



© DANIEL GARCÍA BRUNO

“

*La Música es una manera de entender la vida,
una vocación, un aprendizaje constante
y un pulso con uno mismo
a través de los años y las experiencias.*

*Siempre he tenido claro que no hay mejor receta
para acercarse a una obra que la humildad.*

”

JAVIER PERIANES
(EL PAÍS)

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

Por favor, se ruega el máximo silencio posible en la sala,
en especial en las pausas entre los movimientos,
y no aplaudir hasta el final de cada bloque de obras.

JAVIER PERIANES

MIÉRCOLES, 29 DE MARZO. 19:30 H.

I

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)*Sonata para piano en La mayor, D 664 (1819)*Allegro moderato
Andante
Allegro*Drei Klavierstücke, D 946 (1828)*Allegro assai
Allegretto
Allegro

II

MANUEL DE FALLA (1876-1946)*Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy (1920)***CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)***La soirée dans Grenade (Estampes) (1903)**La Puerta del vino (Préludes, libro II) (1913)**La sérénade interrompue (Préludes, libro I) (1910)***ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)***El Albaicín (Iberia, Cuaderno III) (1909)***MANUEL DE FALLA (1876-1946)***El amor brujo (suite) (1915)*Pantomima
El aparecido
Danza del terror
El círculo mágico
A medianoche
Danza ritual del fuegoARRIBA Y ABAJO
DE LOS PIRINEOS

JUSTO ROMERO

Vuelve Javier Perianes, gloria del viejo y nuevo pianismo español, al ciclo de Grandes Intérpretes de Scherzo. Y como verdadero gran intérprete, reconocido y consolidado en los mejores escenarios internacionales, lo hace con un programa de altura. Agudo, exigente y atractivo a partes iguales, en el que relaciona, vincula y abraza la obra de tres compositores tan ligados como Debussy, Albéniz y Falla. Músicas española y francesa, tan próximas y tan interrelacionadas. Inverosímil conjeturar los universos de Albéniz y Falla sin el referente esencial de Francia. Imposible intuir tantas páginas de la música gala sin los giros y claves del folclore hispano. Arriba y abajo de los Pirineos, estos nutrientes vasos comunicantes encuentran su mejor expresión en *La Puerta del vino*, el preludio en el que Debussy -que nunca estuvo en Granada- captó la magia de La Alhambra por una escueta tarjeta postal de la conocida Puerta del vino del palacio nazarí remitida por Falla. También cuando años después, en 1920 -dos después de la muerte del creador de *Iberia*- el gaditano cita en el final de su sentido *Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy* la sombría habanera *La soirée dans Grenade*. Y... ¡cómo no subrayar la relación íntima de *El Albaicín* (1906) con el preludio *La sérénade interrompue* (1909-1910)!, donde el francés recoge tan abiertamente el ritmo, el pulso y la inspiración melódica albenicianos. A modo de preámbulo de este tributo a músicos de ambos lados del ejemplar *muro* de encuentro y trasvases que han sido y son los Pirineos, la música esencial de Schubert, tan vinculada, ya desde sus inicios, al pianismo puro de Perianes.

Catalogada en 1951 por Otto Erich Deutsch con un *D 664*, la **Sonata en La mayor** fue publicada en 1829 -un año después de la muerte de Schubert- como obra póstuma y con un arbitrario "Opus 120". El manuscrito, ilocalizado, data de julio de 1819, por lo que es rigurosamente contemporáneo del célebre *Quinteto de la trucha*, también en La mayor y con el que además coincide en su amable melodismo teñido de aromas populares. Tanto el quinteto como la sonata nacieron durante una estancia vacacional en la localidad austriaca de Steyr. Allí acude con su amigo el barítono Michael Vogl, y se alojan en casa del comerciante Josef von Koller, de cuya hija Josephine pronto queda prendado. La joven, que contaba 18 años, es precisamente la dedicataria de la sonata. "Es muy hermosa, toca el piano realmente bien y canta algunos de mis *Lieder*", escribe a su hermano Ferdinand.

Es este positivo estado de ánimo el que marca la diáfana y alegre escritura de los tres movimientos de la sonata y define sus no muy dificultosos pentagramas, más asequibles -pese a algunos exigentes pasajes de octavas en ambas manos en el primer movimiento- que los de la mayor parte de

las quince sonatas completas que integran el catálogo schubertiano. De hecho, y para diferenciarla de la otra gran sonata en La mayor -la “Grande” (D 959)-, ésta recibe el apelativo de “Pequeña sonata”. Incluso algunos autores llegan a considerarla como una “sonatina”, algo que chirría con su enjundia musical. En cualquier caso, sus tres movimientos rezuman, como decía Alfred Einstein, “lirismo en estado puro”. Ya desde el extenso primer tema del *Allegro moderato* inicial, un tema característico vienés, de una delicadeza melódica propia de los más felices *Lieder*, se aprecia el optimismo que alienta la sonata..

