

lbs  
CLASSICAL

ANA MARÍA  
VALDERRAMA

DAVID  
KADOUCH

L O R Q U I A N A

Francis **POULENC**

**Sonate pour violon et piano, FP 119**

*"a la mémoire de Federico García Lorca"*

- |                          |      |
|--------------------------|------|
| [1] I. Allegro con fuoco | 6:38 |
| [2] II. Intermezzo       | 5:51 |
| [3] III. Presto Tragico  | 5:37 |

Federico **GARCÍA LORCA**

Alberto Martín Díaz (arranger)

**Canciones Populares Españolas**

(selection)

- |                                |      |
|--------------------------------|------|
| [4] I. Nana de Sevilla         | 4:55 |
| [5] II. Los reyes de la baraja | 1:18 |
| [6] III. Zorongo               | 4:29 |
| [7] IV. Las tres hojas         | 1:17 |
| [8] V. Las morillas de Jaén    | 3:11 |
| [9] VI. Los cuatro muleros     | 3:38 |

Reynaldo **HAHN**

**Sonate en Do majeur pour violon et piano**

- |                                  |      |
|----------------------------------|------|
| [10] I. Sans lenteur, tendrement | 9:14 |
| [11] II. Veloce                  | 3:14 |
| [12] III. Modéré                 | 9:45 |

Manuel De **FALLA**

Fritz Kreisler (arranger)

- |                                           |      |
|-------------------------------------------|------|
| [13] <b>La vida breve: Danza española</b> | 3:44 |
|-------------------------------------------|------|

Alicia **TERZIAN**

**Libro de Canciones de Lorca**

- |                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| [14] Tres retratos: III. Verlaine | 2:27 |
|-----------------------------------|------|

# LORQUIANA

ANA MARÍA

**VALDERRAMA** VIOLÍN

DAVID

**KADOUCH** PIANO

**Booklet** in Spanish, English & French

**Recording venue:** Auditorio de Zaragoza · Sala Mozart 5-8th  
December 2022

**Music Producer:** Paco Moya

**Sound engineer:** Cheluis Salmerón

**Linner notes:** Eva Sandoval

**French Translation:** Claude Beguin

**Photographer:** Michal Novak

**IBS Artist Producer:** Gloria Medina

**CD total time** 65:40

© 2024 Copyright: IBS Artist

N°Cat: IBS62024 | DL GR 461-2024

## LORQUIANA

“Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas... Para poder hablar de ella, se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar unido íntimamente a sus secretos”.

Federico García Lorca: *Divagación. Las reglas de la música* (Diario de Burgos, 1916)

Que el primer texto publicado por **Federico García Lorca (1898-1936)** contenga una de las más bellas definiciones de la música jamás escritas es la mejor prueba de que el poeta y dramaturgo granadino poseía una fuerte inclinación natural hacia el arte de los sonidos. Por aquel entonces, en 1916, Federico tenía 18 años, pero ya desde su niñez la música había estado muy presente en su vida, gracias, fundamentalmente, a la figura de su madre Vicenta. De hecho, en su juventud se le consideraba músico en lugar de literato. Con 10 años empezó a estudiar piano y en la adolescencia tocaba habitualmente en público. Quiso continuar su formación interpretativa en París, pero

hacia 1917 la vocación literaria se impuso. En la madrileña Residencia de Estudiantes mantuvo una fructífera relación con el denominado Grupo de los Ocho, formado por los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter, Bacarisse, Mantecón, Remacha, Bautista, Pittaluga o García Ascot. También allí entró en contacto con música española de épocas pretéritas que suscitó su interés y curiosidad. Y en Granada, en 1919, conoció a Falla. Desde entonces, sus encuentros fueron muy numerosos, aunque, lamentablemente, nunca llegaron a crear una obra conjunta<sup>1</sup>.

“Ante todo, soy músico”, afirmó Lorca en una entrevista a Pablo Suero en 1933. Y es que, además de escritor, fue intérprete de piano y guitarra, cantante, investigador, compositor, melómano e incluso director musical. Realizó trabajo de campo en sus diferentes viajes por Granada y otras regiones de España o América, defendió la autenticidad del cante flamenco y de la música folklórica, y utilizó multitud de canciones e instrumentos en los montajes teatrales de La Barraca. Además, el ritmo, la acentuación interna y la musicalidad

<sup>1</sup> Una información exhaustiva sobre la relación entre Lorca y la música se encuentra en el libro *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música* de Marco Antonio de la Ossa (Editorial Alpuerto, 2014).

de la escritura lorquiana, así como la presencia constante de nombres de músicos, instrumentos, formas, géneros e indicaciones musicales en sus textos, no hacen sino confirmar lo que el poeta y crítico José Moreno Villa expresó tan acertadamente: “Federico era un alma musical de nacimiento, de raíz, de herencia milenaria. La llevaba en la sangre como Juan Brea, Chacón o la gran Argentinita. Daba la impresión de que manaba música, de que todo era música en su persona. Aquí radicaba su poder, su secreto fascinador”.

En el presente álbum, *Lorquiana*, la violinista Ana María Valderrama y el pianista David Kadouch proyectan la personalidad musical de Lorca hacia el futuro recopilando distintas páginas vinculadas de una u otra forma con el artista andaluz. La sonata de Poulenc nos muestra la acogida que el significado político y social de su figura recibió en Francia como símbolo de libertad y resistencia. La obra de Hahn, por su parte, nos transporta a aquellos felices y efímeros años veinte del siglo pasado que también disfrutó Lorca. La canción de Alizia Terzian deja constancia de la potente influencia que el poeta ha tenido en el contexto hispanoamericano. No podía faltar un

guiño a la veneración que profesaba hacia Falla a través de uno de los pasajes más célebres de la ópera *La vida breve*. Y, por supuesto, escuchamos al Lorca creador en una nutrida selección de las *Canciones populares españolas*, testimonios icónicos de su actividad compositiva que son revisitados en un excepcional arreglo de Alberto Martín para violín y piano.

