



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



SUAREZ



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVI
Curso 2017 - 2018

CONCIERTO NÚM. 860
IV EN EL CICLO

Recital de piano por:

JAVIER PERIANES

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 4 de diciembre

20,00 horas

Alicante, 2017

JAVIER PERIANES



© Josep Molina

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante:

- 13/11/2007, interpretando obras de Beethoven y Chopin.
- 10/04/2012, junto el violonchelista Adolfo Gutiérrez interpretando obras de Schumann, Beethoven, Schubert y Brahms.
- 01/04/2014, interpretando obras de Mendelssohn, Beethoven, Chopin y Debussy.
- 01/12/2016, con un programa todo Schubert.

Premio Nacional de Música 2012 concedido por el Ministerio de Cultura de España, la carrera internacional de Javier Perianes abarca cinco continentes con conciertos que le han llevado a algunas de las salas más prestigiosas del mundo como el Carnegie Hall de Nueva York, Barbican, Royal Festival Hall y Wigmore Hall de Londres, Philharmonie y Théâtre des Champs-Élysées de París, Philharmonie de Berlín, Musikverein de Viena, Concertgebouw de Ámsterdam, Philharmonic Hall de San Petersburgo, Great Hall del Conservatorio de Moscú, Suntory Hall de Tokio y el Teatro Colón de Buenos Aires. Ha trabajado con maestros como Barenboim, Dutoit, Dudamel, Mehta, Maazel, Frühbeck de Burgos, Harding, Temirkanov, López Cobos, Oramo, Mena, Afkham, Heras-Casado, Pons, Orozco-Estrada, Ticciati, Dausgaard, Jurowski, Yu Long y V. Petrenko, entre otros, y ha actuado en festivales como Lucerna, BBC Proms, Vail, Blossom, Ravinia, La Roque d'Anthéron, Bregenz, Grafenegg, San Sebastián y Granada.

La temporada 2017-18 de Perianes incluye debuts junto a las orquestas de Cincinnati, Indianapolis, Basel, RTÉ National, Oslo Philharmonic, Lille y Moscow State Symphony, entre otras, así como su regreso junto a Los Angeles Philharmonic, City of Birmingham, Hamburger Symphoniker, Wiener Symphoniker, Norwegian Radio, Danish National, BBC Symphony y Finnish Radio, y giras de conciertos con Münchner Philharmoniker y la Orquesta Nacional de España.

De sus recientes temporadas destacan actuaciones junto a la Philharmonia Orchestra, Münchner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Cleveland Orchestra, sinfónicas de Chicago, Boston y Atlanta, filarmónicas de Los Ángeles, Nueva York y Londres, Yomiuri Nippon Symphony, Orchestre de Paris, Orchestre Symphonique de Montréal, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Finnish Radio y Swedish Radio, así como giras con orquesta en Australia, Nueva Zelanda y Singapur, y una extensa gira de recitales por Norteamérica y Sudamérica.

Javier Perianes es artista exclusivo del sello harmonia mundi. Su extensa discografía abarca desde Beethoven, Schubert, Debussy, Chopin y Mendelssohn hasta Turina, Granados, Mompou, Falla y Blasco de Nebra. El último álbum de Perianes está dedicado a las sonatas D.960 y D.664 de Schubert, y próximamente saldrá al mercado su grabación con el Concierto Nr. 3 de Bartók junto a la Münchner Philharmoniker y Pablo Heras-Casado.

PROGRAMA

- I -

FALLA Homenaje "Le tombeau de Claude Debussy"

DEBUSSY La soirée dans Grenade (Estampes)
La puerta del vino (Preludes - Libro II)
La sérénade interrompue (Preludes - Libro I)

ALBÉNIZ El Albayzín (Suite Iberia)

FALLA El amor brujo, suite para piano

- II -

DEBUSSY 6 Preludios (Libro 1)
- *Danseuses de Delphes*
- «*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*»
- *Le vent dans la plaine*
- *La fille aux cheveux de lin*
- *La cathédrale engloutie*
- *Minstrels*

FALLA Fantasia Baetica

DE FALLA, MANUEL (Cádiz, 1876-AltaGracia (Argentina) 1946)