El recogido tiempo central es un breve andante en Re mayor, que luego, tras una aérea introducción en pianísimo, fluctúa entre los modos mayor y menor, lo que genera sutiles efectos harmónicos. Carácter no menos efusivo desprende el movido *allegro* final: un rondó en 6/8 de aire ligero y extravertido. Pocos finales schubertianos desprenden un estado tan despreocupado y radiante. Su transparente escritura es realzada por el empleo frecuente en el registro agudo de rápidos arpeggios y escalas ascendentes en ambas manos. Final feliz, coronado con cierta vulgaridad por dos prescindibles acordes -ramplones e innecesarios- que transitan en fortísimo de la dominante de Mi mayor a la redondez perfecta de La mayor.

Un universo bastante más sombrío y dramático marca las tres **Klaviers-tücke, D 946**, páginas de plenitud, de última madurez, nacidas en mayo de 1828, cuando al compositor apenas le restan seis meses de vida. Aunque con frecuencia han sido tildadas como *impromptus*, parece más razonable que Schubert no quisiera encuadrar estas tres piezas como tales, dado su calado musical y expresivo, más ambicioso que el de las dos colecciones de *impromptus*. No fueron publicadas hasta 1868, cuando fueron rescatadas del olvido en una cuidada edición a cargo de Johannes Brahms.

La primera pieza es un sofisticado y agitado rondó en mi bemol menor y tiempo de 2/4, cuya angustiosa intensidad alcanza su cénit en el segundo episodio, donde se expande su apasionado caudal armónico y melódico. La página central, un *Allegretto* en Mi bemol mayor en 6/8, desprende un aroma más relajado y sencillo. Una simple melodía que Schubert, fiel a sí mismo, moldea y remoldea con mil colores y tonalidades. Algunos pasajes oscuros interrumpen la placidez reinante y emplazan al oyente en momentos de desazón parangonables a los de algunos *Lieder* del ciclo *Viaje de invierno*, ultimado en esas mismas fechas. El último movimiento es, con diferencia, el más breve de los tres. También el más ligero y brillante. Se trata de un *Allegro* cuyo radiante aire de felicidad y despreocupación parece recuperar el mundo ya lejano de la *Sonata en La mayor, D 664*. Pero en el ritmo sincopado y marcado del episodio central, en Re bemol mayor y 3/2, reaparece fugazmente el mundo de inquietud y expectación de las dos piezas precedentes. Todo culmina y se resuelve dichosamente en la pletórica y convencional coda que corona el ciclo.

Como Albéniz, Debussy y tantos otros compositores, Falla escribió su música desde el piano. Era ahí, en el teclado, donde el pianista que el compositor siempre llevó dentro probaba sonoridades y modulaciones, armonías y registros. Incluso una obra tan cabalmente guitarrística como el **Homenaje**

pour Le Tombeau de Claude Debussy de 1920 fue concebida en el piano. Y al teclado retornó en los meses de agosto y septiembre del mismo año, con inmediatez rayana en la simultaneidad respecto del original guitarrístico. La absoluta adecuación del “arreglo para piano” (así figura en la portada de la partitura) confiere méritos y valores para volar por sí misma, liberada de la referencia a las seis cuerdas. Su ritmo de habanera, tan cercano al de *La Puerta del vino*, recoge en los últimos compases la cita, ya comentada, de *La soirée dans Grenade*. Paradójicamente, el homenaje no se escuchó por primera vez ni en guitarra ni en su mutación pianística, sino ¡tocado al arpa! El 24 de enero de 1921, en París, interpretado por la arpista Marie-Louise Casadesus (esposa del violinista y compositor Henri Casadesus) y tía política del célebre pianista Robert Casadesus.

España, y más concretamente Granada, y aún más específicamente La Alhambra, fascinaron siempre a Debussy. Pero no a la manera pintoresquista de los viajeros románticos, sustanciada en una España moruna, flamenca y gitana. Debussy afinó más la imaginación para cristalizar una percepción más personal y subjetiva. En esta nueva visión de España y de su cultura bastante tuvieron que ver los muchos músicos españoles que frecuentó en París. Entre ellos Albéniz, de quien admiraba particularmente dos obras tan granadinas como *La Vega* y *El Albaicín*- y Ricardo Viñes, virtuoso leridano del piano que se convirtió en adalid de la nueva música francesa para piano.

