

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# PREIMPRESIONISTAS

abril 2015



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# PREIMPRESIONISTAS

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Preimpresionistas”: abril 2015 [introducción y notas de Beatriz Montes]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

46 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; abril 2015)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de G. Fauré, M. Ravel y C. Franck”, por Daishin Kashimoto, violín y Éric Le Sage, piano; [II] “Obras de G. Fauré, C. Debussy, J. Massenet y C. Franck”, por Adolfo Gutiérrez Arenas, violonchelo y Graham Jackson, piano; [y III] “Obras de G. Fauré, M. Ravel, C. Franck y C. Debussy”, por Jean-Phillippe Collard, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 8, 15 y 22 de abril de 2015.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para violín y piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Sonatas (Violín y piano) - Programas de mano - S. XIX.- 3. Música para violonchelo y piano - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para violonchelo y piano - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 5. Sonatas (Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Óperas – Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XIX.- 7. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 8. Preludios corales - Programas de mano - S. XIX.- 9. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE.

© Beatriz Montes

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

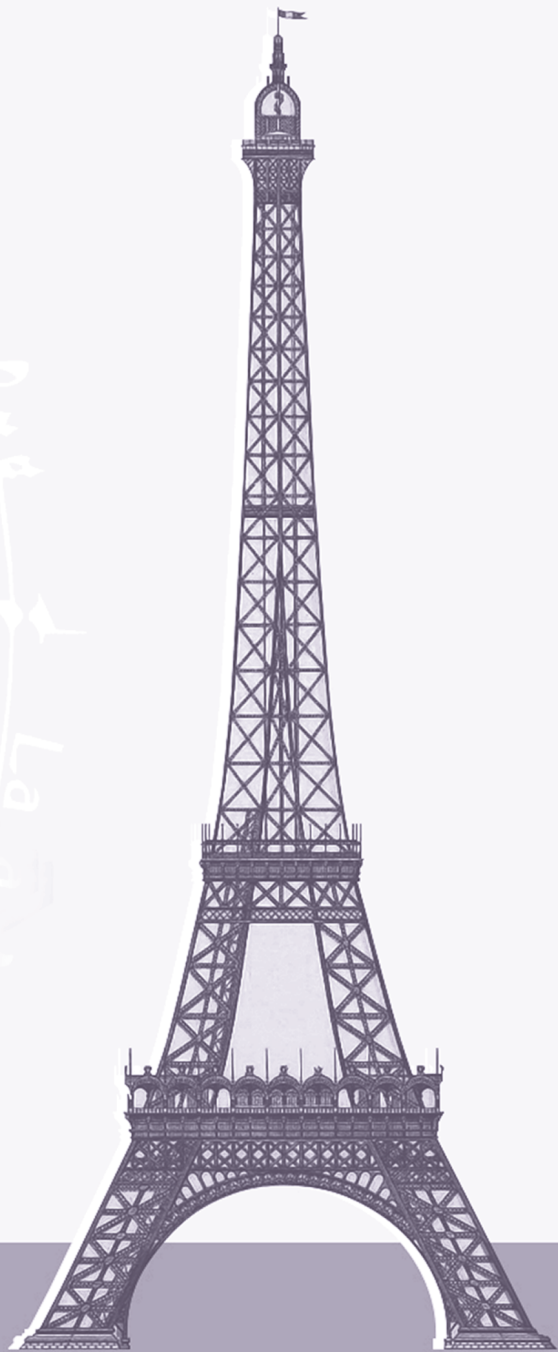
# ÍNDICE

---

- 5 Presentación
- 6 Introducción:  
El Impresionismo musical  
Debussy y Ravel  
De la formación a la creación de un estilo: el papel de los  
preimpresionistas  
Preimpresionismo: ¿etiqueta o realidad?
- 14 Miércoles, 8 de abril - *Primer concierto*  
**Daishin Kashimoto**, violín y **Éric Le Sage**, piano  
Obras de G. FAURÉ, M. RAVEL y C. FRANCK
- 24 Miércoles, 15 de abril - *Segundo concierto*  
**Adolfo Gutiérrez Arenas**, violonchelo  
y **Graham Jackson**, piano  
Obras de G. FAURÉ, C. DEBUSSY, J. MASSENET y C. FRANCK
- 34 Miércoles, 22 de abril - *Tercer concierto*  
**Jean-Phillipe Collard**, piano  
Obras de G. FAURÉ, M. RAVEL, C. FRANCK y C. DEBUSSY

Introducción y notas de **Beatriz Montes**

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en [www.march.es/musica/audios](http://www.march.es/musica/audios)



¿Qué circunstancias particulares se dieron en Francia para que surgiera el Impresionismo, magistralmente encarnado en su vertiente musical por Debussy y Ravel? Esta es la cuestión de partida que plantea este ciclo para explorar los antecedentes inmediatos de esta corriente artística. Estos tres programas abordan una selección del repertorio de cámara francés compuesto entre finales del siglo XIX y principios del XX con el piano, el violín y el violonchelo como protagonistas. Una mirada retrospectiva para desvelar sus orígenes latentes en autores como Fauré, Franck o Saint-Saëns.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**

## INTRODUCCIÓN

### EL IMPRESIONISMO MUSICAL

¿Qué representa este óleo? ¡Impresión! Impresión, por supuesto.

También me decía a mí mismo, puesto que estoy impresionado, que debe haber una impresión ahí [...]. Un papel pintado está más trabajado que esta marina. (Louis Leroy)

6 Con estas satíricas palabras, y bajo el título *La exposición de los impresionistas*, describió el pintor y crítico de arte Louis Leroy la muestra parisina del Salón de artistas independientes de mayo de 1874. Estos calificativos se referían al conjunto de las obras allí presentes de Caillebote, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, etc., pero fue, en particular, el óleo *Impresión, sol naciente* de Claude Monet la fuente de inspiración de la reseña. Lo que seguramente no imaginaban ni él ni el grupo de artistas es que el sarcasmo daría pie a una etiqueta con la que, desde entonces, se identificaría un estilo primero pictórico y después artístico; un estilo europeo y no solo francés, nacido a partir de la segunda mitad del siglo XIX, que se convertirá con el tiempo en uno de los más apreciados de la pintura no figurativa y que, por contraste, generará otras etiquetas para otros estilos posteriores como la de “expresionista” para designar el movimiento cultural alemán de principios del siglo XX.

Cuando hablamos de Impresionismo, ¿qué estamos realmente definiendo? Con respecto a la pintura, esa forma de pintar de trazo menos definido, pincelada corta y suelta, que no emplea el color negro o lo hace con parquedad, y que, a nivel técnico, también da un paso adelante utilizando pigmentos naturales y luminosos. Gracias a ellos los cuadros de escenas al aire libre reflejan, como nunca antes, la calidez de un sol primaveral, los tonos del cielo violáceo tras una tormenta o los vapores que levanta la lluvia desdibujando el contorno de los edificios. Y, en las escenas de interior, sean las *Niñas al piano* de Renoir o las bailarinas de Degas, las sensaciones casi reales de ligereza, gracia, agilidad y movimiento.

El Impresionismo pictórico de los años 1860-1875 se intentó definir en el resto de las artes plásticas, en la literatura y en la música. En esta última rápidamente se identificó con el estilo de compositores como Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937), a pesar de que, desde el punto de vista de la cronología, no corresponden, sobre todo Ravel, tanto a la generación de los pintores impresionistas como a la siguiente. Aun así, el perfil de sus composiciones sí podía relacionarse con la técnica de un Monet o un Renoir, pues rompían con la tonalidad a través del empleo de escalas menos académicas que las tonales pero familiares al oído, como los modos gregorianos, la escala pentatónica o la de tonos enteros. A nivel estructural también se alejaban de patrones sólidos e históricamente establecidos como la forma sonata, y, aunque siga presente el bitematismo, no se organiza el discurso gracias a profusos desarrollos temáticos. Por último, disponen de una paleta tímbrica ejemplar. Se trata, pues, de una música diáfana y natural, casi improvisada... Pero, tras esa imagen etérea, descubrimos una insaciable búsqueda sonora y una impecable construcción interior, eso sí, más propias de la orfebrería francesa de Rameau y Couperin que de la arquitectura germánica de Telemann o Bach.

