



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. 837
XVI EN EL CICLO

Recital de violín y piano por:

JANINE JANSEN, violín

ITAMAR GOLAN, piano

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 16 de mayo

20,00 horas

Alicante, 2016

JANINE JANSEN



Visitó la Sociedad de Conciertos en una ocasión:

- 29 / 04 / 2014, acompañada por el pianista Itamar Golan, interpretando obras de Schubert, Chausson y Brahms.

Últimas temporadas: La violinista Janine Jansen trabaja habitualmente con las orquestas más importantes del mundo, incluidas Royal Concertgebouw, Filarmónica de Berlín y Filarmónica de Nueva York, entre otras, y con los más destacados directores como Zubin Mehta. En la temporada 2015-16 Janine comenzó gira con Deutsche Kammerphilharmonie y Paavo Järvi. Además, será la solista en la Filarmónica de Berlín, Osterfestspiele de Baden-Baden con Sir Simon Rattle y se unirá a Gianandrea Noseda en su participación anual con la Orquesta Sinfónica de Londres. En octubre de 2015 hizo su debut con el Concierto de Violín de Eliasson y Daniel Blendulf con la Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo.

Lo más destacado de su carrera: Janine estudió con Coosje Wijzenbeek, Philipp Hirshhorn y Boris Belkin. El fantástico instrumento que toca Janine Jansen es el 'Baron Deurbroucq' de Antonio Stradivari (1727), cedido por la Beare's International Violin Society. Como músico de cámara, Janine afrontará dos giras de recitales en dúo con los pianistas Itamar Golan y Alexander Gavrylyuk en Europa y Japón. Janine fundó y mantiene el Festival Internacional Annual de Música de Cámara de Utrecht, en Holanda, y desde 1998 ha actuado cada temporada en Spectrum Concerts Berlin, unas series de música de cámara en la Philharmonie de Berlín.

Grabaciones: Conocida especialmente por su éxito en las listas digitales de música, Janine graba en exclusiva con Decca (Universal Music). Entre sus lanzamientos se encuentra un álbum de conciertos y sonatas de J.S. Bach. Algunas de sus grabaciones anteriores incluyen el Concierto para Violín N°2 de Prokofiev con Orquesta Filarmónica de Londres y Vladimir Jurowski, Conciertos de Beethoven y Britten con Paavo Järvi, Mendelssohn y Bruch con Riccardo Chailly y Tchaikovsky con Daniel Harding. Janine ha lanzado recientemente un proyecto de cámara con el Quinteto de Cuerda de Schubert y *Verklärte Nacht* de Schoenberg, en conmemoración de los 10 años de su Festival Internacional Kamermuziek de Utrecht. En septiembre de 2015 recibió el Premio Bremen MusikFest.

ITAMAR GOLAN



Visitó la Sociedad de Conciertos en seis ocasiones:

- 22 / 05 / 1992, acompañado por el violinista Shlomo Mintz, interpretando obras de Mozart, Beethoven y Schumann.
- 11 / 10 / 2004, acompañado por el violinista Shlomo Mintz, interpretando obras de Brahms.
- 07 / 03 / 2006, acompañado por el violinista David Garret, interpretando obras de Mozart, Brahms, Beethoven, Chausson, Tchaikovsky y Sarasate.
- 21 / 03 / 2007, acompañado por el violinista David Garret, interpretando obras de Beethoven, Grieg y Sarasate.
- 30 / 04 / 2007, acompañado por el violinista Ilya Gringolts, interpretando obras de Dvorák, Bártok y Sarasate.
- 29 / 04 / 2014, acompañado por la violinista Janine Jansen, interpretando obras de Schubert, Chausson y Brahms.

Últimas temporadas: Su fama ha ido en aumento y se ha convertido en un músico de cámara muy demandado, lo cual le ha llevado a trabajar con el virtuoso violinista ruso Maxim Vengerov, además de Barbara Hendricks, Shlomo Mintz, Mischa Maisky, Matt Haimovitz, Tabea Zimmermann, Ida Haendel y Julian Rachlin, entre otros. Itamar Golan es un invitado habitual en las más famosas salas de conciertos y festivales, incluidos los de Ravenna, Chicago, Tanglewood, Salzburgo, Edimburgo, Verbier y Lucerna. Aparte de esto, ha actuado como solista con la Filarmónica de Israel y la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Zubin Mehta.

Lo más destacado de su carrera: Itamar Golan nació en agosto de 1970 en Vilnius, y su familia procede de Israel. Golan inmigró a Israel con sus padres cuando tenía un año. Estudió piano con Lara Vodovoz y Emmanuel Krazovsky y ofreció su primer recital a los siete años. De 1985 a 1989, una beca de estudios otorgada por la Fundación Cultural Americano-Israelí le permitió continuar su educación en los Estados Unidos en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, donde fue alumno de Leonard Shure y Patricia Zanda. Además, estudió música de cámara con Chaim Taub. Tras esto, Golan lanzó su carrera como solista y pianista de cámara en Estados Unidos e Israel. Entre 1991 y 1994, Golan dio clases en la Manhattan School of Music. Actualmente es profesor de música de cámara en el Conservatorio de París.

