

# Cantilena

*Piazzolla, Falla, Granados, Villa-Lobos*

Tabea Zimmermann viola

Javier Perianes piano

# Cantilena

- ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992)  
1 | **Le Grand Tango** 12'20
- XAVIER MONTSALVATGE (1912-2002)  
**Cinco canciones negras**  
Transcriptions by Kim Kashkashian & Robert Levin\* and by Tabea Zimmermann\*\*
- 2 | I. **Cuba dentro de un piano\***. *Lento* 4'53  
3 | II. **Canción de cuna para dormir a un negrito\***. *Lento* 2'53  
4 | III. **Punto de habanera** (siglo XVIII)\*. *Tempo de Guajiras* 1'13  
5 | IV. **Chévere\***. *Lentissimo* 2'13  
6 | V. **Canto negro\*\***. *Leggero* 1'10
- MANUEL DE FALLA (1876-1946)  
**Siete canciones populares españolas**  
Transcriptions for viola and piano by Emilio Mateu and Miguel Zanetti
- 7 | I. **El paño moruno**. *Allegretto vivace* 2'18  
8 | II. **Seguidilla murciana**. *Allegro spiritoso* 1'13  
9 | III. **Asturiana**. *Andante tranquillo* 2'35  
10 | IV. **Canción**. *Allegretto* 1'33  
11 | V. **Polo**. *Vivo* 1'15  
12 | VI. **Nana**. *Calmo e sostenuto* 2'13  
13 | VII. **Jota**. *Allegro vivo* 3'35
- HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)  
14 | **Ária (Cantilena)** from *Bachianas Brasileiras*, no. 5. *Adagio* 5'50  
Arrangement for viola and piano by William Primrose
- PABLO CASALS (1876-1973)  
Transcriptions for viola by Tabea Zimmermann
- 15 | **En sourdine**. *Lento* 4'15  
16 | **En el mirall canviant de la mar blava** (*Cançó catalana*, núm. 1). *Moderato* 1'35  
17 | **El àngel travieso**. *Allegretto* 2'54  
18 | **Tres estrofas de amor**. *Agitato* 4'07
- ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)  
**Tonadillas en estilo antiguo** (excerpts)  
Transcriptions by Kim Kashkashian and Robert Levin
- 19 | **El mirar de la maja**. *Allegretto comodo* 2'57  
20 | **El majo olvidado**. *Andantino* 3'54  
21 | **La maja dolorosa** (núm. 3). *Andantino* 3'01  
22 | **El majo discreto**. *Allegretto* 1'27
- ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)  
23 | **Tango**. *Andantino* 2'34  
Extr. from *España* op. 165 for solo piano  
Transcriptions for viola and piano by Henri Classens

Tabea Zimmermann, viola by Patrick Robin, 2019

Javier Perianes, piano Steinway

Scores: © Bèrben Edizioni musicali (1), © Partitura Verlag AG Winterthur (2-6 & 19-22), © Manuel de Falla Ediciones (7-13), © G. Schirmer, Inc. (14), © Editorial de Música Boileau (15-18), © Éditions Combre (23)

## DES INSTRUMENTS QUI CHANTENT

Hector Berlioz, auteur de la symphonie avec alto principal *Harold en Italie* (1834), a largement contribué à la reconnaissance des riches qualités timbrales et expressives de cet instrument à cordes frottées. Il écrit dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844) que l'alto est "aussi agile que le violon, le son de ses cordes graves a un mordant particulier, ses notes aiguës brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet. [...] les qualités expressives de ce timbre sont si saillantes que, dans les très rares occasions où les anciens compositeurs le mirent en évidence, il n'a jamais manqué de répondre à leur attente." Depuis, l'alto s'est progressivement imposé aussi bien comme instrument soliste, inspirant de nombreuses compositions, qu'au sein de l'orchestre.

Ce disque offre un aperçu significatif de la façon dont le timbre de l'alto – riche, chaud et pénétrant – peut chanter des mélodies, la plupart d'entre elles écrites originellement pour la voix. Ce voyage musical en Espagne et en Amérique latine (Argentine, Brésil, Cuba) couvre une période de presque un siècle, du *Tango* (1890) d'Isaac Albéniz jusqu'au *Grand Tango* (1982) d'Astor Piazzolla.