### DEBUSSY Y RAVEL

Claude Debussy parecía el modelo por excelencia de compositor impresionista: por una parte, con sus obras de estilo paisajístico que hacían referencia al mar (*La mer*), las nubes (*Nuages*), las velas o los pasos sobre la nieve (*Voiles, Des pas sur la neige*); por otra parte, a través de sus provocativos escritos, en los que afirmaba con naturalidad que “ver un amanecer era más útil que escuchar la *Sinfonía Pastoral*” (1901). Sin embargo, al profundizar en todas las derivaciones del Impresionismo y, en particular, en las musicales, se planteó un debate tan enriquecedor como contradictorio, que lo cuestionaba todo, desde que en música se pudiera hablar de Impresionismo hasta que Claude Debussy realmente fuera impresionista. Los argumentos con los que se demostró que más bien era simbolista no lograron la unanimidad, pero algunos eran inapelables: el primero, que el compositor prefirió la li-



teratura simbolista de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé o Maeterlinck como fuente de inspiración de bastantes de sus obras (el preludio *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, *Preludio a la siesta de un fauno* o *Peleas y Melisande*, entre otras); el segundo, el gusto por la evocación de universos lejanos sean la Grecia anti-



*Peleas y Melisande*, Acto 1, Escena 2,  
por E. B. Leighton.

8

gua (*Las bailarinas de Delfos*) o el Lejano Oriente (*Pagodas*); y, por último, que, como la literatura simbolista, su música podía considerarse una ramificación del Romanticismo. No podemos imaginar a Debussy como heredero de Schumann o Brahms, pero no hay duda de que una parte de su obra pianística sí es una prolongación de la Chopin. Por todo ello, no solo no podemos aplicar la categoría “impresionista” de manera general sino que muchos preferirán la de “simbolista” o incluso, como se ha empleado en numerosas ocasiones, la de “impresionista-simbolista”. Pero Debussy no aceptó ni proclamó identificarse con ninguna de estas clasificaciones y la única etiqueta con la que sí permitió que se le designara y con la que firmó sus últimas obras es la de “músico francés”. No será el único compositor de su generación, de las anteriores y posteriores que, con alguna de las características y técnicas propias del Impresionismo musical, se afirme como un artista galo. Y esta es quizá la primera y central característica del movimiento musical que se consolida en París entre 1875 y 1920: un arte francés que se establece con la generación de compositores que corresponde cronológicamente a la de los pintores del Salón de 1874, es decir, la de Saint-Saëns (1835-1921), Franck (1822-1890), Fauré (1845-1924)... pero que, en

la última década del XIX y durante las dos primeras del XX convive con la generación siguiente, la de Debussy y Ravel.

Mucho más difícil de definir como impresionista que Debussy es Maurice Ravel. Más de veinte años separan sus obras de las del Salón de los artistas de 1874 y, en una gran parte de ellas, se preconiza un empleo estilizado y refinado de la tonalidad más que una ruptura con ella. Pero Ravel tiene una técnica como orquestador y una maestría en el empleo de los timbres de cualquier instrumento que no habría sido posible sin las nuevas técnicas del Impresionismo. En el caso de Debussy la duda es si clasificarlo como impresionista o como simbolista; en Ravel la cuestión es si debemos encuadrarlo en la primera categoría o como neoclásico. Su utilización de la forma no es como la del autor de *La mer*, que prefiere evitar clasificaciones para sus obras y las enmarca bajo títulos evocadores. Ravel maneja la pavana, la suite, el preludio, la fuga, el bolero, la sonatina, la sonata, los valeses y así titula sus composiciones, a secas (*Sonatina para piano, Bolero*) o con algún adjetivo que precise el carácter o la fuente de inspiración (*Pavana para una infanta difunta, Valses nobles y sentimentales*). Cualquier molde clásico le va bien, pero, a ser posible, solo una vez. Es un artista de piezas únicas, de diseños exclusivos. En la mayoría de ellos forja una obra de referencia peculiar que se gana a los intérpretes y al público inmediatamente y para siempre. La técnica es lo que convierte a Ravel en un perfecto representante del Impresionismo musical porque su música es muy agradable de escuchar, como la pintura impresionista de ver. Pero, a diferencia de esta, la línea y el dibujo son impecables, clásicos, casi académicos. De lejos o de cerca todo está bien perfilado. Y esta precisión en el dibujo o la manera en la que, sin ángulos o aristas, conviven en sus obras las tonalidades mayores y menores con otras escalas, procede de la generación anterior, y en gran parte de la línea pedagógica en la que él se sitúa, habiendo sido discípulo de Gabriel Fauré quien, a su vez, lo fue de Camille Saint-Saëns y este de Franz Liszt.

## DE LA FORMACIÓN A LA CREACIÓN DE UN ESTILO: EL PAPEL DE LOS PREIMPRESIONISTAS

Cuando, hacia 1860, Saint-Saëns acepta el cargo de profesor de piano en la Escuela Niedermeyer, tuve la inapreciable fortuna de estar entre sus alumnos. [...] Yo tenía entonces quince años y de esa época data el afecto casi filial —a pesar de que entre nosotros no había mucha diferencia de edad—, la inmensa admiración y la gratitud infinita que he sentido por él toda mi vida y que solo se apagarán conmigo.  
(Gabriel Fauré)

Una de las claves de todos los compositores franceses de la segunda mitad del siglo XIX y primer cuarto del XX fue la amplitud de su formación musical. Ya fuera a través del Conservatorio de París, referencia en toda Europa durante el siglo XIX y primera mitad del XX, la Escuela Niedermeyer, la Schola Cantorum o la Escuela Normal y, por supuesto, a través de lecciones particulares o en los salones con músicos como Chopin o Liszt, todos recibieron una técnica y cultura musical impresionantes. Cada escuela tenía unas preferencias en el repertorio: para solista o de cámara en el Conservatorio, canto gregoriano y sacro en la Escuela Niedermeyer, etc. Pero, en todos los casos, la solidez de los conocimientos de lenguaje musical, desde el solfeo a la composición, pasando por la armonía, acompañamiento, improvisación, contrapunto, orquestación era de las mejores de Europa. Y es esencial no perderlo de vista, incluso cuando leemos a Debussy arremeter contra el academicismo. La factura impecable de su obra no se forja en las idílicas praderas que rodean al Sena o en los estanques de nenúfares de Giverny que podemos imaginar a través de los pintores impresionistas, sino en los años de formación del Conservatorio de París en que recibe una de las mejores educaciones musicales europeas a nivel pianístico, armónico, del estudio de los estilos pasados, de la orquestación y de la composición. Cuando gana el Premio de Roma en 1883 ha pasado diez años siguiendo todos los pasos académicos clásicos del Conservatorio de París. Aunque luego sienta la lógica necesidad de desprenderse de moldes, de límites rígidos, de estéticas que no corresponden a su personalidad..., aunque sea la observación de la naturaleza lo que

le ayuda a catalizar todo su potencial, lo hace sobre un bagaje técnico que le permite dar el salto sin red a obras sinfónicas que le han convertido en un músico universal.