Grabaciones: Aquarius Records contiene la grabación en vivo en el Wigmore Hall de Londres junto al violinista Siberiano-británico Maxim Vengerov, en abril de 2012. De Onyx Classics, grabación en directo en Viena, el quinteto con piano junto a Julian Rachlin & Janine Jansen (violines), Yuri Bashmet (viola), Mischa Maisky (cello) e Itamar Golan (piano).

PROGRAMA

- I -

BRAHMS Sonata para violín y piano nº 2 en La mayor Op. 100

I. Allegro amabile

II. Andante tranquillo

III. Allegretto grazioso (quasi Andante)

BARTÓK Sonata nº 2 para violín y piano

I. Molto moderato

II. Allegretto

- II -

BARTÓK Danzas populares rumanas para violín y piano SZ. 56

I. Jocul cu bata. Allegro moderato

II. Braul. Allegro

III. Pe-loc. Andante

IV. Buciumeana. Moderato

V. Poarga romaneasca. Allegro

VI. Maruntel. Allegro

KREISLER Marche Miniature Viennoise

KREISLER Liebesleid dels Vells aires de dansa

KREISLER Syncopation

DE FALLA Danza española de "La vida breve"

DE FALLA Suite popular española para violín y piano

I. El Pano Moruno

II. Nana

III. Cancion

IV. Polo

V. Asturiana

VI. Jota

BRAHMS, JOHANNES (Hamburgo, 1833-Viena, 1897)

Sonata para violín y piano nº 2 en La mayor Op. 100

La vida de Brahms, desde sus primeros años en su Hamburgo natal, hasta su enraizamiento decisivo en Viena, es la de un alemán burgués del Norte: pacífico, blandamente soñador, romántico y vigoroso a la vez. Para un temperamento como el suyo, el contacto con Robert y Clara Schumann supuso, no solo la definitiva estructuración de sus horizontes sentimentales -horizontes de solterón, con más ternuras que rarezas- sino también el verse encerrado en las claves más cordiales del Romanticismo. Sus *lieder*, sus obras para piano, violín y de cámara, ponen de relieve, en efecto, su asombrosa integración al intimismo romántico. De vida tan quieta, Brahms se forjó todo un apasionado paraíso de amores y de delicadezas que fluyen fácilmente del corazón del compositor, en una música que pertenece, de una manera plena, a la burguesía alemana, siempre inclinada hacia una música de emociones tan amigas y familiares. No obstante, nada en Brahms fue decadente y si se opuso a la llamada "música del porvenir", representada por Liszt y por su yerno Wagner, no fue tanto por rechazo a la vanguardia como por la convicción íntima de ser el depositario del legado de transformar el Romanticismo en una nueva Música Clásica, pues, ciertamente, nadie mejor para semejante tarea que este hombre de mente lúcida y ardiente corazón, que fue definido por sus contemporáneos como la mezcla de "un alma romántica en una cabeza clásica".

Incómodo por los fastos soberbios de Wagner o con el exhibicionismo cirquense de Liszt, a los que reprochaba tanto estas características personales, como la estética musical que defendían, continuó siempre siendo, en el fondo, el hijo del modesto contrabajista que le inició en la música, y de la puritana Johanna Henrika Nissel, con una educación primaria tan mediocre como la mísera casa de barrio portuario, de Hamburgo, donde se había criado.

A los nueve años, los profesores Cossel y Marxen, tras descubrir sus asombrosas dotes para llegar a ser un gran pianista, decidieron protegerle hasta los catorce, edad en la que dio su primer concierto en público. A partir de entonces, se ganó la vida como pudo, tocando en las tabernas abundante "música de cervecería", que él mismo componía para los parroquianos. A partir de 1853, su asociación con el violinista húngaro Remenyi y, luego, con el también violinista, Joachim, muy famoso por entonces, determinó que cambiase su suerte,

al empezar a relacionarse con músicos de un alto nivel y con amigos, en general, de un elevado rango social.