Ces deux tangos, purement instrumentaux à l'origine, encadrent vingt et une pièces vocales transcrites pour l'alto. Le *Tango* d'Albéniz (1860-1909) est la deuxième pièce du recueil pour piano *España : six feuilles d'album*, composé en 1890. Il s'agit de l'un des morceaux les plus célèbres d'Albéniz, interprété sur ce CD dans la transcription pour alto et piano d'Henri Classens. Le terme "tango" ne renvoie pas ici à l'Argentine, mais plutôt à la habanera cubaine, à laquelle le tango, genre urbain originaire des faubourgs de Buenos Aires, emprunte sa formule d'accompagnement caractéristique<sup>1</sup>. Albéniz a conçu une pièce brève, dont la mélodie souple et pleine de charme distille une certaine mélancolie. Le *Grand Tango* de Piazzolla (1921-1992), composé en 1982 pour le violoncelliste Mstislav Rostropovitch, s'impose comme une sorte de tango d'avant-garde, dans lequel des sections très rythmiques, aux accents marqués et aux contrastes dynamiques, encadrent une section centrale de caractère nostalgique. Piazzolla, compositeur et bandonéoniste, disciple d'Alberto Ginastera et de Nadia Boulanger, conjugue ici admirablement le tango argentin, l'écriture savante contemporaine et des éléments jazzistiques.

Pablo Casals (1876-1973), interprète d'exception, fut non seulement un ardent défenseur du violoncelle, dont il contribua à enrichir les possibilités techniques et expressives, mais aussi un compositeur de talent qui écrivit surtout de la musique de chambre, de la musique religieuse, des chansons lyriques et des pièces pour piano. Les quatre chansons choisies, transcrites pour alto et piano, appartiennent à des périodes très diverses, depuis la brève chanson de jeunesse intitulée *En el mirall canviat de la mar blava* (*Sur le miroir changeant de la mer bleue*) et composée en 1895, jusqu'à *El ángel travieso* (*L'Ange espiègle*), composée à Porto Rico en 1959. En tant que compositeur, Casals demeura étranger aux différents courants d'avant-garde pour rester fidèle à une écriture néoromantique de bonne facture, quelquefois colorée de nationalisme. *En sourdine*, sur le poème éponyme de Verlaine, renvoie à la mélodie française du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Le violoncelle est aussi en toile de fond de la cinquième des *Bachianas brasileiras* (*Bachianes brésiliennes*) d'Heitor Villa-Lobos (1887-1959) arrangée pour alto et piano par William Primrose et composée à l'origine pour soprano et huit violoncelles. Dans ses neuf *Bachianas brasileiras* (1930-1945), Villa-Lobos souhaitait avant tout mettre en relief les affinités qui existent selon lui entre la musique de Jean-Sébastien Bach et la musique populaire brésilienne que recourir à des citations ou à des procédés du compositeur allemand. C'est ainsi que les différentes parties des *Bachianas* portent un double titre, baroque et brésilien. La *Bachiana* n°5, composée entre 1938 et 1945, est l'œuvre la plus célèbre de Villa-Lobos, surtout le premier de ses deux mouvements, l'*Ária* (*Cantilena*) écrite en 1938 sur un texte de la cantatrice Ruth Valadares Corrêa, qui en assura la création en 1939. Dans sa version vocale, la pièce, soutenue par un accompagnement qui, pour le coup, évoque Bach, s'organise en trois parties (vocalise – déclamation chantée – vocalise). L'intense mélancolie de cette aria s'explique par l'image du soir qui "descend paisible parmi les roses" comparable à "la plainte désespérée de l'amour qui s'achève".

Parmi les autres transcriptions pour alto et piano de cet album, les *Tonadillas en style ancien* d'Enrique Granados (1867-1916), composées en 1912-1913, remportèrent un immense succès dès leur création à l'Ateneo de Madrid le 26 mai 1913 par la soprano Lola Membrives, accompagnée au piano par le compositeur. Le terme *tonadilla* fait référence à une pièce musico-théâtrale brève, de caractère populaire, qui, dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, pouvait servir d'intermède entre les actes des comédies. Développée, la *tonadilla* devint une œuvre en un acte. L'allusion à ce genre ainsi que les titres et les textes de chacune des chansons se situent dans le cadre du profond intérêt qui se manifeste en Espagne au début du XX<sup>e</sup> siècle pour le monde, l'époque et l'art de Goya, ici, en particulier,