No es de extrañar, por tanto, que Fauré, Debussy o Ravel sean extraordinarios armonistas, coloristas y, al mismo tiempo, artesanos de la forma musical. Si a eso añadimos el fondo de cultura general, generado por esas propias instituciones de enseñanza musical y también por el ambiente parisino, cualquiera de estos compositores representa una verdadera enciclopedia musical del gusto y refinamiento francés de la época. Los dramas de las guerras (la de 1871 y la de 1914) gestaron un sano espíritu nacionalista que no les lleva tanto a un rechazo de lo germánico como a un consumo moderado en pro de una búsqueda personal en las fuentes del arte y del pensamiento moderno francés: la Ilustración, el Enciclopedismo, el avance científico e industrial, las innovaciones pictóricas o literarias, etc. Ni siquiera las frases provocadoras de Debussy contra el arte alemán deben ser tomadas al pie de la letra ya que fueron dichas después de estudiar a Wagner, vivirlo en *Peleas y Melisande*, rechazarlo y sintetizarlo.

Por último las relaciones maestro-discípulo (Saint-Saëns-Fauré-Ravel) no solo marcaron un estilo de formación musical sino una mentalidad tan generosa como valiente, capaz de defender en público un ideal estético y cultural. Por eso, el impacto social de estos artistas fue más allá de la profesión musical provocando la admiración de toda la sociedad. Es lo que justifica que a estos músicos se les hicieran funerales de Estado. Francia toma conciencia del patrimonio que representan. Pero antes ellos han afirmado el arte francés frente a una Europa dominada no solo por los movimientos militares germánicos sino sobre todo por la genialidad del talento musical alemán. Se han atrevido, en una lucha similar a la de David contra Goliat, a frenar el wagnerismo o la herencia beethoveniana en la que se habían formado muchos de los mejores profesores del Conservatorio de París o de las otras instituciones. Y lo han hecho desde la razón, reflexionando qué había aportado Francia a la cultura, qué estaba apor-

tando en ese preciso momento en la literatura o la pintura. Frente a obras ciclópeas de cinco horas de duración o primeros movimientos de sonata y conciertos de 45 minutos ellos han propuesto medidas racionales, recordando la medida de la Grecia clásica en arquitectura o escultura. Frente a desarrollos tan magníficamente elaborados como interminables, donde a veces no parece importar si se ha escrito para piano, violín u orquesta, ellos proclaman el equilibrio en la duración, el hedonismo del timbre haciendo cada tesitura de cada instrumento imprescindible y el gusto por tantos detalles, sean los ritmos de danza, la expresividad del carácter o los guiños irónicos a estilos y tendencias.

Cuando Debussy firma sus obras “músico francés” escribe un preludio (*Feux d'artifice*) sobre la melodía de la Marsellesa exaltando los fuegos artificiales del 14 de julio no es un rebelde. Hace más de treinta años que Francia canta en las calles todo un repertorio de melodías a la francesa con textos que animan a recuperar Alsacia y Lorena. La base del Impresionismo y Preimpresionismo en la música francesa es un nacionalismo europeo e inteligente. No buscan aislarse o separarse, ni tampoco que en Francia se ignore a Beethoven o a Brahms. Simplemente no quieren que se olvide a Rameau, Lully o Couperin. Y, sobre todo, no quieren que el pensamiento francés pierda su centro de gravedad por influencia de metafísicas extranjeras: René Descartes.

12

### **PREIMPRESIONISMO: ¿ETIQUETA O REALIDAD?**

Tanto en pintura como en las otras artes, se utilizó la etiqueta de “preimpresionista” para designar algunos de los antecedentes del Impresionismo, aunque esta denominación nunca se ha podido definir con precisión. De preimpresionistas se ha calificado, por ejemplo, a pintores que por cronología serían románticos pero cuya técnica era más propia de la segunda mitad del siglo XIX, como los paisajistas ingleses John Constable (1776-1837) y William Turner (1775-1851). Siguiendo con las correspondencias, preimpresionista se ha considerado, como hemos comentado, a la generación anterior a Debussy, es decir, la formada por compositores como

Saint-Saëns, Franck y Fauré. Es cierto que preceden los hallazgos armónicos de los impresionistas, pues ellos ya construyen sus obras con escalas no tonales, sean los modos gregorianos u otras. Llevan al límite las modulaciones o el empleo de los acordes de séptimas que desestabilizan la tonalidad y dan, con firmeza aunque sin alarde, los primeros pasos en la regeneración de la música francesa, marcando la distancia con los estilos italiano y alemán. La pincelada de sus trazos musicales no es tan corta como la que, en ocasiones, encontramos en Debussy o Ravel. Utilizan el “color negro” y muchas de sus obras exaltan el patetismo, lo trágico y, muy a menudo, una profunda nostalgia, que sí encontraremos después, pero de manera mucho más sutil y sin abandonarse a la tristeza.

Cuando la obra de todos estos compositores se estudia en profundidad o se interpreta siempre se llega a la conclusión de que estas descripciones que intentan condensar en una única palabra (“impresionista” o “preimpresionista”) una amalgama de características y de variados estilos personales, puede servir como síntesis y resumen, pero sin, por ello, adjudicar juicios de valor. Sería un error dar por hecho que, en la primera generación, algunos hallazgos musicales quedan incompletos hasta que la segunda los afianza; o que la primera, por ser antecedente de la segunda, es de menor calidad. En este ciclo de conciertos Franck y Fauré rivalizarán con Debussy y Ravel y el gusto personal nos decantará por unos u otros. Pero el oyente saldrá sorprendido muy positivamente del agua en la que bebieron los impresionistas y será capaz de distinguir, en el claroscuro de los maestros, la luminosidad de los discípulos.

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Myriam Chimènes, Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy. Préface de Pierre Boulez*, París, Fayard, 2013.
- Michel Fleury, *L'impresionnisme et la musique*, París, Fayard, 1996.
- Beatriz Montes, *Gabriel Fauré al piano*, Madrid, Nauclero Ediciones, 2012.
- Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, París, Fayard, 2008.

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 8 de abril de 2015. 19:30 horas

---

## I

**Gabriel Fauré** (1845-1924)

Sonata para violín y piano nº 1 en La mayor Op. 13

*Allegro molto*

*Andante*

*Alllegro vivo*

*Allegro quasi presto*

---

14

Sonata para violín y piano nº 2 en Mi menor Op. 108

*Allegro non troppo*

*Andante*

*Final: Allegro non troppo*

---

## II

**Maurice Ravel** (1875-1937)

Berceuse sobre el nombre de Gabriel Fauré

**César Franck** (1822-1890)

Sonata para violín y piano en La mayor

*Allegretto ben moderato*

*Allegro*

*Recitativo-Fantasia*

*Allegretto poco mosso*

---

15

---

**Daishin Kashimoto**, *violín*

**Éric Le Sage**, *piano*



## LA SONATA DE VINTEUIL

... el pianista tocaba, para ellos dos, la pequeña frase de Vinteuil  
que era como el himno nacional de su amor.  
(Marcel Proust, *Un amor de Swann*)

La combinación violín y piano dentro de la música francesa de final de siglo no es solo la de los dos virtuosos por excelencia, capaces de las máximas proezas técnicas y con compositores-intérpretes como Paganini o Liszt en sus respectivos bagajes. Los dúos para esta formación son una presencia habitual en los salones parisinos, un personaje más dentro de la esfera cultural y social de la época, hasta el punto de que un escritor como Marcel Proust adjudica a la “pequeña frase” de una sonata para esta formación, la *Sonata de Vinteuil*, un poder de evocación psicológico comparable a la magdalena que abre la puerta de su memoria.

16

En este programa escucharemos tres sonatas que han marcado el repertorio de esta formación y, en general, el de la música de cámara: las dos de Fauré y la de César Franck. Herederas de las de Schumann, armónicamente irresistibles y con una expresividad majestuosa, marcan un hito sin precedentes en la música de cámara francesa elevándola al nivel de la de Beethoven o Brahms.