Homenaje "Le tombeau de Claude Debussy"

El amor brujo, suite para piano

Fantasia Baetica

Tras la muerte del Debussy en París el 25 de marzo de 1918, la «*Revue Musicale*» de París se dirigió a varios destacados compositores del momento (Bartók, Ravel, Stravinsky y Falla entre otros) para solicitarles una pieza de música o un testimonio escrito, con vistas a una publicación monográfica sobre el gran maestro francés. Falla cumplió ambos requisitos y la partitura musical de homenaje póstumo, escrita en 1920 y titulada: «**L'Hommage pour le tombeau de Claude Debussy**», constituye su única obra para guitarra, aunque fuera transcrita enseguida al piano. La participación del compositor español en esta iniciativa era inevitable, teniendo en cuenta la profunda admiración y respeto que sentía por Debussy como músico y por los estrechos lazos de amistad personal entre ambos durante bastantes años.

La música de la partitura alude nítidamente a la *Soirée dans Grenade* de la colección *Estampes* del recordado maestro galo, reforzando con ello todavía más su carácter de respetuoso reconocimiento. La decisión de recurrir en la pieza al instrumento de cuerda tampoco fue casual, pues el insigne guitarrista catalán Miguel Llobet (1878-1938), llevaba tiempo presionando a Falla para que escribiera para guitarra y, posiblemente, fue su insistencia la que logró al fin culminar este anhelo siendo precisamente esta la primera obra nueva que completará en Granada, aunque el gran tema que ocupara a Falla en la ciudad andaluza fue el Quijote (*el Retablo de Maese Pedro*). En el «*Hommage pour le tombeau de Claude Debussy*» domina un tono elegíaco, mezclado con una efusión contenida y un ahogado lamento, recurriendo Falla al ritmo de la popular habanera, tan querida por el maestro galo, culminando una de sus más características creaciones, elaborada con libertad y plena de la esencia propia de los trabajos de madurez del compositor gaditano. Se trata pues de una pieza austera, de carácter seco y cortante, de una descarnada armonía, que parece proponer un nuevo concepto de la guitarra en la que no introduce ni un solo toque colorista, ni cede en concesiones instrumentales, ni aderezos tópicos. El trabajo está fechado en agosto de 1920 y su estreno absoluto tuvo lugar en París, el 24 de enero de 1921, a cargo de Marie-Louise Casadesus, que la interpretó al arpa-

laúd, instrumento que gozaba por entonces de un cierto predicamento, pero la presentación con la guitarra, la llevó a cabo el propio Miguel Llobet, en el transcurso de una gira de conciertos por España iniciada, en Burgos, el 13 de Febrero de 1921. También en la capital francesa se escuchó, por vez primera a la guitarra, a manos de Emilio Pujol (1886-1980) en un recital, celebrado en el Conservatorio, el 2 de diciembre de 1922.

Aunque estudiase en el Conservatorio de Madrid y se iniciara como compositor escribiendo zarzuelas, Falla encontró su verdadero estilo cuando se trasladó a París hacia 1910 y trabó amistad con Stravinsky, Picasso, Nijinsky y otros miembros de los Ballets rusos de Diaghilev, fusionando el intenso modernismo que aprendió de ellos (claramente marcado por la pintura cubista) con las gimosas melodías y los vibrantes y armónicos punteos de guitarra de la música popular andaluza y creó un estilo completamente personal y, a la vez, tan típicamente español como la música de un grupo de baile flamenco. Por encima de todo sus partituras transmiten sentimientos de melancolía, reserva y desdén aristocrático que marcaron las obras de muchos grandes artistas españoles, los retratos de Goya, por ejemplo, o los bodegones de Zurbarán (Keneth y Valerie Mc Leish).

Del *Ritual de la danza del fuego* del ballet ***El amor brujo***, de 1915, escrito originalmente para orquesta, Falla hizo un arreglo para piano y otros compositores la adaptaron para toda combinación posible de instrumentos. Se trata de una danza rápida, con zapateado, concebida en principio para acompañar a un deslumbrante ritual mágico, cuyo mayor encanto pianístico reside en la «*Danza del terror*», estrenada en el Teatro Lara, en su versión original y pronto ampliamente revisada. Su base es un canto gitano muy poco explotado, cuyo carácter dinámico, evoluciones, arabescos, torbellinos y glisandos sonoros, tratan de reflejar la excitación causada por el miedo, para ceder en un remansado final de suave escala y nota *pianissimo*, cuando el espectro desaparece.