El autor galo **Francis Poulenc (1899-1963)** dedicó su ***Sonata para violín y piano*** a nuestro protagonista. La obra fue estrenada el 21 de junio de 1943 en París con el propio Poulenc al piano junto a la violinista Ginette Neveu, quien tuvo que insistir al compositor para que escribiese una sonata destinada a su instrumento de cuerda, pues él mostraba una ferviente predilección por los vientos. De hecho, ya había concebido y destruido dos sonatas para violín en 1919 y 1924 antes de completar la definitiva en 1943. En aquel tiempo bélico, Poulenc permaneció en la Francia ocupada por los nazis, pero quiso expresar su oposición política musicalmente dedicando esta sonata al artista fusilado al estallar la Guerra Civil española en 1936.

Esta intensa partitura en tres movimientos, a la que el propio compositor definió como “el monstruo”, muestra los contrastes

característicos que definen el catálogo de Poulenc. El “Allegro con fuoco” inicial y el “Presto tragico” final juegan con un primer elemento temático incisivo, rítmico y violento que se ve interrumpido por un diseño dulce, cantáble y melancólico. Con estos dos tipos de materiales, ambas secciones recrean la furia y el dolor asociados a la tragedia de la guerra. Sin embargo, el movimiento central, “Intermezzo”, “Muy lento y calmado”, construye una suave elegía, no airada, encabezada por una cita de Lorca: “La guitarra, hace llorar a los sueños”. Esa guitarra está presente en los *pizzicati*, y el sabor español, en las ornamentaciones de la parte violinística. Por último, es reseñable la férrea y constante imbricación entre ambos instrumentos. En palabras del propio Poulenc:

“Es muy diferente de la sempiterna línea del violín – melodía de las sonatas francesas del s. XIX [...] No se puede obtener un buen equilibrio sonoro entre dos instrumentos tan opuestos, el piano y el violín, más que si se les trata con equidad, a partes iguales. El violín *prima donna* sobre arpeggios del piano me produce náuseas”.

El amor de Lorca por la música tradicional andaluza se fue gestando en la infancia a través de las canciones que escuchaba en su hogar natal en Fuente Vaqueros (Granada). Ya en la Residencia de Estudiantes, pudo acercarse a este repertorio de manera más sistemática gracias a sus conversaciones con musicólogos, compositores y filólogos. “He estudiado durante diez años el folklore de mi país con sentido de poeta”, comentó en 1933. Federico presumía de su amplio conocimiento de tonadas, pero no quiso transcribirlas al pentagrama para no maltratar su esencia oral: “Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, resuelta, pero como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas. Solo el gramófono puede recoger la sutileza de nuestro folklore musical, que se escapa entre las líneas del pentagrama”. Por eso, de las diez ***Canciones populares españolas*** que recopiló y armonizó no se conserva ningún manuscrito ni literario ni musical del poeta, sino la grabación de cinco discos gramofónicos de pizarra de 78 rpm. que realizó en 1931 con Encarnación López Júlvez “La Argentinita”. Junto a *Granada*, estas *Canciones populares españolas* son las únicas piezas que Lorca registró en la Sociedad de Autores.

El pianista, compositor y arreglista malagueño **Alberto Martín Díaz (n. 1980)** ha dado nueva vida a seis de ellas en una versión camerística para violín y piano que potencia los recursos técnicos de ambos instrumentos. Consigue perpetuar su esencia popular, pero la naturaleza vocal se transforma en un lenguaje instrumental idiomático. A partir de un arreglo previo de algunas de ellas para voz y dos pianos, Martín Díaz propone “otorgar a cada canción un estilo y una personalidad diferente enriqueciendo y modernizando la propuesta de Lorca y explotando el carácter de cada una”.

Nos sorprende la romántica introducción pianística de la **“Nana de Sevilla”**, una canción triste y tierna a la vez, como explicaría el propio Lorca. La conocida melodía, con su característico y recurrente tresillo de semicorcheas en floreo, se desarrolla en ambos instrumentos con insistencia en la típica cadencia fría andaluza. Para **“Los Reyes de la Baraja”**, Martín Díaz ha escrito el arreglo más escolástico, con sucesivas variaciones del tema principal a la manera en la que se incorporaban las músicas populares al repertorio culto en la primera mitad del s. XX. En el impetuoso y desgarrado

**“Zorongo”** encontramos un lenguaje mucho más actual, libre y espontáneo que nos acerca tanto al *jazz* como al flamenco y que hace brillar al violín y al piano en su clímax central.

El arreglo de **“Las tres hojas”** plasma la vertiente más cómica y picaresca de la canción a través de sus continuos cromatismos y disonancias, así como de los rápidos cambios de articulación y ataque en ambos instrumentos. La melodía modal del s. XV de **“Las morillas de Jaén”** aparece revestida con ensoñadoras armonías, casi impresionistas, en el piano o en las dobles cuerdas del violín, manteniendo su flexibilidad rítmica original. Y para **“Los cuatro muleros”**, Martín Díaz crea un discurso inicialmente etéreo y dulce que concluye de forma festiva. Se incluyen armonías y giros jazzísticos, múltiples ornamentos y diversas articulaciones, golpes de arco y *pizzicati* en el violín, así como un marcado ritmo percusivo de bulería.