### Las sonatas para violín de Gabriel Fauré

Si hay dos obras del mismo género que muestran la evolución del lenguaje musical y de la personalidad de **Gabriel Fauré** son las dos sonatas para violín y piano. La *Sonata en La mayor nº 1 Op. 13* fue compuesta entre 1875 y 1876 y estrenada el 27 de enero de 1877 en la Sociedad Nacional de Música con la violinista Marie Tayau y, como era habitual, el autor al piano. Supuso el primer punto de inflexión en su carrera, gracias a la acogida del público y a la reseña de Camille Saint-Saëns en el *Journal de Musique* del 7 de abril del mismo año. En ella ponía de relieve la novedad de la forma, de las modulaciones y de las fórmulas rítmicas y señalaba cómo, a pesar de no ser

una obra conservadora, el público la aceptó con normalidad y agrado. Es cierto que Saint-Saëns, como maestro y amigo de Fauré, siempre le apoyó públicamente; pero los elogios escritos se confirmarán en unos años y Fauré se alzará como el compositor galo por excelencia en este repertorio.

Apasionada, tumultuosa y alegre, esta sonata representa uno de los momentos más felices del compositor, tras el anuncio de su compromiso matrimonial con Marianne Viardot. Por



Gabriel Fauré en 1875

ello, está dedicada al hermano violinista de la futura novia, Paul. La exaltación de Fauré, un compositor que tan a gusto se mueve en los movimientos moderados o lentos, es patente en una obra de casi treinta minutos que se mantiene en un *tempo* ágil de principio a fin, desde el “Allegro” inicial al “Allegro quasi presto” del final, pasando por el “Allegro vivo” del scherzo central. Solo el segundo movimiento, “Andante”, mucho más breve que el resto, parece dar un respiro, con una

serenidad melódica que Harry Halbreich ha comparado con la de las últimas obras de Mozart y Schubert.

La *Sonata en Mi menor Op. 108* fue compuesta casi cuarenta años después, entre 1916 y 1917. La primera diferencia con la Op. 13 es su estructura en tres movimientos y no en cuatro. La segunda, que es una sonata cíclica. El estilo es sobrio, austero, en tonalidad menor y refleja al Fauré maduro, cuya sordera le hace preferir las tesituras centrales frente a las graves y agudas. Así como la primera sonata puede considerarse innovadora para su tiempo, la segunda, compuesta en unos años en que en París se están escuchando *La consagración de la primavera* de Stravinsky o las primeras obras de la Escuela de Viena, puede parecer anticuada, como si Fauré fuera ajeno a su tiempo y se decantara por confirmar su estilo camerístico. Pero eso no será más que una primera impresión porque armónicamente presagia algunos de los hallazgos de los compositores franceses posteriores como Messiaen.

18



Tema de la *Berceuse sobre el nombre de Gabriel Fauré* de Maurice Ravel

En 1922 la *Revue Musicale* consagró un número especial a Gabriel Fauré, y **Ravel** participó con esta *Berceuse*, cuyo tema está basado en las notas que corresponden, según el sistema anglosajón, a las letras del nombre y apellido de su maestro:

G	A	B	R	I	E	L	F	A	U	R	E
G	A	B	D	B	E	E	F	A	G	D	E
Sol	La	Si <sup>b</sup>	Re	Si <sup>b</sup>	Mi	Mi	Fa	La	Sol	Re	Mi

Es una pieza sencilla y discreta, en la que el violín comienza a desgranar el tema con sordina, mientras la armonía rinde ho-

menaje a Fauré con sus séptimas mayores y acordes bitonales. Fue estrenada el 13 de diciembre de 1922 por la violinista Hélène Jourdan-Morhange acompañada al piano por Ravel y publicada por Durand ese mismo año. Y, en una carta del 15 de octubre de 1922, Fauré le agradece a Ravel “la cordialidad y exquisitez que ha aportado [...] a través de la palabra y de la música”.

### La sonata cíclica de César Franck

Durante generaciones se ha considerado la *Sonata en La mayor* de **César Franck** la pieza clave del género camerístico de final de siglo, como si las obras anteriores, incluyendo las de Saint-Saëns y Fauré fueran mucho más mediocres. Hoy no parece posible sustentar esta teoría y nadie discute que la Op. 13 de Fauré, diez años anterior, era un antecedente conocido por Franck cuando compuso su gran sonata. Sin embargo, una mirada más objetiva del conjunto del repertorio para violín y piano no resta valor a la genialidad de la obra del belga. Por un lado, por su capacidad para sintetizar todos los hallazgos formales y armónicos; por otro, por el acierto de tonalidad, tesitura y carácter que favoreció la transcripción para piano solo, piano a cuatro manos, flauta, violonchelo (que se escuchará en otro concierto de este ciclo) o incluso para saxofón. Las exigencias técnicas para los dos instrumentos originales, o para los que se transcribe, son extremas.

#### Allegretto ben Moderato



La “pequeña frase” de César Franck

La belleza del tema inicial y sus posibilidades melódicas y formales permiten que el oyente nunca tenga la sensación de que algo se está repitiendo desde el comienzo y, como bien se sabe, así es, puesto que esta sonata es una obra cíclica. Además, el empleo de la variación en desarrollo, al estilo de Brahms, es uno de los fundamentos estructurales de toda la obra, amenizado por la diversidad de los *tempi*, modulacio-

nes o contrapuntos con los que se presenta y varía la frase principal.

Sus virtudes son evidentes y, cuanto más se escucha, estudia e interpreta, más conciencia se toma de ellas, pero tampoco podemos olvidar otros factores que contribuyeron al éxito de su difusión. El primero de ellos, que Franck no se adentró en el género camerístico hasta la madurez, a partir de 1872, cuando participa en la fundación de la Sociedad Nacional de Música y es nombrado profesor de órgano del Conservatorio de París; dos acontecimientos que aseguraron un cierto prestigio a todos sus estrenos. El segundo, e igualmente importante, que le dedica la sonata al violinista Eugène Ysaÿe quien, acompañado por diversos pianistas, y en particular por Raoul Pugno, realizó una labor de difusión notable. En resumen, un compositor en el cénit de su capacidad expresiva que compone en 1886 una obra de perfecta factura y con un tema impecable para un intérprete sobresaliente.

20

Se pensó que la *Sonata en La mayor* de Franck era la *Sonata de Vinteuil*. Las páginas de Proust a propósito de la “pequeña frase” que tanto obsesiona al protagonista de *Un amor de Swann* parecen describir algunos pasajes concretos:

Empezaba por la prolongación de los trémolos de violín que durante varios compases se oyen solos, ocupando el primerísimo plano, luego parecían separarse de repente y, como en esos cuadros de Pieter de Hooch a los que da profundidad el marco estrecho de una puerta entreabierta, allá en el fondo, con un color distinto, en el terciopelo de una luz interpuesta, la pequeña frase surgía danzante, pastoral, intercalada, episódica, como si perteneciese a otro mundo.

Hoy en día no hay duda de que Proust la tuvo en mente, pero se piensa que la *Sonata de Vinteuil* no fue una obra concreta sino un paradigma estético construido a partir de las melodías de *Parsifal* de Wagner, del estilo *fin de siècle* y de sonatas como las de Lekeu, Saint-Saëns, Fauré o Franck.