A pesar de tratarse de una obra destacada de Falla, la única originalmente concebida para piano solo, la ***Fantasia Baetica*** no figura, sino excepcionalmente, en el repertorio de los pianistas actuales (con la salvedad, sin duda, de los españoles), «*quizás porque los gustos del público se inclinan a más dulces y directos estilos y porque la dificultad y duración de la «Fantasia» no encuentra inmediata compensación en premios multitudinarios*» (Fernández-Cid). La obra fue compuesta

entre enero y mayo de 1919, por encargo de Arturo Rubinstein por lo que habría sido tocada por el genial pianista (que sería además su dedicatario), en Nueva York a lo largo de 1920, aunque, de hecho, se desconoce la fecha precisa del estreno. El título alude a la «Bética», nombre adoptado por un territorio que hoy ocupan, más o menos, las provincias de Cádiz y Sevilla en la Hispania de los tiempos del Imperio romano. De hecho, Falla que jamás renunció a sus raíces béticas, fundará, en 1923, una Orquesta Bética de Cámara.

La *Fantasia Bética* se presenta como una estilización de las excelencias del folclore y los modos de la música española tradicional. Reteniendo los ritmos del flamenco y explotando temas del cante *jondo*, Falla los somete con intransigencia, a una técnica instrumental ampliamente inspirada en la guitarra, tales como veloces arpeggios, «rasgueo» y notas infinitamente repetidas del «punteo». La obra rechaza, pues, toda complacencia y todo intento de seducción inmediata, si bien no se aleja mucho de los hechizos que crean ciertas piezas de la *Iberia* de Albéniz: las rudas disonancias, glisandos en el arranque y “una escritura poderosa y seca no se escatiman para un oído solamente habituado a «españoladas»” (Tranchefort).

De una forma libre la obra adopta un reparto ABA: exposición de dos temas rápidos, violentamente repetidos, presentados en pequeñas notas, en vastos arpeggios, deslizados sobre acordes graves, en trinos tiñendo brevemente sobre instantáneos silencios. El corto episodio intermedio permite escuchar un canto lírico, dulce, casi pudoroso, de inflexiones «faurenianas». Tras la reexposición apenas modificada de A, llega la coda enérgica, sin énfasis, en acordes alternados de las dos manos.

La *Fantasia Bética* es al repertorio pianístico de Falla lo que el *Retablo de Maese Pedro* al orquestal, pues con aquella Falla inicia de modo palpable, «la evolución que conducirá hasta los más descarnados y escuetos paisajes sonoros de Falla» (Fernández - Cid).

Duración aproximada:

Homenaje “Le tombeau de Claude Debussy”, 3 min.

El amor brujo, suite para piano, 16 min.

* *Pantomima*

* *El Aparecido - Danza del terror*

* *El círculo mágico - A medianoche*

* *Danza ritual del fuego*

Fantasia Baetica, 13 min.

DEBUSSY, CLAUDE (Saint Germain -en-Laye, 1862-París, 1918)

La soirée dans Grenade (Estampes)

La puerta del vino (Preludes - Libro II)

La sérénade interrompue (Preludes - Libro I)

Seis Preludios del Libro I (nros 1, 2, 3, 5, 8, 12)