Fue Joachim quien precisamente le presentó a los Schumann, que lo acogieron, de inmediato, como amigo y, en particular, Robert, maravillado por su música, le dedicó uno de sus magistrales artículos críticos en su publicación musical "*Neue Zeitschrift für Musik*" de Leipzig y es la suma de estas influencias, la emocional del matrimonio Schumann y la técnica de estos y Joachim, lo que nos permite escuchar esta noche la segunda de las tres sonatas para violín y piano que escribiera Brahms, en **La mayor Op. 100**, la más corta de ellas, aunque su relativa brevedad se compense con la extraordinaria destreza de su construcción. Escrita en agosto de 1886, cuando el compositor, con 53 años, se hallaba en su plenitud vital y artística, (la *Sonata para violonchelo* op.99 y el *Trío con piano* op.101, fueron escritos también en este período), esta *Sonata n°2, en la mayor, para violín y piano Op.100*, destaca como una de las obras más líricas y alegres del compositor, inspirada, tal vez, de nuevo (como la primera de la trilogía en *sol mayor* op.78, "*Regen Sonate*"), en otro de sus lieder: "*Zieht es mir*", como si el violín le evocase las mismas melodías que la voz. La sonata da la impresión, en efecto, de un sueño tan duradero, que proyecta toda una gama de sentimientos contradictorios, pasando de la ternura más exquisita a un grandioso heroísmo, siempre dentro de la lógica de la alegría y el buen humor. Presenta dos movimientos. El primero, **Allegro amabile** (en $\frac{3}{4}$) escrito en la luminosa tonalidad de *La mayor* y en forma sonata, tiene tres temas. El primero, enunciado con frescura y simplicidad por el piano, parece ofrecer una semejanza, por lo demás puramente fortuita, con el famoso *Preislied* ("canto de concurso") de los wagnerianos *Maestros Cantores*. La amplia presentación de este tema, deja aparecer enseguida una primera idea secundaria, que procede, por grandes intervalos, en el violín. Un "puente" conduce, tras el compás 50, al segundo tema, expresado, lírica y tiernamente, por el piano en principio; sin tardar, surgirá una nueva idea adyacente, rítmica y, en fin, un tercer tema, viene a cerrar esta relativamente larga exposición, que posee un carácter enérgico y alegremente exaltado. Este tercer tema, domina ampliamente el desarrollo, con varias transformaciones notables. La reexposición, respeta la ordenación temática de la exposición precedente, aportando, para terminar, una coda de magnitud inhabitual, elaborada libremente sobre el tema inicial y las dos ideas secundarias del movimiento, para concluir, en fin, en un clima heróico.

BARTÓK, BÉLA (Nagyszentmiklós (Hungría, actualmente Rumanía), 1881-Nueva York, 1945)

Sonata n°2 para violín y piano.

Danzas populares rumanas para violín y piano Sz. 56

Si bien la carrera de compositor de Béla Bartók se desarrolló de un modo irregular y, hasta crear sus grandes obras, en una etapa relativamente tardía, pasó por períodos de experimentación, cambios de estilo, e influencias diversas de compositores, como Richard Strauss, Debussy y el primer Stravinsky, un elemento constante y recurrente en su escritura, es la inclusión de las formas melódicas, los ritmos y el lenguaje armónico del folclore centroeuropeo que, no hay duda, de que contribuyó a aportar a su música una incuestionable personalidad.

Durante la juventud de Bartók la Gran Hungría englobaba un vasto territorio compuesto por un conjunto de pueblos heterogéneos, tanto desde el punto de vista étnico, como cultural y lingüístico, por lo que no sorprende que, desde muy tempranamente, recibiera unas influencias plurales. En efecto, nacido en 1881, en Nagyszentmiklós (actualmente *Sânnicolau Mare*) un territorio perteneciente hoy a Rumanía, tras la muerte precoz de su padre, en 1888, se trasladó con su familia a vivir a Vinogradiv, ahora Ucrania, donde inició sus primeras composiciones y, poco más tarde, marcha a estudiar al Liceo de Nagyvárad (Oradea), una de las ciudades más cultas de Transilvania, para terminar su etapa escolar en Bratislava, actualmente, capital de Eslovaquia, antes de trasladarse, finalmente, a Budapest, para completar su formación musical. Pese a ese intrincado periplo, coincidente con un exacerbado nacionalismo e intensa agitación política en Europa, Bartók no parece mostrar ninguna particular inclinación ideológica, por lo que resulta comprensible que el ciclo *Gyermekenek* ("Para los niños") Sz. 42, de 1908 y 1909, una serie de arreglos fáciles para piano, concebidos como método de aprendizaje del instrumento en la infancia, en cuatro volúmenes, otorgue una importancia equivalente a las melodías eslovacas y húngaras y que el estilo popular y simple de estas piezas, se desarrolle también en otras páginas sucesivas.