De ascendencia española por parte materna, el compositor venezolano **Reynaldo Hahn (1874-1947)** se estableció en París. Su maestro Massenet escribió sobre él: “es un hombre del máximo

refinamiento, que combina las cualidades de un erudito y de un hombre de letras con la musicalidad”. Su predilección por la voz y la originalidad de su lenguaje se ponen de manifiesto en la lírica ***Sonata en Do Mayor para violín y piano***. La compuso entre 1926 y 1927 en Niza, Toulon y París. La escritura directa, la textura transparente y las estrategias armónicas reflejan la influencia del Romanticismo francés de Fauré. El primer movimiento, “Sans lenteur, tendrement” (“Sin lentitud, con ternura”), está escrito en forma sonata. Su primer tema se presenta como una inspirada y envolvente melodía del violín que el piano acompaña con acordes desglosados en tresillos. Menos animado, y algo oscuro por sus cromatismos, surge el segundo material, caracterizado por la sucesión de breves motivos sincopados que generan una constante sensación de anhelo.

El *perpetuum mobile* del segundo movimiento, “Véloce” (“Veloz”), está estructurado en forma tripartita. Las secciones inicial y final discurren sobre un imparable ritmo motórico en semicorcheas con demandantes arpeggios y escalas para la melodía principal. En la delicada sección intermedia, la agitación anterior da paso a extensas notas del violín y arpeggios

quebrados del piano imitando a un arpa. Por último, el “Modéré” (“Moderado”) nos muestra un apacible cierre con la indicación “très à l’aise, au gré de l’interprète” (“muy cómodo, a criterio del intérprete”). En este inusual movimiento final, priman la melancolía y la nostalgia de las líneas cantadas por el violín que desembocan en un apasionado clímax central. Tras un falso final, Hahn retoma con repetidas indicaciones “doux” (“dulce”) el inicio de la sonata para resaltar aún más su lirismo y luminosidad.

El compositor Ernesto Halffter afirmaba: “En mi país hay tres grandes músicos: Falla, mi maestro; yo, que soy su discípulo, y Federico García Lorca”. **Manuel de Falla (1876-1943)** fue un icono para la Generación del 27 por conjugar la sublimación del acervo popular español con las influencias de corte francés y neoclásico. Aunque entre Falla y Lorca había una diferencia de edad de más de dos décadas, y, sobre todo, rasgos de personalidad casi opuestos, su amistad duró hasta la muerte del poeta. Este binomio de admiración y aprendizaje mutuos se materializó en el Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922 y en el soneto que Lorca dedicó al compositor en 1927. En 1913, cuando aún Falla y

Lorca no se conocían, el gaditano estreno su ópera ***La vida breve*** ambientada en Granada a comienzos del s. XX. En la partitura destacan los coros, las danzas y los interludios instrumentales, como la **“Danza española”** del tercer cuadro. El exigente arreglo para violín y piano que **Fritz Kreisler (1875-1962)** realizó de ella permite al violinista lucir su destreza con un amplio muestrario de recursos técnicos: vertiginosos cambios de golpe de arco, articulaciones variadas, acordes en *pizzicati*, dobles cuerdas, acentos marcados, armónicos, rápidas figuraciones rítmicas y, todo ello, entrelazado con expresivos pasajes *cantabile*.

Concluye el viaje por el universo musical de Lorca con la adaptación para violín de **“Verlaine”**, tercera pieza de los ***Tres retratos (1954)*** que constituyen la primera parte del ***Libro de canciones de Lorca*** escrito para canto y piano por la compositora argentina **Alicia Terzian (n. 1934)** sobre poemas del autor español. Por cierto, en la figura de Paul Verlaine converge la pasión compartida por Lorca y Reynaldo Hahn, otro de los protagonistas de este álbum *Lorquiana*. Terzian es una de las mujeres más relevantes de la vida cultural argentina de las últimas décadas,

y “Verlaine” pertenece a su primera época compositiva. La escribió con apenas veinte años cuando aún era alumna de Ginastera. Sobre un balanceante ritmo ternario sostenido por el piano durante toda la pieza, el violín despliega una delicada y onírica melodía modal que se asienta en sugerentes armonías. La pieza alcanza su máximo esplendor en estos hermosos y elocuentes versos tan típicamente lorquianos dedicados al poeta simbolista francés: “Canción llena de labios y de cauces lejanos”.

**Eva Sandoval**



## LORQUIANA

“With words, human things are said; with music, that which no one knows or can define, but which exists in everyone to a greater or lesser extent, is expressed. Music is art by nature. It could be said that it is the eternal field of ideas... To be able to speak of it, one needs great spiritual preparation, and above all, to be intimately united with its secrets.”

Federico García Lorca: “Digression. The Rules of Music” (Diario de Burgos, 1916)

The first text published by **Federico García Lorca (1898-1936)** contains one of the most beautiful definitions of music ever written, which is the best proof that the Granada poet and playwright had a strong natural inclination towards the art of sounds. At the time, in 1916, Lorca was 18 years old, but from his childhood music had been very present in his life, especially due to his mother Vicenta. In fact, during his youth he was considered a musician rather than a writer. At the age of 10, he began studying the piano, and as a teenager he regularly performed in public. He wanted to continue his musical

training in Paris, but around 1917, the literary vocation became prevalent. At the Madrid Residencia de Estudiantes, he maintained a fruitful relationship with the so-called Group of Eight, which included the Halffter brothers, Bacarisse, Mantecón, Remacha, Bautista, Pittaluga, and García Ascot. During that time, he encountered Spanish music from past eras that aroused his interest and curiosity. Finally, in 1919, he met Falla in Granada. From then on, their encounters were numerous, although, unfortunately, they never collaborated in the creation of a piece.<sup>1</sup>

