



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLIV
Curso 2015 - 2016

CONCIERTO NÚM. 828
VII EN EL CICLO

Recital de piano por:
LUIS FERNANDO PÉREZ

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 18 de enero

20,00 horas

Alicante, 2016

LUIS FERNANDO PÉREZ



Ha visitado la Sociedad de Conciertos de Alicante en una ocasión:

- 13/02/2013, interpretando obras de Granados y Albéniz.

Nacido en Madrid en 1977 estudió con Andrés Sánchez-Tirado en el Conservatorio de Pozuelo de Alarcón donde obtuvo las máximas calificaciones y desde 1993 en la Escuela Reina Sofía con Bashkirov, Egyazarova y Gulyas. Imparte clases magistrales en Francia, Hungría, diversas ciudades españolas y es Asistente en la cátedra de Música de Cámara en la escuela Reina Sofía. En la revista Gramophone, Bryce Morrison ha dicho de él: "Es un joven pianista sin miedo a seguir su propio camino. Dotado de una técnica extraordinaria y de una rica profusión de ideas, es claramente uno de los pianistas talentosos de la generación actual".

Últimas temporadas: Ha hecho y continuará haciendo giras por diversas ciudades españolas y francesas, también tocará en, Bruselas, San Petersburgo, Budapest, Varsovia, Sharjah, Beijing, Shanghai, Tokyo, etc... Manteniendo su colaboración con orquestas como las de cámara Franz Liszt de Budapest y Mannheim, Sinfónicas de Barcelona, Bilbao, directores como Ros Marba, José Ramón Encinar e intérpretes de música de cámara como Adolfo Gutiérrez, Cuartetos Artis de Viena, UNESCO y Bartok entre otros, y visitando festivales como Schleswig-Holstein, La Roque d'Antheron, Santander y Granada.

Lo más destacado de su carrera: Amplió conocimientos en Colonia con Aimard y en la Academia Marshall de Barcelona donde obtuvo el "Master en música española" con Alicia de Larrocha, Carlota Garriga, y Carmen Bravo de Mompou. Ha recibido clases magistrales de León Fleisher, Andras Schiff, Bruno Leonardo Gelber, y Méname Pressler. Ha sido galardonado en los concursos Franz Liszt de Ibla y Enrique Granados de Barcelona entre otros.

Grabaciones: Obtuvo la medalla Albéniz por su grabación de la Suite Iberia y Navarra. La revista Scherzo denominó su disco de las sonatas del padre Soler "Disco Excepcional" y la Revista francesa Classica le otorgó el "Choc du Disc". Su trabajo "Goyescas" y "Valses poéticos" de Granados ha obtenido el "Diapasón d'or", el "Disque de Mois", el "Choc du Disc" y el "Disco excepcional". En otoño de 2014 se presentó en París su último trabajo dedicado a Manuel de Falla, para el sello Mirare, para el que graba estos últimos años.

PROGRAMA

- I -

CHOPIN

Nocturno en do#menor op post.

Balada en sol menor n.1 op. 23

Dos nocturnos op. 27

Nº 1 en do # menor

Nº 2 en re bemol mayor

Scherzo n.3 op. 39

- II -

GRANADOS

"Goyescas"

Primer Cuaderno:

Los Requebros

El Coloquio en la Reja

El Fandango del Candil

Quejas o La Maja y el Ruiseñor

Intermezzo (de la ópera "Goyescas")

Segundo Cuaderno:

El amor y la muerte (Balada)

Epílogo. Serenata del espectro

El Pelele (Escena goyesca)

CHOPIN, FRÉDÉRIC (Zelazowa Wola, 1810 - París, 1849)

Nocturno en Do sostenido menor op post.