Inicialmente, el conocimiento de Bartók de la música folclórica húngara estaba circunscrito, casi únicamente, a las melodías gitanas, por lo que, en 1903, incorporó esos temas en un extenso trabajo orquestal como el poema sinfónico *Kossuth*, héroe de la revolución húngara de 1848. Solo cuando conoció las canciones de los campesinos magiares, comenzó a sumarlas a su propia música y a escribir melodías con

el mismo estilo. La gran ruptura en la línea de desarrollo de Bartók sobrevino en 1905 cuando, persuadido por su amigo y apasionado devoto del folclore tradicional, Zoltán Kodály, comienza a estudiar seriamente la música popular húngara y a gestarse su ideal de una fusión estilística entre formas musicales seculares y las de propia creación. En su itinerario investigador, en colaboración con Kodály, llevaban consigo un primitivo fonógrafo de Edison con el que grabaron centenares de "cilindros" junto a la redacción de un número incontable de anotaciones. Fruto de este trabajo común, su primera publicación conjunta fue una recopilación denominada *Veinte canciones populares húngaras*, publicada en 1906, en la que describieron la existencia de varias categorías de canto: el "viejo estilo", provisto en general de una melodía pentatónica, el "nuevo estilo", en el que se mezclaban los modos y las escalas heptatónicas y una "forma mixta", en la que se combinaban ambos elementos.

Las dos ***Sonatas para violín y piano*** que compusiera Bartók, fueron escritas, respectivamente, de octubre a diciembre de 1921 y de julio a noviembre de 1922, dedicándolas a la violinista Jelly d'Aranyi, cuyas dotes interpretativas admiraba el compositor, por lo que fueron tocadas por ambos, durante una gira conjunta por París y Londres, efectuadas en 1922 y 1923, respectivamente.

La *Sonata n° 1*, en tres movimientos, es con diferencia la más larga y más reveladora de sus esfuerzos hacia una música culta, incuestionablemente marcada por el dodecafonismo vienés. Ambas *Sonatas para violín y piano*, que constituyen un conjunto coherente comparable al de los *Tercer y Cuarto Cuartetos* (1927-1928), se sitúan de hecho en el punto de convergencia de tres influencias significativas: Debussy, tanto por la concepción del lenguaje como por la escritura pianística (en particular la de los *Estudios* del francés que Bartók admiraba), Schönberg (de quien Bartók conocía las *Tres Piezas para piano op. 11*), y la música popular que, a menudo, no es menos rica en ambigüedades tonales. El resultado de ello es que Bartók llega a una escritura de una audacia jamás igualada luego. Aunque sin apartarse una y otra de sus sendas tonalidades principales *do sostenido* y *do mayor*, respectivamente, las dos *Sonatas* se separan de ellas, con toda libertad, por vías que van desde la bitonalidad frecuente hasta el más declarado atonalismo. Desde este punto de vista, ambas *Sonatas* prolongan los audaces *Estudios op. 18* (SZ. 72, de 1918) y la n° 2, en particular, la combinación entre un lenguaje muy amplificado y la

integración de la música popular, en la línea de las *Improvisaciones op. 20*. Sería erróneo creer que Bartók duda entre la influencia de la música dodecafónica y la autenticidad de la música folclórica, pues, de hecho, ambas orientaciones, más o menos disociadas en este período, son capitales para explicar la fusión que el compositor obrará enseguida, entre lo "culto y lo "popular, refundición de la que los *Cuartetos* representan una consecuencia magistral. Por otro lado, el tratamiento instrumental de las *Sonatas*, propone una gran independencia entre el violín y el piano, cada uno de los cuales lleva su propio discurso, sin que se produzcan auténticos intercambios temáticos entre ellos. Muy difíciles, ciertamente, de ejecución, las *Sonatas*, concebidas en función de dos intérpretes determinados -la receptora de la dedicatoria, la citada violinista Jelly d'Aranyi y el propio Bartók- abundan en grandes intervalos, tanto en la cuerda (que se beneficia de varias cadencias solistas) como en el piano, donde ciertas disposiciones de acordes, aportan además una preciosa información sobre la morfología de la mano de Bartók. De cualquier forma, estas partituras delicadas, tanto de tocar como de escuchar, se sitúan, particularmente la segunda, entre las obras maestras de un género que, si bien iba a ser abundantemente tratado en el siglo XX, rara vez se halla ejemplificado con tal originalidad inventiva.

La *Sonata para violín y piano n.º2*, más concisa que la primera, escrita "en deux mouvements", como Bartók creyó oportuno especificar, en francés, en la portada de la partitura, prolonga la sensación de inestabilidad tonal de la precedente, por el sesgo de la bitonalidad, así como por la escala de tonos, dos procedimientos que desembocan, frecuentemente, en una suerte de saturación cromática. Si la marcha formal de las *Sonatas* se emparenta con el espíritu de la *Rapsodia*, a través del *Molto moderato-Allegretto*, la concepción general, está unificada por el tema principal, de origen rumano, expuesto desde el principio, tema que aparecerá en los dos movimientos, con un papel casi comparable al del *ritornello* del futuro *Cuarteto n.º6*. La escritura está más caracterizada por pequeñas células melódicas que anuncian ya las "micromelodías" del *Tercer Cuarteto*, lo que indica, en definitiva, que Bartók busca aquí armonías, presentadas en racimos de sonidos, próximos al "cluster", que también está presente en las "Músicas nocturnas" de la suite pianística *Al aire libre Sz. 81*, de 1926.

