV is slow and mostly written as two contrapuntal lines happening simultaneously, the one in the left hand being a subdued version of the theme. Bringing the theme back at the end is intended to close the circle, as it were, and to show how the theme feels changed after hearing the four variations.

Zyman’s theme is quite long and dramatic: 26 bars marked *Largo espressivo e rubato*. Such triple markings are not an exception; 95 bars into the piece, we run into *Tranquillo. Rubato e molto espressivo*. With a suggested metronome marking of

$\text{♩} = 58$, the theme is also considerably slow and highly chromatic. One more requirement: the *mp molto espressivo* dynamic marking (which appears along with the *Tranquillo. Rubato e molto espressivo* tempo marking) emphasizes the work’s link to the romantic tradition of the instrument. In the score, indications of all kinds abound, in addition to carefully notated dynamic markings and tempo changes.

The variations offer a kaleidoscopic vision of the original material. The use of diverse syncopations, tuplets, irregular rhythms, augmentations, accent displacements, and frequent rubati give the piece an impromptu character — a carefully crafted impromptu character, one has to say.

The valiant and non-apologetic connections to tradition, along with Zyman’s obvious command of “contemporary” 20th-century procedures and structural devices, place him clearly among a particular group of recent Latin American composers. Since the 1980s, these have been re-evaluating, questioning, and re-shaping their role as composers and their relationship with various musical traditions (not just the Western classical tradition), and braking away from the restraints imposed by avant-garde and “experimental” orthodoxies.

After a vertiginous voyage to a variety of different sonic landscapes, the piece does not conclude with the customary pyrotechnic grand finale. Zyman instead decides to end in a more introverted way: he returns to the original theme, restating it verbatim. The musical journey ends when the ship comes back to port and is moored to its familiar pier.

Uruguayan-born composer Elbio Barilari moved to Chicago in 1998. He hosts the internationally syndicated radio show *Fiesta!* on the WFMT radio network. Barilari also is Artistic Director of the Latino Music Festival and Professor of Latin American Music at the University of Illinois at Chicago (UIC).

CARLOS CHÁVEZ CONCIERTO PARA PIANO Y SOLISTA PARA PIANO POR CHÁVEZ, MONCAYO & ZYMAN

Notas por Elbio Barilari

Solamente hay otro compositor que se compara con la gigantesca estatura nacional de Carlos Chávez (1899–1978), y es Heitor Villa-Lobos (1887–1959).

El mexicano Chávez y el brasileño Villa-Lobos dominaron la escena musical de sus respectivos países de una manera comparable únicamente, tal vez, al papel de Wagner en Alemania. Fueron individuos de múltiples facetas con titánicas personalidades. Como compositores, directores, educadores y organizadores musicales, ellos también coexistieron e hicieron compromisos con regímenes políticos autoritarios, otra semejanza con Wagner.

Innegablemente, se dedicaron a promover la educación musical y a construir instituciones que han tenido impacto duradero e influencias positivas en la vida cultural de América Latina. Al mismo tiempo, tan completo fue su dominio en la vida musical de sus países que la visibilidad de otros compositores, no menos talentosos, se ha visto diluida y demorada

por generaciones. Nadie, obviamente, niega el inmenso talento creativo de Villa-Lobos y Chávez, pero ambos fueron polémicas personalidades cuyas respectivas herencias todavía hoy son vistas como una mezcla de luces y de sombras.

Fuera de México, y con excepción de su encantadora *Sinfonía India*, luego de algunos años de intensa popularidad a nivel internacional, la música de Chávez ha quedado postergada.

Aunque algunas de sus piezas de cámara, como la *Toccata para percusión* o *Xochipilli* han sido rescatadas en forma reciente por ensambles entusiastas y juveniles, sus otras cinco sinfonías y sus dos monumentales conciertos — uno para violín y el concierto para piano editado en este CD — han sido meticulosamente evitados por los programadores sinfónicos de los Estados Unidos (un destino que la música de Villa-Lobos comparte).

Felizmente, sin embargo, las dos obras de Chávez aquí incluidas representan momentos muy diferentes en su vida creativa y arrojan luz sobre su evolución como compositor.

Meditación

La obra para piano *Meditación* fue compuesta en 1918 y frecuentemente

es superficialmente calificada como un producto juvenil y romántico. Una audición más cuidadosa evidencia que la apariencia romántica oculta una estructura muy original. El joven compositor de sólo 19 años, notablemente, construye un discurso musical en el cual la mano derecha y la mano izquierda son, a menudo, independientes. Las notas podrán sonar románticas pero el comportamiento de ambas manos, lejos de ser “romántico” es claramente “moderno.”