1 Le tango argentin n'apparaîtra en Europe et aux États-Unis qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle.

pour cet univers de *majos* et de *majas*<sup>2</sup> qu'il a si bien évoqué dans ses œuvres. Granados s'inspire de l'esprit et de la musique de l'époque de Goya, mais ses chansons sont tout à fait personnelles. Il met au point un style populaire idéalisé et son écriture élégante, raffinée et d'une grande sobriété, mais pimentée de savoureuses dissonances, rend à merveille la grâce piquante, l'ironie, les situations amoureuses, la mélancolie et quelquefois le caractère douloureux des textes de Fernando Periquet.

Composées à Paris en 1914, les *Sept Chansons populaires espagnoles* de Manuel de Falla (1876-1946) furent créées à l'Ateneo de Madrid le 15 janvier 1915 par la soprano Luisa Vela accompagnée au piano par le compositeur. Pour réaliser cette transcription pour alto et piano, Emilio Mateu et Miguel Zanetti se sont inspirés de l'adaptation pour violon et piano de Paweł Kočański, intitulée *Suite populaire espagnole* et qui inclut, dans un ordre différent, six des sept chansons de Falla (il manque la *Seguidilla murciana*). La version de Kochanski fut éditée en 1925 et autorisée par Falla.

Cette collection de chansons, que l'on ne peut pas considérer comme un cycle, est un exemple magistral – qui servira de modèle à de nombreux compositeurs espagnols – d'utilisation de mélodies populaires dans la musique savante du XX<sup>e</sup> siècle. Falla y aborde les éléments folkloriques andalous, murciens, aragonais et asturiens – qui dans son cas proviennent de recueils de chansons populaires et non, comme chez Bartók, d'une collecte directe du matériau populaire sur le terrain – en les renouvelant complètement au moyen, notamment, d'une écriture harmonique et d'un accompagnement pianistique très élaborés. Il explique clairement cette technique dans son article "Notre musique", publié en 1917 : "Je pense, modestement, que c'est plus l'esprit que la lettre qui importe dans le chant populaire. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques déterminés par leurs inflexions et leurs cadences constituent l'essentiel de ces chants [...]. Et je dirai même plus : l'accompagnement rythmique ou harmonique d'une chanson populaire a autant d'importance que la chanson elle-même."

Xavier Montsalvatge (1912-2002), l'un des compositeurs les plus importants de la musique espagnole du XX<sup>e</sup> siècle, fut un artiste indépendant, étranger aux modes, à l'académisme et au pittoresque facile. Son parcours créateur montre un éclectisme qui se traduit, par exemple, par la polytonalité du troisième des *Trois divertissements* (1941), l'antillanisme des *Cinco canciones negras* (*Cinq Chansons nègres*, 1945) – son œuvre la plus universellement diffusée –, le néoclassicisme de la *Partita 1958* (1957) ou le néoimpressionnisme de la *Sonatine pour Yvette* (1961). Il écrit en 1988 (*Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*) : "Après m'être approché de la polytonalité dans les Trois divertissements, je fus parfaitement conscient que j'allais glisser sur la pente du nationalisme, une orientation qui ne correspondait pas au jeune compositeur que j'étais alors, mais je me vis étrangement poussé vers cette tendance et il me semblait que s'agissant d'un nationalisme ultramarin et délibérément lié à l'époque coloniale, il était justifié par la phrase si juste de Bergamín, qui avait affirmé que "revenir n'est pas nécessairement revenir en arrière."

À l'origine, Montsalvatge composa uniquement la *Canción de cuna para dormir a un negrito* (*Berceuse pour endormir un petit nègre*), qui fut donnée en première audition le 18 mars 1945 par la soprano Mercè Plantada. Le succès fut tel qu'il décida d'écrire un cycle de chansons sur la même thématique. Les *Cinq Chansons nègres* constituent donc un véritable cycle de chansons, connectées entre elles par le thème commun de l'antillanisme. Leur création eut lieu le 14 juin 1945 à l'Ateneo de Barcelone par Mercè Plantada accompagnée au piano par Pere Vallribera.