Balada n°1 en Sol menor n°.1 op. 23

Dos Nocturnos op. 27: n°1 y n°2

Scherzo n.3 op. 39

Aunque se trata de una forma genuina romántica, en los siglos XVII y XVIII los términos «nocturne» o «notturmo» (*Nocturno*) se referían genéricamente a composiciones instrumentales en varios movimientos, de carácter concertante que, en determinadas circunstancias festivas, se ejecutaban de noche y al aire libre. La denominación destacaba más, por lo tanto, el ámbito de las piezas, el momento del día de su ejecución y su función de serenata, que sus verdadero contenido musical o su concepción formal, por lo que los límites entre las diversas variedades de esta suerte de «música de consumo» permanecen relativamente indefinidos. La «serenata», la «casación» y el «divertimento», tal como lo compusiera Haydn para flauta, oboe, dos trompas y cuerda, se consideraban también como modalidades de música nocturna en la que igualmente podían incluirse determinadas piezas vocales en un solo movimiento derivadas de la tradicional serenata cantada con un somero acompañamiento instrumental como los *Nocturnos vocales* de Mozart (los K 436-439 y K 549). El *Nocturno* para piano del período romántico enlaza sobre todo con esa modalidad vocal y en particular con determinadas formas como arias, *lieder* y romanzas si bien, en esta ocasión, la voz cantante y el acompañamiento son asumidos íntegramente por el instrumento que, en ese momento, gozaba de un papel de absoluta preeminencia como solista. En efecto, una de las claves esenciales en la renovación de la literatura para teclado a comienzos del siglo XIX está representada por el perfeccionamiento del pedal de resonancia del piano, un mecanismo patentado en 1783 por John Broadwood y que tanto Beethoven, que ya se sirvió audazmente del artefacto, como von Weber y Schubert lo utilizaron profusamente para multiplicar sus efectos sonoros. Sin embargo el irlandés de Dublín, John Field (1782-1837), compositor menor, pero excelente pianista, fue uno de los primeros en percibir que el uso del pedal lograba desunir el sonido fundamental del bajo, modificando así la clásica disposición del «bajo Alberti», un tipo de acompañamiento con un acorde quebrado o arpegiado, en el que las notas se sucedían en el orden grave-agudo-medio-agudo, repitiéndose luego el mismo patrón. Este descubrimiento, aparentemente banal, permitía ejecutar sobre el teclado la melodía y

el acompañamiento en una tesitura amplia, como si se tratara de la transcripción para piano solo de un romance para canto y piano. La fórmula pianística del *Nocturno* se atribuye pues, unánimemente, a Field que, pese ser hoy un compositor relativamente olvidado, escribió en 1814, casi veinte años antes que Chopin, unas primeras partituras según ese novedoso estilo. Designadas inicialmente como «Romances», muy poco después tres nuevas piezas de un solo movimiento fueron agrupadas ya bajo el título de «*Nocturnos*» lo que permite adjudicar al pianista irlandés también la «invención» del nombre de este género musical. Como discípulo de Muzio Clementi (1752-1832), Field había pasado la mayor parte de su vida en Rusia, donde incluso falleció, por lo que no puede sorprender que en sus *Nocturnos*, se hallen, junto a elementos tradicionales típicos del aria y del *lied* occidentales, materiales estilísticos propios de la romanza rusa, que comenzaba a difundirse por entonces.

No puede extrañar tampoco que, en sus inicios, los *Nocturnos* de Chopin fueran comparados con los de su antecesor. Aunque creador de una pieza breve, lenta y evocadora, Field, como asegura Félix Clement en su curioso libro de biografías de músicos publicado hacia 1884, era un enemigo declarado del romanticismo, y a él se debe el comentario despectivo de que Chopin era «un talento de alcoba de enfermo» (!!). Curiosamente, en su tiempo, en la confrontación entre ambos compositores el polaco no salía muy bien librado hasta el punto que algún personaje, como el poeta y crítico alemán Ludwig Rellstab, responsable del título «Claro de luna» para la Sonata nº 14 de Beethoven, decía: «*Donde Field sonríe, Chopin hace una mueca; donde Field suspira, Chopin gruñe; donde Field sazona ligeramente, Chopin vuelca el tarro de la pimienta. En resumen, si se coloca una de las piezas de Field ante un espejo curvo que la desfigure horriblemente, se tendrá una obra de Chopin.*» Como sucede en tantas ocasiones, el juicio crítico era por completo disparatado y no se necesitó mucho tiempo (que es el juez más implacable frente a las estupideces y disparates del ser humano) para que los *Nocturnos* de Chopin desvanecieran hasta el recuerdo de los de Field.