Mientras se forjaba una carrera como pianista, en 1907, Bartók obtuvo una plaza de profesor de piano en la Real Academia de Música

de Budapest, lo que le hizo permanecer en Hungría en lugar de salir de gira por Europa, permitiéndole recopilar abundante música popular cuyo estudio y clasificación ocupará una parte considerable de su actividad durante el resto de su vida. De forma paralela a la música de Debussy, que Zoltán Kodály había traído de París, en esta época, sus obras evidencian su creciente interés por la indagación del folclore nacional, cuyo influjo le lleva a escribir una respetable cantidad de pequeñas piezas para piano. El verano de ese año hace su primer viaje de exploración a Transilvania, considerada como la cuna de la más pura cultura étnica centroeuropea y territorio donde varios artistas habían encontrado ya una inspiración popular, para un característico nuevo estilo del arte húngaro. La visita, le permite también captar directamente la música tradicional rumana, que abordará, por primera vez, en sus *Dos Danzas rumanas* para pianoforte Sz 43, compuestas en 1910, dos empeños de amplias dimensiones, en los que utiliza "un trabajo temático personal pero de carácter rumano". Pero es 1915, el que se considera realmente su "año rumano", con tres obras pianísticas significativas: la *Sonatina*, las *Danzas Populares* y los *Canti Natalizi*, en los cuales utiliza melodías tradicionales, recopiladas entre 1910 y 1914, que no son sino simples "transcripciones creativas" y anotaciones de un material temático procedente de diferentes regiones de Transilvania y de la Hungría Oriental. En efecto, las ***Danzas populares rumanas Sz 56***, incluyen seis miniaturas muy diversas que se abren con la resuelta *Bot tánc* ("Danza del palo"), a la que sigue la elegante *Brâul* ("Danza de la faja") y la límpidamente expresiva *Topogó/Pe loc* ("En un lugar") continuando con el carácter reflexivo y pastoral de *Bucsumi tánc* ("Danza del cuerno"), que contrasta con la animada *Román polka* ("Polka rumana") y su enérgica continuación en la conclusiva *Aprózó* ("Danza rápida").

Las piezas están concebidas con arreglo a una construcción relativamente sencilla, en la que Bartók respeta la subdivisión del original en estrofas, simplicidad estructural que ejemplifica, con particular claridad, algunos de los procedimientos que acostumbraba a utilizar para modificar la melodía. La brillantez, la encantadora calidad melódica y el inequívoco efecto gozoso que producen las *Danzas Populares Rumanas* en su original versión para piano, explica que Bartók no se decidiera inmediatamente por realizar la versión orquestal que, finalmente, consumó en 1917. En esta ocasión escucharemos, sin embargo, un singular arreglo para violín y piano de su amigo el violinista y compositor Zoltán Szekely.

KREISLER, FRITZ (Viena, 1875 - Nueva York, 1962)

Marche Miniature Viennoise

Lebesleid

Syncopation

El austríaco Fritz Kreisler, fue un músico superdotado que, al igual que otros muchos genios, manifestó precozmente su extraordinario talento. Como uno de los más célebres y aclamados violinistas de su tiempo destacó por el característico y personal sonido dulce y ardiente que extraía del instrumento y, aunque su educación técnica deriva, en muchos aspectos, de la escuela franco belga, su expresivo fraseo evoca siempre el estilo tranquilo (*gemütlich*) de la Viena prebélica. El entusiasmo y la manera de interpretar las piezas, haciendo que sonaran de modo grandioso, le permitieron, ciertamente, ganar seguidores de forma interminable y sus maneras, accesibles y emocionalmente expresivas, forzosamente se compararon con las de otro fenómeno contemporáneo, aunque más joven, como Jascha Heifetz, violinista de una infalible precisión técnica, pero más despegado emocionalmente y con menor coloración inmediata. Pero Kreisler fue además de intérprete un gran arreglista y un destacado compositor. Parte de su popularidad provenía del hecho de haber redescubierto, aparentemente, muchas partituras clásicas perdidas de famosos e históricos compositores que refería haber encontrado ocultas, en su búsqueda por diversas viejas librerías y monasterios de toda Europa. Esas piezas cortas, entre las que se incluían algunas de maestros como Couperin, Pugnani, Vivaldi, Tartini, Dittersdorf, el Padre Martín, Francoeur, Stamitz y otros, eran interpretadas como transcripciones de esos «clásicos perdidos» durante sus conciertos o en sus famosas audiciones radiofónicas y su éxito fue tal que llegaron a constituirse en una suerte de divisa de sus recitales e incluso, con el tiempo, muchas de ellas alcanzaron gran popularidad, por derecho propio, incorporándose al repertorio de otros intérpretes cercanos al violinista.