La pieza comienza con una breve llamada, hermosa y para nada convencional. Una rápida mirada a la partitura muestra que, contra toda intuición, la frase comienza en el último tiempo, no en el primero, de un compás de 4/4. Muy pronto el lenguaje evoluciona hacia algo que en la jerga musical del siglo XX, puede ser descrita como dos capas diferentes. La mano derecha toca un motivo y lo reitera sin desarrollarlo de la manera en que lo hubiera hecho un compositor del siglo XIX. Mientras tanto, la mano izquierda toca imaginativos juegos rítmicos a veces opuestos a la naturaleza contemplativa de los temas descritos por la mano derecha. Es tentador pensar que Chávez, muy familiarizado con la práctica musical de los indígenas mexicanos, intentó reproducir la forma en que tocan simultáneamente

una flauta sostenida con la mano izquierda y un tambor con la mano derecha, con una fascinante independencia en una y otra línea.

Jorge Federico Osorio menciona que “Chávez tenía predilección por el registro grave. Cuando me dirigió en un concierto en Bruselas estaba muy pendiente de los bajos de la orquesta y reclamaba que los instrumentos graves se oyeran claramente.”

Tres cuartos dentro de la pieza, ecos de Debussy aparecen como nubes blancas en el medio de un cielo claro. Esos ecos funcionan como extrapolaciones en el flujo musical, subrayando aún más la idea de que estamos ante algo más novedoso y fresco que una meditación juvenil producida por alguien todavía bajo la influencia del siglo previo.

Lejos de conspirar contra la cohesión de la pieza, un total de ocho modulaciones en tan sólo 58 compases ayudan a crear la ilusión de una duración mayor que sus breves cuatro minutos y medio. En esta pieza, al construir un tiempo psicológico expandido, el joven Chávez consigue un muy madura hazaña musical.

La obra es el producto temprano de un compositor que, deliberadamente, no tomó clases de composición. Del

gran Manuel M. Ponce recibió lecciones de piano, pero ni una sola clase de composición. No quiso someterse a las tendencias impuestas por ningún maestro, por el contrario, quería mantenerse abierto a todos los estilos e influencias y hacer sus propias decisiones artísticas. En ese momento, en México había muy pocos maestros de composición disponibles y Chávez creía que sus doctrinas eran “un débil reflejo de música francesa e italiana del siglo XIX”. Hay que decir que no tenía razón al descartar a compositores tan originales y talentosos como Candelario Huízar, Julián Carillo y, especialmente, Manuel M. Ponce.

Por propia elección Chávez se nutrió directamente en las fuentes, coleccionando y estudiando todo tipo de partituras y manuales de una manera crítica. Dado cuán doctrinaria y conflictiva la enseñanza de la composición se había vuelto hacia las primeras décadas del siglo XX, la suya fue probablemente una sabia decisión.

Concierto para piano

El *Concierto para piano* fue encargado en 1938 por la Guggenheim Foundation. Ocupado en muchos otros proyectos y obligaciones, Chávez no terminó el concierto hasta el último día del

año 1940. El pianista estadounidense Eugene List (1918–1985) fue el solista y Dmitri Mitropoulos dirigió la New York Philharmonic en un concierto presentado en el Carnegie Hall el 4 de enero de 1942.

Subsecuentemente la obra fue estrenada en Londres, el 6 de septiembre, con Tom Bromley como solista y Adrian Boult dirigiendo la orquesta de la BBC. Finalmente, el 13 de agosto de 1943 el concierto fue oído en México. El gran pianista chileno Claudio Arrau fue el solista y Carlos Chávez mismo dirigió la Sinfónica de México.

Esta es una obra de extrema complejidad y sus dificultades, tanto para el pianista como para la orquesta son enormes. Los críticos de los años 40 adoraron la pieza; *The New York Times* y *Modern Music*, entre otros órganos de prensa, publicaron críticas entusiastas. Las audiencias, sin embargo, encontraron que la obra era “cacofónica.”

La cacofonía es algo que está a menudo presente en la música de Chávez. Como compositor moder-nista Chávez estaba al tanto de otras cacofonías producidas por diferentes compositores usando diversas técnicas, desde el comienzo del siglo. Siempre estuvo muy actualizado con las diferentes escuelas y tendencias y no tenía

ninguna simpatía hacia compositores que, por lo que él calificaba como “pereza” o “provincialismo,” no estaban tan alerta respecto de nuevos avances compositivos. Por otro lado, fue extremadamente claro en sus reclamos de una manera mexicana de usar esos procedimientos técnicos; fue agresivo en sus diatribas contra las nostalgias románticas y piezas calcadas de creaciones a la moda de compositores europeos.

La música de Chávez es, al mismo tiempo, austera y extraordinariamente enérgica; cosmopolita y al día, pero completa e inequívocamente mexicana.

El *Concierto para piano* es un buen ejemplo de la nacionalismo moderno de Chávez, que combina tradiciones locales y la resonancia “universal”—que significaba y todavía hoy significa, las tendencias predominantes en las metrópolis de Europa o Nueva York.

El *Concierto* es también una magnífica exhibición de la solvencia en composición y orquestación que Chávez había alcanzado en la cuarta década de su vida.

El procedimiento Standard todavía aplicado por los “especialistas” musicales a los compositores del Tercer Mundo—tratar de compararnos con ejemplos convenientes de compositores de Europa

o los EE.UU. puede ser muy frustrante cuando se aplica a Chávez, quien es a veces comparado con contemporáneos suyos como Stravinsky, Bartok y Copland.