À l'issue de la guerre hispano-américaine de 1898, qui entraîna l'indépendance de Cuba et la cession aux États-Unis des Philippines, de Porto Rico et de Guam, de nombreux marins catalans rentrèrent en Espagne et rapportèrent avec eux des sonorités et des rythmes, dont certains, comme la habanera, étaient originellement espagnols. Montsalvatge eut l'occasion dans sa jeunesse d'entendre de la musique cubaine, notamment des habaneras interprétées par des marins catalans, et cette atmosphère musicale imprègne les *Cinq Chansons nègres* : *Cuba dentro de un piano* (*Cuba dans un piano*) est une habanera ; le *Punto de habanera* (*Le Point d'havanaise*) est une guajira ; *Chévere* s'inspire d'un choral luthérien, ce qui lui donne le caractère d'un negro spiritual ; la *Canción de cuna para dormir a un negrito* est une berceuse sur rythme d'habanera ; et le *Canto negro* (*Chant nègre*) est une rumba afro-cubaine.

YVAN NOMMICK

2 Les *majas* et *majos* désignent des personnages de certains quartiers populaires de Madrid, vêtus de façon luxueuse et voyante, qui adoptaient une attitude hardie et désinvolte ; certains aristocrates imitent leur façon de s'habiller, mais en portant des tissus et des ornements plus riches. Goya a représenté ces *majas* et *majos* à de nombreuses reprises.

## MUSICAL INSTRUMENTS MADE TO SING

Hector Berlioz, the composer of *Harold en Italie* (1834), the symphony featuring a solo viola, was instrumental in this bowed string instrument becoming recognized and appreciated for its rich and expressive qualities. He noted in his *Treatise on Instrumentation and Orchestration* (1844) that the viola 'is no less agile than the violin, the sound of its (lower) strings is peculiarly telling, its upper notes are distinguished by their mournfully passionate accent, and its quality of tone altogether, of a profound melancholy, differs from that of other instruments played with a bow. [...] and the expressive powers of this quality of tone are so marked that, in the rare occasions when the old masters afforded its display, it never failed to fulfil their intention.' Ever since then, the viola has continued to establish itself in equal measure as a solo instrument, inspiring many new works, and as a member of the orchestra.

This recording offers a revealing overview of the way the viola's timbre – rich, warm, and penetrating – adapts itself to 'carrying the tune' – nearly every one of which among those heard here was first written to be sung. This musical travelogue through Spain and Latin America (Argentina, Brazil, Cuba) spans a period of nearly a century, from an 1890 Tango by Isaac Albéniz to Astor Piazzolla's *Le Grand Tango* dating from 1982.

This pair of purely instrumental tangos serves as bookends to twenty-one pieces for voice, here transcribed for the viola. The Tango op. 165 by Albéniz (1860-1909) is the second piece in his piano cycle *España* (subtitled *Six Album Leaves*), composed in 1890. One of Albéniz's most famous pieces, it is presented here in Henri Classens' transcription for viola and piano. In this instance, the title refers not to Argentina but rather to Cuba and its habanera, from which the tango (an urban genre originating in the suburbs of Buenos Aires) borrows its characteristic accompaniment.<sup>1</sup> In Albéniz's miniature, a supple and seductive melody conceals a degree of melancholy. *Le Grand Tango* by Piazzolla (1921-1992), written in 1982 for the cellist Mstislav Rostropovich, proves to be a kind of 'tango nuevo,' in which rhythmically active outer sections, with their marked accents and dynamic contrasts, frame a middle section more wistful in character. Piazzolla, who was both a composer and a bandoneon player, studied with Alberto Ginastera and Nadia Boulanger, and here he deftly blends Argentine tango with the latest formal compositional techniques and elements of jazz.

Pablo Casals (1876-1973), the pre-eminent cellist, was not only an ardent propagandizer of his instrument, whose technical and expressive possibilities he helped to enrich, but also a gifted composer of music mostly for chamber forces, voice, and piano, or on religious themes. The four songs heard here, transcribed for viola and piano, date from various periods of his life, ranging from the short early song entitled *En el mirall canviat de la mar blava* ('On the changing blue mirror of the sea') from 1895 to *El ángel travieso* ('The Mischievous Angel'), written in Puerto Rico in 1959. As a composer, Casals stood apart from the various avant-garde currents of his time, remaining attached to a well-crafted Neo-Romantic style, at times flavoured by his nationalist sentiments. *En sourdine* ('Muted'), a setting of Verlaine's poem of the same name, is a throwback to the early 20th-century art song in France.