Chopin escribió su serie con una intención estrictamente musical de tal suerte que, como en otros géneros, cada pieza lleva exclusivamente el título genérico, su tonalidad y nº opus sin añadir ningún otro mensaje o indicio sugerente o emocional. Por ello, sólo inusualmente puede hallarse en sus partituras alguna cita literaria que aluda a una determinada fuente de inspiración, como sucede con el epígrafe existente en el manuscrito del *Nocturno Op. 15, nº 3* que reza: «*Después de una*

representación de Hamlet», aunque el propio Chopin tachara luego la cita impidiendo su pase a la imprenta. El compositor prefería, por lo tanto, que fuera el oyente quien recibiera su propia impresión y experimentara ante la música su personal e íntima emoción. Pese a ello, los *Nocturnos* de Chopin han sufrido un aluvión de cursi literatura, frases rebuscadas y títulos ridículos por parte de editores desaprensivos o intérpretes poco concedores de estos designios del autor.

Si casi toda la obra de Chopin es en su raíz música de salón, aún prescindiendo de su significado peyorativo, los *Nocturnos*, como los *Valses* y las *Mazurcas*, lo son de un modo preeminente e, incluso los más brillantes, constituyen piezas breves, de factura sencilla y delicada, concebidos para tocarse en ámbitos restringidos por lo que, pudiera especularse que perdieran parte de su encanto cuando se las escucha en la solemne y protocolaria sala de conciertos de nuestros días. A lo largo de toda la serie de *Nocturnos*, el compositor utiliza de un modo natural, casi despreocupado, una gran variedad de medios expresivos, que destacan por su innegable carácter melancólico, soñador y por la sencillez de su factura melódica, resultando, por tanto, difícil no percibir en ellos el misterioso palpitante de la noche, lo que no impide que se introduzcan también radicales novedades armónicas. Con muy contadas excepciones, todos los **Nocturnos** de Chopin tienen una disposición estructural característica y novedosa en el sentido de presentar la misma forma ternaria, en la que la segunda sección central, de carácter independiente y, casi siempre, de una expresividad radicalmente dispar, ofrece un claro contraste con la primera, mientras que la tercera es una mera repetición, a veces abreviada o incluso levemente modificada de aquella (A-B-A'). La esencia principal en estas composiciones es una cantinela emocional, con un amplio rango de tonalidades para cuya contenido y expresión se requiere un peculiar *rubato* del piano cuidadosamente concordado y balanceado. Pocas colecciones pianísticas cuentan con una discografía tan extensa e interesante. Los dos **Nocturnos Op. 27** escritos en 1835 fueron publicados el año siguiente, simultáneamente en Leipzig, Londres y París (por Schlesinger). El editor inglés no pudo evitar darles un título tentador: "*Los Lastimeros*". Fueron dedicados a la condesa d'Apponyi, esposa del embajador de Austria en Francia, en cuyos elegantes y selectos salones era frecuente la presencia de Chopin. El **Nocturno en Do sostenido menor, Larghetto** (en 4/4) **op. 27 n°1**, encierra mucha fuerza y ardor interno. Comienza con una cantinela palpitante y ablandada, sostenida por un movimiento ondulante y todo con la desenvoltura de un acompañamiento de corcheas que Chopin indica tocar a media voz. Un motivo intermedio se une a la

melodía inicial y, con ella, introduce progresivamente la segunda parte de la obra, *Più mosso* a $\frac{3}{4}$. El tono febril crece con la aparición de un nuevo tema en octavas sobre el tronar continuo de los trinos en los graves; después la agitación apasionada culmina cuando este tema se transforma en acordes sobre el bajo que recorre el teclado. Según André Coueroy: "se suceden rápidos estados del alma" hasta dar la ilusión fugitiva de un vals". Una transición armónica excepcional, seguida de un punto de órgano y de un corto recitativo restablece la dulce cantinela del comienzo. El **Nocturno op. 27 n°2 en Re bemol mayor** (*Lento sostenuto* en $\frac{6}{8}$) le gustaba particularmente a Mendelssohn, al llevar Chopin hasta muy lejos su arte de ornamentación pianística. Sin embargo, bajo esos arabescos decorativos la construcción resulta relativamente simple. El tema gracioso se expone tres veces, pero cada uno de sus retornos se acompaña de una expresión diferente y de un decorado variado. Todo es sostenido por un murmullo de dobles corcheas, como en un ritmo de barcarola. con ornamentaciones típicamente vocales en la mano derecha y, en la izquierda, figuras homogéneas de acompañamiento, siguiendo generalmente un movimiento ondulante, pero que ya delatan la pertinaz búsqueda por Chopin de un estilo exclusivo. El armonioso **Nocturno N° 1 en Si bemol menor Op. 9 n° 1** (*Larghetto* en $\frac{6}{4}$) es una página de enorme transparencia y de carácter profundamente interiorizado en la que el reiterado uso de arpeggios y el plan convencional, con el acompañamiento de sus figuras arpegiadas, acusan todavía la influencia de Field. Se superponen bordados de arabescos tiernos, exaltados y apasionados. André Coueroy anota que "la intención psicológica es más marcada, pero sin aceleración del movimiento, cuando aparecen los compases *appassionato*". Un descenso apoyado sobre cinco acordes *pianissimo* sirve de conclusión. El **Nocturno N° 3 en Si mayor Op. 9 n° 3** que cierra esa primera serie es un extenso *Allegretto* estructurado en tres partes. Aunque en algún tramo del acompañamiento en la mano izquierda se mantiene todavía próximo al empleado por John Field, Chopin contrapone nítidamente algunos elementos de su propio lenguaje y una mayor profundidad emocional que la del dublinés, delatando su voluntad de distanciamiento de aquél y de avanzar por una vía experimental propia. (Duración aproximada: 6' 35).