No exageraba Federico Sopena al afirmar en la introducción de *Escritos sobre música y músicos* que “nada como Debussy y su música española ha contribuido a liberarnos del pintoresquismo, a librarnos, incluso, y Falla se atreve a insinuarlo, de la excesiva, romántica y nacionalista manía documental y modal de Felipe Pedrell”. España está explícitamente presente en la música de Debussy en su orquestal *Iberia*; en las tres páginas incluidas por Javier Perianes en este programa, y en *Lindaraja*, la obra para dos pianos en la que, también a ritmo de habanera, evoca el Patio de la Lindaraja de la Alhambra.

Fue precisamente Ricardo Viñes quien estrenó *Estampes*, la trilogía compuesta en 1903, cuya página central es **La soirée dans Grenade**, la genial habanera que años después, en 1923, reutilizará Falla en la sinfónica suite *Homenajes*, además de en la ya comentada cita del *Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy*. Falla, que apreciaba particularmente la esencializada fuerza evocadora de esta página, la describe como un conjunto de “imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra”. “La fuerza de evocación condensada en *La soirée dans Grenade*”, prosigue Falla “tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. Estamos muy lejos de esas *Sérénades*, *Madriñeos* y *Boleros* que nos regalaban antaño los fabricantes de música española. Aquí es Andalucía la que se nos presenta: la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folclore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España”.

En **La Puerta del vino** -tercer preludio del segundo cuaderno- la pincelada sutil de Debussy se basa, como ya ha sido referido, en la tarjeta postal de felicitación navideña que le remite Falla a finales de 1909. Debussy

responde agradecido el 3 de enero de 1910: “Ha halagado mi gusto por las imágenes hermosas por uno de los lados que más me apasiona, pues ya sabe cuánto amo, desafortunadamente sin conocerlo, su país”. Es ahora el propio Falla el que describe la imagen representada en la conocida postalita: “La foto representa el célebre monumento de la Alhambra. Adornado de relieves en color y sombreado por grandes árboles, contrasta el monumento con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco”. Es precisamente este contraste lumínico y pétreo lo que más impresiona a Debussy, que escribe al inicio de la partitura “con bruscos contrastes de extrema violencia y apasionado dulzor”. Como en *Lindaraja* y en *La soirée dans Grenade* vuelve al vaporoso y embriagador ritmo de habanera, muy marcado desde el inicio y que se mantendrá como un *ostinato* en el registro grave a lo largo de la composición.

La sérénade interrompue mantiene la mirada en Granada. En esta ocasión a través de su admirado Albéniz, quien denominaba a la ciudad de La Alhambra “tesorero de la música andaluza”. Fascinado por *El Albaicín*, Debussy atrapa su ritmo, sus giros, acentos y hasta la misma armadura tonal para cuajar una de sus más logradas creaciones *españolas*. Hay sí, como apuntan algunos autores, reminiscencias de los ritmos agitados de *Rumores de la caleta* o de *Asturias* (los primeros compases parecen evocar la escritura casi guitarrística de esta última pieza), pero la base evidente es *El Albaicín*.

“Pocas obras musicales valen lo que **El Albaicín**, donde se encuentra la atmósfera de esas veladas de España que huelen a clavel y aguardiente”. Son palabras de Debussy, que como su sucesor Olivier Messiaen, amó las doce páginas maestras de la albeniciana suite *Iberia*. Fue precisamente Albéniz, tan amigo de Fauré, Dukas, Chausson y de la creación francesa de su tiempo, quien realmente comenzó a basar su gran pianismo en las posibilidades tímbricas y acústicas del piano moderno. Conviene, en este sentido, subrayar que cuando Debussy escribe sus impresionistas dos cuadernos de preludios, la revolucionaria obra maestra de Albéniz ya está publicada y bien difundida.

“Aunque algo enfermo, por desgracia, sigo teniendo sano y amplio el corazón para guardar mi Granada. He concluido, para *Iberia*, una obra sentimental y bullanguera, épica y ruidosa, y que es guitarra, sol y piojo. Pero he sabido -según me dice Paul Dukas- aureolar *El Albaicín*, que así se llama la composición, de mucha ternura, pero de mucha ternura elegante”, escribe desde Niza, en 1906, a su amigo Enrique Moragas. Para esta primera página del tercer cuaderno de *Iberia* recurre a un ritmo de bulerías, sencillo y característico, que convierte en base de toda la pieza y que, como siempre, intercala una copla honda, sentida y teñida de nostalgia. Las sonoridades punteadas, los constantes choques de acordes de segunda y el carácter casi percutido de los compases iniciales -que tan literalmente toma Debussy en *La sérénade interrompue*- anuncian la ya inminente *Fantasia baetica*, la obra maestra del piano de Manuel de Falla.

