



Juan José
- 85

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XL
Curso 2011 - 2012

CONCIERTO NÚM. 747
II EN EL CICLO

Recital de violonchelo por:

MISCHA MAISKY

Al piano:

LILY MAISKI

Con la colaboración especial de:



TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 24 de octubre

20,15 horas

Alicante, 2011

MISCHA MAISKY



Tiene el privilegio de ser el único chelista del mundo que ha estudiado con Mstislav Rostropovich y Gregor Piatigorsky.

Rostropovich ha definido a Mischa Maisky como "...uno de los más destacados talentos de la joven generación de chelistas. Su forma de tocar combina la poesía y exquisita delicadeza con un gran temperamento y una técnica brillante".

Nacido en Letonia y educado en Rusia, tras su repatriación a Israel, Mischa Maisky ha sido recibido con gran entusiasmo en Londres, París, Berlín, Viena, Nueva York y Tokyo, además de en otros muchos centros musicales de los más importantes.

Se considera a sí mismo ciudadano del mundo: "Toco un chelo italiano, con arcos franceses y alemanes, cuerdas austríacas y alemanas, mi hija nació en Francia, mi hijo mayor en Bélgica, el mediano en Italia y el pequeño en Suiza; conduzco un coche japonés, llevo un reloj suizo, un collar indio y me siento como en casa en cualquier lugar en el que la gente aprecie y disfrute la música clásica."

Como artista en exclusiva de Deutsche Grammophon durante los últimos 25 años, ha hecho cerca de 30 grabaciones con orquestas como las Filarmónicas de Viena y Berlín, Sinfónica de Londres, Filarmónica de Israel, Orchestre de Paris, Orpheus y Orquesta de Cámara de Europa entre otras.

Uno de los momentos más importantes de su carrera fue en el año 2000, en el que se dedicó casi por completo a una gira mundial sobre Bach ¡que incluyó cerca de 100 conciertos! Con el fin de expresar su profunda admiración por este gran compositor, Mischa Maisky ha grabado las Solo Suites de Bach por tercera vez.

Sus grabaciones han cosechado la admiración de la crítica de todo el mundo, y han sido galardonadas en cinco ocasiones con el prestigioso Record Academy Prize en Tokyo, tres veces con el Echo Deutscher Schallplattenpreis, Grand Prix du Disque en París y Diapason d'Or del Año, así como las codiciadas nominaciones a los Grammy.

Como músico de talla mundial e invitado habitual en muchos de los principales festivales internacionales, ha colaborado con directores como Leonard Bernstein, Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Valery Gergiev, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, James Levine, Vladimir Ashkenazy, Giuseppe Sinopoli y Daniel Barenboim, y ha trabajado con artistas como Martha Argerich, Radu Lupu, Nelson Freire, Evgeny Kissin, Lang Lang, Peter Serkin, Gidon Kremer, Yuri Bashmet, Vadim Repin, Maxim Vengerov, Joshua Bell, Julian Rachlin y Janine Jansen, por nombrar unos cuantos.

LILY MAISKY



Nacida en París en 1987, Lily Maisky se trasladó a Bruselas poco tiempo después. Comenzó a tocar el piano a los cuatro años con Lyl Tiempo, y más tarde con Hagit Kerbel, Olga Mogilevsky, Ilana Davids y Alan Weiss. Lily fue alumna de la "Escuela de Música Purcell" desde 2001 a 2004, donde además estudió piano-jazz. Ha recibido clases magistrales y consejos de algunos de los artistas más reconocidos: Martha Argerich, Dmitri Bashkirov, Joseph Kalichstein, Evgeny Mogilevsky, Pavel Gililov, Vitali Margulis, Oleg Maisenberg y Marielle Labeque, por nombrar algunos. Además, ha asistido a la prestigiosa Academia Verbier y los cursos de piano de Oxford Philomusica.

En 1997 tuvo lugar en el Carnegie Hall la primera actuación en público de Lily, en el Concierto de Gala Benéfico de la Fundación Rainforest, del que se hizo una grabación. Ha participado en las últimas grabaciones de Mischa Maisky para Deutsche Grammophon, así como en el disco de EMI de actuaciones de música de cámara en directo del Proyecto Martha Argerich.

Las actuaciones de Lily han sido emitidas en multitud de ocasiones en las radios y televisiones de Europa y Asia. Sus conciertos la han llevado a recorrer toda Europa y el Lejano Oriente. Lily ha sido invitada a importantes festivales como el de Verbier, el Proyecto Martha Argerich en Lugano, el Festival de Música de Friburgo, Maggio Musicale Fiorentino, el Festival Franz Liszt en Austria, Julian Rachlin and Friends en Dubrovnik, Rencontres de Bel Air en Francia, el Festival de Música Schleswig-Holstein y el English Chamber Orchestra Music Cruise. Ha actuado, además, como solista y en obras orquestales en salas tan prestigiosas como el Royal Festival Hall en Londres, Konzerthaus en Viena, Prinzregententheatre en Munich, Laeiszhalle en Hamburgo, La Fenice en Venecia, Beethovenhalle en Bonn, Suntory Hall en Tokyo, Teatro Olímpico en Roma, Conservatorio de Moscú, Filarmónica de San Petersburgo y Buckingham Palace, entre otros.

Lily disfruta interpretando música de cámara así como obras de solo piano, y forma un dúo habitual con Mischa Maisky. Ha trabajado, además, con artistas como Julian Rachlin, Janine Jansen, Renaud Capuçon, Sergey Krylov, Nicholas Angelich, Frank Braley, Gérard Caussé, Chantal Juillet y Dora Schwarzberg, así como los prometedores violinistas Alissa Margulis, Hrachya Avanesyan y Geza Hosszu-Legocky.