The cello also figures in the background of the fifth *Bachiana brasileira* by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), originally scored for soprano and eight cellos, and later transcribed for viola and piano by William Primrose. In his series of nine *Bachianas brasileiras* (1930-1945), Villa-Lobos aims to highlight the kinship that he finds between the music of Bach and the popular or folk music of Brazil, rather than borrow Bach's music or compositional techniques. Thus, the constituent parts of the *Bachianas* carry two titles, one typical of the Baroque, the other of Brazilian music. *Bachiana* no. 5, composed between 1938 and 1945, is Villa-Lobos' most celebrated work, famed especially for the first of its two movements, the 1938 *Ária (Cantilena)* a setting of the text written by Ruth Valadares Corrêa, who sang the soprano part at its 1939 premiere. In its original version for voice, supported by a walking-bass accompaniment indeed reminiscent of Bach, the work falls into three sections (vocalise – a declamatory passage – vocalise). The *Aria*'s prevailing mood of profound melancholy can be gleaned from the twilight imagery of the text: 'a slow, transparent pink cloud' askin to 'the cruel desire that laughs and cries'.

Among the transcriptions for viola and piano chosen for this disc, the *Tonadillas en estilo antiguo* ('Tunes in the old style') by Enrique Granados (1867-1916), composed in 1912-1913, were a huge success right from their first performance at the Madrid Ateneo on 26 May 1913, given by the soprano Lola Membrives, with the composer at the piano. The term *tonadilla* originally referred to a brief theatre song in popular style, which, in the second half of the 18th century, could serve as an interlude between the acts of a play. In its more elaborate form, the *tonadilla* became a self-contained work in one act. The allusion to this genre, as well as the titles and texts of each of the songs, hark back to the early 20th century in Spain, which saw the rise of deep interest in the life, times, and works of Goya, in particular, in the world

of *majos* and *majas*<sup>2</sup> that the painter had so vividly depicted. Granados took his inspiration from the spirit and music of Goya's time, but the songs he produced as a result are unmistakably all his own. He creates an idealized popular style, and his elegant, refined, and economical writing (though peppered with delicious dissonances), perfectly captures the piquant charm, irony, romantic imbroglíos, melancholy, and even pain inherent in the texts penned by Fernando Periquet.

Composed in Paris in 1914, the *Siete canciones populares españolas* (Seven Spanish Folksongs) by Manuel de Falla (1876-1946) were premiered at the Madrid Ateneo on 15 January 1915 by the soprano Luisa Vela, with the composer at the piano. To create the present transcription for viola and piano, Emilio Mateu and Miguel Zanetti took their inspiration from Paul Kochanski's arrangement of the set for violin and piano; entitled *Suite populaire espagnole*, his version consists of six of Falla's seven songs (omitting the 'Seguidilla murciana'), resequenced in a somewhat different order. Kochanski's Suite was published in 1925 and authorized by Falla.

This set of songs, which some do not consider to be a true (thematically linked) cycle as such, is a masterful example – which was to serve as a model for many Spanish composers to follow – of how folk melodies could be used in the context of formal 20th-century compositions. Falla brings in folk elements from the regions of Andalucía, Murcia, Aragón, and Asturias – which in his case derive from published collections of popular songs and not, as with Bartók, from materials collected in the course of his own fieldwork – but reshapes them completely by means of, most notably, highly elaborate harmonisation and piano texture. He neatly explained this technique in his 1917 essay 'Nuestra música' ('Our Music'): 'I modestly believe that in the folk song, the *spirit* matters more than the *letter*. The rhythm, the modality, and the melodic intervals that determine its rise and fall and its cadences constitute the essential ingredient in those songs [...]. And I'll go even further: the rhythm or harmony of the accompaniment to a folk song is as important as the song itself.'