“Above all, I am a musician,” Lorca stated in an interview with Pablo Suero in 1933. And indeed, in addition to being a writer, he was a piano and guitar player, singer, researcher, composer, music lover, and musical director. He conducted fieldwork on his various trips through Granada and other regions of Spain or America, defended the authenticity of flamenco singing and folk music, and used multiple songs and instruments in the theatrical

<sup>1</sup> For an exhaustive account of Lorca's relationship to music, see *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música* de Marco Antonio de la Ossa (Editorial Alpuerto, 2014).

productions of La Barraca. In addition, the rhythm, internal accentuation, and musicality of Lorca's writing, as well as the constant references to musicians, instruments, forms, genres, and musical indications in his texts, only confirm what the poet and critic José Moreno Villa expressed so aptly: "Federico was a musical soul by birth, by root, by millenary inheritance. He carried it in his blood like Juan Brea, Chacón, or the great Argentinista. It seemed that music flowed from him, that everything was music in his person. Here lay his power, his fascinating secret."

In this album, **Lorquiana**, Ana María Valderrama, violin, and David Kadouch, piano, project Lorca's musical personality into the future by compiling different scores linked in one way or another to the Andalusian artist. Poulenc's sonata illustrates the positive welcome of the political and social significance of Lorca's figure in France, where it became a symbol of freedom and resistance. Hahn's work, on the other hand, takes us to those happy and ephemeral Twenties of the last century that Lorca also enjoyed. Alizia Terzian's song shows the powerful

influence that the poet has had in the Hispanic American context. The famous *La vida breve* passage is a nod to the veneration Lorca professed towards Falla. And, of course, we listen to Lorca's own creations in a rich selection of Spanish popular songs, iconic testimonies of his compositional activity that are revisited in an exceptional arrangement by Alberto Martín for violin and piano.

The French composer **Francis Poulenc (1899-1963)** dedicated his ***Sonata for Violin and Piano*** to Lorca. The work was premiered on June 21, 1943 in Paris with Poulenc himself at the piano alongside violinist Ginette Neveu, who had to insist that the composer write a sonata for her string instrument, as he showed a fervent preference for winds. In fact, he had already conceived and destroyed two violin sonatas in 1919 and 1924 before completing the definitive one in 1943. During wartime, Poulenc remained in Nazi-occupied France but wanted to express his political opposition musically by dedicating this sonata to Lorca, who had been shot at the outbreak of the Spanish Civil War in 1936.

This intense piece in three movements, which the composer himself defined as “the monster,” shows the distinctive contrasts that characterize Poulenc’s work. The initial “Allegro con fuoco” and the final “Presto tragico” play with an incisive, rhythmic, and violent first theme that is interrupted by a sweet, cantabile, and melancholic design. With these contrasting materials, both sections recreate the fury and pain associated with the tragedy of war. However, the central movement, “Intermezzo,” “Very slow and calm” builds a soft elegy led by a quote from Lorca: “The guitar, makes dreams cry.” That guitar is present in the pizzicato, and the Spanish flavor in the ornamentation of the violin part. Finally, it is noteworthy the firm and constant interweaving between both instruments. In the words of Poulenc:

“It is very different from the everlasting line of the violin - melody of 19th-century French sonatas [...] A good sound balance between two such opposite instruments, the piano, and the violin, can only be obtained if they are treated equitably, equally. The *prima donna* violin over piano arpeggios makes me nauseous.”

Lorca’s love for traditional Andalusian music was nurtured during his childhood through the songs he heard in his home in Fuente Vaqueros (Granada). Years later, at the Residencia de Estudiantes, he was able to approach this repertoire more systematically thanks to his conversations with musicologists, composers, and philologists. “I have studied for ten years the folklore of my country with a poet’s sense,” he said in 1933. Lorca boasted about his extensive knowledge of tunes but did not want to transcribe them to avoid mistreating their oral essence: “I believe that the main value of Andalusian music is purity, the cubist instinct of the sharp line without nebulosity. Capricious, resolved line, but like an arabesque, relentlessly, entirely formed of straight lines. Only the gramophone can capture the subtlety of our musical folklore, which escapes between the lines of the pentagram.” Therefore, of the ten ***Spanish Popular Songs*** that he compiled and harmonized, there is no manuscript, either literary or musical, preserved by the poet, only five 78 rpm shellac gramophone discs he recorded in 1931 with Encarnación López Júlvez “La Argentinita.” Along with

“Granada,” these *Spanish Popular Songs* are the only pieces that Lorca registered with the Society of Authors.

The Malaga-born pianist, composer, and arranger **Alberto Martín Díaz (b. 1980)** has given new life to six of them in a chamber version for violin and piano that enhances the technical resources of both instruments. He manages to perpetuate their popular essence, but the vocal nature is transformed into an idiomatic instrumental language. Based on a previous arrangement of some of them for voice and two pianos, Martín Díaz proposes “to give each song a different style and personality, enriching and modernizing Lorca’s proposal and exploiting the character of each one.”

We are surprised by the romantic piano introduction of the “**Nana de Sevilla**,” a sad and tender song, as Lorca himself would explain. The well-known melody, with its characteristic and recurrent triplet semiquavers, develops in both instruments with insistence on the typical Andalusian Phrygian cadence. For “**Los Reyes de la Baraja**,” Martín Díaz has written the most scholastic arrangement,

with successive variations of the main theme such as popular music was incorporated into the cultured repertoire in the first half of the 20th century. In the impetuous and torn “**Zorongo**,” we find a much more contemporary, free, and spontaneous language that brings us closer to both jazz and *flamenco* and that makes the violin and the piano shine during the song’s central climax.