Entre esos supuestos arreglos y transcripciones destaca el *Preludio y Allegro* que Kreisler afirmaba procedía de un manuscrito atribuido a Gaetano Pugnani (1731-1798), un violinista y compositor italiano, poco conocido, que por la forma y el estilo se acercaba a los cánones clásicos, pese a su vinculación a determinados elementos del Barroco. El crítico del *New York Times*, Olin Downes que había andado buscando infructuosamente el supuesto manuscrito original

de Pugnani, mencionado por Kreisler, el día 2 de Febrero de 1935, fecha del 60 cumpleaños del violinista, en su telegrama de felicitación, le preguntó, bromeando, si no sería él realmente el autor de todos aquellos inencontrables «clásicos perdidos» y, para su sorpresa, el violinista le respondió afirmativamente, confesando así la inexistencia de los supuestos documentos originales y que, en efecto, la mayor parte de las partituras, con excepción de los ocho primeros compases de la «*Chanson Louis XIII et Pavana*» de Louis Couperin, habían sido compuestas por él. La revelación provocó una gran conmoción en el mundo musical, dividido entre el decepcionado desprecio por las flagrantes «falsificaciones» (se enumeraron hasta 17) y los elogios por su auténtica calidad y la osadía de su autor. Muchos críticos como Ernest Newman, del *Sunday Times* londinense, atacaron duramente a Kreisler, pero este plantó cara a la controversia y se mantuvo contumaz e imperturbable ante la censura, recordando que antaño las obras habían sido juzgadas favorablemente y que no importaba quien las hubiera escrito en tanto la gente disfrutara con ellas, concluyendo: «*El nombre cambia, el valor permanece*». Finalmente el *New York Times* publicó una «aclaración» del violinista el 18 de Febrero de 1935, en la que justificaba su conducta, con el argumento de haber escrito las obras en cuestión cuando todavía era un joven artista, sin otro objetivo que enriquecer los programas de sus conciertos y que, para conseguir un mayor equilibrio en los recitales, resultaba más útil y atractivo recurrir a piezas virtuosas de compositores conocidos que la desventaja de incorporar obras firmadas con su propio nombre, en un principio desconocido. Kreisler añadía, no sin cierta razón, que de haberlas identificado en su momento como propias, posiblemente no hubieran llamado tanto la atención y que, a diferencia de la pintura falsificada, en este caso nadie había salido perjudicado con el presunto fraude. Por otro lado, en la mitad de su ascendente carrera, antes de la guerra, el músico apenas disponía de un material convincente y poco conocido que proporcionara cierta frescura a sus conciertos y, aunque compusiera piezas propias, no tenía la certeza de poder disponer de una suficiente reserva de creaciones originales y con cierta estatura musical, para incorporarlas a sus triunfantes recitales. En definitiva, el engaño fue posible también debido a que en aquella época la musicología no estaba muy desarrollada, se sabía relativamente poco del Barroco y, por supuesto, que Kreisler poseía el talento suficiente para crear obras que presentaran todas las características superficiales de esa escuela. El público, en apariencia, estuvo de acuerdo pues,

en tanto los críticos le condenaban duramente, su alta popularidad se mantuvo inamovible después del escándalo y, ciertamente, su fama sobrevivió airosa a la controversia y la audiencia, en general, manifestó poco interés por el tema, pues nunca dejó de abarrotar sus conciertos. Lo que resulta obvio es que gracias a su ingenio, sus piezas alcanzaron tal grado de sofisticación y calidad que pudieron engañar a los expertos y todavía se escuchan a veces en los programas de música de cámara o como «bises», aunque, desde entonces, son descritas, o bien añadiendo «en el estilo de..» un determinado compositor, como Louis Couperin ("*La Precieuse*"), Boccherini ("*Allegretto*"), Nicola Antonio Porpora ("*Menuett*"), Pugnani ("*Preludium i Allegro*"), Manuel de Falla ("*Spanisch Dance*") o el mismo Beethoven ("*Rondino*"), o bien directamente como piezas del propio Kreisler, algunas de las cuales no sólo muestran un bello lirismo como *Liebesleid* ("Tristeza de amor") o *Liebesfreud* ("Alegria de amor"), sino que desprenden un innegable encanto del aroma "vienés" que, sin duda, conocía bien Kreisler como *Caprice viennois* o *Marche miniature viennoise*, que se interpreta en el presente concierto. Por infrecuentes que sean en los repertorios habituales no se les puede negar a esas páginas una notable calidad y belleza musical, por lo que es de esperar que su descubrimiento seduzca a todos los asistentes a este concierto a cargo de dos jóvenes y virtuosos intérpretes como son Janine Jansen, al violín e Itamar Golan, al piano, que, una vez más, acuden a nuestro Teatro, con el buen recuerdo de sus actuaciones previas.