Para comenzar, un análisis menos superficial podría indicar que Copland fue más influido por su amigo Chávez (y también por Silvestre Revueltas) más que éstos por aquél. Aún más, las técnicas y procedimientos usados por Chávez están difícilmente vinculadas con los de sus colegas rusos y centro-europeos. Aparte de un acento “étnico” y ritmos fuertes, las similitudes son muy escasas. Es verdad que Chávez tiende a usar escalas y modos no occidentales, pero los toma de las culturas nativas mexicanas, de “La consagración de la primavera” o de las influencias rumanas de Bartok.

En poca palabras, los ritmos de Chávez son, efectivamente, tan “salvajes” y “exóticos” como los de los otros compositores, pero sus fuentes deben ser buscadas en las culturas indígenas de su propio país.

La complejidad de Chávez se basa en dos conceptos—capas independientes y bloques abruptos— que, si los quisiéramos relacionar con algo proveniente de Europa, podríamos describir como desarrollos ulteriores del

trabajo de Debussy— a quien Chávez reverenciaba— más que como una dócil “mexicanización” de ejemplos de Europa del este.

Chávez nació en la ciudad de México pero pasaba sus veranos y otras vacaciones en Tlaxcala. Esta muy tradicional pequeña ciudad todavía hoy se siente como una comunidad del siglo XVI y se encuentra en el centro de una región altamente indígena. Desde su niñez Chávez estuvo familiarizado con la música que iba a utilizar como su mayor fuente de inspiración.

El monumental primer movimiento del concierto es un ejemplo exhaustivo de la madurez de su lenguaje musical: ángulos agudos, ritmos poderosos, cambios abruptos de un bloque sonoro a otro, a menudo sin transición o preparación alguna, uso de escalas, ritmos y timbres indígenas; especialmente el uso intensivo de la percusión y de las flautas, y el énfasis en los sonidos penetrantes del piccolo y del requinto.

A veces Chávez incluye en su música citas de melodías indígenas o populares, como en su conocida “Chapultepec” (Obertura Republicana). Más a menudo emplea la tradición como referencia pero no de una manera literal. Más bien recrea paisajes sonoros de tipo indígena

pero de una manera libre; otro rasgo que comparte con su par, Villa-Lobos.

En este primer movimiento el tejido sonoro es tan denso que se vuelve más natural explicarlo en términos de textura y capas más que como un caso extremo de complejidad contrapuntística. Esta percepción es reforzada por la independencia rítmica de las voces y por la forma en que Chávez emplea diferentes eventos sonoros y grupos de alturas en registros muy alejados unos de otros.

Los instrumentos de la orquesta, más que acompañando al piano parecen estar desafiándolo o incluso luchando con el solista. En otros momentos el piano funciona como la voz que es respondida, comentada o contradicha por la comunidad de la orquesta, de un modo no muy diferente de un ritual indígena mexicano.

El segundo movimiento nos ofrece el caso extremadamente raro de un adagio estruendoso. Normalmente, la indicación de *Molto lento*, especialmente después de un primer movimiento de poder devastador prepararía al oyente para algo de carácter más dulce, o al menos una hermosa melodía, melancólica y nostálgica. En vez de eso, Chávez ofrece un sonido camerístico, con el

piano atacando poderosos acordes en el registro grave y el arpa haciéndose eco de esos ataques. Las doble-cañas introducen un corto tema asociado de sonoridad indígena y lo que pasa después es muy minimalista, un juego habilidosamente jugado con esos pocos elementos y un crescendo progresivo que se disuelve en la nada sin ofrecer el alivio de una resolución.

Apesar de su título tranquilizador, el último movimiento, *Allegro non troppo*, va de lo nervioso a lo frenético. No es tan exigente como el primero, ni por sus dimensiones, ni por su química instrumental. Aún así, su naturaleza lúdica, con pasajes a toda velocidad, exige un despliegue de descomunal virtuosismo, que, si se produce, hará estallar a la audiencia en una ovación capaz de sacudir los muros del más macizo auditorio.

En su frase más citada Chávez dice: “Una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito, y la comprobación de ello sólo puede encontrarse en el curso del tiempo.”

Esta afirmación se aplica ciento por ciento a su concierto para piano.

Jorge Federico Osorio considera que esta obra es “el concierto mexicano más dramático.” Para el pianista, el

gargantuesco primer movimiento tiene una cualidad visual: “Es como contemplar un mural de Diego Rivera, Rufino Tamayo o José Clemente Orozco... una obra enorme, una pintura de gran tamaño pero también llena de pequeños detalles.”

“El segundo movimiento— dice Osorio— comienza casi en el vacío. Lentamente comienzan a incorporarse más sonidos, casi como los rugidos crecientes de un volcán y todo se va moviendo hacia la erupción en el tercer movimiento.”