The arrangement for “**Las tres hojas**” reflects the most comic and roguish side of the song through its continuous chromaticism and dissonances, as well as the rapid changes of articulation and attack in both instruments. The 15th century modal melody in “**Las morillas de Jaén**” appears garmented in dreamy, almost impressionistic harmonies, by the piano and the violin’s double strings, maintaining its original rhythmic flexibility. And for “**Los cuatro muleros**,” Martín Díaz creates an initially airy and sweet phrasing that concludes festively. The piece includes jazz harmonies and twists, multiple ornaments and different articulations, bow strokes and pizzicato on the violin, as well as a marked *bulería* percussive rhythm.

Of Spanish descent on his mother's side, the Venezuelan composer **Reynaldo Hahn (1874-1947)** settled in Paris. His teacher Massenet wrote about him: "He is a man of the utmost refinement, who combines the qualities of a scholar and man of letters with musicality." His predilection for the voice and the originality of his language are evident in the lyrical ***Sonata in C Major for Violin and Piano***. He composed it between 1926 and 1927 in Nice, Toulon, and Paris. The direct writing, transparent texture, and harmonic strategies reflect the influence of Fauré's French Romanticism. The first movement, "Sans lenteur, tendrement" ("Not slow, tenderly"), is written in sonata form. Its first theme is an inspired and enveloping violin melody that the piano accompanies with broken chords in triplets. Less animated, and somewhat dark due to its chromatism, emerges the second material, characterized by the succession of brief syncopated motifs that generate a constant feeling of longing.

The *perpetuum mobile* in the second movement, "Vélocé" ("Fast"), is structured in tripartite form. The initial and final sections run on an unstoppable

motor rhythm in sixteenth notes with demanding arpeggios and scales in the main melody. The previous agitation gives way to extensive violin notes and broken piano arpeggios imitating a harp in the delicate intermediate section. Finally, the "Modéré" ("Moderate") shows us a peaceful closure with the indication "très à l'aise, au gré de l'interprète" ("very comfortable, at the interpreter's discretion"). In this unusual final movement, melancholy and nostalgia prevail in the lines sung by the violin, leading to a passionate central climax. After a false ending, Hahn resumes the beginning of the sonata with repeated indications "doux" ("sweet") to further highlight its lyricism and luminosity.

Composer Ernesto Halffter stated: "In my country, there are three great musicians: Falla, my teacher; I, who am his disciple, and Federico García Lorca." **Manuel de Falla (1876-1943)** was an icon for the Generation of '27 for combining a sublimated Spanish popular heritage with French and neoclassical influences. Although there was a difference of more than two decades in age between Falla and Lorca, and despite having almost opposite

personality traits, their friendship lasted until the poet's death. This binomial of mutual admiration and learning materialized in the *Cante Jondo* Contest in Granada in 1922 and in the sonnet that Lorca dedicated to the composer in 1927. In 1913, when Falla and Lorca still did not know each other, the Cadiz born composer premiered his opera ***La vida breve*** set in Granada at the beginning of the 20th century. In the score, the choirs, dances, and instrumental interludes stand out, such as the **"Spanish Dance"** from the third act. The demanding version for violin and piano arranged by **Fritz Kreisler (1875-1962)** allows the violinist to display her virtuosity with a wide range of technical resources: dizzying changes of bowstroke, varied articulations, pizzicato chords, double strings, marked accents and harmonics intertwined with expressive cantabile passages.

The journey through Lorca's musical universe concludes with the adaptation for violin entitled **"Verlaine,"** third piece in ***Tres retratos (1954)***, three pieces which constitute the first part of ***Libro de canciones de Lorca (Lorca's Book of Songs)*** written for voice and piano by the

Argentine composer **Alicia Terzian (b. 1934)** on poems by the Spanish author. Lorca and Reynaldo Hahn shared a passion for Paul Verlaine, another protagonist in our album Lorquiana. Terzian is one of the most relevant women in the Argentine cultural life of the last decades, and "Verlaine" belongs to her early compositional period. She wrote it when she was barely twenty years old and still a student of Ginastera's. Over a swaying ternary rhythm sustained by the piano throughout the piece, the violin unfolds a delicate and dreamlike modal melody that settles on suggestive harmonies. The piece reaches its maximum splendor in these beautiful and eloquent verses so typically Lorca, dedicated to the French symbolist poet: "Song full of lips and distant channels."

**Eva Sandoval**

## LORQUIANA

«Avec les mots, on parle de choses humaines; avec la musique, on exprime ce que personne ne connaît ni ne peut définir mais qui existe en chacun de nous avec plus ou moins de force. La musique est l'art par nature. On pourrait même dire que c'est le domaine éternel des idées... Pour pouvoir en parler, il faut une grande préparation spirituelle et, surtout, être intimement uni à ses secrets-»

Federico García Lorca *Divagation. Les règles dans la musique (Journal de Burgos, 1916)*

Que le premier texte publié par **Federico García Lorca (1898-1936)** contienne une des plus belles définitions jamais écrites sur la musique reste la meilleure preuve que le poète et dramaturge de Grenade avait un fort penchant naturel pour l'art des sons. À cette époque-là, en 1916, Federico avait 18 ans; mais, depuis son enfance, la musique avait été présente dans sa vie, surtout grâce à sa mère, Vicenta. D'ailleurs, dans son jeune temps, il était considéré musicien plutôt qu'écrivain ; il avait commencé

des études de piano à 10 ans et il jouait habituellement en public pendant son adolescence. Il pensait poursuivre sa formation d'interprète à Paris, mais, vers 1917, sa vocation littéraire s'imposa: au sein de la Résidence Étudiante de Madrid, il forgea une relation fructueuse avec le dénommé Groupe des Huit, formé par les frères Halffter, Ernest et Rodolphe, par Bacarisse, Mantecón, Remacha, Bautista, Pittaluga ou García Ascot. Il découvrit alors la musique espagnole des années révolues, qui a stimulé son intérêt et sa curiosité. Et c'est à Grenade, en 1919, qu'il connut Falla. Dès lors, leurs rencontres furent nombreuses, on regrette pourtant qu'ils n'aient créé aucune œuvre ensemble<sup>1</sup>.