Procedente de una familia de modestos comerciantes, Debussy no recibió ninguna educación general seria aunque, muy pronto, dejara constancia de sus dotes musicales, aprendiendo el piano con Mme. Mauté de Fleureville (discípula de Chopin), siendo admitido en el selectivo Conservatorio de París, desde la edad de diez años, donde aprenderá los siguientes doce en las clases de Marmontel, de Leignac, de César Frank (órgano), de Massenet y de Giraud (su verdadero «maestro» en la composición), etapa juvenil que le procurará una sólida formación musical, y durante la cual, el precoz y talentoso Debussy fue contratado como pianista acompañante por la baronesa Nadezhda von Meck (la que fuera rica protectora de Tchaikovsky) en tanto que sus viajes a Rusia, prolongados por otros desplazamientos a Italia y Austria, le proporcionaron una aceptable cultura general de la que, en principio, carecía. En 1884 la *Cantata «L' Enfant prodigue»* («el niño prodigio»), su segundo intento al concursado y disputado «Premio de Roma», le abre las puertas de la Villa Medici, aunque, finalmente, acortará su viaje, al no soportar ni el academicismo de la Institución, ni sus veredictos, alejándose, escandalizado por sus arbitrarias decisiones. De vuelta a Francia, desde 1887, se instala definitivamente en París -ciudad que apenas abandonará- donde vive sus «años de bohemia», infructuosos económicamente, pero, sin duda, los más enriquecedores en el aspecto cultural, al frecuentar los famosos «*Mardis Littéraires*» («Martes literarios») de Stéphane Mallarmé, estrechar la amistad con Pierre Louÿs y mantener encuentros con personajes de la cultura francesa del momento como los poetas Verlaine (1844-1896), Laforgue (1860-1887), Huysmans (1848-1907) etc., así como su cercanía a pintores que no dejarán de inspirarle («Impresionistas»). En 1888 hace un primer viaje a Bayreuth del que regresa «*follement wagnérien*» («locamente wagneriano») pero no por mucho tiempo ya que, en 1889, se le «revelan» las músicas del Extremo Oriente, durante la Exposición Universal de París, y «descubre» a Moussorgski a través de su *Boris Gudonov*. En 1894 el estreno triunfal del «*Prélude à l'après-midi d'un faune*» («*Preludio a la siesta de un fauno*»), marca su entrada en la «vida pública» francesa que, hasta la creación en

1902 de *Pelléas et Mélisande*, consagra su celebridad de compositor y le mejora de su situación material a la que no deja de contribuir, igualmente, su colaboración en la publicación la célebre revista literaria «*La Revue Blanche*», que tan exitosamente ilustrara Toulouse Lautrec. De este período, que coincide especialmente con el fulgurante éxito de los *Nocturnos*, en los célebres parisinos Conciertos *Lamoureux*, datan también las primeras composiciones notables para piano de Debussy, de las que una de sus obras maestras es precisamente: «*Pour le piano*» («Para el piano») de 1901. A partir de 1903, tras un penoso divorcio y bajo el sosiego de un nuevo matrimonio, seguirán los grandes años, enteramente volcados en el trabajo, con obras orquestales como *La Mer* (“el Mar”), y, después, *Images I y II* («Imágenes») pero, igualmente, música vocal: «*Trois Chansons de France*» («Tres canciones de Francia»), segunda serie de «*Fêtes galantes*» («Fiestas galantes»), Le «*Promenoir des deux amants*» («El paseo de los dos amantes») y, sobre todo, una parte significativa de la música para piano. Hacia 1910, aparecen las primeras manifestaciones de un cáncer que, a pesar de dos operaciones, consumirá al músico hasta la muerte, poco antes del final de la Primera Guerra Mundial. Pese a los sufrimientos y su menguada salud, Debussy nunca cesará de escribir, aún sujeto a la indiferencia de sus contemporáneos, incapaces de comprender páginas magistrales como las del ballet «*Jeux*» («Juegos») o las últimas obras para piano aunque, en verdad, es toda la producción musical «debussysta» la que, en su trayectoria solitaria, se anticipará medio siglo a una época en la que no siempre fue bien entendido.

El piano ocupa, en verdad, una posición central en la música de Debussy, que se inscribe, de un modo natural, en la tradición de los grandes pianistas compositores como Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin y Liszt, anticipándose incluso a otros con una importante producción pianística como Bartók, Prokofiev y Messiaen, aunque es llamativo que, en comparación a sus colegas, Debussy afirmara su personalidad creadora en el piano mucho más tarde que en otros ámbitos de la composición y, tanto por la calidad como por la cantidad, su obra para teclado sea esencialmente de madurez.