Osorio se acercó al concierto por primera vez “cuando yo tenía 15 o 16 años. Después no traté de nuevo hasta muchos años más tarde, cuando finalmente lo toqué en el Festival Cervantino. Unos meses más tarde lo grabé en vivo con la Sinfónica Nacional.”

Ante la pregunta de si su concepción de la pieza ha cambiado con los años, Osorio dice: “Quizás mi visión general no ha cambiado, pero creo que mi atención a los detalles ha cambiado. Hoy me aproximo a esta obra con un mayor interés en su naturaleza polifónica, tal vez no tan enfocado en el piano, porque ésta es realmente música concertante, donde los instrumentos de la orquesta a menudo son tan importantes y están tan exigidos como la parte del solista.”

Al preguntarle cuál cree que sea la característica más sobresaliente del concierto, Osorio responde categóricamente: “¡La energía!”

Muros Verdes

José Pablo Moncayo (1912–1958) fue exactamente todo lo que Chávez no. Un solitario, muy tímido, un amante de la naturaleza adicto al alpinismo, formado como percusionista y también un buen pianista, Moncayo mantuvo un perfil bajo. A menudo es retratado por sus contemporáneos sentado a solas en uno de los populosos cafés de la capital mexicana, como perdido en sus propios pensamientos.

Este individuo tan reservado es, sin embargo, el autor de la pieza más popular de la música culta mexicana: el famoso y omnipresente “Huapango,” escrito en 1941.

Junto con la *Sinfonía India* de Chávez y el *Danzón No.2* de Arturo Márquez, el *Huapango* es una de las tres piezas que las orquestas de Estados Unidos típicamente programan cuando creen que es tiempo de hacer una guiñada a sus postergadas audiencias de origen mexicano.

Nacido en Guadalajara en 1912, Moncayo comenzó su educación musical a la edad relativamente avanzada de 14 años.

Luego de tan sólo un año de estudiar el piano fue considerado apto para entrar al Conservatorio Nacional, donde estudió composición y orquestación con otra luminaria de la música mexicana, Candelario Huízar (1883–1970). Moncayo también tomó Composición y Dirección de Orquesta con Carlos Chávez, quien, a pesar de su rechazo a recibir lecciones de composición, no veía razón alguna para no enseñar composición él mismo.

En 1931, debido a la habilidad poco común de Moncayo como lector a primer vista, Chávez lo aceptó en su famoso y exclusivo taller de composición. Por entonces Moncayo estrenaría una composición en un concierto de estudiantes y se había vuelto miembro de la sección de percusión de la Orquesta Sinfónica de México. Poco después fue tomado como pianista de la orquesta. También trabajaba como maestro de piano y solfeo en las escuelas públicas.

Con el correr de los años el ubicuo *Huapango* se ha convertido en una ambigua bendición para Moncayo. Gracias a él, se volvió uno de los compositores más queridos de México; pero también gracias a esta obra sus otras piezas—incluyendo una sinfonía, una sinfonietta, una ópera y varias piezas orquestales mayores, así como

composiciones no menos interesantes de música de cámara, vocales y para piano—han sido casi olvidadas.

El poema sinfónico de 1949 *Tierra de Temporal*, la sonata para viola (1934), y *Muros Verdes* (1951), piano solo, han sido como la punta del iceberg, elogiadas y hasta adoradas por compositores, intérpretes y otros oyentes informados que sabían que la música de Moncayo no era solamente el “Huapango.”

Finalmente, en 2012, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA) publicó una impresionante caja con 7 discos compactos con las obras completas de Moncayo. Simultáneamente la misma institución editó varios libros con todas sus partituras.

Chávez fue un influyente, activo y hasta generoso profesor. Muchos de los más brillantes compositores de las generaciones siguientes estuvieron, como estudiantes, bajo su cuidado, influenciados... hechizo. Entre otros, Silvestre Revueltas, Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala, Salvador Contreras y, más tarde, Mario Lavista, fueron discípulos de Chávez. A partir de 1942 y gracias a Chávez, varios jóvenes músicos mexicanos, incluyendo a Moncayo y a Blas Galindo, pudieron viajar a EE.UU. y participar en el Berkshire Music

Festival organizado por Aarón Copland y Serge Koussevitzky.

Es posible detectar o identificar en la música de Moncayo elementos que provienen de Chávez y Copland, sus maestros. Sin embargo, mucho más importante es ver cómo el compositor construyó su propia y original personalidad musical. Como Chávez, Moncayo es un compositor vigorosamente rítmico; pero aporta su toque rítmico personal, como su preferido 5/8, o sus series de cuádruples sobre-impuestos en compases de 3/4, 6/8 o inclusive 5/8. Su estructura formal favorita es una espiral—una sucesión de exposiciones y recapitulaciones entretreídas de una manera única.

Como Chávez, Moncayo puede ser anti-romántico, angular, mecánico y hasta “científico,” pero también puede saltar a una melodía folclórica o a un tema encantador entre las cosas más bellas producidas por un compositor de mediados del siglo XX, en México o en cualquier otra parte.