César Franck

## DAISHIN KASHIMOTO

Ganador de primeros premios en concursos internacionales de violín como el Menuhin, el de Colonia, el Fritz Kreisler y el Marguerite Long-Jacques Thibaud, Daishin Kashimoto es reconocido por sus interpretaciones como solista bajo la dirección de Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Yuri Temirkanov, Lord Yehudi Menuhin, Sir Simon Rattle, Vladimir Fedoseev, Evgeny Svetlanov, Michel Plasson, Semyon Bychkov, Mariss Jansons, Jiri Belohlavek, Mikhail Pletnev, Myung-Whun Chung, Andris Nelsons, Marek Janowski o Charles Dutoit, entre otros.

Tras estudiar en Tokio, fue aceptado en la Julliard School de Nueva York como el estudiante más joven de la institución y comenzó a estudiar con Naoko Tanaka. Desde entonces ha ofrecido recitales en Europa, Asia y Estados Unidos. Más tarde se trasladó a Lübeck, donde estudió con Rainer Kussmaul. Sus con-

ciertos con la Filarmónica Checa en Praga, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt y la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara fueron difundidos en Europa, y sus conciertos con la Orquesta Sinfónica NHK lo fueron en Japón. En el ámbito de la música de cámara, ha actuado junto a Golan, Yuri Bashmet, Misha Maisky, Martha Argerich, Myung-Whun Chung, Konstantin Lifschitz, Éric Le Sage, Emmanuel Pahud, Paul Meyer, Jian Wang, Antoine Tamestit, Boris Pergamentschikow, entre otros.

Kashimoto ha realizado destacadas grabaciones, incluyendo un registro en directo del *Concierto para violín* de Brahms con la Staatskapelle de Dresde y, más recientemente, la integral de las sonatas para violín y piano de Beethoven con el pianista Konstantin Lifschitz. Desde 2009 es concertino de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

## ÉRIC LE SAGE

Nacido en Aix-en-Provence, es uno de los mejores pianistas de su generación, alabado por su sutilísimo sonido, su auténtico sentido de la estructura y su poético fraseo. Es considerado “un discípulo de la gran tradición francesa del piano de Schumann” y elogiado por su “perfecta estética pianística francesa”.

En 2010 finalizó la grabación de la integral para piano de Robert Schumann y con ella ha tocado en el Museo Louisiana de Arte Moderno (Dinamarca), el Théâtre du Châtelet, la Salle Pleyel, el Théâtre des Champs-Élysées, La Roque d'Anthéron, la Follie Journée, el Festival St. Magnus, el Festival Schumann (Düsseldorf) y el Festival Beethoven (Varsovia).

Ha ofrecido recitales y conciertos en el Festival Internacional de Menton, Wigmore Hall, Potsdam Sanssouci, Théâtre du Châtelet, Suntory Hall, Carnegie Hall, el Schubertiade de Schwartzenberg, entre otros espacios. Ha colaborado con numerosas orquestas europeas y norteamericanas bajo la batuta de directores como A. Jordan, E. de Waart, S. Denève, L. Langrée, M. Plasson, M. Stern y Sir S. Rattle. Sus grabaciones han sido galardonadas con el Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik, Diapason d'Or de l'Année, el Choc de l'Année Classica, el Choc du Monde de la Musique, el Grand Prix du Disque y Victoire de la Musique. Ha ganado concursos como el de Oporto (1985) o el de Robert Schumann de Zwickau (1989).



# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 15 de abril de 2015. 19:30 horas

---

## I

**Gabriel Fauré** (1845-1924)

Sonata para violonchelo y piano n° 2 en Sol menor Op. 117

*Allegro*

*Andante*

*Allegro vivo*

---

24

Romance en La mayor Op. 69

**Jules Massenet** (1842-1912)

Meditación de Thais (arreglo para violonchelo y piano)

---

## II

**Claude Debussy** (1862-1918)

Sonata para violonchelo y piano en Re menor

*Prologue*

*Serenade*

*Finale*

**César Franck** (1822-1890)

Sonata para violín y piano en La mayor  
(arreglo para violonchelo y piano)

*Allegretto ben moderato*

*Allegro*

*Recitativo-Fantasia. Ben moderato*

*Allegretto poco mosso*

---

**Adolfo Gutiérrez Arenas**, *violonchelo*

**Graham Jackson**, *piano*

## EL CISNE

Camille Saint-Saëns, en su famosa suite de 1886 *El Carnaval de los animales* –un verdadero tratado de orquestación que bascula entre el sarcasmo y el ensueño– adjudica al violonchelo, en una de las mejores piezas del conjunto, el movimiento elegante y aterciopelado del cisne que se desliza suavemente, con toda la naturalidad de su mágica belleza, sobre las aguas inmóviles de un estanque o lago. Y esta imagen, que pone de relieve la poesía y calidez del timbre del violonchelo, es un resumen sutil de todas las aportaciones que la generación *fin de siècle* aporta a este instrumento, afianzando lo que ya se venía descubriendo desde el Romanticismo: que no es solo el sustento armónico nacido entre los cifrados del bajo continuo o el relleno de obras camerísticas u orquestales,

sino un solista de la más alta condición. Desde 1850 se multiplicarán las composiciones para este instrumento, sean sencillos dúos, piezas de concurso, partituras de salón o grandes sonatas. Al violonchelo se le exige calidad en el sonido, extensión, un



Camille Saint-Saëns en la Sala Gaveau, 1913

juego ligero en ocasiones más propio del violín o la viola, y, en otros casos, ser un bajo profundo. Se convierte en el instrumento por excelencia para las páginas evocadoras, los claros de luna, los pierrots y arlequines, los cantos funerarios y las elegías, los ritmos moderados o lentos de danzas antiguas... en definitiva, se inaugura un nuevo tiempo para el violonchelo aunque se le encargue entonar el canto del cisne.

### **Gabriel Fauré, *Sonata en Sol menor nº 2 Op. 117* y *Romanza Op. 69***

Comenzada en marzo de 1921, interrumpida por numerosos achaques de salud y concluida en noviembre, la *Sonata en Sol*

*menor Op. 117* de **Fauré** fue estrenada en mayo de 1922 por el violonchelista Gérard Hekking y el pianista Alfred Cortot. Fue acogida con entusiasmo y reverenciada por los músicos contemporáneos de Fauré por la manera en que el artista conjuga, por un lado, el lirismo de obras de juventud como la *Sonata para violín y piano en La mayor* o *La bonne chanson* y por otro, una madurez en la expresividad y en los planteamientos armónicos aún novedosa.

La inspiración surge tras la estela de dos composiciones muy diferentes: su segundo quinteto, recién finalizado y una obra de circunstancia que le encarga el Estado francés para conmemorar el centenario del fallecimiento de Napoleón I y que Fauré titulará *Canto funerario*. Como primer movimiento escribe un allegro de sonata donde se siente el ímpetu que ha dejado el quinteto aunque con tintes mucho más juveniles. Transcribe el *Canto funerario* para violonchelo y lo convierte en el tema del *Andante en Do menor*, la pieza más trágica de toda su producción musical. Retoma ideas de su anterior *Elegía Op. 24*, también para violonchelo y piano, una página sencilla pero que anunciaba las posibilidades que la combinación de estos dos instrumentos podría llegar a tener en Fauré. Aun así, la profundidad dramática del “Andante” de la *Sonata en Sol menor* no es comparable a nada anterior. El “Allegro vivo” con el que termina es una joya a nivel sonoro y una obra maestra de escritura, testimonio concluyente de la capacidad de Fauré para dominar y desafiar al mismo tiempo el sistema tonal: no expone el primer tema de manera clara hasta el compás 56, es decir, que cada vez que aparece, desde el inicio de la obra, una modulación, una resolución inesperada o un encadenamiento sutil impiden que sea afirme como primer tema. Qué mayor desafío que proponer un preámbulo similar en un tercer movimiento de sonata, donde se tiende a suavizar la tensión dramática de los movimientos anteriores. Seguramente Fauré consideró que no podía resolver con premura el patetismo creado en el segundo movimiento y la primera parte de este último es una transición entre la marcha fúnebre y el verdadero final de la sonata: un segundo tema

de inspiración muy francesa –recuerda a los dos homenajes de Debussy y Ravel, a Rameau y Couperin respectivamente– que, para concluir, hará un guiño al final de la *Sonata en Re menor* para la misma formación de Debussy.