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN Siete Variaciones sobre el tema de Mozart de la "Flauta Mágica"

BRAHMS Sonata No 1 en Mi menor para violonchelo y piano op. 38

1. Allegro non troppo
2. Allegretto quasi Menuetto
3. Allegro

- II -

GRANADOS Intermezzo de "Goyescas"

GRANADOS Andaluza, (Playera) de 12 Danzas Españolas op. 37/5

SARASATE Playera, op. 23/1 (de Danzas Españolas)

ALBÉNIZ Tango, op. 165/2

CASSADÓ Requiebros

DE FALLA Suite popular española

- El Paño Moruno
- Asturiana
- Jota
- Nana
- Canción
- Polo

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Siete Variaciones en Mi bemol mayor para violonchelo y piano sobre el tema «Bei Männern welche liebe fühlen» de la Flauta Mágica de Mozart WoO. 46

Uno de los misterios de la historia de la música es la supuesta relación que pudo existir entre Beethoven y Mozart si es que realmente se conocieron... En la primavera de 1787 Beethoven, que ya se vislumbraba como un joven de gran talento y como candidato a suceder a Mozart, es enviado desde Bonn a Viena por un grupo de nobles influyentes, posiblemente con la intención de adelantar ese objetivo aunque, a falta de documentos, siguen siendo inciertos los motivos reales del viaje. Se ha especulado que en efecto se reunió con Mozart y que, tal vez, incluso recibió unas cuantas lecciones. Sin embargo, Beethoven, con tan sólo 16 años, no parecía preparado todavía para arreglárselas solo y, a instancias de su padre, después de sólo dos semanas, abandona Viena regresando a casa en un estado de gran desánimo, en parte por la salud de su madre y, quizás todavía más, por la negativa de recibir adiestramiento por Mozart que, más preocupado en sus propios asuntos, como el fallecimiento inminente de su padre, la visita a Praga, el inicio de la partitura de Don Giovanni y la composición de una gran cantidad de obras, a lo que se añadiría además una alarmante situación financiera, no pudo considerar seriamente la posibilidad de aceptar otro alumno, aún gozando de unas insuperables aptitudes y estar respaldado por eminentes patrones.

Es bien conocida la anécdota que contara el temprano biógrafo de Mozart, Otto Jahn, en la que éste tras escuchar una improvisación de Beethoven dijo «¡Recuerden su nombre, este joven hará hablar al mundo!», pero Maynard Solomon, que ha investigado y escrito la semblanza de ambos no hace mención a la historia de Jahn y, en su lugar, ofrece la hipótesis de que Mozart podría haber hecho una prueba a Beethoven rechazándole luego, justificando la decisión porque, en ese momento, ya tenía un alumno superdotado, de nueve años, que vivía en su casa, Johann Nepomuk Hummel. Otra conjetura, compatible con los datos procedentes de los documentos disponibles, prescindiendo de referencias no verificadas, es que Mozart y Beethoven, simplemente nunca se llegaron a reunir en persona.

De cualquier forma, Beethoven regresó a Viena en 1792, un año después del fallecimiento de Mozart por quien, en definitiva y cualquiera que fuera su relación previa, sentía una profunda admiración, hasta el punto de inspirarse en muchas de sus obras para crear las suyas, como el Quinteto para piano y vientos Op. 16, el Concierto para piano y orquesta n° 1 Op. 15 y numerosas melodías extraídas de las Óperas como tema para Variaciones de diversas formaciones de Cámara.

Entre los años 1795 y 1800 Beethoven se mostró especialmente inclinado hacia el género de las Variaciones. Las primeras para piano y violonchelo fueron las Doce piezas en Sol mayor, sobre «*See here the conqu'ring hero comes*» («Ved al héroe conquistador») del *Judas Maccabaeus* WoO 45 de Haendel, compositor al que veneraba por su claridad de escritura y su precisión armónica hasta el punto de contarse que en su lecho de muerte lo mencionó como el más grande compositor de la historia. Escritas el año anterior y alentado por la positiva recepción de las sonatas, Beethoven probablemente organizó su estreno en Viena en Enero de 1797 tocándolas junto con el violonchelista Bernhard Romberg (1767-1841), a quien conocía desde la infancia cuando tocaba la viola en la Orquesta de la Ópera de

Bonn. Romberg era, junto con Friedrich Dotzauer, un destacado intérprete, con un unánime reconocimiento dentro de la nueva escuela germana de violonchelo, al mismo tiempo que compositor de piezas virtuosas para su instrumento y famoso docente. Si bien mantuvo siempre una cordial amistad con Beethoven pudieron existir algunos desacuerdos entre ambos por las críticas del violonchelista a sus claros desafíos musicales. Como muchos de sus contemporáneos su percepción del genio de Beethoven era todavía incompleta y se le recuerda por haber llamado a los Cuartetos Op. 18 «absurdos» y a los Rasumovsky «intocables» y que cuando ensayaba el segundo Cuarteto Op. 59 tomó furioso la partitura y la lanzó contra el suelo. La segunda serie de variaciones para violonchelo y piano se inicia con las Doce piezas en Fa mayor Op. 66 sobre el aria de Papageno «*Ein Mädchen oder Weibchen*» de *La Flauta Mágica* de Mozart que, poniendo a prueba los recursos del instrumento de arco probablemente fueron concebidas para tocarlas con el propio Romberg (aunque también pudo haber sido para Duport). Intimidado por las reficcencias de aquél esperó cinco años hasta escribir una nueva colección a partir del material de la misma ópera de Mozart organizada como **Siete Variaciones en Mi bemol mayor sobre el tema del dueto entre Pamina y Papageno «*Bei Männern, welche Liebe fühlen*» WoO 46** coincidiendo, no por casualidad, con la ferviente actividad que tuvo lugar en Viena en 1801, diez años después de la muerte del compositor salzburgués, cuando se comenzó a reconocer unánimemente la grandeza de su obra creándose dos nuevas producciones de sus óperas en la capital austríaca en una de las cuales Emanuel Schikaneder, libretista de *La flauta mágica* y primer Papageno de la historia, representó el célebre *singspiel* en la ciudad. Considerando su situación como compositor independiente y ajeno a compromisos con el estado o con la iglesia que le permitieran un salario regular, Beethoven, como la mayoría de los músicos del momento, no desaprovechó las ocasiones fáciles con una obra en la fecha oportuna que le permitiera incrementar su fama por lo que el 1 de Enero de 1802, pocos meses después de su creación, la partitura fue editada por Mollo en Viena y dedicada al Conde de Browne.

Esta última serie posee un más alto nivel de escritura que las dos precedentes y puede percibirse bien el empeño del compositor de dar a ambos instrumentos una cuota parecida en la partitura, testimoniando la creciente estatura que en ese época había alcanzado ya el violonchelo. El papel de Pamina es asumido en líneas generales por el piano en tanto que el violonchelo es el responsable mayoritario del personaje de Papageno. Estilísticamente la obra parece marcar una especie de transición desde las sonatas precoces a las del periodo medio. (*Duración aproximada 10'*).