Los **Scherzos** de Chopin no tienen ninguna relación con los *Scherzos* de la sonata clásica, sino que consisten en piezas autónomas ampliamente desarrolladas, que encuentran su unidad en su ritmo común de $\frac{3}{4}$. El catálogo del compositor polaco comprende cuatro piezas, ricas de fantasía desbordante, que ponen en evidencia un espíritu tumultuoso, con frecuencia apasionado y casi trágico.

El **Scherzo en Do sostenido menor op. 39** (*Presto con fuoco*) fue dedicado a Adolf Gutman uno de los discípulos favoritos de Chopin, Comenzado en Mallorca en Enero de 1839, fue acabado algunos meses más tarde y publicado en 1840, en París por Troupenas, Es una página poderosa introducida por un grave unísono cuyas cuatro notas están audazmente repartidas en un ritmo ternario. Este preámbulo se prolonga en octavas francas y destacadas después sobre un trazo de negras *staccatos*- que recuerdan a los pizzicatos de un violonchelo- para acabar en un pasaje polifónico. La segunda idea *meno mosso* es enunciada como un coral. Un *accelerando* lleva al *Tempo I*; después una brillante modulación anuncia un episodio *Più lento*. El tema de coral se amplifica "*cantando con calore*". Los acordes de la mano derecha son sostenidos por peligrosos arpeggios de la izquierda, imponiéndose la conclusión *Con fuoco* en la aceleración de los trazos de corcheas y de sus saltos de mano izquierda, que son las octavas decididas que aportan el toque final.

La **Balada** no ha tenido jamás en música una forma bien definida. La etimología de la palabra, procedente del italiano "*ballare*" (danzar), le da, no obstante, el sentido de una canción bailable.

En su origen, la *Balada* era una pieza vocal refinada y fue Chopin, precisamente quien por vez primera dió el título de *Balada* a una composición musical, que Étienne Roger define como una "vasta pieza sin modelo preciso, procedente de la canción del rondó, de la sonata y de las variaciones". En el siglo XIX, a continuación de Chopin, la *Balada* adoptará un carácter lírico, sin dejar de conformar un modelo general épico narrativo, sobre todo las baladas inspiradas en fuentes legendarias anglosajonas y los poetas alemanes del *Sturm und Drang* (Herder, Goethe, Schiller, Uhland etc.) que inspiraron a los músicos del romanticismo alemán (Zeiter, Neefe, Zumsteeg, Brahms y sobre todo Löwe). La leyenda de Fausto es tal vez uno de los más representativos ejemplos de *balada*.