«Je suis avant tout musicien» a affirmé Lorca dans une interview à Pablo Suero en 1933. De fait, non seulement il était écrivain, mais aussi interprète de piano et de guitare, chanteur, chercheur, compositeur, mélomane et même chef d'orchestre. Il travailla sur le terrain lors de ses séjours à Grenade et dans d'autres

<sup>1</sup> Exhaustives informations sur la relation entre Lorca et la musique se trouvent dans le livre *Ángel, musa y duende : Federico García Lorca et la musique* de Marco Antonio de la Ossa (Editorial Alpuerto, 2014).

régions d'Espagne ou d'Amérique. Il défendit l'authenticité du (chant) flamenco et de la musique folklorique et il utilisa maintes chansons et instruments dans les mises en scènes de la Barraca. Sans aucun doute, le rythme, les sonorités internes et la musicalité de l'écriture de Lorca, ainsi que la référence constante aux musiciens, aux instruments, formes, genres et indications musicales dans ses textes ne font que confirmer ce que le poète et critique d'art José Moreno Villa a exprimé avec justesse: «Federico était une âme musicale de naissance, par racine et héritage millénaire. Elle circulait dans ses veines comme chez Juan Brea, Chacón ou la grande Argentinita. Il donnait l'impression que la musique jaillissait de son être, que tout était musique en lui. C'est là que résidait sa force, son fascinant secret»

Dans leur actuel album, *Lorquiana*, la violoniste Ana María Valderrama et le pianiste David Kadouch projettent la personnalité musicale de Lorca dans le futur en compilant diverses pages rattachées d'une façon ou d'une autre à l'artiste andalou.

La sonate de Poulenc nous montre l'accueil reçu en France dû au sens politique et social de sa personne en tant que symbole de la liberté et de la résistance. L'œuvre de Hahn, quant à elle, nous transporte aux joyeuses et éphémères années 20 du siècle dernier, que Lorca a aussi vécues. La chanson de Alicia Terzian prouve la forte influence du poète dans le contexte hispano-américain. Le clin d'œil à sa vénération pour Falla à travers un des plus célèbres morceaux de l'opéra «*La vie brève*» ne pouvait manquer. Et bien sûr, nous approchons du Lorca compositeur grâce à une ample sélection des *Chansons populaires espagnoles*, témoins emblématiques de son activité créatrice, qui ont été revisitées dans un arrangement exceptionnel pour violon et piano d'Alberto Martín.

Le compositeur français, **Francis Poulenc (1899-1963)** a dédié sa ***Sonate pour violon et piano*** à notre protagoniste. L'œuvre fut présentée le 21 juin 1943 à Paris avec Poulenc, lui-même, au piano au côté de la violoniste Ginette Neveu. Celle-ci avait dû insister pour que le compositeur écrive une sonate destinée à son instrument à corde car lui, privilégiait les instruments à vent.

De fait, il avait déjà conçu et éliminé deux sonates pour violon en 1919 et 1924 avant d'en compléter une définitive en 1943. En ces temps de guerre, Poulenc était resté dans la France occupée par les nazis, mais il voulut exprimer son opposition politique par la musique en dédiant cette sonate à l'artiste fusillé au début de la Guerre Civile espagnole en 1936.

Cette partition intense en trois mouvements, que le compositeur lui-même appela «le monstre» offre les contrastes caractéristiques qui définissent le catalogue de Poulenc. L'«allegro con fuoco» initial et le «Presto tragico» final jonglent avec un premier élément thématique incisif, rythmique et violent, qui se voit interrompu par un schéma doux, cantabile et mélancolique. Entre ces deux conceptions, chacune des sections recrée la fureur et la douleur associées à la tragédie de la guerre. Toutefois, le mouvement central «Intermezzo», «très lent et calme» agence une douce élégie, sans aigreur, illustrée d'une phrase de Lorca: «La guitare; elle fait pleurer les rêves». Cette guitare est présente dans les *pizzicati*, et la saveur espagnole, dans les ornements de la partie du violon. Et

enfin, il faut noter la solide et constante imbrication des deux instruments. Selon les propres mots de Poulenc:

«On est loin de l'éternelle ligne du violon –telle la mélodie des sonates françaises du XIXème siècle [...]. On ne peut obtenir un bon équilibre sonore entre deux instruments si opposés que si on les traite avec équité, à parts égales. Le violon *prima donna* sur arpèges du piano me donne la nausée.»