En pocas palabras, Moncayo es un compositor mayor que alcanzó la fama a través del “Huapango” pero que todavía aguarda el merecido reconocimiento por la otra parte, la más interesante, de su obra.

Muros verdes fue compuesta en 1951. El título está relacionado con un parque y reserva forestal en la Ciudad de México, conocido como Viveros de Coyoacán. Amante de la naturaleza, los espacios verdes y los horizontes abiertos, al compositor le gustaba hacer largas caminatas en los Viveros. La pieza está dedicada a su segunda esposa, Clarita, anteriormente su alumna de armonía.

Equivocadamente analizada como un ejemplo tardío de escritura impresionista, la obra constituye, en cambio, un original experimento—uno exitoso, diría Chávez—de las técnicas compositivas de Chávez.

La pieza se presenta en cuatro partes, cada una con características muy específicas, pero “misteriosamente” conectadas unas con otras. La última parte es tan extensa como las otras tres partes combinadas, lo cual es muy típico del gusto de Moncayo por las simetrías, las proporciones matemáticas y otros recursos formales de naturaleza especulativa.

El compositor abre *Muros verdes* con abundancia de suaves terceras que evolucionan hacia un lenguaje más duro, con las cuartas como el intervalo predominante. En la música occidental la mención de las cuartas evoca inmediatamente a Paul Hindemith. Pero

las cuartas de Moncayo, sin embargo, no suenan hindemithianas, sino que anticipan, por más de una década, el lenguaje pianístico del jazz de McCoy Tyner, Herbie Hancock y Chick Corea. Las escalas modales de Moncayo (a menudo escalas pentatónicas de origen indígena) y sus acordes “suspendidos,” conjugados en 1951, anticipan el jazz modal de los 60’s y 70’s.

Desde que tenía 20 años, Osorio ha hecho visitas periódicas a *Muros verdes*.

Mientras Osorio toca pasajes de *Muros verdes* en uno de los dos pianos que habitan su estudio, no lejos de Chicago, describe las varias secciones de la pieza con adjetivos como “cristalino” y “diáfano.” A medida que la pieza progresa desde un comienzo que Osorio considera “casi ingenuo” hacia las regiones más intrincadas de la cuarta parte, los cambios en la expresión facial del pianista reflejan las tensiones interiores de la pieza—como si Osorio estuviera descubriendo por primera vez la encantadora musicalidad desplegada en esta pieza tan breve, menos de seis minutos, que se revela como un cofrecito repleto de gemas musicales.

Variaciones sobre un tema original

Samuel Zyman nació en 1956 en la Ciudad de México. Estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional antes de asistir a la Juilliard School of Music, donde recibió su título en composición. Actualmente es miembro del cuerpo docente de la misma escuela y mantiene una prolífica actividad como compositor.

Con poco más de 14 minutos de duración, *Variaciones sobre un tema original* es un “tour de force” post-romántico que concentra una llamativa variedad de técnicas y que plantea formidables desafíos incluso al pianista de más alto calibre.

Dice Samuel Zyman:

Mis *Variaciones sobre un tema original*, para piano solo, fue escrita en 2007 para la tremenda pianista argentina Mirian Conti, quien hizo el estreno mundial en el Tenri Cultural Institute de Nueva York el 6 de junio de 2009. Esta obra es el primer conjunto de variaciones que he escrito. La composición se toca como un movimiento único y continuo que consiste en el tema, cuatro variaciones, y un retorno al tema, cada sección es claramente percibida por el oyente.

El tema, *Largo espressivo e rubato* es lento a introspectivo, subrayando los contrastes entre los registros bajo, medio y agudo del piano. La Variación I, *Allegro molto agitato*, es realmente rápida, extremadamente rítmica y agitada. De manera contrastante, la Variación II, *Tranquillo, Rubato e molto espressivo*, es lenta y como un lamento. La Variación III, *Allegro molto*, es todavía más agitada que la Variación I y contiene una sección climática fuerte. La Variación IV es lenta y mayormente escrita como dos líneas contrapuntísticas que ocurren al mismo tiempo, la de la mano izquierda es una disimulada versión del tema. Traer el tema de nuevo al final tiene la intención de cerrar el círculo, diríamos, así como mostrar que el tema se siente diferente después de escuchar las cuatro variaciones.

El tema original es más bien largo y dramático, son 26 compases marcados *Largo espressivo e rubato*. Esa indicación no es una excepción, 95 compases dentro de la pieza encontramos otra que reza: *Tranquillo. Rubato e molto espressivo*. A 58 negras por compás el tema es también muy lento y cromático; *molto espressivo* enfatiza los lazos de la pieza con la tradición

romántica del piano, Indicaciones de todo tipo son frecuentes en la partitura, tanto como cuidadosamente anotados cambios dinámicos y cambios en el tempo.

Las variaciones ofrecen una visión caleidoscópica del material original. El uso de síncopas varias, tresillos, ritmos irregulares, aumentaciones, desplazamiento de los acentos y frecuentes rubatidan a la pieza un carácter *impromptu*—cuidadosamente planeado, claro está.