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897)

Sonata n° 1 en Mi menor para violonchelo y piano Op. 38

En dos ocasiones compuso Brahms sonatas para violonchelo y piano, aunque separadas por un largo intervalo de veinte años. En su primera visita a Viena, el año 1862, pasó el verano en Hamm donde, además de componer el Quinteto Op. 34, comenzó la escritura de su primera sonata para violonchelo y piano si bien los dos primeros movimientos e incluso un Adagio, que no utilizó en la partitura definitiva, fueron arrinconados durante algunos años. El disgusto sufrido por no

obtener el cargo más anhelado de director de los Concierdos Filarmónicos en su ciudad natal Hamburgo se alivió en parte cuando, en la primavera de 1863, le fue ofrecido el puesto de director de la *Singakademie* de Viena, una Sociedad dedicada al canto, oratorio y demás música vocal al que, no obstante, renunció después de ocho meses decidiendo permanecer en la capital austríaca su hogar a partir de entonces y durante el resto de su vida. El año 1865, especialmente doloroso para Brahms al coincidir con la muerte de su madre, ve la luz la **Sonata nº 1 para violonchelo y piano en Mi menor Op. 38** (la segunda, Op. 99, se le unirá muchos años después, en 1886) cuyos primeros movimientos iniciara tres años antes. Retomada durante el verano, transcurrido en Lichtenthal, la sonata fue, por fin, rematada a lo largo del otoño-invierno, probablemente durante una breve parada en Karlsruhe. Como testimonio de gratitud, pero también como homenaje a su talento de violonchelista, la obra fue dedicada a su amigo el doctor Josef Gansbacher, que no sólo había contribuido eficazmente en el nombramiento de Brahms como director de la *Singakademie* sino que le había sido de gran ayuda en sus primeros tiempos para su integración en la sociedad vienesa. Figura singular, hombre de leyes, profesor de canto y excelente intérprete del violonchelo Gansbacher fue, a su vez, uno de los más devotos y fieles defensores de Brahms. Pero, al margen de la dedicatoria personal al amigo, la partitura representaba, a la vez, un gesto de reconocimiento hacia un instrumento cuya sonoridad amplia y cálida, parecía acomodarse con naturalidad al lenguaje expresivo de Brahms.

Se desconoce por qué se decide tan tarde a correr el riesgo de enfrentarse a un «dúo instrumental» de estas características, aunque la razón intrínseca tal vez resida en que, instintivamente, le infundían una mayor seguridad las formaciones constituidas por entre tres y seis intérpretes, al poseer sin duda una propensión innata la gran densidad sonora, en tanto que se consideraba más vulnerable a la hora de abordar, en sus aspectos estructurales y tímbricos, la relación entre dos únicos instrumentos así como en el establecimiento de un equilibrio sonoro entre teclado y cuerda. El que por fin optara, tras mil titubeos, por el violonchelo muy por encima del violín, delata su preferencia por los sonidos cálidos, densos, bruñidos, propios de su espíritu introvertido que constituyen la base de su mensaje poético. Verosímilmente invoca, de algún modo, el decisivo precedente de Beethoven, cuyas sonatas para violonchelo, como en el caso de Brahms, también se anticiparon a las de violín y en cualquier caso fueron precedidas por otras obras muy apreciables. Sin embargo, para algunos analistas la sonata de violonchelo no alcanza las altas cotas de las escritas para violín y piano ni las de otras páginas de cámara al detectar un cierto desequilibrio causado por el relieve que se confiere a la escritura pianística y su «suave intrusión» del teclado en el primer plano sonoro a la que aluden ciertos críticos, en detrimento de la del violonchelo, cuya sonoridad más sorda cantando, casi siempre, en el registro medio no logra siempre emerger. En este sentido el musicólogo francés Paul Landormy comenta en su biografía de Brahms que las sonatas de violonchelo son obras fogosas, apasionadas, en las que el piano aplasta muy frecuentemente el timbre velado de aquél, al exigirsele una expresividad y un vigor en ciertos registros que exceden sus capacidades y particularmente respecto a la Sonata nº 1 Op. 38, le atribuye una cierta banalidad.

La primera interpretación pública tuvo lugar al cabo de seis años, de su creación, el 14 de enero de 1871 en Leipzig y se sabe que el estreno oficial en Viena se realizó en febrero de 1874 pero fue la audición efectuada muchos años

después, el 7 de marzo de 1885 por el violonchelista alemán Robert Hausmann, la que realmente alcanzó un éxito más duradero y proporcionó a Brahms el estímulo y la inspiración para componer su segunda sonata para el instrumento.

Aunque originalmente esta primera sonata iba a tener cuatro movimientos la partitura final consta únicamente de tres, careciendo de un tiempo lento, ya que los esbozos del Adagio, proyectado en el primitivo manuscrito y que nadie tuvo la oportunidad de conocer, fueron celosamente guardados por el músico para una posible segunda partitura y, en efecto, muchos piensan que ese fragmento fue transferido al Adagio de la segunda Sonata Op. 99. Los tres movimientos definitivos, además de una perfecta sencillez de escritura, muestran como rasgos característicos comunes, rigor arquitectónico, gran frescura, espontaneidad y una pareja inspiración melódica, por lo que no es extraño que se le adjudicara a esta obra el sobrenombre de «sonata pastoral». Los dos tiempos iniciales, **Allegro non troppo** y **Allegretto quasi minueto**, están marcados por el sufrimiento, expresado, de forma cruda y lúcida, mostrando una sumisa gravedad, oprimida por un oscuro velo de soledad existencial. Los pensamientos sombríos sobre la muerte se entremezclan con valerosos, pero efímeros, desahogos y los instantes de resignación se entrecruzan con episodios de desconsuelo. En la creación de esta atmósfera singular concurre también la elección de una escritura modal arcaica, de ascendencia litúrgica y, sobre todo, la incisiva influencia de Bach, más viva que nunca en esta sonata. El **Allegro final**, merece mención aparte por su peculiar perfil estructural y la desbordante plenitud sonora, que le aleja, intencionadamente, del lirismo de los dos movimientos previos, con los que no participa ni en la simplicidad formal ni en la escritura, poniendo de manifiesto un grado de elaboración bien distinto. El movimiento que puede entenderse como un homenaje a Bach, muestra un *tempo* inflexible, de carácter fugado, definido en forma sonata, con el que el autor intenta adaptar las rigurosas reglas del contrapunto a su lenguaje subjetivo y personal. (**Duración aproximada 23'**).