La composición de las cuatro *Baladas* de Chopin se escalona a lo largo de una docena de años. Todas están construídas sobre un compás binario en subdivisión ternaria: 6/4 y 6/8. Por la intensidad de su acento melódico y, por la riqueza de su escritura armónica, figuran entre las obras más consumadas del músico. Según una aseveración de Schumann (muy discutida todavía hoy), Chopin se habría inspirado, en sus tres primeras baladas, en textos de su compatriota Adam Mickiewicz (1798-1855), poeta polaco, como él emigrado en París. Chopin, sin embargo, no dejó ningún indicio al respecto aunque no puede olvidarse,

en este sentido, lo poco que apreciaba la música “programática”, como ya resaltamos al hablar de los *Nocturnos*. La **primera Balada en sol menor**, fue comenzada en Viena en la primavera de 1831, acabada en París en 1835 y publicada el año siguiente simultáneamente en Leipzig, Londres y París, por el editor musical, ligado con frecuencia a la publicación de su obra, Maurice Schlesinger. Chopin dedicó la pieza al barón von Stockhausen, embajador de Hannover en Francia. Para Schumann, esta *Balada* le habría sido sugerida a Chopin por la lectura de *Conrad Wallenrod* un vasto fresco poético de Mickiewicz, que narra un episodio dramático de los combates de los caballeros de la Orden Teutónica contra los paganos. Sin embargo, resulta difícil imaginar que Chopin pusiera música a escenas violentas, tan extrañas a su naturaleza. Es quizá por ello más aproximado, de acuerdo con Liszt, ver en esta página “una odisea del alma de Chopin” que, por cierto, era una de sus preferidas, como confirma una carta de Schumann a su antiguo profesor de contrapunto, Heinrich Dorn, en septiembre de 1836, tras un encuentro casual con Chopin en Leipzig: «Tengo de Chopin una reciente *balada en sol menor*; me parece genial y le he dicho que era de sus obras la que más me gusta (....) Después de un bastante largo silencio, me dijo de golpe: Me da un gran placer, pues es también la que yo prefiero». La **balada n°1 en sol menor** es un inmenso poema lleno de pasión, emoción y melancolía casi dolorosa, dividida en tres partes de proporciones desiguales. El *largo Moderato* en 6/4, parte central y esencial de la obra, está encuadrado por una breve introducción *Lento* y una vasta coda tormentosa, en dos tiempos, *Presto con fuoco*. En la introducción las dos manos desgranar al unísono un dibujo en octavas pesadas que se calman sobre dos acordes para preparar el enunciado del primer tema que se eleva como un lamento, sobre la inflexión de un arpeggio de séptima (*do-si bemol*) para caer hacia la tónica, sobre un atrayente ritmo de vals, casi improvisado. Una cadencia fugitiva conduce a un episodio transitorio, que anuncia el segundo tema. Este episodio se agita y anima progresivamente sobre belicosas sonoridades de los bajos, velados por ligeras y rápidas figuras arpegiadas. Suave y acariciador aparece el segundo tema “*sotto voce*” con un ímpetu más moderado. Se sigue de un corto divertimento -instante de alegría fugaz- precediendo a los momentos de pasión intensa de los compases siguientes.

Posiblemente algunos de los asistentes al concierto reconocerán en esta pieza la que se interpreta en una secuencia memorable en el film del año 2002 de Roman Polanski: “*El pianista*”, cuando el actor que protagoniza la película magníficamente interpretada por el magro Adrien Brody en el verosímil papel de un, al parecer famoso

pianista polaco, durante la 2ª Guerra Mundial: Władysław Szpilman que, huyendo del ghetto judío de Varsovia, va a parar en una casa abandonada, semiderruida de las afueras de la ciudad, en busca de alimento en una de las cuales además de una lata de conserva (de pepinillos), aunque nada para abrirla, encuentra, entre escombros, un piano vertical en una de las habitaciones, donde, finalmente, es sorprendido por un capitán alemán, llamado Hosenfeld cuyo idioma habla y entiende el fugitivo por lo que, tras un breve diálogo, manifiesta su condición de pianista y judío, ante lo cual el oficial le conmina a que toque "algo" en el instrumento que tiene a su lado, instante dramático en el que el polaco comienza los primeros y maravillosos acordes de la *balada n°1 en sol menor* que, sin duda dejan al oficial tan sorprendido como extasiado y, por supuesto, convencido de la condición de músico del fugitivo, por lo que compasivo le permite quedarse refugiado entre esas ruinas proporcionándole un abrelatas y su propio abrigo de uniforme para resguardarse del frío trayéndole alimentos en lo sucesivo. La película concluye, al poco, con la liberación de la ciudad por las tropas polacas y soviéticas que nuevamente descubren al joven pianista en su escondrijo, con las ropas prestadas por lo que volverá a tener problemas hasta conseguir convencer a los soldados aliados con su historia, En los días sucesivos, el capitán Hosenfeld y otros alemanes permanecen capturados en un campo de concentración ruso cercano. Mientras está retenido, Hosenfeld le pide a un antiguo prisionero judío que pasaba por allí que contacte con Szpilman para liberarle pero este, que ha retomado su vida de antes tocando en la radio de Varsovia, llega al lugar de confinamiento demasiado tarde, ya que todos los prisioneros de guerra han sido trasladados a destinos desconocidos. El film de Polanski, basado en las memorias de un auténtico Władysław Szpilman, es además de una obra de arte cinematográfico excelentemente realizada y dirigida, un emocionante cántico al valor de la música como instrumento apaciguador y capaz de despertar sentimientos de amistad, compasión y solidaridad entre los seres humanos que la sienten y la aman incluso en condiciones de extrema violencia, posiblemente, en este caso más acorde con la intención del compositor -que seguro hubiese visto la película encantado- que los episodios guerreros de los poemas épicos de Mickiewicz, como se muestra en las conmovedoras imágenes del largometraje, justamente galardonado en el festival de Cannes, a la mejor dirección, y con varios Óscar, entre ellos al mejor director y actor principal a la mejor banda musical y fotografía y, en efecto, sin habernos apenas recuperado de la hermosa música de la *balada n°1 en sol menor*, en la escena clave de la película, Szpilman interpreta