Agrupados en dos *Libros* (de doce piezas cada uno), los veinticuatro **Preludios** de Debussy son, ciertamente, el fruto de su más avanzada evolución musical y el resultado de una andadura creadora, inaugurada con *Estampes* («Estampas») y proseguida con *Images I y II* («Imágenes» I y II). Por consiguiente, la única obra importante

para piano que le sucede será la colección de doce *Estudios*, auténtico testamento pianístico del músico francés.

«**Estampes**» («Estampas») inaugura una manera que, después de «*Images*» («*Imágenes*»), alcanza su apogeo y su fin en los dos Libros de *Preludios*, en los que Debussy alude a motivos precisos y determinados pretextos, en evocaciones mágicas, donde el compositor parece identificarse a las potencias mismas de la naturaleza que le inspira. Para traducir estas sonoridades, jamás expresadas antes de él, se forja en todas las piezas de un lenguaje pianístico revolucionario el que las Estampas, escritas muy rápidamente, en julio de 1903 ofrecen un primer y magistral ejemplo un lenguaje en el que el piano llega a ser, para el musicólogo inglés Edward Lockspeiser, «*el instrumento poético de un espíritu vagabundo imaginativo, capaz de captar y recrear el alma de lejanos países y de sus habitantes, las bellezas cambiantes sin cesar de la naturaleza, y las más íntimas aspiraciones de un mortal descubriendo, como un niño, las nuevas y cambiantes maravillas de la creación*». En una carta de 3 de septiembre de 1903 a André Messager, Debussy anuncia la conclusión de la obra «*precisamente cuando no tenía medios de pagarse viajes y es necesario suplirlos con la imaginación*». En el mes de octubre el editor Durant publica las *Estampas*, cuya primera audición corrió a cargo del fiel amigo Ricardo Viñes, el 9 de enero de 1904, en el curso de un concierto de la *Société Nationale*, efectuado en la Sala Erard, haciendo *Les Jardins sous la pluie* («Los Jardines bajo la lluvia») los honores del bis.

La segunda de las Estampas: «**La Soirée dans Granade**» («La velada de Granada») es una tórpida y obsesiva habanera de penetrante perfume, a la vez tierno y fiero, cuyo prodigioso poder de sugestión deriva de la presencia de un pedal obstinado en do sostenido grave, desplegándose según el autor en un ritmo «indolentemente gracioso» (fa sostenido menor en 2/4). Esta evocación melancólica y evocadora de una tibia noche andaluza, primera en fecha de las grandes piezas españolas de Debussy, provocó la admiración de Manuel de Falla que, como hemos dicho ya citará un fragmento en el homenaje póstumo que compondrá en 1920 pour le Tombeau de Debussy de la *Revue musicale* francesa. Falla escribiría que la fuerza de evocación concentrada en algunas páginas de la *Soirée dans le Grenade*, «*es tanto más prodigiosa cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero, apenas guiado por la única visión de su genio*» recordemos que Debussy no había estado jamás en España, salvo al final de su vida para asistir a

una corrida de toros en San Sebastián. Y prosigue Falla: «(...) *toda la pieza, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España*». Cuenta Margarite Long que cuando Debussy la tocaba, no había más que profundidad, atracción, envolturas y hechizos inexplicables»

Los **Preludios** de Debussy se proponen un objetivo bien diferente de los de Chopin y no es cuestión de compararlos, pues, mientras en el polaco se trata de estremecedores perífrasis del estado del alma, instantáneas psicológicas que iluminan bruscamente el subconsciente sorprendido de quien los escucha, en el francés, por el contrario, son evocaciones explícitas, destinadas a devolver una atmósfera, a crear un estado receptivo de sensibilidad, propicio para identificar al oyente con el tema escogido por el compositor, ya sea un paisaje o un determinado personaje. Se trata, pues, estrictamente, de una equivalencia sonora del tema. De este modo del realismo poético presente en *Imágenes* se pasa al plano, más abstracto de una alegoría musical, acorde con el simbolismo poético dominante en el momento histórico. Esta diferencia de objetivos explica que los *Preludios* de Chopin, no lleven título alguno, en contraste con los relevantes epígrafes que acompañan indefectiblemente a los de Debussy. Tal vez por ello, en cada ocasión, el compositor no revela su motivo sino al final de la pieza y así está en la partitura. Para Tranchefort, esta práctica, lejos de ser un capricho tipográfico del músico, revela la verdadera esencia de las piezas, es decir su intención de introducir... hacia alguna cosa. Como es evidente en el célebre «*Prelude à l'après-midi d'un faune*» («Preludio para la siesta de un fauno») no se trata de descripciones minuciosas, sino de premoniciones, de intuiciones musicales, que se prorrogan en los oyentes de manera ilimitada, a diferencia de Chopin, en el que cada corto instante musical, encuentra su principio y su fin en sí mismo.