ENRIQUE GRANADOS (Lérida, 1867 - Canal de la Mancha, 1916)

Andaluza (Playera) de 12 Danzas Españolas Op. 37. n° 5

Intermezzo de «Goyescas»

Sobre el año 1912 Enrique Granados escribe: «*Mi lema ha sido siempre renunciar a un éxito fácil con el fin de encontrar uno verdadero y permanente*». Inicialmente influido por el romanticismo europeo de mitad del siglo XIX en especial por la música de Schubert, Schumann, Chopin y como la mayoría de compositores de la época por la de Wagner, por la exuberancia de sus armonías, su rica paleta de color pianístico, la soltura de sus estructuras formales y su elocuente imaginación, siempre teñida de nostalgia, Granados se sitúa firmemente dentro de la escuela romántica. No obstante, su música muestra múltiples facetas reconociéndosele también, en ocasiones, características ligadas al nacionalismo español propio de Albéniz y Falla. Por ello el término «neorromántico» sería, posiblemente, el que de un modo más adecuado podría definir su estilo altamente expresivo. En realidad sus obras, dueñas de un dominio sutil del lenguaje pianístico y una música intimista y delicada, que desglosa en abundantes y magistrales páginas, revelan

una clara confluencia de estilos y escuelas con sus transparencias mediterráneas y su cálida visión del mundo. Se le ha descrito como una traslación a la española de Chopin y Schubert y, sin embargo, ninguna característica única puede describir adecuadamente su personalidad al poseer una voz peculiar, reconocible de inmediato e incuestionablemente propia. Del análisis de su repertorio puede deducirse que no le atraían las grandes formas orquestales y de conciertos y que su personalidad artística estaba mejor adaptada a las formas cortas, rapsódicas, especialmente basadas en variaciones y, ciertamente, entre sus más significativos trabajos para teclado figuran piezas relativamente sencillas como las Danzas Españolas, la versión de piano de Goyescas o el *Intermezzo* que escribió para la ópera del mismo título. De la docena de obras de cámara destacan también dos en particular, que datan de 1894: el Quinteto para Piano Op. 49 y El Trío con piano Op. 50.

La primera gran obra de Granados fue la que con el título genérico **12 Danzas Españolas Op. 37** compuso para piano, estructurada en cuatro volúmenes, cada uno de los cuales contienen tres danzas. Existe una considerable divergencia sobre la fecha de composición. Parece aceptarse que comenzó a escribirlas en París, entre Septiembre de 1887 y Julio de 1888, completando la serie en Barcelona al año siguiente, momento en que las ofreció a la Casa Dotesio (que luego se transformaría en Unión Musical Española) para su publicación.

La colección rica en expresión melódica y variedad rítmica, resultado de una refinada y delicada sensibilidad, consiste en una suite de doce piezas breves escritas como un homenaje a diferentes rincones de la geografía española trazando un cuadro vivo de sus paisajes, sus pueblos y el folclore del país, donde cada una posee un carácter específico y es un fiel reflejo de la riqueza estilística de las regiones. Todas las piezas del cuaderno tienen un título que refleja el esfuerzo del compositor por recuperar las melodías, los ritmos y los aires populares de la música española, que recrea según el estilo de las corrientes modernistas europeas: 1. Galante (Minuetto); 2. Oriental; 3. Fandango (Zarabanda); 4. Villanesca; 5. Andaluza (Playera); 6 Jota (Rondalla aragonesa); 7 Valenciana (Calesera), 8. Sardana; 9. Romántica (Mazurca); 10. Melancólica (Danza triste); 11. Arabesca; 12. Bolero (Zambrai). De cualquier forma, Granados sólo tituló personalmente a dos de ellas: la nº 4 Villanesca y la nº 8 Valenciana o Calesera. Los restantes epígrafes fueron añadidos en ediciones posteriores y no son originales del compositor pese a lo cual resultan casi siempre acertados, evocadores y sugieren imágenes muy concretas. A diferencia de Grieg en sus «Danzas campesinas noruegas» (*Slatter*) Op. 72, Granados no recurre a ningún tema popular conocido y en su lugar sublima las características regionales típicas a través de una idea y un estilo musical propio y novedoso, aunque infundido de un característico aroma español. La obra fue alabada por sus amigos y colegas parisinos particularmente Saint-Saëns. Massenet y Grieg. El poderoso crítico ruso César Cui las declaró «exquisitas», quedando impresionado por sus ricos rasgos folclóricos con lo que a la alta reputación de Granados como pianista se añadió también, desde entonces, un notable prestigio como compositor.

Dada su popularidad y elevado valor musical, la obra ha merecido muchas transcripciones instrumentales e incluso para grandes formaciones pues su vivacidad y colorido invitan, por no decir que suponen un irrefrenable estímulo, para los maestros de la orquestación. Casi todas las Danzas españolas están escritas en forma ternaria y claramente ligadas a sus respectivas tonalidades.

Conocida indistintamente como **Andaluza o Playera la Danza nº 5** es, sin duda, la más popular y mejor conocida de la colección, si no de todo el repertorio del compositor y ha sido objeto de muchas versiones con diversas combinaciones de instrumentos e incluso de canciones algunas de dudoso gusto. Dedicada a Alfredo García Faria, la partitura en la que se indica su carácter de *Andantino quasi allegretto* está concebida en la estructura formal A-B-A. Comienza con el brío y el ímpetu melódico de las danzas populares del sur de España y su discurso sonoro, de clara inclinación melódica y con una contenida intensidad poética, transcurre con sutiles cambios entre el modo mayor y el menor. Sus esquemas no están muy lejanos a los que cabría destinar a una guitarra, con el bordón como protagonista. **(Duración aproximada 5'19)**.

Entre los años 1909 y 1911 Granados compuso dos suites de piano inspiradas en las pinturas, grabados y tapices de Goya en los que el pintor además de retratar a personajes de la nobleza y recrear un ambiente palaciego, reflejó como nadie los horrores de la guerra y caricaturizó, con notable ironía, los defectos de una sociedad compleja e intolerante. La obra bautizada como **Goyescas**, comprende seis piezas de carácter y contenido dispar que traducen las impresiones más fascinantes de los cuadros del célebre artista aragonés y es, posiblemente, la aportación más universal del compositor, en la que su imaginación se impregna y trasmite musicalmente los trazos, la vitalidad y el colorido del genial e inabordable maestro, a veces detallista y cuidadoso, otras, torvo, de trazo oscuro y desmadejado. Respecto a *Goyescas*, Granados escribió: *"Me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta, ...de él y de la duquesa de Alba; de sus pependencias, de sus amores, de sus requiebros. Aquel blanco rosa de sus mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares... aquellos cuerpos de cintura cimbreante, manos de nácar y carmín posadas sobre azabaches; me han trastornado"*.