Xavier Montsalvatge (1912-2002), one of the most important figures in the music of 20th-century Spain, was an independent thinker, alien to fashion trends, the academe, and facile tone-painting. His compositional career shows an eclecticism that can be observed, for example, in the polytonality of the third of his *Trois divertissements* (1941), the West Indian flavour of his *Cinco canciones negras* ('Five Negro Songs', 1945) – his most widely circulated work, in the Neoclassicism of his *Partita 1958* (1957), or the Neo-Impressionism of the *Sonatine pour Yvette* (1961). He wrote in 1988 (*Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*): 'Having come in contact with polytonality in the *Trois divertissements*, I was fully aware that I was about to head down the slippery slope of nationalism – a direction that ill-suited a young composer that I was then – but I saw myself strangely impelled towards this inclination, and it struck me that in the case of an overseas nationalism, deliberately linked to the Colonial era, it was justifiable by Bergamín's fitting dictum, stating that to go back does not necessarily mean going backwards ('Volver no es volver atrás').

Initially, Montsalvatge composed a single song, the *Canción de cuna para dormir a un negrito* ('Lullaby to Put a Little Black Boy to Sleep'), which was given its first performance on 18 March 1945 by the soprano Mercè Plantada. The success was such that he decided to compose a cycle of songs on the same theme. The *Cinco canciones negras* are therefore a true cycle of songs linked to each other by the common theme of West Indian experience. Their first performance, on 14 June 1945 at the Barcelona Ateneo, was given by Mercè Plantada, with Pere Vallribera at the piano.

At the end of the Spanish-American War of 1898, which resulted in Cuba's independence and the United States' capture of the Philippines, Puerto Rico, and Guam, many Catalan sailors returned to Spain and brought with them sounds and rhythms, some of which, like the habanera, had originated in Spain. Montsalvatge at a young age had the opportunity to hear the music brought from Cuba, notably the habaneras sung or played by Catalan sailors, and this musical climate permeates the *Cinco canciones negras*: 'Cuba dentro de un piano' (Cuba in a piano) is a habanera; the 'Punto de habanera' (The Habanera rhythm) is a guajira; 'Chévere' (The Dandy) takes its inspiration from a Lutheran chorale, which gives it the character of a Negro spiritual; the 'Canción de cuna para dormir a un negrito' is a lullaby in habanera rhythm; and the 'Canto negro' (Negro Song) is an Afro-Cuban rumba.

YVAN NOMMICK  
Translation: Michael Sklansky

1 The Argentine tango did not reach Europe and the United States until the early 20th century.

2 The terms *majas* and *majos* refer to the inhabitants of lower-class neighbourhoods of Madrid, known for their elaborate and gaudy outfits and cheeky and nonchalant behaviour; some aristocrats imitated this style of dress but wore richer fabrics and ornaments. Goya left many depictions of *majas* and *majos* in his paintings.

## VIOLA Y PIANO: CANTAR Y CONTAR

La viola siempre ha tenido una ideal versatilidad para evocar la voz humana. El instrumento adquirió, a lo largo del siglo XIX, un halo expresivo y narrativo. Lo demuestran obras centrales de su repertorio, como *Harold en Italia* (1834), de Berlioz, y *Märchenbilder* (1851), de Schumann. Pero fue durante el siglo XX cuando creció en lenguaje y colorido. Ligado entonces a violistas compositores, como Paul Hindemith, o a grandes solistas, como Lionel Tertis y William Primrose. Los dos últimos promovieron los conciertos de Walton (1929) y Bartók (1945), pero también paliaron las limitaciones del repertorio para viola con abundantes arreglos y transcripciones. Primrose las llamaba *chameurs* en sus recitales. Pretendía tanto incorporar composiciones que admiraba como exhibir su asombrosa técnica. Y el arreglo de Villa-Lobos para viola y piano que da título a este disco, *Ária (Cantilena)* de la *Bachiana Brasileira* nº 5 (1938-45), surgió de la envidia que le provocó escucharla a la soprano Bidú Sayão. Pero el violista escocés también precisó de la ayuda pianística de su acompañante, David Stimer, para “poner ocho partes de violonchelo en dos manos”.

Esta tradición impulsada por Primrose ha seguido hasta el presente. Lo prueban las transcripciones de los violistas Emilio Mateu y Kim Kashkashian, de las *Siete canciones populares españolas* (1914) y las *Tonadillas en estilo antiguo* (1912-13) junto a cuatro de las *Cinco canciones negras* (1945). La primera, de Falla, fue un intento de Mateu para igualar con su instrumento la famosa versión del violinista Paweł Kocharński, aunque ahora con la *Seguidilla murciana* y su título original. En el caso de las canciones de Granados y Monsalvatge, Kashkashian trató de emular la pureza y vitalidad natural de los cantos populares armenios que escuchó a su padre. Pero, en ambos casos, fueron también determinantes sus respectivos pianistas, Miguel Zanetti y Robert Levin, que firman junto a los violistas sus respectivas transcripciones, publicadas en 2001 y 2009.