Las valerosas y nada vergonzantes conexiones con la tradición combinadas con el evidente dominio de procedimientos y técnicas formales “contemporáneas” del siglo XX, colocan claramente a Zyman dentro del grupo de compositores latinoamericanos que, desde los 80’s hemos venido cuestionando y reevaluando nuestro papel como compositores, rompiendo con las restricciones impuestas por las ortodoxias de la vanguardia y lo “experimental.”

Después de un viaje vertiginoso a una variedad de paisajes sonoros, el compositor—en vez de darnos un *pirotécnico* gran final—nos sorprende finalizando de una manera más *intro-vertida*: va de nuevo, literalmente, al tema. La travesía musical termina cuando la nave vuelve a puerto y atraca en el muelle familiar.

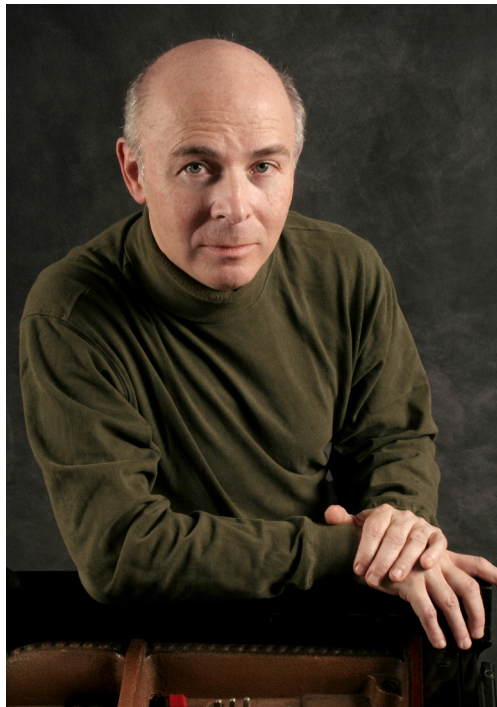
Nacido en Uruguay, el compositor Elbio Barilari reside en Chicago desde 1998. Es conductor del programa radial Fiesta!, emitido internacionalmente por la cadena radial de WFMT. Barilari es también Director Artístico del Latino Music Festival y Profesor de Música Latinoamericana en la Universidad de Illinois en Chicago (UIC).

JORGE FEDERICO OSORIO

Jorge Federico Osorio has been internationally acclaimed for his superb musicianship, powerful technique, vibrant imagination, and deep passion, and hailed as “one of the more elegant and accomplished pianists on the planet” (*Los Angeles Times*). He has performed with many of the world’s leading orchestras, including the Symphony Orchestras of Chicago, Dallas, Detroit, Milwaukee, Pittsburgh, Seattle, and the Orquesta Sinfónica Nacional de México; the Israel, Warsaw, and Royal Philharmonics; the Moscow State Orchestra, Orchestre Nationale de France, Philharmonia Orchestra, and Amsterdam’s Concertgebouw Orchestra. Osorio’s concert tours have taken him to Europe; Asia; and North, Central, and South America. He has collaborated with such distinguished conductors as Bernard Haitink, Mariss Jansons, Lorin Maazel, Klaus Tennstedt, Rafael Frühbeck de Burgos, James Conlon, Luis Herrera, Manfred Honeck, Eduardo Mata, Juanjo Mena, Michel Plasson, Carlos Miguel Prieto, Maximiano Valdés, and Jaap van Zweden, among many others. American festival appearances have included the Hollywood Bowl, Ravinia, Newport, and

Grant Park Festivals. One of the highlights of Osorio’s long and distinguished career was the performance of all five Beethoven Concertos over two consecutive nights with the Chicago Symphony Orchestra at the 2010 Ravinia Festival. During the past several years, Osorio has performed in Berlin, Brussels, Düsseldorf and Stuttgart; at the Concertgebouw in Amsterdam; and at the Gewandhaus in Leipzig. Recent American recitals have taken him to Boston, the San Francisco Bay Area, and Chicago, where he performed on the prestigious Bank of America Great Performers Series at Symphony Center. Osorio has also given two highly acclaimed New York City recitals at Lincoln Center’s Alice Tully Hall.

A prolific recording artist, Osorio has documented a wide variety of repertoire, including a solo Brahms CD that *Gramophone* proclaimed “one of the most distinguished discs of Brahms’ piano music in recent years.” Recordings with orchestra include Beethoven’s five Piano Concertos and Choral Fantasy; both Brahms concertos; and concertos by Chávez, Mozart, Ponce, Rachmaninov, Rodrigo, Schumann, and Tchaikovsky. Osorio’s acclaimed solo recordings on Cedille Records include *Salón Mexicano*,



Jorge Federico Osorio
Photo by Peter Schaaf

comprising music of Mexican composers Manuel M. Ponce, Filipe Villanueva, Ricardo Castro, and José Rolón; an entire disc devoted to music of Ponce; a 2-CD set of Debussy and Liszt; and *Piano Español*, a collection of works by Albéniz, Falla, Granados, and Soler that received glowing reviews internationally and marked Osorio as one of the world's great interpreters of Spanish piano music. Osorio's recorded work may be found on the Artek, ASV, CBS, Cedille, EMI, IMP, and Naxos labels.