En 1911 terminó de escribir el primer cuaderno, de poco más de treinta minutos de duración, constituido por las siguientes piezas: *Los requiebros, Coloquio en la reja, El fandango de candil y Quejas o la maja y el ruiseñor*. Después de esta primera entrega, que ya señalaba el horizonte en el que se encuentran sus grandes obras maestras, empezó a componer la segunda parte de la serie, en la que se percibe un lenguaje más dramático y, ciertamente, más cercano a los ásperos pensamientos del pintor integrándola *El amor y la muerte (Balada)* y *Epílogo (Serenata del espectro)*. El 11 de marzo de ese año *Goyescas* se interpretó en el Palau de la Música de Barcelona y un mes más tarde se estrenó en la muy prestigiosa Sala Pleyel de París. El éxito de la audición fue tal, que el propietario del local y también prestigioso fabricante de instrumentos de teclado, lleno de entusiasmo, decidió regalarle el piano de cola con el que Granados había tocado el concierto.

A raíz del éxito de estos recitales el pianista Ernest Schelling sugirió a Granados que la obra podría prestarse a una ópera por lo que este, convencido, comenzó pronto a esbozar una posible estructura dramática, contando para el libreto con la colaboración del escritor valenciano Fernando Periquet Zuaznabar. Una vez diseñada la trama básica, inició la composición de la música. Mientras aproximadamente la mitad del material se obtuvo de las previas piezas de piano, una buena porción de la obra fue una creación inédita. De cualquier modo, no sólo en las nuevas sino incluso en las secciones reexaminadas, Granados modificó la partitura aprovechando las posibilidades de coloración adicionales que permitían

la orquesta y las voces. La obra se programó originalmente para su presentación en la Ópera de París pero la coincidencia con la 1ª Guerra Mundial forzó al teatro a cancelar los planes. A iniciativa de algunos amigos se hicieron en su lugar gestiones con el Metropolitan Opera House de Nueva York donde, finalmente, se estrenó el 28 de enero de 1916, emparejada con *Pagliacci* de Leoncavallo y con un elenco casi enteramente italiano. La estructura de la ópera, su brevedad (aproximadamente una hora de representación) y el consistente uso de elementos folclóricos españoles y de canciones populares ha hecho que esta pieza haya quedado más fuertemente ligada a la tradición zarzuelista por lo que al margen de la unánime aclamación que suscitó su debut americano, la obra se ha representado con igual éxito por compañías de zarzuela y de ópera, si bien, ciertamente, nunca ha llegado a incorporarse con firmeza en el repertorio operístico fuera de España.

El ahora famoso *Intermezzo* de Goyescas fue escrito en el último momento, poco antes de su presentación en Nueva York, al darse cuenta el autor que la primera versión era demasiado corta y como un recurso para interrumpir un cambio de cinco minutos en el escenario, llegando a ser, sin ninguna sombra de duda, la pieza más frecuentemente interpretada de su catálogo. Pau Casals, se vio considerablemente involucrado en su creación al ser quien, unos pocos días antes del debut, aconsejara añadir un interludio instrumental, trabajo que Granados, en efecto, concluyó en una sola noche, comentando a continuación a su amigo «*He escrito algo más que un lugar común ¡He producido una Jota Aragonesa!*» a lo que Casals respondió «*Perfecto, ¿no era Goya de Aragón?*».

Se han hecho muchos arreglos del *Intermezzo* de los que destacan dos: uno para piano y violonchelo y otro para trío con piano, ambos de Gaspar Cassadó, uno de los discípulos con más talento de Casals. Formando dúo con la pianista Alicia de Larrocha y siendo ambos estudiantes en la academia fundada por Granados interpretaron, en numerosas ocasiones, la transcripción del *Intermezzo* que representa hoy una apreciada pieza de concierto para violonchelistas. Se trata de una página marcadamente romántica, con una simple y evocadora melodía volcada por entero al dominio expresivo y a las cantinelas del instrumento de cuerda. El papel del piano, que se limita básicamente a acompañar al violonchelo con un continuo rítmico, desarrolla de vez en cuando una voz secundaria poseedora de su propio carácter ornamental. El debut de Goyescas en el Metropolitan Opera House, supuso la novedad de interpretarse allí por vez primera una obra en español o de un compositor español lo que justifica que superando su gran temor a la travesía Granados decidiera embarcarse rumbo a Nueva York para asistir al estreno. Ciertamente, no andaba muy descaminado pues, tras un recital de piano en la Casa Blanca, durante su regreso a España, murió con su esposa el 24 de marzo de 1916 cuando un submarino alemán torpedeó y hundió, mientras cruzaba el Canal de la Mancha, al vapor francés *Sussex*, en el que viajaba de Londres a Barcelona, desapareciendo con él una de las últimas figuras del piano romántico. (*Duración aproximada 4'50*).

PABLO SARASATE (Pamplona 1844 – Biarritz, 1908)

Playera Op. 23 nº 1 (de Danzas Españolas)

Pablo de Sarasate forma parte, junto a Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski etc, de un grupo de violinistas de finales del siglo XIX que al igual que el de pianistas como Moscheles, Paderewski, Scharwenka, etc.. compartieron su gran virtuosismo interpretativo con un notable talento para escribir obras capaces de mostrar su inconfundible habilidad si bien, excepto unos pocos casos, no lo suficiente para crear trabajos memorables.

Sarasate es el paradigma del artista de genio innato. Niño prodigio, durante toda su vida encarnó siempre un personaje excepcional pues además de su portentosa técnica violinística tenía a su favor otros elementos que supo potenciar: su país de procedencia, en un momento en que exotismo español estaba de moda, la cuidada imagen pública y un sorprendente sentido del espectáculo.

También logró fama como compositor de música virtuosa para violín, faceta de su biografía que trasciende la leyenda de intérprete del momento, siempre difícil de cotejar a posteriori, puesto que, en este caso, sus obras sí han debido permanecer expuestas a la crítica al margen del tiempo. El grado de dificultad técnica de las piezas de su catálogo, sin embargo, permite adivinar que las alabanzas y aclamaciones recibidas antaño no fueron injustificadas pues difícilmente habría compuesto lo que él mismo no se atreviera a tocar con precisión y brillantez. Una constante en sus obras es la presencia del folclore español como punto de partida y como principal elemento temático, rítmico y melódico cuyo estilo, siempre con un neto carácter virtuosista, transita dentro de un romanticismo tardío, ligado a la música popular, sin menospreciar otros aspectos del más puro clasicismo. Poseedor del dominio técnico propio de un genio irrepetible, Sarasate escribió básicamente para su propio uso un cierto número de obras para violín solo, con piano o con orquesta y su personal manierismo tuvo un marcado efecto sobre la mayoría de los compositores de su época para los que fue además fuente de inspiración entre ellos Bruch, Lalo, Saint-Saëns e incluso Dvorák, que escribió piezas para él. El gran violinista Carl Flesch describe la música de Sarasate «*como una lozana campesina de mejillas sonrosadas*» y, ciertamente, posee un enorme encanto y elegancia entre los que se intercalan fragmentos apasionados, de puro alarde técnico y, en ocasiones, de gran imaginación. Sus 54 números de opus, pueden dividirse en cinco grupos generales. El primero contiene piezas en un lenguaje popular, el segundo consiste en fantasías de ópera, el tercero son composiciones que pueden definirse como «originales», el cuarto algunas excelentes transcripciones y el último incluye unas pocas cadencias de conciertos para violín. Las piezas más conocidas de su catálogo son los Aires Gitanos Op. 20 de 1878, un elemento indispensable en el repertorio de todo virtuoso, y los cuatro volúmenes de Danzas Españolas para violín y piano (Op. 21, 22, 23 y 26) en las que utiliza elegantes arreglos de melodías populares. Si bien hoy día no son comparables a obras homólogas de la época como las Danzas Húngaras de Brahms publicadas en 1869 o las Danzas Eslavas Op. 46 y Op. 72 de Dvorak, no cabe duda que tuvieron una amplia influencia durante su apogeo en las postrimerías del siglo XIX y han permanecido como una parte importante del repertorio del violín. Sarasate no estaba interesado en escribir vastas obras originales ni plagadas de profundidad, pero sorprende la calidad que investía a sus arreglos y piezas de concierto. El