Vladimir Jankélévitch (citado por François-René Tranchefort en su *Guide de Musique de Piano et de clavecín*, Ed. Fayard: *Les Indispensables de la Musique*, 1987) describe admirablemente la esencia del *preludio* «debussysta», en el que percibe el marco formal por excelencia del músico: «*El estatismo y la fobia del desarrollo discursivo han encontrado en el Preludio (de Debussy) su forma privilegiada (...). El preludio es el prefacio eterno de un propósito que jamás ocurrirá*». Una simple tarjeta postal en colores, enviada por Manuel de Falla inspirará Debussy (recordemos que no conocía España) **la puerta del Vino** una visión áspera y apasionada de los

«Baños árabes de Granada». El propio Falla explica «*La foto representa el célebre monumento de la Alhambra, ornado de relieves de colores y ensombrecido por grandes árboles, el monumento contrasta con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco del edificio*». Es precisamente, la intensidad de estos contrastes de luz lo que impacta a Debussy que al recibo de la carta declara: «*alguna cosa haré con esto*». Es, pues, falso ver allí, como ciertos comentaristas, una escena de género, con majas danzando en un tugurio, es incluso una página de soledad la que Debussy expresa aquí y una de las más impresionantes de su pluma. Sería como una guitarra gigante, en una atmósfera de fiereza modal, sobre un ritmo obsesivo de habanera. Debussy indica en la cabecera de la pieza: «*Con bruscas oposiciones de extrema violencia y apasionada dulzura*». Sus sonoridades ásperas y cálidas, ocre rojo, siena bronceado y sepia arrancaron en Marguerite Long la exclamación: «¡*Qué tanino sonoro!*».

Con raras excepciones (*Feux d'artifice* ("Fuegos artificiales"), o el nº10 del Libro I, *La cathédrale engloutie* ("La catedral engullida"), los *Preludios* tienen dimensiones más restringidas que las *Estampas* o las *Imágenes* y los pasajes de esplendor y de virtuosismo son igualmente más raros. El doble ciclo de los Veinticuatro *Preludios* (12 por Libro) abarca casi todas las tonalidades mayores y menores, favoreciendo algunas en concreto, de tal suerte que, por ejemplo, *do* mayor aparece cuatro veces y *re* bemol mayor tres. En cualquier caso, la variedad de las estructuras formales se corresponde fielmente a la de los climas expresivos previstos. **El Primer Libro** fue compuesto en un tiempo muy breve, de diciembre 1909 a febrero de 1910, estando puntualmente fechadas la mayor parte de las piezas. La composición del *Segundo Libro*, al contrario se escalona a lo largo de tres años (1910-1912), durante los cuales vieron la luz otras destacadas obras mayores como *Le Martyre de Saint Sébastien* («El martirio de San Sebastián»), *Jeux* («Juegos») etc. Por otro lado, los *Preludios*, verdadero microcosmos "debussysta", no ignoran ninguno de los grandes motivos de inspiración del músico, en el que los paisajes son los asuntos más numerosos a los que se recurre, ya sean terrestres *des pas sur la neige* (nº6) («paso sobre la nieve»), *feuilles mortes* (nº14) («hojas muertas»), *Bruyères* (nº17) («brezos»), marítimos *Voiles* (nº2) («velas»), *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (nº7) («lo que ha visto el viento del Oeste»), ***la Cathédrale engloutie*** (nº10) («La catedral engullida») o aéreos *Brouillards* (nº13) («Nieblas»), (nº4) ***Le vent dans la plaine***, (nº3) («El viento en la llanura»). Algunos miran hacia España: *La sérénade interrompue* (nº9) («la serenata