La Op. 117 resume la personalidad de Fauré al final de su vida: con momentos de extrema amargura provocados por la sordera que padece, rodeado de una admiración tardía pero general, y habiendo conservado inalterada una parte de su pasión juvenil. En cuanto a la *Romanza en La mayor Op. 69*, compuesta en 1894, nos recuerda la filiación con Mendelssohn tan presente en sus primeras piezas para piano y que tanto le ayudó, de manera general, a que la melodía jamás se ahogara dentro la textura armónica. Aunque parezca una obra menor, por su brevedad o simplicidad, utiliza un tema que Fauré empleó en otras ocasiones y que, en una carta a su amiga Élisabeth Greffulhe, describió como “una frase musical bien penetrante, un claro de luna veneciano”.

28

### *Meditación de Thais de Massenet*

*Thais* es una ópera que **Jules Massenet** compuso en 1894, con libreto de Louis Gallet a partir de la novela de Anatole France. La protagonista es una cortesana de Alejandría de vida disoluta que se convertirá al cristianismo. En el segundo acto, el cenobita Athanael insta a Thais a abandonar su vida y abrazar la fe. Massenet reflejó el momento en que ella reflexiona sobre qué camino seguir, deteniendo para ello todas las partes vocales y con un intermedio sinfónico para violín solista y orquesta. En la versión orquestal el arpa da la entrada al violín que enuncia dos veces el tema, “Andante religioso”, y progresivamente va aumentando la expresividad y la pasión, que se traducen por mayor velocidad e intensidad. Este intermedio se convirtió en una de las piezas preferidas del público y ha conocido numerosas transcrip-



Melodía de la *Meditación de Thais*

ciones, aunque la versión original y la que escucharemos para violonchelo son las más apropiadas, las que mejor ponen de relieve la expresividad interior del tema.

### **Sonata en Re menor de Claude Debussy**

Jacques Durand, que jugó un papel tan importante como editor e impulsor de la música francesa de finales del XIX y comienzos del XX, fue quien animó a **Debussy**, en los últimos años de su vida, a componer un ciclo de seis sonatas para dúos con piano, con un tema conductor muy apropiado: rendir homenaje a los músicos franceses del siglo XVIII. Debussy ya había mostrado una empatía natural con Rameau (en su *Homenaje a Rameau* para piano) y, en general, con los maestros franceses del Barroco cuando, en sus *Estudios para piano*, deja constancia de que debe volverse a los “viejos clavicinistas”. Incluso consagra uno de los estudios (“Para los ocho dedos”) a una forma de digitar sin pulgar, propia de la música para clavecín y no de la de piano. Todo este conjunto de obras pueden considerarse más como neoclásicas o neobarrocas que impresionistas, pues respetan a rajatabla las estructuras en dos o tres partes, con desarrollos sencillos, la limpieza y claridad armónica sin por ello perder la noción de polaridad, y la búsqueda de timbres que recuerdan a laudes, clavicordios y otros instrumentos de época. Por último, cuando músicos como Debussy o Ravel miran al pasado y rinden culto a la música barroca francesa también debe entenderse dentro de un contexto de nacionalismo refinado, en el que desea afirmarse el estilo, el gusto, el modelo francés frente al germánico o incluso, en algunos casos, al italiano. Para ellos es casi equivalente a la utilización que los compositores ibéricos, por ejemplo, hacen de melodías populares preexistentes como *La Tarara* (Isaac Albéniz en su “Corpus Christi en Sevilla” de *Iberia*) o imitando el contorno de una saeta como en la *Fantasia Baética* de Manuel de Falla.

En esa colección comenzada pero no concluida de seis sonatas para diversos instrumentos, la primera fue la *Sonata para violonchelo y piano en Re menor*. Debussy la compuso en

apenas dos meses durante el verano de 1915 y fue estrenada en marzo de 1916. A diferencia de otras sonatas de este ciclo, aquí el piano acompaña al solista y su papel es mucho más discreto. En palabras del propio Debussy “no debe luchar contra el violonchelo”.

El homenaje al siglo XVIII francés es patente desde el “Prólogo” de la sonata, con su ritmo de obertura a la francesa. Aunque breve, pues apenas dura doce o trece minutos, estamos ante una sonata cíclica, ya que el tema inicial aparece en el resto de los movimientos. El segundo movimiento recuerda a otras obras de cámara tanto de Debussy como de Ravel, con los *pizzicati* del violonchelo evocando una sonoridad de guitarra o mandolina, obsesión de los poemas simbolistas. Y también mantiene una ritmo con puntillo, aunque aquí no es el de obertura a la francesa sino el de habanera, antes del “Finale”, que se ha relacionado con la vena ibérica de Debussy, magistralmente reflejada en algunos de sus *Preludios* para piano y también en su *Iberia*.

### *Sonata para violín o violonchelo*

En la transcripción de la *Sonata en La mayor* de **César Franck** al violonchelo confluyen dos factores: en primer lugar, el deseo del violonchelista Jules Delsart (1844-1900) de realizar una versión para violonchelo para lo que, según consta en la correspondencia familiar de Franck, le pidió permiso en 1887. No cabe duda de que el belga conoció y estuvo de acuerdo en que se transcribiera y publicara. La segunda, la decisión editorial, en la que también parece haber acuerdo sobre la presencia de Franck, para que la sonata fuera reeditada con una pequeña pero esencial modificación en el título: *Sonata para piano y violín o violonchelo*. En general, hoy en día desconocemos lo que significó Jules Delsart para el violonchelo francés, pero si recordamos que fue el maestro de entre otros, Casadesus o Fournier, tomaremos conciencia tanto de sus cualidades técnicas como pedagógicas.

Al igual que en las sonatas de Brahms para clarinete o viola y piano, en la *Sonata en La mayor* de Franck unos preferirán

la versión para violín y otros para violonchelo, e incluso algunos elegiremos una u otra según el día, porque ambas, con sus peculiaridades de timbre, funcionan a la perfección; pero, objetivamente, no hay ningún argumento que pueda colocar a una versión por encima de la otra.

Claude Debussy (1908)





### **ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS**

Nacido en Múnich, de padres españoles, es sin duda el violonchelista español de mayor proyección internacional en estos momentos. En 2010 debutó con la London Symphony Orchestra en la prestigiosa serie de conciertos de Ibermusica interpretando el Concierto de Elgar. Ha sido reinvitado al ciclo en otras ocasiones, y en 2012 ofreció un recital con gran éxito de público y crítica.

Recientes y próximos compromisos incluyen su debut con la Royal Philharmonic Orchestra de Londres y su

director titular, Charles Dutoit, reinvitación con la RPO y Edward Gardner, Recital en el Festival Mendelssohn de la Gewandhaus de Leipzig, debut con la Gewandhaus Orchester y Riccardo Chailly, la Orquesta Nacional de España con Ton Koopman, su debut sinfónico en Estados Unidos con la Fort Worth Symphony y Harth Bedoya, invitación del Maestro Vladimir Jurowski para aparecer junto a él y la London Philharmonic Orchestra en 2016, así como con la Montreal Symphony junto a Kent Nagano.