segundo libro de **Danzas Españolas para violín y piano Op. 23** proporciona una amplia evidencia de esa sutileza para abordar las miniaturas musicales. Comprende como todos los restantes volúmenes, dos piezas: una melancólica *Playera* y otra frenética y muy cargada virtuosismo, *Zapateado*, El manuscrito, fechado en San Sebastián el 1 de agosto de 1879, está dedicado al violinista alemán Hugo Heerman y fue publicado por Simrock en Berlín. Existe también un manuscrito del *Zapateado* para violín y orquesta sin completar. **Playera, Op. 23, No. 1** es un tema melancólico, incluso abatido, en un tiempo pausado, que el compositor marca como *Lento*, con una melodía de violín (violonchelo) aparentemente improvisada que discurre rodeada de un irrefrenable y casi inflexible ritmo *ostinato* del piano, poniendo de manifiesto el estereotipado conflicto de estilo armónico español. Existe un arreglo para violonchelo y piano (*Duración aproximada 4'50*).

ISAAC ALBÉNIZ (Camprodon, Gerona 1860-1909)

Tango de España: Seis hojas de álbum, Op. 165

En 1890, en la lejanía de su recién estrenada residencia londinense, Albéniz publica media docena de fragantes miradas a España que integran las **Seis hojas de álbum Op. 165** una inspirada colección que ve la luz por vez primera en los talleres de la editorial Pitts & Hatzfield. Se trata de unas páginas breves y maestras, frescas y directas, desnudas de verbosidad y cinceladas casi a vuela pluma, pero profundamente sazonadas con la experiencia de una muy curtida sabiduría pianística y bajo la convicción de un sentimiento estético nacionalista cada día más asentado y profundo. Aunque Gabriel Laplane pensara de manera bien distinta, no es aventurado afirmar que con estas españolísticas *Seis hojas de álbum* Albéniz se adentra de manera indefectible en la senda formidable de un nacionalismo trascendido y de cuño que -en asombrosa cohabitación con otros estilos- culminará en el prodigio de la Suite Iberia y se proyectará de manera determinante en toda la gran música española del siglo XX.

La serie representa la cima de las composiciones de pianísticas de salón de Albéniz por lo que pese a que ninguna de sus piezas tiene una duración superior a cuatro minutos, ni supone un reto técnico inalcanzable, ni encierra tampoco entre sus notas unas intrincadas texturas es sin duda una auténtica obra maestra. Los ritmos, las armonías modales y los sutiles dramas de sus simples líneas evocan España tan claramente que difícilmente podía ser adornada mejor. En su conjunto las seis piezas («Preludio», «Tango», «Malagueña», «Serenata», «Capricho catalán», «Zorcico») podrían considerarse como la versión de Albéniz de la tradicional suite para teclado consistente en un prelude seguido de danzas y un par de movimientos no danzantes.

A lo largo de su siempre ascendente carrera Albéniz se aproximó en diversas ocasiones al quebrado aire del tango en sus diferentes modalidades, ya sea «tango-español» o «tango-habanera» y el característico ritmo entrecortado de 2/4 aparece ya en sus primeras obras nacionalistas y reaparece, por última vez, en los intrincados compases de «Lavapiés». De todos ellos, el cadencioso y lánguido **“Tango en Re mayor” Op. 165 n° 2** es el que ha alcanzado mayor popularidad, hasta el punto de erigirse en una de sus páginas más difundidas. Aunque escrito

originalmente para piano solo, parece claro que Albéniz trata de imitar los aires de la guitarra española, con los típicos rasgueos, habiendo sido sometida a numerosas transcripciones entre las que se encuentra una para violonchelo y piano o incluso una curiosa adaptación para trío clásico de Karl Rissland, publicada en Boston en 1918. Pieza melodiosa, evocadora y ciertamente hermosa, de carácter tranquilo en la que Albéniz se deja arrastrar por su natural sentido del color y los dulces recuerdos iberoamericanos que concluye en 62 sencillos compases, en tiempo de 2/4 y aire *Andantino grazioso* cuya métrica cadenciosa y aromático ambiente expresivo más sugieren, a pesar de su título, más una deliciosa y seductora habanera que un resuelto tango porteño. (*Duración aproximada 2'50*).

GASPAR CASSADÓ (Barcelona, 1897 - Madrid, 1966)