Osorio has won several international prizes and received numerous awards, including the prestigious Medalla Bellas Artes, the highest honor granted by Mexico's National Institute of Fine Arts; the Dallas Symphony Orchestra's Gina Bachauer Award; and First Prize in the Rhode Island International Master Piano Competition. An avid chamber music performer, he has served as artistic director of the Brahms Chamber Music Festival in Mexico; performed in a piano trio with violinist Mayumi Fujikawa and cellist Richard Markson; and collaborated with Yo-Yo Ma, Ani Kavafian, Elmar Oliveira, and Henryk Szeryng. A dedicated teacher, Osorio serves on the faculty at Roosevelt University's Chicago College of Performing Arts. For his own

musical education, Osorio began his studies at the age of five with his mother, Luz María Puente, and later attended the conservatories of Mexico, Paris, and Moscow, where he worked with Bernard Flavigny, Monique Haas, and Jacob Milstein. Osorio's other mentors include Nadia Reisenberg and Wilhelm Kempff. Highly revered in his native Mexico, where he performs often, Osorio resides in Highland Park, Illinois, and is a Steinway Artist.

For more information, please visit
jorgefedericoosorio.com

JORGE FEDERICO OSORIO

Jorge Federico Osorio es uno de los más eminentes pianistas de nuestros tiempos y ha sido internacionalmente aclamado por su maestría y dominio absoluto del instrumento. Además de presentarse con las principales orquestas de su país, ha tocado con gran número de las mejores orquestas del mundo, como la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, las Filarmónicas de Israel, Real de Londres, Varsovia, Filarmonía, Filarmónica Real de Londres, de la RTV Española, la Nacional de Francia, Estatal de Moscú, las Sinfónicas de Chicago, Detroit, Seattle,

Milwaukee, Pittsburgh, Cincinnati y Dallas, bajo la batuta de directores como Haitink, Tennstedt, Maazel, Frühbeck de Burgos, Herrera de la Fuente, Mester, Mata, Prieto, Bätz, Diemecke, López-Cobos, Chen, Plasson, Caballé-Domenech, Honeck, Atzmon, entre otros. Se ha presentado en los festivales de Ravinia, Grant Park, Hollywood Bowl, Newport y en el Festival Internacional de Piano en Gulangyu, China. Recientemente se destacan su gira por Europa con la Sinfónica Nacional de México dirigida por Carlos Miguel Prieto, el ciclo Beethoven en el Festival de Ravinia bajo la batuta de James Conlon, así como con la OSN en México. Ha ofrecido recitales en Berlín, Bruselas, Dusseldorf y Stuttgart, y también en el Concertgebouw de Ámsterdam y la Gewandhaus de Leipzig. De su recital en el Lincoln Center el crítico del New York Times, Allan Kozinn, escribió: "la frescura de sus lecturas hace imposible resistir ninguna de sus actuaciones." Durante 2013 se presentará en el prestigioso ciclo pianístico del Symphony Center de Chicago, donde en el mes de diciembre también tocará el Concierto de Carlos Chávez con la Sinfónica de Chicago. Asimismo, debutará con la Filarmónica de Bogotá y volverá a tocar con la Sinfónica Nacional de Perú y la Orquesta de Valencia

(España). La discografía de Osorio en EMI, CBS, Artek, IMP, Naxos y ASV, ha recibido elogiosas críticas en *Gramophone*, *BBC Music Magazine* y *American Record Review*. En 2012 el sello Cedille publicó su disco compacto *Salón Mexicano*, con obras de autores mexicanos del siglo XIX, que ha recibido innumerables elogios por parte del público y de la crítica. Ha colaborado con los Cuartetos de Moscú, Tel Aviv, Ruso-Americano, Latinoamericano, el Pacifica Quartet, los violinistas Henryk Szeryng, Mayumi Fujikawa y Ani Kavafian y el cellista Richard Markson. Nacido en la Ciudad de México, estudió en los conservatorios de México, París y Moscú, siendo sus maestros Luz María Puente, Bernard Flavigny, Jacob Milstein y más tarde, en Nueva York, Nadia Reisenberg. También participó en los cursos impartidos por Wilhelm Kempff en Positano, Italia. En octubre de 2012 recibió la Medalla Bellas Artes al mérito artístico por parte de las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes en México.