triumfalmente, frente a una gran audiencia en Varsovia una pieza de Chopin la *Gran Polonesa Brillante en Mi Mayor op. 23* sonido que no se extingue mientras se proyectan los datos sobre cual fue el destino auténtico del pianista (que, al parecer falleció en el año 2000) y del melómano y bondadoso oficial alemán (se supone que en 1952, en un campo de prisioneros de guerra soviéticos), tras la conflagración, seguido de los pertinentes carteles de crédito, para gozo de los cinéfilos, abandonando la sala envueltos todavía por los inigualables sonos del *Andante spinato* y *Gran Polonesa brillante en mi mayor*, como excelente colofón feliz y contraste de una guerra cruel, música que todavía nos rondará por la cabeza cuando, ya fuera del cine, caminamos por las tranquilas calles de nuestra ciudad, al anochecer, recordando las impactantes imágenes de la película del genial director polaco que, demostrando conocer bien la música de su compatriota Chopin, sin duda, no de forma casual, seleccionó, para cada uno de sus pasajes las piezas más idóneas como incomparable banda sonora de una obra de arte cinematográfica.

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

“Goyescas”

Primer Cuaderno: Los Requebros; El Coloquio en la Reja; El Fandango del Candil; Quejas o La Maja y el Ruisenior.

Intermezzo de «Goyescas».

Segundo Cuaderno: El amor y la muerte (Balada); Epílogo. Serenata del espectro El Pelele (Escena goyesca)

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 y Chopin y, como la mayoría de compositores de la época, la de Wagner, por la exuberancia de sus armonías, su rica paleta de color pianístico, la fluidez de sus estructuras formales y su elocuente imaginación, siempre teñida de nostalgia, Enrique Granados se sitúa sólidamente dentro de la escuela romántica europea. Su música, no obstante, muestra múltiples facetas personales, reconociéndosele también, en ocasiones, características ligadas al nacionalismo español propio de Albéniz y

Falla. Por ello, el término «neoromántico» sería, posiblemente, el que, de un modo adecuado, podría definir su estilo altamente expresivo. En realidad sus obras, poseedoras de un dominio sutil del lenguaje pianístico y una música intimista y delicada, que despliega 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 también 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 breves, rapsódicas, especialmente basadas en variaciones y, ciertamente, entre sus más significativos trabajos para teclado figuran piezas relativamente sencillas, como las *12 Danzas Españolas*, la versión de piano de Goyescas o el *Intermezzo* que escribió para la ópera del mismo título. De su 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 de *12 Danzas Españolas Op. 37* compuso para piano, estructurada en cuatro volúmenes, cada uno de los cuales contiene tres piezas. Existe una considerable divergencia sobre la fecha de composición, aunque 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 la más conocida *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 n° 4 *Villanesca* y la n° 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 referidas a diversas regiones españolas. A diferencia de Grieg en sus «*Danzas campesinas noruegas*» 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 muy alabada por sus amigos y colegas parisinos particularmente Saint-Saëns. Massenet y Grieg y el influyente crítico ruso César Cui las declaró «exquisitas», impresionado por sus ricos rasgos folclóricos con lo que a la alta reputación de Granados como pianista se añadió también, a partir de entonces, un notable prestigio como compositor.