Requiebros

Además de un extraordinario virtuoso del violonchelo de su época Gaspar Cassadó fue un destacado compositor que concibió la mayoría de sus obras entre 1925 y 1930. Su estilo está influenciado en primer lugar por su padre pero sobre todo por el hecho de vivir en el París mítico de principios de siglo XX, imbuido en su ambiente, rodeado de algunas de las más importantes figuras de la música del momento incluyendo a Claude Debussy, Erik Satie y Maurice Ravel con quien junto a Manuel de Falla estudió composición y armonía, compartiendo amistad con otros compatriotas emergentes, residentes en la capital francesa, como Alfredo Casella, Joaquín Turina e Isaac Albéniz, sin olvidar su posterior incursión en los círculos musicales de Italia, Alemania y Austria, donde conoció a Dallapiccola, Respighi, Hindemith y los integrantes de la Segunda Escuela de Viena. El estilo ecléctico de Cassadó se enmarca perfectamente en la misma línea creativa de gran parte de los compositores del momento y básicamente, incorpora su propio lenguaje armónico al material sonoro recogido del entorno popular, acentuando así una forma de expresión personal emparentada con el Romanticismo, pero que a su vez, se entronca fuertemente con la corriente «impresionista» de la Francia moderna. En sus páginas recurre pues a las melodías populares de Cataluña y del resto de España, interesándose en particular por los esfuerzos que realizaron por integrar el folclorismo nacionalista en obras de gran aliento universal tanto Falla, en España, como Bartók o Kodaly, en Hungría. Aunque el trabajo de Cassadó no se limita a su propio instrumento sino que también escribe música de cámara, para guitarra, un concierto para piano etc. son las piezas para violonchelo ya sea solo, acompañado por el piano o con orquesta las más apreciadas y las que todavía forman parte del repertorio de muchos intérpretes. Entre los primeros cabe destacar la Suite para Violonchelo solo, notable por su bien logrado y carismático aroma español, y entre los dúos instrumentales su *Pastoral*, la *Rapsodia del Sur*, la *Serenade*, la *Sonata en La menor*, la *Sonata nello stile antico spagnolo*, la *Danza del demonio verde*, el *Lamento de Boabdil*, *Requiebros*, la *Partita* etc. Cassadó fue también un excelente arreglista y hasta tal punto era conocida esta faceta que se cuenta que cuando el célebre director Jonathan Sternberg se tropezó una vez con el no menos famoso violonchelista francés Maurice Gendron en París al mencionar que precisamente acababa de ver a Cassadó éste le replicó irónicamente «¿Qué ha arreglado últimamente?». Hizo cerca de 70 transcripciones para violonchelo y piano, la mayoría procedentes de obras y compositores bien conocidos. Destacan

las versiones para dúo y trio con piano del muy popular *Intermezzo* de la ópera *Goyescas* de Enrique Granados o sus versiones para violonchelo del Concierto para clarinete de Weber y para Trompa de Mozart, de los Conciertos de Carl Philippe Emmanuel Bach y Vivaldi o el arreglo de la Sonata "*Arpeggione*" de Schubert para violonchelo y orquesta en el que añadió varios pasajes de transición originales, mereciendo ser estrenado por la Filarmónica de Berlín dirigida por Wilhelm Furtwängler. Algunas piezas supusieron sin duda un gran esfuerzo compositivo como la Suite para violonchelo y piano basada en temas del «Caballero de la Rosa» de Richard Strauss, el Concierto basado en piezas para piano de Tchaikovsky Op. 72 (de una hora y media de duración) o la versión para Concierto de la Sonata en Sol menor para viola de gamba y clavicordio de Bach. Aunque en su mayoría no existen dudas de su autenticidad, otras partituras como los arreglos para violonchelo y piano de una supuesta *Toccata* para órgano de Frescobaldi, el *Allegretto Gracioso* de Schubert y el *Minuetto* de Boccherini arregladas para violonchelo y piano aparentemente escritas por estos músicos fueron, al parecer, no sólo creadas por él mismo sino también negando pertinazmente su autoría. Su fina formación académica y la enorme confianza en sus propias facultades permitió sin duda a Cassadó ese relativo fraude descubierto sólo años después. Para ser justos es fácil suponer que en el momento de su gestación estaba totalmente convencido de que nadie podría descubrirlo desconociendo obviamente los progresos posteriores musicología, en un tiempo en el que la investigación de los manuscritos y fidelidad textual eran menos rígidos e incluso sin imaginar tampoco el interés que llegaría a despertar luego su propia carrera artística. Hay que reconocer que la iniciativa de realizar supuestas transcripciones de otros famosos compositores para su utilización en el repertorio de los conciertos propios era en esa época un hecho bastante común y el célebre Fritz Kreisler lo hizo repetidamente con ciertas piezas de violín. Sin embargo mientras éste admitió abiertamente el fraude cuando le fue preguntado, Cassadó siempre lo negó, tal vez por evitar añadir más polémica a las duras críticas que sufriera en la posguerra por su actitud «apolítica» en la contienda civil española y el régimen de Franco y su supuesta tolerancia con los anteriores gobiernos fascistas italiano y alemán que afectó la relación con su maestro Casals y que posiblemente temía reproducir declarándose «culpable». Por otro lado, la popularidad de Kreisler era tan enorme que pudo fácilmente superar el escándalo que provocó su confesión mientras que Cassadó, todavía en los albores de su carrera, no podía estar enteramente seguro de obtener la misma benevolencia.

De cualquier forma hay que tener en cuenta que Cassadó fue un magnífico integrante de una larga línea histórica de grandes compositores-intérpretes que habiendo adquirido fama con el violonchelo estaban claramente condicionados por el contenido de sus ejecuciones en concierto por lo que no parece justo una sanción severa porque en ocasiones empleara en su repertorio piezas que aun no ajustándose estrictamente su procedencia no dejaban de ser unas maravillosas páginas musicales.

Requiebros para violonchelo y piano es una de las últimas creaciones de la producción de Cassadó y quizá su obra más popular Compuesta en 1934 cuando tenía alrededor de 37 años está dedicada a Pau Casals como reconocimiento y gratitud a sus enseñanzas. Aquí Cassadó, como Albéniz, se presenta más andaluz que catalán. Es una pieza virtuosista, de claro color popular, donde la escritura para violonchelo y piano está perfectamente equilibrada. Su título evocador, lleno

de indicaciones como *con anima* y *con passione*, demuestra la fuerte atadura emocional de Cassadó, en sus años de aprendizaje con el maestro Casals. Dividida en tres secciones, la primera, luminosa y brillante, de carácter garboso, comienza con una introducción del piano que da entrada al tema, cantado señorialmente por la cuerda, con un refinado uso del *rubato* contrastado luego con un ritmo punteado de naturaleza guitarrística donde ambos instrumentos parecen protagonizar una fiesta de danza. La segunda sección comienza con una melodía solemne y enérgica encargada al violonchelo acompañada por precisos y contundentes acordes en el piano, al que se le reserva una cadencia indicada "*con fantasía*". Después los dos instrumentos se conjuntan y dan paso "*animando poco a poco*" a la tercera sección en la que se reexpone el primer tema, desarrollado y ampliado, para finalizar en una potente y brillantísima *coda*. A pesar de que la inspiración andaluza, le adjudica un fuerte sabor popular hispano, lo que realmente traduce la pieza es el profundo conocimiento de las posibilidades tímbricas del violonchelo, para extraer del instrumento su más honda poesía. (**Duración aproximada 6'**).