interrumpida»), **La Puerta del Vino (n°15)**, hacia Italia (n°5) («*Les collines d'Anacapri*») o, hacia el Extremo Oriente *La terrasse des audiences du clair de lune (n°19)* («La terraza de las audiencias del claro de luna»). Se encuentra en ellos también la evidente atracción de Debussy por la antigüedad greco-egipcia y sus misterios impenetrables **Danseuses de Delphes (n°2)** («bailarinas de Delfos»), *Canope (n°22)* («Canope»): una vasija que se encuentra en las antiguas tumbas de Egipto, destinada a contener las vísceras de los cadáveres momificados. No puede omitirse su interés por el mundo de los seres de ficción: los duendes y las hadas (*Dance de Puck (n°11)*, *Les Fées sont exquisites danseuses (n°16)*, («Las hadas son exquisitas bailarinas»), *Ondine (n°20)* («Ondina»). No falta tampoco el humor paródico, de esencia anglosajona, que se manifiesta, a veces, con una habilidad mordaz: **Minstrels (n°12)** («Juglares»), *General Lavine-eccentric (n°18)* («General Lavine –excéntrico»), *Hommage à S.Pickwick (n°21)* («Homenaje a S. Pickwick»). Es de destacar, finalmente, en el universo del compositor, la ausencia de personajes humanos “normales”, nítidamente descritos e individualizados y, al contrario, su inclinación mayor por payasos, seres sobrenaturales o, en fin, aquellos con perfiles, un tanto irreales, como el **n°8 del Libro I: La fille aux cheveux de lin** («La hija de los cabellos de lino»).

Duración aproximada:

La soirée dans Grenade (Estampes), 5 min.

La puerta del vino (Preludes - Libro II), 3 min.

La sérénade interrompue (Preludes - Libro I), 3 min.

6 Preludios (Libro 1), 23 min.

ISAAC ALBÉNIZ, PASCUAL (Camprodon (Cataluña), 1860- Cambô-les-Bains, 1909)

De la "Suite Iberia": El Albayzín

Si una de las características esenciales que lleva implícito el genio creador es la propia evolución, hasta encontrar una particular forma de expresión, es evidente que esta compromiso, se encuentra en Albéniz intensamente desplegado, a lo largo de toda su obra pianística.

En efecto, sus primeras composiciones -*mazurcas, valeses, marcha nupcial*, etc.-, son el fiel reflejo de una época donde la «música de salón» ejercía una gran influencia sobre la predilección de un público tradicionalista, no demasiado ávido de innovaciones, y muy propia del gusto de la segunda mitad del siglo XIX.

Es evidente, sin embargo, que Albéniz decidió no romper bruscamente con toda la tradición histórica, permitiendo que el transcurrir de los años y una vocación continúa de trabajo, le permitieran hallar su propia personalidad. Este proceso ininterrumpido, en el que su único maestro de composición es él mismo (recordemos que Albéniz es uno de los artistas más rotundamente autodidactas), le desliga de una serie de prejuicios y dictados propios de los tratados escolásticos y le abren un camino nuevo por el que su genio habría de discurrir sin cortapisas y con total independencia. Como fruto de ese prodigado esfuerzo, surge arrolladora e impetuosa, con el sello inconfundible de la inmortalidad, la obra más trascendental de la producción pianística española: «*Iberia*» pues, ciertamente, es aquí donde el genio alcanza la plenitud de toda una vida dedicada a la creación musical, encontrando en el piano -instrumento que conoce y domina a la perfección-, el cauce apropiado por el que lega lo más hondo y auténtico de su mensaje musical.

No resulta, por ello, exagerado, afirmar que en «*Iberia*» se encuentra el comienzo de una de las etapas más brillantes de la música española en la que, por primera vez, una música nacional, se extiende por el mundo entero con aires de universalidad, y marca el camino a seguir por toda una generación de compositores. Si una de las máximas ambiciones de todo artista es, tanto la valoración de su obra en sí, como la aportación de nuevos conceptos estéticos con los que enriquecer el lenguaje musical, bien podemos decir que Albéniz supera ambas exigencias, al descubrir para el piano efectos sonoros y procedimientos armónicos que, aún servidos por una técnica, necesariamente difícil, utiliza una serie de medios, ritmos, colores, danzas y referencias que

representan, naturalmente, toda la música española. La genialidad de Albéniz es tanto más llamativa al surgir en un momento histórico de Europa -particularmente en Francia, donde vivía cuando escribió *Iberia*-: el del impresionismo, y enriquecer la obra dándole una visión universal ensancha el amplio campo de posibilidades que este instrumento ofrece en la actualidad y que en buena parte se debe a Isaac Albéniz.