L'amour de Lorca pour la musique traditionnelle andalouse date de sa tendre enfance grâce aux chansons qu'il écoutait dans son foyer natal de Fuente Vaqueros (Grenade). Une fois dans la Résidence Étudiante, il eut l'occasion de s'approcher de façon systématique à ce répertoire grâce à ses échanges avec d'autres musicologues, compositeurs et philologues. «J'ai étudié 10 ans durant le folklore de mon pays avec un regard de poète» commenta-t-il en 1933. Federico se vantait de sa vaste connaissance de toutes les mélodies, mais il se refusa à les transcrire sur partition afin de ne pas gâcher leur essence orale. «Je crois que l'essentiel de la musique andalouse

est la pureté, l'instinct cubiste de sa ligne aiguisée et sans nébulosité. Une ligne capricieuse, résolue mais, comme tout arabe, implacablement et totalement formée de lignes droites. Seul le gramophone peut transmettre la subtilité de notre folklore musical, qui s'échappe entre les lignes du pentagramme» C'est pour cela que, des dix **chansons populaires espagnoles** qu'il a recueillies et harmonisées, le poète n'a laissé aucun manuscrit littéraire ou musical autre que l'enregistrement de cinq disques sur ardoise de 78 tours pour gramophone, qu'il réalisa en 1931 avec Encarnación López Júlvez « La Argentinita ». Avec *Granada*, ces *Chansons populaires espagnoles* sont les seuls morceaux que Lorca a déposés à la Société des Auteurs.

Le pianiste, compositeur et arrangeur de Málaga, Alberto Martín Díaz (n.1980) a insufflé une nouvelle vie à six d'entre elles dans une version chambriste pour violon et piano qui exacerbe les ressources techniques de chaque instrument. Tout en perpétuant leur essence populaire, il transforme leur nature vocale en langage instrumental idiomatique. Partant d'un

arrangement antérieur de certaines d'entre elles pour voix et deux pianos, Martín Díaz propose d'«octroyer à chaque chanson un style et une personnalité différentes, enrichissant et modernisant la proposition de Lorca, pour mettre à profit le caractère propre à chacune».

L'introduction romantique du piano de la «**Nana de Sevilla**» surprend; une chanson triste et tendre à la fois, comme expliquait Lorca. La mélodie bien connue avec son triolet de doubles-croches caractéristique et répétitif, se développe pour chaque instrument avec insistance dans la cadence phrygienne typique de l'Andalousie. Pour «**Los Reyes de la baraja**», Martín Díaz a écrit un arrangement plus académique, avec des variations successives du thème principal, à la manière dont on incorporait la musique populaire dans le répertoire culte de la première moitié du XIXème S.

Dans le fougueux et déchirant «**Zorongo**», nous trouvons un langage plus actuel, libre et spontané qui nous rapproche du jazz comme du flamenco et qui fait rayonner le violon et le piano dans leur climax central.

L'arrangement de «**Las tres hojas**» reflète le côté le plus comique et coquin de la chanson par ses chromatismes et dissonances continues et par les changements rapides dans l'articulation et l'attaque des deux instruments. La mélodie modale du XV<sup>ème</sup> S. de «**Las morillas de Jaen**» se revêt d'harmonies envoûtantes, presque impressionnistes, au piano et dans les doubles cordes du violon, tout en gardant son rythme souple original. Pour «**Los cuatro muleros**», Martín Díaz crée un discours d'abord aérien et suave qu'il conclut de façon festive. Il se complète d'harmonies et de tournures propres au jazz, de nombreux ornements et diverses articulations, des coups d'archet et des *pizzicati* au violon, ainsi qu'un rythme de percussion marqué de *bulería*.

De racine espagnole par sa mère, le compositeur vénézuélien **Reynaldo Hahn (1874-1947)** s'établit à Paris. Son maître, Massenet, dit de lui : «C'est un homme extrêmement raffiné qui allie les qualités d'un érudit et d'un homme de lettres à celles d'un musicien». Sa prédilection pour les voix et l'originalité de son langage sont évidentes dans la lyrique «**Sonate**

**en Do majeur pour violon et piano**». Il la composa en 1926- 1927 entre Nice, Toulon et Paris. Son écriture directe, la texture transparente et la stratégie dans l'harmonie reflètent l'influence du Romantisme français de Fauré. Le premier mouvement, «sans lenteur, tendrement» prend la forme d'une sonate. Son premier thème se présente comme une mélodie inspirée et enveloppante du violon que le piano accompagne avec des accords décomposés en triolets. Le deuxième volet se montre moins vivant et plutôt sombre par le choix de ses chromatismes. Il est scandé de brefs motifs syncopés qui créent une sensation constante de désir.

Le *perpetuum mobile* du second mouvement, «*vélocé*», présente une structure tripartite. Les sections initiale et finale se déroulent sur un rythme mécanique implacable en doubles-croches avec des arpèges et des gammes exigeantes pour la mélodie principale. Dans la délicate section intermédiaire, l'agitation précédente fait place à de longues notes du violon et à des arpèges brisés du piano imitant une harpe. Enfin, le «modéré» nous offre une fermeture paisible avec l'indication de «très à

l'aise, au gré de l'interprète». Dans ce mouvement final inhabituel, prédominent la mélancolie et la nostalgie des lignes chantées par le violon, aboutissant à un climax passionné. Après une fausse fin, Hahn reprend le début de la sonate, avec des indications répétées de «doux», pour remettre en valeur tout son lyrisme et sa luminosité.