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 genial artista aragonés y es, posiblemente, la aportación más universal del compositor, en la que su imaginación se impregna y transmite musicalmente los trazos, la vitalidad y el colorido del simpar e inabordable pintor, a veces detallista y cuidadoso, otras, empero, 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 del candil y Quejas o la maja y el ruiseñor**. A estas seis piezas de origen añadió enseguida una séptima que se intercala, de ordinario en quinta posición. 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 amor y la muerte** es una balada en la que dominan los acentos dramáticos, con la indicación *Molto espressivo e come una felicità nel dolore* (“como una felicidad en el dolor”). *Esta pieza, bastante larga, y tal vez repetitiva, utiliza temas empleados precedentemente (en especial los del Pelele, de composición más tardía, multiplicando los destellos).* El *Epílogo* (“Serenata del espectro”) es un *allegretto* que toma prestado, sobre breves acordes *staccato*, un ritmo de copla. El espectro, un galán herido en un duelo, que regresa bajo la ventana de su amada, da una serenata vengativa que recorre temas fantásticos de su mortal pasión, evocación misteriosa e inquietante, especie de aguafuerte donde se prefigura la raveliana “*Alborada del gracioso*”, reducida finalmente a las pinceladas guitarrescas que sugiere un piano caprichoso, un poco satánico, intencionadamente inexpressivo. El **Pelele** (“el maniquí”), es una representación de la célebre tela de Goya en la que los sobresaltos del célebre títere de trapo que rebota en el aire se traducen con una gracia irónica y un brío muy eficaz por medio de pequeñas notas veloces y octavas alternadas que hacen de esta página una de las más populares de la serie.

El 11 de marzo de 1911 **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 reconocido fabricante de instrumentos de teclado, lleno de entusiasmo, decidió regalarle el piano de cola con el que el compositor había tocado el concierto. A raíz del éxito de estos recitales el pianista Ernest Schelling sugirió a Granados que la obra podría ser la base de una ópera por lo que este, convencido, comenzó pronto a esbozar una posible estructura dramática, contando para el libreto con la colaboración del escritor y compositor de canciones valenciano Fernando Periquet Zuaznábar (Valencia, 1873-Valladolid, 1940). 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 otra obra corta: *Pagliacci* de Ruggero 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, no obstante, que *Goyescas* haya quedado más fuertemente ligada a la tradición zarzuelista por lo que, al margen de la unánime aclamación que suscitó en su debut americano, la obra se ha representado, con igual éxito, por compañías de zarzuela y de ópera si bien es verdad que nunca ha llegado a incorporarse con firmeza en el repertorio operístico fuera de España. El ahora famoso **Intermezzo** de *Goyescas*, para piano, fue escrito en el último momento, poco antes de su presentación en Nueva York, al darse cuenta el autor que la primera versión de la ópera 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 interpretada, con más frecuencia, de su catálogo. Pau Casals, se vio considerablemente involucrado en su creación al ser quien, unos pocos días antes del debut de la obra, aconsejara al autor 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 del chelista Gaspar Cassadó (Barcelona 1897-Madrid 1966), uno de los discípulos con más talento de Casals. Formando dúo con la mítica pianista española 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 los violonchelistas aunque hoy la escucharemos en su versión original para piano solo por Luis Fernando Pérez.

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 25 de enero 2016

ALEXEI VOLODÍN, *piano*

Avance de programación curso 2015-2016

Lunes, 8 de febrero 2016	PAUL LEWIS, piano
Lunes, 22 de febrero 2016	TRÍO GUARNERI PRAGA
Lunes, 7 de marzo 2016	IVO POGORELICH, piano
Lunes, 14 de marzo 2016	LUCAS MACÍAS, oboe CON ENSEMBLE ORQUESTA MOZART
Lunes, 18 de abril del 2016	CUARTETO QUIROGA VALENTÍN ERBEN, violonchelo
Lunes, 25 de abril de 2016	NATALIA GUTMAN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Viernes, 6 de mayo 2016	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 16 de mayo 2016	JANINE JANSEN, violín ITAMAR GOLAN, piano
Lunes, 23 de mayo 2016	XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