### **GRAHAM JACKSON**

Estudió en The Guildhall School of Music and Drama, y ha sido galardonado con varios premios por la interpretación de las obras de Beethoven, Mozart y John Ireland. Tras su graduación estudió durante dos años con Joan Havill, obteniendo el Título de Concert Recital Diploma. Amplía sus estudios con varias becas, entre las que destaca la de la sociedad Countess of Munster, para continuar durante tres años en la Academia Ferenc Liszt de Budapest con Péter Solymos y Ferenc Rados. Desde 1990 reside en Madrid donde su actividad profesio-

nal se reparte entre la actividad concertística y la pedagogía. Ha actuado en Polonia, Rusia, Portugal, Hungría, Alemania, Holanda y Jamaica. En España ha actuado en el Auditorio Nacional (Madrid), la Fundación de Juan March, el Palau de la Música de Valencia y, como solista, con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Orquesta de Granada y la Orquesta de la RTVE. Además es invitado habitualmente para impartir cursos y clases magistrales. Actualmente es profesor en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 22 de abril de 2015. 19:30 horas

---

## I

**Gabriel Fauré** (1845-1924)

Nocturno nº 4 en Mi bemol mayor Op. 36

Thème e variations

Nocturno nº 6 en Re bemol mayor Op. 63

---

34

**Maurice Ravel** (1875-1937)

Pavana para una infanta difunta

Miroirs (selección)

*Oiseaux tristes*

*Alborada del gracioso*

---

## II

**César Franck** (1822-1890)

Preludio, coral y fuga

*Moderato*

*Poco allegro*

*Poco piú lento*

**Claude Debussy** (1862-1918)

24 preludios (selección)

*Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir. Livre I n<sup>o</sup> 4*

*La sérénade interrompue. Livre I n<sup>o</sup> 9*

*La cathédrale engloutie. Livre I n<sup>o</sup> 10*

*Ministrels. Livre I n<sup>o</sup> 12*

*La terrasse des audiences du clair de lune. Livre II n<sup>o</sup> 7*

*Feux de artifice. Livre II n<sup>o</sup> 12*

## ARS GALLICA

Frente a frente el tándem Franck-Fauré, los preimpresionistas, por un lado, y Debussy-Ravel, los impresionistas, por otro: los hilos pianísticos que unen y diferencian a las dos generaciones. Pero este programa también puede leerse de otra forma: Fauré-Ravel, la forma íntima y pudorosa del refinamiento francés, y Franck-Debussy, la expansiva y demostrativa, las dos líneas fundamentales del Ars Gallica de final de siglo.

Además, y entre líneas, este programa rinde homenaje a un gran pianista español, Ricardo Viñes (1885-1943), figura esencial de la música francesa y española de este periodo. Fue él quien, tras ganar un primer premio de piano en el Conservatorio de París en 1894, se hizo un asiduo de los salones de la capital francesa y un apoyo indiscutible para la difusión de la música contemporánea. Maestro de Francis Poulenc, Marcelle Meyer o Joaquín Nin, entre tantos otros, y gran ami-

go de Debussy, Ravel y Manuel de Falla, ha sido uno de los intérpretes españoles más admirados en Francia, porque, como dijo Poulenc “En 1914 era el único virtuoso que interpretaba a Debussy y Ravel”. Todas las crónicas de la época, como los testimonios de sus alumnos, destacan que una de las características principales de su técnica pianística era la maestría con la que



Ricardo Viñes

usaba los pedales, gracias a los que podía poner de relieve una melodía o acorde en medio de una nebulosa armónica. Estrenó en París el *Tema y Variaciones* de Gabriel Fauré, y también la versión original de la *Pavana para una infanta difunta* los *Espejos (Miroirs)* de Ravel en la Sociedad Nacional de Música parisina, en 1902 y 1906 respectivamente.

## El piano de Fauré

Dos nocturnos enmarcan esa gran obra, poco conocida en España, que es el *Tema y Variaciones Op. 73* de 1895. Con él se consolidan las adquisiciones de las obras de 1893-94 en una forma, tema y variaciones, mucho menos flexible y más académica que las series de valsos, impromptus, nocturnos y barcarolas en las que **Fauré** destaca.



Fragmento del *Tema y Variaciones Op. 73* de Gabriel Fauré, 1895

Durante la composición, escribe a su amigo Eugène d'Eichthal a propósito de esta nueva obra en septiembre de 1895, siendo consciente de que la dificultad del *Tema y variaciones* casi supera a su modelo, los *Estudios sinfónicos Op. 13* de Robert Schumann:

Estoy de lleno con la última variación, una variación conclusión de un tema con variaciones para piano. No sé si la pieza es buena pero no creo que le sorprenda si le digo que es ¡muy difícil!

Dos características presiden esta obra: la escritura polifónica y un rechazo completo del virtuosismo gratuito. Toda la dificultad proviene de los diferentes usos del contrapunto y de la creación de ambientes poéticos de la tonalidad de Do sostenido menor. La obra está dedicada a Thérèse Roger, alumna y amiga de Fauré, y fue editada en París (Hamel) en febrero de 1897 y en Londres (Metzler) en el transcurso del mismo año. Se estrenó en diciembre de 1896 en el Saint James Hall de Londres con Léon Delafosse al piano. Diez días después el compositor escribió una delicada carta a su alumna comentando cómo había ido el estreno:

Llego de Londres, donde he escuchado a Delafosse tocar sus “variaciones” ante dos mil personas en el Saint James Hall. Parece que el público no las ha encontrado muy aburridas, a pesar de que era un estreno. Espero poder regarle en un mes el primer ejemplar.

Esta es una de las obras de las que existe grabación del propio Fauré, probablemente de 1908. Désiré-Émile Inghelbrecht realizó una versión sinfónica de esta obra, que fue estrenada en la Ópera de París en una versión danzada en 1928 y publicada en París por Hamelle en 1955.

Es imposible argumentar que los *Nocturnos* de Fauré tuvieran algún tipo de relación con la noche o con la evocación de ambientes nocturnos. Sin embargo, sí es indiscutible la influencia de los de Chopin. Más allá de la comparación entre ambos, a través de la elección de tonalidades, compases, *tempi*, estructuras y carácter, podemos apreciar que los de Fauré igualan, en su propio estilo, el modelo de elegancia establecido por el polaco.

Entre el “Nocturno n° 1” y el “Nocturno n° 6”, Fauré alcanza el equilibrio entre todos los elementos del género (la estructura, el tempo, el carácter, etc.). El n° 4 en Mi bemol mayor, compuesto en 1884 y dedicado a la Condesa de Mercy sigue en la línea de los tres primeros, Op. 33. En cambio, el n° 6 en Re bemol mayor, compuesto 10 años después, es ya una pieza clave en la producción pianística de Fauré, y una aportación novedosa al género. Si hasta aquí Fauré estaba interpretando a su gusto y dentro de su estética el modelo chopiniano, desde el “Nocturno n° 6” es él quien va a establecer un punto y aparte, convirtiéndose él mismo en un modelo del género para los compositores del siglo XX.

### **Maurice Ravel**

Ravel recoge el testigo de la tradición de la orquestación francesa, teorizada desde Berlioz en su *Tratado de orquestación* y fundamentada en las obras de los preimpresionistas. Junto

con Debussy será el nexo entre todo ese arte de *fin de siècle* y la generación de Olivier Messiaen.

La utilización de danzas antiguas será frecuente en el piano de Ravel y, aunque por su claridad y por la simetría de las frases puedan parecer sencillas, exigen del pianista una paleta exquisita y no caer en sentimentalismos románticos con los que Ravel no se identificaba. Algunos dicen que el tema inicial de la *Pavana para una infanta difunta* procede de Chabrier. En cuanto al título no responde a un fallecimiento real; Ravel lo eligió pensando exclusivamente en la sonoridad de las palabras. En su versión original, para piano, la *Pavana* fue escrita en 1899. La orquestación del propio compositor es de 1910.