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

Suite popular española para violín y piano

(El paño moruno / Nana / Canción / Jota / Asturiana / Polo)

Spanish Dance de "La Vida Breve"

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 partituras. Este nuevo nacionalismo musical, fiel 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. Es con Manuel de Falla, con quien el proceso de compenetración entre las vicisitudes de la música francesa y del “espíritu” español, produce un resultado de absoluta originalidad y aunque su trayectoria vital lo hace menos “parisiense” que Albéniz, pues sólo vivió en París siete años, desde 1907 a 1914, fue una experiencia decisiva, en la que maduró la primera serie importante de composiciones, muchas de las cuales vieron la luz inmediatamente después de su vuelta a Madrid, al estallar la guerra aunque Falla quedó ligado al ambiente artístico parisiense y, en 1919, los Ballets Rusos de Diaghilev representaban en Londres *El sombrero de tres picos*, con decorados de Picasso y coreografía de Massine y en 1921, también en Londres, ejecutaba las *Noches en los jardines de España*, en un programa que incluía también obras de los integrantes franceses del grupo de los Seis. De todos los lugares de España, Andalucía, en particular, con su inagotable patrimonio musical, fue la más constante fuente de inspiración de Falla y Felipe Pedrell, su maestro y padre de la música nacionalista española, quien iniciara el camino con sus dos series de composiciones, inspiradas en cantos y ritmos andaluces: «*Aires andaluces*» y «*Aires de la tierra del cantaoor 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, dedicadas a María Godovska, concuñada del pintor muralista José M^o Sert, amigo de Falla, 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 éxito del 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, las «*Siete Canciones Populares Españolas*» emplea un lenguaje claro y conciso, alejado de la complejidad armónica de muchas de sus obras inmediatas precedentes, que sugiere 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 del noruego Grieg (1843-1907) aunque también claramente influido por Debussy y Ravel, si bien, después, al visitar Andalucía, se alejará del folclore nacional, dirigiendo sus afanes hacia una reserva musical más «culta» y «universal». Las «**Siete Canciones Populares Españolas**»: «*El paño moruno*», «*Seguidilla murciana*», «*Asturiana*», «*Jota*», «*Nana*», «*Canción*» y «*Polo*» (por este orden) 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 manteniendo además el espíritu netamente costumbrista del material sonoro, sin abandonar los requisitos expresivos de la canción de concierto. Se trata de un trabajo fascinante, como un inmenso fresco pictórico (lo que explica que el compositor se acordara del muralista Sert) que parece discurrir simultáneamente entre el terreno del *lied* y el mundo de la canción española y en el que queda claramente patente, junto a la extremada concisión, característica de la excelente madurez de Falla, 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 valenciana Luisa Vela con el compositor al piano y no se publicó hasta 1922. El famoso violinista polaco Paul Kochanski (1887-1934), trabajó estrechamente con Falla en la transcripción de seis de las *canciones* para violín y piano, dejando fuera la *Seguidilla murciana*, constituyéndose en el más conocido de sus arreglos instrumentales. En la adaptación de Kochanski, muy respetuosa con el original, del que conserva íntegra su belleza, las piezas se agruparon bajo el título, más genérico, de «**Suite Popular española**», epígrafe empleado también para la transcripción con otros instrumentos. 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, sin embargo, el original de la partitura de Falla, aunque algunos intérpretes prefieren respetar la secuencia primitiva. La *Suite* de Kochanski comienza, por ello, con el «**Paño moruno**» al que se le añaden figuras en *pizzicato*, siguiéndole «**Nana**» y «**Canción**» basadas sobre melodías populares conocidas, continuando «**Jota**», un trabajo personal de Falla, en el modo de la

danza popular aragonesa, en el que se utilizan acordes *pizzicato* en un intento de imitar las castañuelas. La más famosa de las canciones es, con mucho, «**Asturiana**», un lamento leve, tocado sobre cuerdas apagadas. El «**Polo**» conclusivo es, de nuevo, una pieza original de Falla, al estilo del cante jondo 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*.