Tabea Zimmermann sigue aquí la misma estela de tocar y realizar transcripciones, aunque también haya contribuido al repertorio original del instrumento con el estreno de la *Sonata para viola sola* (1994), de Ligeti. El presente programa combina danzas y canciones españolas e iberoamericanas de los siglos XIX y XX junto al pianista Javier Perianes. Se abre y cierra con un tango en ese característico deambular de cantos de ida y vuelta entre España y los territorios de ultramar. De *Le Grand Tango* (1982), de Piazzolla, escrita originalmente para el violonchelista Mstislav Rostropóvich, en la habitual mixtura sería con el jazz del llamado *tango nuevo*, se pasa a la versión más próxima a una sensual habanera, que Albéniz incluyó en sus piezas pianísticas de salón titulada *España* (1890), aquí arreglada por el compositor Henri Classens. Pero, a las canciones de Monsalvatge, Zimmermann y Perianes añaden el *Canto negro* final junto a cuatro bellas transcripciones de Pablo Casals, de 1895 a 1959, a partir de poemas de Apeles Mestres, Verlaine y otros. Y el poder expresivo y narrativo de la viola con el piano captan, una y otra vez, la esencia de cada canción sin necesidad de las palabras. Consiguen aquello que Antonio Machado había atribuido, en exclusiva, al recitar de unos versos: “Canto y cuento es la poesía / se canta una viva historia / contando su melodía.”

PABLO L. RODRÍGUEZ

**TABEA ZIMMERMANN** est considérée depuis de nombreuses années comme l'une des meilleures altistes au monde, en raison de sa personnalité charismatique autant que de son profond sens musical.

Elle joue régulièrement en soliste avec des formations de prestige telles que l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre philharmonique d'Israël et l'Orchestre philharmonique tchèque. Elle donne aussi régulièrement des concerts de musique de chambre, en trio avec le clarinettiste Jörg Widmann et le pianiste Dénes Várjon ou avec le violoniste Daniel Sepec et le violoncelliste Jean-Guihen Queyras, et en duo avec les pianistes Javier Perianes et Thomas Hoppe.

Tabea Zimmermann a incité de nombreux compositeurs à écrire pour l'alto (György Ligeti, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm, Bruno Mantovani, Michael Jarrell...) et a fait entrer beaucoup d'œuvres nouvelles dans le répertoire de son instrument. Une cinquantaine de disques témoignent de son art.

Son talent a été récompensé par de nombreux prix en Allemagne et au-delà, et tout récemment le Prix international Ernst von Siemens 2020.

La carrière internationale de **JAVIER PERIANES** l'a conduit à jouer dans les plus prestigieuses salles de concert, avec des partenaires tels que Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Yuri Temirkanov, Vladimir Jurowski, Daniel Harding ou Klaus Mäkelä ; il se produit dans le cadre de festivals tels que les BBC Proms, Lucerne, La Roque d'Anthéron, le Printemps de Prague, Grenade, Vail, Blossom et Ravinia. Javier Perianes a reçu en 2012 le Prix national de musique du ministère de la Culture espagnol et a été nommé en 2019 "Artiste de l'année" aux International Classical Music Awards (ICMA).

Parmi les moments forts de sa carrière figurent des concerts avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, les Orchestres philharmoniques de Vienne, Oslo, Londres, New York et Los Angeles, les Orchestres symphoniques de Chicago, Boston, San Francisco, l'Orchestre philharmonique tchèque, les Orchestres de Paris et de Cleveland, l'Orchestre du Royal Concertgebouw d'Amsterdam et le Philharmonia de Londres.

Javier a déjà enregistré en exclusivité une quinzaine d'albums pour harmonia mundi, de Blasco de Nebra à Bartók et Falla.

For many years, **TABEA ZIMMERMANN** has been regarded as one of the most renowned violists, valued for her charismatic personality and deep musical understanding.