### Del órgano al piano: el *Preludio, coral y fuga*

Es cierto que no se conocen muchas obras de **César Franck**, pero las habituales en las salas de concierto son irremplazables. Si su *Sonata para violín y piano* es una de ellas en el repertorio camerístico; el *Preludio, coral y fuga* lo es en el repertorio para piano. Y ambas son modelos de las formas cíclicas.

En su catálogo para piano hay una diferencia notable entre las obras de juventud, muy brillantes pero poco profundas, y lo que sucede a partir de 1884, cuando compone el *Preludio, coral y fuga* o las *Variaciones sinfónicas para piano*. Con la técnica pianística de Schumann o Chopin, pero sin su intimismo, el arte del contrapunto de Bach y la profundidad de sentimiento de Beethoven, crea una atmósfera de seriedad y espiritualidad que no parecía posible en la música francesa de final de siglo.

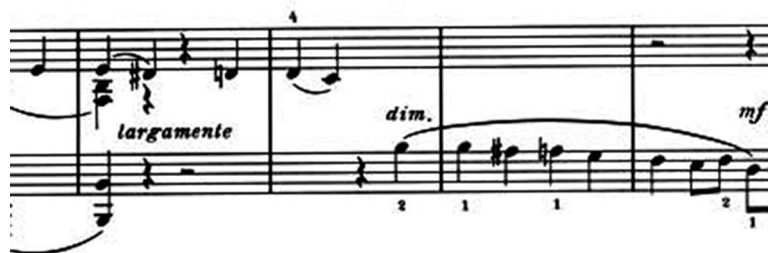
El “Preludio” es de tipo suite y el “Coral” de tipo arioso, lo que explica que, dentro del modelo barroco pueda encontrar un espacio para el piano francés, de manera que se sitúe como heredero de la tradición Liszt-Saint-Saëns.



Moderato



## Fugue



Fragmentos de *Preludio, coral y fuga* de César Franck.

### Los sonidos y los perfumes de Debussy

Cuando **Debussy** compone los dos cuadernos de *Preludios*, 24 en total, entre 1909 y 1913, parece estar siguiendo la línea de los 24 preludios del *Clave bien temperado de Bach* y los 24 de Chopin. Las conexiones con el primer corpus no se confirman, salvo por lo que el título pueda evocarnos; pero sí la relación con los de Chopin.

Los *Preludios* son la penúltima obra para piano del francés y, anticipando los *Estudios para piano*, exploran cuestiones pianísticas e incluso de lenguaje musical concretas: desde las notas repetidas, notas tenidas, acordes, octavas y también el estudio de diferentes modos o escalas, como el modo frigio o la escala de tonos enteros, fluctuaciones entre posibles tonalidades y ausencia completa de ellas, etc. Al mismo tiempo, estamos ante una colección en que cada pieza es un ensayo pictórico a partir de una imagen que Debussy solo desvela al final, que es donde aparecen los títulos (para no condicionar, según él afirmó, al intérprete). Cualquiera de las tendencias que Debussy manifestó a lo largo de su vida, ya sea la admiración por Rameau, la fascinación por la música ibérica o de otras culturas, el retorno a la Antigüedad, la pasión por la literatura, el interés por Inglaterra, la evocación de hadas, duendes y de la luna, etc. están presentes en uno o varios preludios. Por ello, esta colección de sonidos y perfumes, tal y como reza el título de uno de los preludios, no es solo una obra que todos los pianistas deban conocer sino el manual del lenguaje de Debussy y la antesala de la música del siglo XX.

### JEAN-PHILIPPE COLLARD

Nacido en Mareuil-sur-Ay, el pianista Jean Philippe Collard es admirado por sus interpretaciones de Bartók, Brahms, Gershwin, Haydn, Liszt, Mozart, Rachmaninov, Prokofiev, Strauss o Tchaikovsky y, especialmente, de Fauré y Saint-Saëns. Nacido en una familia musical, fue admitido en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París a una temprana edad. A los 16 años obtuvo el primer premio del Conservatorio por unanimidad, y desde entonces se ha hecho acreedor de un gran número de galardones, entre los que se incluyen premios en concursos como el National des Artistes Soloists, el Marguerite Long/Jacques Thibaud o el Cziffra, y los premios Albert Roussel y Gabriel Fauré.

Como solista ha actuado con las más importantes orquestas como las sinfónicas de la BBC, San Francisco, Indianápolis o Boston, la Orquesta Nacional de Lyon, la Orquesta de París, la Zúrich Tonhalle o las orquestas de Cleveland y Philadelphia, bajo la dirección de Semyn Bychkov, Seiji Ozawa, Simon Rattle o Charles Dutoit, entre otros. Ha grabado más de treinta discos que incluyen los *Études-Tableaux* de Rachmaninov y las *Danzas Húngaras* de Brahms, los conciertos para piano de Ravel junto a Lorin Maazel y la Orquesta Nacional de Francia, el *Concierto Op. 21* de Chausson y los cinco conciertos para piano de Saint-Saëns con André Previn y la Royal Philharmonic Orchestra, entre otras muchas obras. En 2003 fue nombrado caballero de la Legión de Honor.

La autora de la introducción y notas al programa, **BEATRIZ MONTES**, es una pianista y musicóloga española de formación franco-británica. Comenzó su aprendizaje musical a los seis años en el ámbito familiar y estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente es admitida con el número uno de su promoción en el Conservatorio Nacional Superior de París, donde obtiene el Primer Premio del Ciclo Superior y Premio por unanimidad en el Ciclo de Perfeccionamiento. Además, es Doctora en Música por la Universidad de Tours, licenciada en Traducción e Interpretación y Diploma de Estudios Avanzados en Técnicas y Ciencias Historiográficas por la Universidad de Valladolid. Ha escrito sobre música en revistas científicas y de divulgación musical, y trabajó como productora en Radio Classique de París. Desde 1996 compagina la actividad pianística con la investigación musical. Desde 2004 ha participado activamente en la docencia universitaria de música, tanto en los estudios de Historia y Ciencias de la Música como en Didáctica de la Expresión Musical.

Es miembro del proyecto de investigación “Recepción de la Ópera Italiana y Francesa en España” (Universidad de Salamanca), colaboradora del de “Canto llano en la época de la polifonía” (Universidad Complutense de Madrid), de la Red interuniversitaria de evaluación informativa y compartida en docencia universitaria. Actualmente es directora editorial de Nauclero Ediciones y profesora asociada del Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal de la Universidad de Valladolid, en el Campus María Zambrano de Segovia.



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

# PRÓXIMOS CICLOS

---

## AULA DE (RE)ESTRENOS 93 POP & ROCK EN LA VANGUARDIA

Introducción y notas de Mikel Chamizo

29 de abril Obras de G. Erkoreka, M<sup>a</sup> E. Luc, J. Fernández Guerra\*,  
D. del Puerto\* y M. Daugherty\*\*  
por el **Ensemble Kuraia**,  
**Andrea Cazzaniga**, director.

\* Estreno absoluto

\*\* Estreno en España

## LISZT EN ESPAÑA (1844-1845)

Introducción y notas al programa de Antonio Simón

13 de mayo *Reminiscencias de España*  
Obras de M. Soriano Fuertes y F. Liszt  
por **Sergei Yerokhin**, piano.

20 de mayo *Canción española*  
Obras de M. García  
por **Leslie Howard**, piano  
y con la colaboración de **Laia Falcón**, soprano.

27 de mayo *Liszt en Madrid*  
Obras de F. Liszt  
por el **Nino Kereselidze**, piano.

Temporada 2014-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

---

[www.march.es](http://www.march.es) – [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

Boletín de música y vídeos en [www.march.es/musica/](http://www.march.es/musica/)