En carta dirigida a Roland Manuel, Falla pone en duda sus habilidades pianísticas. “En cuanto a mi virtuosidad de pianista”, escribe, “en realidad jamás ha existido, ya que mi asiduidad y paciencia en los estudios puramente musicales no han sido compartidos en ningún momento por los ins-

trumentales”. Por otra parte, en 1915 declaraba en una entrevista: “Nunca he pretendido ser un virtuoso. El virtuosismo, con sus conciertos en gira, siempre me ha horrorizado”. Pese a estas palabras, fundadas en la congénita humildad que siempre marcó su austera manera de ser y en su aversión a los viajes y a los *barullos* sociales, hay testimonios y hechos que corroboran las aptitudes instrumentales del creador de *El sombrero de tres picos*. Como el dejado en 1905 por el crítico Cecilio de Roda, que describe su pianismo como “completamente interior, sin concesiones al efecto, sin exterioridades deslumbradoras, sin la brillantez y la fuerza que tan fácilmente conquistan el aplauso. Ni llega al pianismo esfumado, ni trata siquiera de abordar el fortísimo de sonoridad poderosa. Sus ejecuciones se mueven siempre en una media tinta; pero en ella, ¡cuánta poesía, cuánta intención, y qué estado de alma tan hermoso y penetrante!”. Por otra parte, no hay más que escuchar las grabaciones de Falla al piano que afortunadamente se conservan, o recordar su victoria en el concurso de interpretación convocado por la firma Ortiz y Cussó -donde arrebató el primer premio al mismísimo Frank Marshall- para disentrar de su propio juicio.

No extraña, por ello, que sus obras para teclado representen el intinerario más seguro para seguir sus pasos artísticos. El recorrido inmenso que efectúa desde el melodioso *Nocturno* (ca. 1896) hasta los insondables y polifónicos acordes entretejidos en 1935 en su introspectivo y crepuscular *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, transita por obras maestras tan incuestionables como las *Cuatro piezas españolas* que dedica a Albéniz (estrenadas, en París, en 1909, tocadas por Ricardo Viñes) o la revolucionaria *Fantasia baetica*, compuesta en 1919 y única cima del pianismo español equiparable a la albeniciana *Iberia*.

Además de las composiciones originales, escribió para el piano algunas transcripciones de páginas sinfónicas, como las dos danzas de la ópera *La vida breve*, tres danzas del ballet *El sombrero de tres picos* y, sobre todo, la suite de **El amor brujo** que publicó en 1921, y cuya célebre *Danza del fuego* ha cobrado vuelo propio para convertirse en uno de los bises más esperados. El trasvase de la orquesta al piano delata, de nuevo, la poderosa raigambre pianística de Falla. El uso de los registros, timbres y colores, acordes, acentos, ataques, digitaciones... Todo conjuga y delata una escritura que parece nacida originariamente desde el teclado.

BIOGRAFÍA

Premio Nacional de Música 2012, su carrera internacional abarca cinco continentes con conciertos que le han llevado a algunas de las salas más prestigiosas del mundo y a trabajar con maestros como Barenboim, Dutoit, Mehta, Maazel, Frühbeck de Burgos, Petrenko, Harding y Temirkanov, y con orquestas como la Wiener Philharmoniker, las sinfónicas de Chicago, Boston, San Francisco y Atlanta, Cleveland Orchestra, Filarmónica de Nueva York, London Philharmonic, London Symphony y Orchestre de Paris, entre otras.

Su temporada 2016-17 incluye debuts con la Philharmonia Orchestra, Münchner Philharmoniker, Los Angeles Philharmonic, Orchestre Symphonique de Montréal, Hamburger Symphoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, las orquestas de Radio Finlandia y Radio Suecia, y una gira de recitales por Norteamérica y Sudamérica

Artista exclusivo del sello harmonia mundi, esta temporada vuelve al estudio de grabación para presentar un proyecto dedicado a las sonatas *D.960* y *D.664* de Schubert, y además registrará el *Concierto núm. 3* de Bartók junto a la Münchner Philharmoniker y Pablo Heras Casado.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

ANGELA HEWITT

MARTES, 18 DE ABRIL. 19:30 H.

OBRAS DE BACH, CHABRIER, RAVEL Y SCARLATTI

CHRISTIAN ZACHARIAS

MARTES, 9 DE MAYO. 19:30 H.

OBRAS DE BEETHOVEN, SCHUBERT Y SCHUMANN

VOVKA Y VLADIMIR ASHKENAZY

LUNES, 5 DE JUNIO. 19:30 H.

OBRAS DE GLINKA, RAVEL, RACHMANINOV Y SMETANA