La primera pieza de la **Suite Popular, El paño moruno**, es una canción burlesca de Murcia, recogida, entre otros, por el compositor madrileño José Inzenga en su colección *Cantos y Bailes Populares de España*. Falla toma la *copla* popular, incorporando mínimas modificaciones y la acompaña con un garboso acompañamiento pianístico, que tanto en el *staccato* de cada nota, como en la rápida figuración arpegiada, imita al punteo y rasgueo de la guitarra. Este empleo imitativo guitarrístico, es el germen de lo que cinco años después llevará a sus últimas consecuencias en la *Fantasia Baetica* para piano. La siguiente página, **Nana** (*Calmo e sostenuto*), es una canción de cuna andaluza, cuya tonalidad original, en *la menor*, le confiere cierta reminiscencia oriental. El sutil acompañamiento, en *pp*, está formado por dos aparentemente sencillas líneas, en contrapunto imitativo y una constante nota pedal, hasta el final. Sobre el origen de la melodía existen diversas y enfrentadas teorías. J. Paissa, biógrafo de Falla, la remite a su infancia: “es la primera música que oyó en su vida; antes de que se abrieran las luces de su conocimiento, ya oía esta canción de labios de su madre” afirma el escritor. Le sigue **Canción** (*Allegretto*), cuya melodía tiene también su origen en los trabajos de Inzenga, concretamente en el *Canto de Granada*, contenido en el monumental texto, *Ecos de España* (de 1910). Se trata de un agridulce canto de amor, oriundo de Granada, para cuyo acompañamiento, Falla construye un ritmo *ostinato* del piano, que culminará fundiéndose con la voz (el violín en este caso) en una brevísima *coda*. En la segunda estrofa, de las dos secciones, el solista y el acompañante dialogan en bello *canon*.

Después de la *Nana*, tras Murcia y Andalucía, Falla evoca la serenidad de Asturias en la pieza **Asturiana** (*Andante tranquilo*). Esta melodía, que aparece en la colección *Cien Cantos Populares Asturianos* publicada por José Hurtado, a la que Falla ya había recurrido para su

Montañesa en las *Cuatro Piezas Españolas para Piano*, presenta una fusión perfecta entre texto, melodía y acompañamiento. Sin embargo, Falla acentúa el poder expresivo de la melodía, reforzando este último con disonancias y notas pedales en quintas, en un suavísimo piano (*pp*), que sugiere la bruma y la melancolía norteña.

No hay acuerdo en el origen del tema de *Jota (Allegro Vivo)*. Para muchos procede, casi en exclusividad, de la imaginación creadora de Falla, aún cuando mire, en estilo y forma, al prototipo genuinamente aragonés. Para M. García Martos, la *Jota*, no obstante, podría tratarse de una versión modificada de un tema contenido en la recopilación de *Albina*. En cualquier caso, se trata una copla de indescriptible belleza, en la que Falla trata, con gran maestría, cada detalle de la agógica y la dinámica.

La pieza conclusiva, *Polo (Tempo Vivo)* es, probablemente, la página más brillante y desgarrada del ciclo, por lo que Falla optó, con acierto, por dejarla para el final. En ella, el autor mira de nuevo a Andalucía y al Cante Jondo. En este sentido, el folklorista Manuel García Martos, sostiene que esta canción, en particular, deriva de un aflamencado canto contenido en el *Cancionero de Ocón*. El difícil acompañamiento pianístico, vuelve a imitar a la guitarra, con fuertes y pronunciados acentos, que sirven de introducción al impactante *quejío*: "¡Ay!". Todo en esta pieza es fuego y pasión, desde el *ostinato* rítmico continuo, que sólo descansa en las dos pequeñas cadencias del solista, hasta el último desgarrado "¡Ay!", que culmina en *fortissimo*.

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, 23 de mayo 2016

XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN
FRANCISCO GASPAR TOMÁS LÓPEZ, *trompeta*

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programación curso 2016-2017

11 de octubre de 2016	MATTIAS GOERNE, canto ALEXANDER SCHMALCZ, piano
18 de octubre de 2016	ERIC SILBERGER, Violín KWAN YI, piano
09 de noviembre de 2016	EMMANUEL AX, piano
01 de diciembre de 2016	JAVIER PERIANES, piano
13 de diciembre de 2016	MIKLÓS PERENYI, violonchelo BENJAMIN PERENYI, piano
21 de diciembre de 2016	TRÍO COLOM-LLUNA-CLARET clarinete, piano, violonchelo
10 de enero de 2017	NIKOLAI LUGANSKY, piano
23 de enero de 2017	CUARTETO ARTEMIS violín, violín, viola, violonchelo
21 de febrero de 2017	VARVARA NEPOMNASCHAYA piano
06 de marzo de 2017	ALISA WEILERSTEIN, violonchelo INON BARNATAN, piano
20 de marzo de 2017	ELISABETH LEONSKAJA, piano
03 de abril de 2017	ALESSIO BAX, piano
24 de abril de 2017	CUARTETO BELCEA CON QUEYRAS violonchelo
08 de mayo de 2017	SYLVIA DORÁNT, piano
16 de mayo de 2017	ELISSO VIRSALADZE, piano
6 de junio de 2017	XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