Para más información, consulte
jorgefedericoosorio.com

CARLOS MIGUEL PRIETO

An exciting and insightful communicator renowned for his charismatic presence on the conductor's podium and his versatile command of various composers and styles, Carlos Miguel Prieto is considered one of the most dynamic young conductors on the classical stage today. Music director of the Orquesta Sinfónica Nacional de México and the Orquesta Sinfónica de Minería in his native Mexico, and the Louisiana Philharmonic Orchestra in the United States, Maestro Prieto was named music director of the YOA Orchestra of the Americas in November 2011. In high demand as a guest conductor, Maestro Prieto's numerous North American guest conducting credits include the symphony orchestras of Chicago, Seattle, Dallas, Toronto, Houston, Indianapolis, Colorado, Vancouver, and San Antonio; the philharmonic orchestras of Florida, New Mexico, Dayton, and Calgary; and every major orchestra in Mexico. He has conducted orchestras throughout Europe, Russia, Israel, and Latin America. Recent debuts abroad include the New Japan Philharmonic in Japan, Frankfurt Radio Symphony Orchestra in Germany, Teatro Colon in Buenos Aires, and the Netherlands Radio Orchestra in Utrecht.

Prieto has made a series of recordings of Latin American and Mexican music for the Urtext label. His Naxos recording of Korngold's Violin Concerto with violinist Philippe Quint and the Orquesta Sinfónica de Minería received a Grammy nomination. A graduate of Princeton and Harvard Universities (where he was concertmaster of the orchestra), Prieto studied conducting with Jorge Mester, Enrique Diemecke, Charles Bruck, and Michael Jinbo.

CARLOS MIGUEL PRIETO

Carlos Miguel Prieto, un estimulante y perspicaz comunicador reconocido por su carismática presencia en el podio y su versátil dominio de los distintos compositores y estilos, es considerado uno de los más dinámicos jóvenes directores en la escena de la música clásica del presente. Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y de la Orquesta Sinfónica de Minería en su país nativo, y de la Orquesta Filarmónica de Louisiana, en los Estados Unidos, en noviembre de 2011 el Maestro Prieto fue también nombrado director musical de la YOA Orquesta de las Américas. En gran demanda como director invitado, los créditos del Maestro Prieto en América del Norte incluyen las orquestas sinfónicas de Chicago, Seattle, Dallas, Toronto, Houston, Indianápolis, Colorado, Vancouver y San Antonio; las orquestas filarmónicas de Florida, Nuevo México, Dayton y Calgary; y todas las orquestas de primera categoría en México. También ha dirigido orquestas en Europa, Rusia, Israel y América Latina. Sus recientes debuts en el exterior incluyen la Nueva Filarmónica de Japón, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Francfort, en Alemania, la del Teatro Colón, en Buenos Aires, y la

Orquesta de la Radio de Holanda, en Utrecht.

Prieto ha hecho una serie de grabaciones de música latinoamericana y mexicana para el sello Urtext. Su grabación en Naxos del Concierto para Violín de Korngold con el violinista Philippe Quint y la Orquesta Sinfónica de Minería, recibió una nominación para el Grammy. Graduado en la universidades de Princeton y Harvard (donde fue concertino de la orquesta), Prieto estudió dirección con Jorge Mester, Enrique Diemecke, Charles Bruck y Michael Jinbo.

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE MÉXICO

Founded in 1928 by composer Carlos Chávez, the Orquesta Sinfónica Nacional de México is the most important musical ensemble in Mexico. The orchestra has won numerous awards, including a 2002 Latin Grammy nomination for Best Classical Album. Its principal conductors have included José Pablo Moncayo, Luis Herrera de la Fuente, Sergio Cárdenas, Francisco Savín, Arturo Diemecke and, since 2007, Carlos Miguel Prieto. Legendary musicians who have conducted the orchestra include Heitor Villa-Lobos, Igor Stravinsky, Aaron Copland, Krzysztof Penderecki, Otto Klemperer, Pierre Monteux, Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein, and Sir Georg Solti. On its most recent tour, under music director Carlos Miguel Prieto, the orchestra played to great acclaim in the most prestigious halls of Europe, including the Tonhalle in Düsseldorf, Leipzig Gewandhaus, Concertgebouw in Amsterdam, Theatre du Chatelet in Paris, and Palais des Beaux Arts in Brussels, among others.

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE MÉXICO

Fundada en 1928 por el compositor Carlos Chávez, la Orquesta Sinfónica Nacional de México es el ensamble musical más importante de ese país. La orquesta ha ganado numerosos premios, incluyendo una nominación de Grammy Latino en 2002 por Mejor Disco Clásico. Entre sus directores principales han estado José Pablo Moncayo, Luis Herrera de la Fuente, Sergio Cárdenas, Francisco Savín, Arturo Diemecke, y, desde el 2007, Carlos Miguel Prieto. Entre los músicos legendarios que han dirigido la orquesta se cuentan Heitor Villa-Lobos, Igor Stravinsky, Aaron Copland, Krzysztof Penderecki, Otto Klemperer, Pierre Monteux, Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein y Sir Georg Solti. En su más reciente gira, bajo la dirección de Carlos Miguel Prieto, la orquesta fue aclamada en los auditorios más prestigiosos de Europa, incluyendo el Tonhalle de Dusseldorf, la Gewandhaus de Leipzig, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Theatre du Chatelet de París y el Palais des Beaux Arts en Bruselas, entre otros.