Se dice, no obstante, que el compositor estuvo a punto de quemar los manuscritos pensando que ningún pianista sería capaz de interpretarlos. Sin embargo hoy nos demostrará nuestro compatriota Javier Perianes que se puede interpretar maravillosamente la *Suite Iberia*. Es, como siempre, una cuestión de técnica pero sobretodo de sensibilidad artística.

El Albaicin es una de las piezas más misteriosamente bellas y hechizantes, de la serie de los dos últimos Cuadernos, constituyendo al propio tiempo una cima de inspiración de Albéniz. Su ambiente nocturno y febril, establece un claro contraste con los tumultuosos estallidos del famoso *Corpus Cristi en Sevilla* y de todo el primer Cuaderno. La sombría tonalidad de si bemol menor, rodea el enunciado del primer tema indicado *Allegro assa ma melancolico* desarrollado de manera lancinante sobre un ritmo de 3/8. Se penetra aquí en la vieja cueva gitana de Granada, en el corazón de la noche. Acordes secos de la mano derecha imitan el pizzicato de los guitarristas flamencos, mientras que la mano izquierda desgrana trazos rápidos y concentrados.

El segundo tema, al unísono sobre intervalos de dos octavas, ofrece una copla en modo dórico (monodia típica del cante jondo andaluz). Un episodio agitado de acciacaturas endiabladas -verdaderos rasgueos de guitarra-, precede un desarrollo de lirismo apasionado. El retorno de las acciacaturas introduce una segunda copla, más ornamentada que la primera. Se vuelve a los acentos rítmicos del comienzo en la conclusión, que acaba con brusquedad. Debussy comentó: «es como los sonidos ensordecidos de una guitarra que se queja en la noche con.... Nerviosos sobresaltos » y «es también la esencia sublimada de todo el cante flamenco».

Duración aproximada:

El Albayzín (Suite Iberia), 7 min.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 11 de diciembre 2017

ENRIQUE BAGARÍA, piano

Avance Programación curso 2017-18

Lunes, 18 de diciembre 2017	M ^o JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano LAURENCE VERNA, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Martes, 23 de enero 2018	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano
Lunes, 12 de febrero 2018	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	SOKOLOV, piano
Miércoles, 28 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Lunes, 19 de marzo 2018	CUARTETO ARTEMIS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Jueves, 26 de abril 2018	ARABELLA STEINBACHER, violín ROBERT KULEK, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano
Martes, 22 de mayo 2018	TRÍO WANDERER
Lunes, 04 de junio de 2018	XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2018-19

Lunes 1 o martes 2, octubre 2018	JUHO POHJONEN, piano
Martes, 23 de octubre 2018	TRÍO GUARNERI PRAGA
Martes, 6 de noviembre 2018	GIL SHAHAM, violín AKIRA EGUCHI, piano
Martes, 13 de noviembre 2018	CUARTETO EMERSON
Miércoles, 12 de diciembre 2018	JAN LISIECKI, piano
Lunes, 7 de enero 2019	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano
Lunes, 21 de enero de 2019	PATRICIA KOPATCHINSKAJA, violín POLINA LESCHENKO, piano
Miércoles, 6 de febrero 2019	VIVIANE HAGNER, violín
Lunes, 18 de febrero 2019	TRÍO SCHUBERT LEONSKAJA-ISTVAN-FRESCHTMAN
Viernes, 1 de marzo 2019	CUARTETO BELCEA
Lunes, 11 de marzo 2019	TRÍO LUDWIG
Lunes, 25 de marzo 2019	MARIAM BATSASHVILI, piano
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH
Jueves, 30 de mayo 2019	SERGEY REDKIN, piano

En nuestra web <http://www.sociedaddeconciertos.es> encontrará información adicional al resumen contenido en este programa de mano.