As a soloist she regularly plays with the most distinguished orchestras worldwide such as the Berlin Philharmonic, Orchestre de Paris, London Symphony Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra and the Czech Philharmonic. In the field of chamber music, Tabea Zimmermann regularly plays trio concerts with the clarinettist Jörg Widmann and the pianist Dénes Várjon as well as with the violinist Daniel Sepec and the cellist Jean-Guihen Queyras, and duo recitals with the pianists Javier Perianes and Thomas Hoppe. Tabea Zimmermann has inspired numerous composers to write for the viola (György Ligeti, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm, Bruno Mantovani, Michael Jarrell, etc.) and has introduced many new works into its repertoire. Her artistry is documented on approximately 50 CDs.

Her work has been recognized with numerous awards both in Germany and abroad, most recently with the international Ernst von Siemens Music Prize 2020.

[tabeazimmermann.de](http://tabeazimmermann.de)

The international career of **JAVIER PERIANES** has led him to perform in the most prestigious concert halls, with the world's top orchestras, collaborating with conductors such as Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Yuri Temirkanov, Vladimir Jurowski, Daniel Harding and Klaus Mäkelä, and appearing at festivals such as the BBC Proms, Lucerne, La Roque d'Anthéron, Prague Spring, Granada, Vail, Blossom and Ravinia. He was awarded the 'National Music Prize' in 2012 by the Ministry of Culture of Spain and named ICMA Artist of the Year in 2019.

Career highlights includes concerts with Wiener Philharmoniker, Leipzig Gewandhaus, Chicago, Boston and San Francisco Symphony orchestras, Oslo, London, New York, Los Angeles and Czech Philharmonic orchestras, Orchestre de Paris, Cleveland, Concertgebouw and Philharmonia orchestras.

Recording exclusively for harmonia mundi, his discography ranges from Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Grieg, Chopin, Debussy, Ravel and Bartók to Blasco de Nebra, Mompou, Falla, Granados and Turina.

[javierperianes.com](http://javierperianes.com)



TABEA ZIMMERMANN - QUATUOR ARCANTO - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

HECTOR BERLIOZ  
**Harold en Italie**  
**Les Nuits d'été\***  
 \*With Stéphane Degout, baritone  
 Les Siècles, François-Xavier Roth  
 CD HMC 902634



BÉLA BARTÓK  
**String quartets nos. 5 & 6**  
 Arcanto Quartet  
 CD HMC 901953



CLAUDE DEBUSSY  
 HENRI DUTILLEUX  
 MAURICE RAVEL  
**Quatuors à cordes**  
 Arcanto Quartet  
 CD HMC 902067



JAVIER PERIANES - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

MANUEL BLASCO DE NEBRA  
**Piano sonatas nos. 1-6**  
**Pastorelas nos. 2 & 6**  
 CD HMC 902046



CLAUDE DEBUSSY  
**Préludes du 1<sup>er</sup> Livre**  
**Estampes**  
 CD HMM 9022301



**Les Trois Sonates**  
**The Late Works**  
 With I. Faust, violin, A. Melnikov, piano,  
 T. de Williencourt, piano, J.-G. Queyras, cello,  
 M. Mosnier, flute, A. Tamestit, viola, X. de Maistre, harp  
 CD HMM 902303



MANUEL DE FALLA  
**Noches en los jardines de España**  
**Works for solo piano**  
 BBC Symphony Orchestra, Josep Pons  
 CD + DVD HMC 952099  
 CD HMC 902099



ENRIQUE GRANADOS  
 JOAQUÍN TURINA  
**Piano Quintets**  
 Cuarteto Quiroga  
 CD HMC 902226

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY  
**Lieder ohne Worte**  
**Songs without words**  
 CD HMC 902195



FEDERICO MOMPOU  
**Música callada**  
**Three Variations**  
 CD HMG 507070

MAURICE RAVEL  
**Concerto en Sol**  
**Le Tombeau de Couperin**  
 Orchestre de Paris, Josep Pons  
 CD HMM 902326





All the latest news of the label and its releases on  
**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"  
ou à l'adresse **[boutique.harmoniamundi.com](http://boutique.harmoniamundi.com)**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'  
or at **[store.harmoniamundi.com](http://store.harmoniamundi.com)**

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020  
Enregistrement : Décembre 2019, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Réalisation et direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Thomas Bößl

Montage : Martin Sauer et Julian Schwenkner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : © Léa Crespi et © Julien Hanck (biography)

Maquette : Atelier harmonia mundi

**[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)**

HMM 902648