Le compositeur Ernest Halffter affirmait: «Dans mon pays, il y a trois grands musiciens: Falla, mon maître; moi, qui suis son disciple, et Federico García Lorca.» **Manuel de Falla (1876-1943)** fut toute une icône pour la Generación del 27 en conjuguant la sublimation du patrimoine populaire espagnol avec les influences françaises et néoclassiques. Malgré les deux décennies qui séparaient Falla et Lorca et, surtout, une personnalité presque opposée, leur amitié se maintint jusqu'à la mort du poète. Ce binôme d'admiration et d'apprentissage mutuels se concrétisa pendant le Concours de Cante Jondo à Grenade en 1922 et dans le sonnet que Lorca dédia au compositeur en 1927. En 1913, alors que Falla et Lorca ne se connaissaient pas encore, l'artiste de Cadix avait présenté son opéra ***La vie brève*** situé

dans le Grenade du début du XX<sup>ème</sup> S. La partition affiche les chœurs, les danses et les interludes instrumentaux comme la «**Danse Espagnole**» du troisième tableau. L'exigeant arrangement pour violon et piano que **Fritz Kreisler (1875-1962)** réalisa permet au violoniste de déployer toute sa maîtrise grâce à un large éventail de ressources techniques: de vertigineux coups d'archet, des articulations variées, des accords en *pizzicati*, des doubles cordes, des accents marqués, harmoniques, de rapides figurations rythmiques, le tout entrelacé d'expressifs passages *cantabile*.

Le voyage dans l'univers musical de Lorca prend fin avec l'adaptation pour violon de «**Verlaine**», troisième morceau des **Trois portraits (1954)** qui constituent la première partie du ***Livre de chansons de Lorca*** écrit pour voix et piano par la compositrice argentine **Alicia Terzian (née en 1934)** sur les poèmes de l'auteur espagnol. -Notons au passage la passion pour Paul Verlaine partagée par Lorca et Reynaldo Hahn, l'un des protagonistes du présent album *Lorquiana*. - Terzian est une des femmes les plus importantes de la vie culturelle argentine des dernières

décennies et «Verlaine» fait partie de sa première période de composition. Elle l'écrivit à peine âgée de 20 ans, quand elle était encore élève de Ginastera. Sur un rythme ternaire ondulant et soutenu par le piano tout au long du morceau, le violon déploie une délicate et onirique mélodie modale qui repose sur des harmonies

suggestives. Le morceau atteint son apogée sur ces sublimes et éloquents vers, si propres de Lorca, dédiés au poète symboliste français: «Une chanson pleine de lèvres et de rivières lointaines»

*D'après Eva Sandoval*



**Agradecimientos**

**Acknowledgements**

**Remerciements**

*Al auditorio de Zaragoza por cedernos la maravillosa sala Mozart, donde nos sentimos como en casa.*

*A Luis del Valle, por su cariño y su apoyo siempre, ¡y por regalarnos su talento con su recién estrenada pasión flamenca!*

*A Alberto Martín, por su amistad y por su increíble talento compositivo.*

*A Claude Beguin por su generosidad y su tiempo.*

*A Matthieu Duplan, por su apoyo.*

*To the Zaragoza Auditorium for lending us the wonderful Mozart Hall, where we felt right at home.*

*To Luis del Valle, for his affection and constant support, and for sharing his newly discovered passion for flamenco!*

*To Alberto Martín, for his friendship and his incredible compositional talent.*

*To Claude Beguin for her generosity and her time.*

*To Matthieu Duplan, for his support.*

*À l'auditorium de Saragosse pour nous avoir gracieusement ouvert les portes de la sublime salle Mozart, un lieu qui nous a fait sentir comme chez nous.*

*À Luis del Valle, pour son affection et son soutien indéfectible, et pour nous avoir enchantés avec son talent dans sa toute nouvelle passion pour le flamenco !*

*À Alberto Martín, pour son amitié et son talent compositionnel exceptionnel.*

*À Claude Beguin, pour sa générosité et le temps qu'il nous consacre.*

*À Matthieu Duplan, pour son soutien.*

# L O R Q U I A N A

**lbs**  
CLASSICAL

Francis **POULENC**

## **Sonate pour violon et piano, FP 119**

*"a la mémoire de Federico García Lorca"*

|                          |      |
|--------------------------|------|
| [1] I. Allegro con fuoco | 6:38 |
| [2] II. Intermezzo       | 5:51 |
| [3] III. Presto Tragico  | 5:37 |

Federico **GARCÍA LORCA**

Alberto Martín Díaz (arranger)

## **Canciones Populares Españolas**

(selection)

|                                |      |
|--------------------------------|------|
| [4] I. Nana de Sevilla         | 4:55 |
| [5] II. Los Reyes de la Baraja | 1:18 |
| [6] III. Zorongo               | 4:29 |
| [7] IV. Las tres hojas         | 1:17 |
| [8] V. Las morillas de Jaén    | 3:11 |
| [9] VI. Los cuatro muleros     | 3:38 |

Reynaldo **HAHN**

## **Sonate** en Do majeur pour violon et piano

|                                  |      |
|----------------------------------|------|
| [10] I. Sans lenteur, tendrement | 9:14 |
| [11] II. Veloce                  | 3:14 |
| [12] III. Modéré                 | 9:45 |

Manuel De **FALLA**

Fritz Kreisler (arranger)

|                                           |      |
|-------------------------------------------|------|
| [13] <b>La vida breve: Danza española</b> | 3:44 |
|-------------------------------------------|------|

Alicia **TERZIAN**

## **Libro de Canciones de Lorca**

|                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| [14] Tres retratos: III. Verlaine | 2:27 |
|-----------------------------------|------|

ANA MARÍA

**VALDERRAMA** VIOLÍN

DAVID

**KADOUCH** PIANO

**Booklet** in Spanish, English & French

**Recording venue:** Auditorio de Zaragoza · Sala Mozart 5-8th December 2022

**Music Producer:** Paco Moya

**Sound engineer:** Cheluis Salmerón

**Linner notes:** Eva Sandoval

**French Translation:** Claude Beguin

**Photographer:** Michal Novak

**IBS Artist Producer:** Gloria Medina

**CD total time** 65:40

© 2024 Copyright: IBS Artist

N°Cat: IBS62024 | DL GR 461-2024