MANUEL DE FALLA (Cádiz, 1876 - Alta Gracia, 1946)

Suite popular española

(El paño moruno / Nana / Canción / Jota / Asturiana / Polo) (transcripción para violonchelo y piano)

A finales del siglo XIX y principios del XX un gran número de compositores de todo el mundo se interesaron por melodías procedentes de la tradición popular para crear sus propias composiciones. Este nuevo nacionalismo musical, heredero del Romanticismo, que obtiene sus fuentes del inmenso bagaje cultural del pueblo, está representado por figuras como Kodály, Bartók, Brahms, Glinka, Ives, Borodin, Rimski-Korsakov, Mussorgsky, Grieg, Villalobos, Ginastera, Chiquinha Gonzaga, Falla, Albéniz, Granados, Turina, Sarasate etc, etc entre otros muchos. En España la mayoría de estos compositores nacionalistas adaptaron canciones y tonadillas tradicionales, transmitidas oralmente, armonizándolas convenientemente para ser transformadas en piezas de concierto. De todos los lugares, Andalucía en particular con su inagotable reserva musical, fue una constante fuente de inspiración. Felipe Pedrell, maestro de Falla y padre de la música nacionalista española, inició el camino con sus dos series de composiciones inspiradas en cantos y ritmos andaluces: «Aires andaluces» y «Aires de la tierra del cantaor Silverio», ambas transcritas para canto y piano y firmadas bajo seudónimo en 1889. En la misma línea compondría sus «Canciones arabescas».

Como relata el propio Manuel de Falla una criada le entonaba en la infancia melodías gaditanas que quedaron grabadas en su memoria para componer años más tarde sus canciones populares con las que, gracias a su espíritu universal, consiguió proyectar al mundo el aparente «localismo» de sus obras. Sus «Siete Canciones Populares Españolas» para voz y piano fueron escritas durante los últimos meses de su estancia en París, poco antes de abandonar la ciudad para regresar a España en 1914 en las vísperas de la I Guerra Mundial y tras el estreno de «La vida breve» en el Théâtre National de l'Opéra-Comique de París, el 7 de enero de ese año. Símbolo del acercamiento más directo al género

por parte de su autor, emplea en ellas un lenguaje claro y conciso, alejado de la complejidad armónica de muchas de sus obras precedentes sugiriendo una suerte de reacción frente a la densidad de la escritura orquestal de su ópera. Se trata, sin duda, de una obra maestra, probablemente insuperada, en cuanto a capacidad de penetración en las claves esenciales de los procesos melódicos, rítmicos y armónicos de la canción popular para revertirla en una forma creativa personal extraordinariamente refinada. Curiosamente, su gestación se produce mientras Falla vive en París y decide recurrir a las fuentes populares, tras conocer la obra de Grieg y también claramente influido por Debussy y Ravel, en tanto que después, al visitar Andalucía, se alejará del folclore nacional dirigiendo sus afanes hacia un patrimonio musical más «culto» y universal. Las «Siete Canciones Populares Españolas» («El paño moruno», «Seguidilla murciana», «Asturiana», «Jota», «Nana», «Canción» y «Polo») son unas breves piezas, compuestas sobre textos anónimos, no todas derivadas de material popular, en las que se alude a la música regional de Murcia, Asturias, Aragón y Andalucía, haciéndolo no sólo con un profundo conocimiento de causa, sino que además manteniendo el espíritu netamente costumbrista del material sonoro sin abandonar los requisitos expresivos de la canción de concierto. Se trata de un trabajo fascinante que parece discurrir simultáneamente entre el terreno del *lied* y el mundo de la canción española y en el que queda claramente patente no sólo la extremada concisión, característica de la madurez de Falla sino una soberbia perfección formal. La obra fue interpretada por primera vez el 14 de Enero de 1915 en el Ateneo de Madrid por la soprano Luisa Vela y el compositor al piano y no se publicó hasta 1922.

El famoso violinista polaco Paul Kochanski (1887-1934) trabajó estrechamente con Falla para transcribir seis de las canciones para violín y piano, dejando fuera la Seguidilla murciana, constituyéndose en el más conocido de sus arreglos. En la adaptación de Kochanski, muy respetuosa con el original, del que conserva su belleza, las piezas se agruparon bajo el título de **Suite Popular Española** epígrafe empleado también para otras transcripciones. Como un gesto de agradecimiento por el compromiso Falla rededicó el nuevo trabajo a la mujer del violinista. El orden de ejecución de las piezas, en esta versión instrumental, no sigue el original de la partitura de Falla, aunque algunos intérpretes prefieren restaurar la secuencia primitiva. La Suite de Kochanski comienza con el «Paño moruno» al que se le añaden figuras en pizzicato. Le siguen «Nana» y «Canción» basadas sobre melodías populares conocidas. En la «Jota», un trabajo personal de Falla en el modo de la danza popular aragonesa, se utilizan acordes pizzicato que tratan de imitar las castañuelas. La más famosa de las canciones es con mucho «Asturiana», un lamento leve tocado sobre cuerdas apagadas. El «Polo» final es de nuevo una pieza original de Falla al estilo del cante flamenco.

Se han realizado también versiones para otros instrumentos en particular para violonchelo y piano como el arreglo del francés Maurice Marechal que sigue la misma secuencia de Kochanski e igualmente omite la Seguidilla murciana. (**Duración aproximada 11"**).



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Miércoles, 9 de noviembre 2011

CUARTETO BRENTANO

Avance de programa curso 2011-2012

Lunes, 28 de noviembre 2011	JULIA FISCHER, violín MILANA CHERNYAVSKA, piano
Lunes, 5 de diciembre 2011	NEMANJA RADULOVIC, violín SUSAN MANOFF, piano
Lunes, 19 de diciembre 2011	CUARTETO PAVEL HAAS
Miércoles, 11 de enero 2012	CUARTETO EMERSON
Lunes, 23 de enero 2012	LILYA ZILBERSTEIN, piano
Lunes, 6 de febrero 2012	MATTHIAS GOERNE, barítono TAMARA STEFANOVICH, piano
Jueves, 23 de febrero 2012	FAZIL SAY, piano
Lunes, 27 de febrero 2012	CUARTETO ARTEMIS
Lunes, 12 de marzo 2012	SARA CHANG, violín
Lunes, 26 de marzo 2012	YURI BASHMET, viola OLEG MAISENBERG, piano
Martes, 10 de abril 2012	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 16 de abril 2012	EMMNUEL AX, piano
Lunes, 14 de mayo 2012	NATALIA GUTMANN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Lunes, 21 de mayo 2012	ANDREA LUCCHESINI, piano
Mayo 2012	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Siente el Mediterráneo



depósitos

futuro

ahorro

coche

tranquilidad

crédito

casa proyectos

comercio

viajes

seguros

inversión

empresas

estudios

familia

planes

AQUÍ NOS TIENES



www.cam.es

