

CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO MUSICAL
DE LA GENERACIÓN DEL 14**

abril 2014



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO MUSICAL
DE LA GENERACIÓN DEL 14**

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “El universo musical de la Generación del 14”: abril 2014 [introducción de José-Carlos Mainer y notas a los programas de Jorge de Persia]. - Madrid: Fundación Juan March, 2014.

64 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; abril 2014)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de C. Debussy, M. Ravel, M. de Falla. F. Mompou, E. Toldrá, O. Esplá y J. Turina”, por Marisa Martins, mezzosoprano y Mac McClure, piano; [II] “Obras de J. Turina, D. Milhaud, I. Stravinsky, E. Toldrá y C. Debussy”, por el Cuarteto Debussy; [III] “Obras de O. Esplá, P. Dukas, M. de Falla, C. Debussy, F. Mompou, M. Blancafort, J. M^a. Ruera, I. Stravinsky, E. Satie y J. Turina”, por Jordi Masó, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 9, 23 y 30 de abril de 2014.

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

1. Canciones (Mezzosoprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XX. - 4. 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

© José-Carlos Mainer

© Jorge de Persia

© Carmen Torreblanca y José Armenta
(traducción de los textos en francés)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
 Alrededor de 1914: la conquista de un arte nacional
- 10 Miércoles, 9 de abril - *Primer concierto*
Marisa Martins, mezzosoprano y **Mac McClure**, piano
 Obras de C. DEBUSSY, M. RAVEL, M. de FALLA, F. MOMPOU,
 E. TOLDRÁ, O. ESPLÁ y J. TURINA
- 44 Miércoles, 23 de abril - *Segundo concierto*
Cuarteto Debussy
 Obras de J. TURINA, D. MILHAUD, I. STRAVINSKY, E. TOLDRÁ
 y C. DEBUSSY
- 52 Miércoles, 30 de abril - *Tercer concierto*
Jordi Masó, piano
 Obras de O. ESPLÁ, P. DUKAS, M. de FALLA, C. DEBUSSY,
 F. MOMPOU, M. BLANCAFORT, J. M^a. RUERA, I. STRAVINSKY,
 E. SATIE y J. TURINA

Introducción de **José-Carlos Mainer**

Notas al programa de **Jorge de Persia**



Silencio por Mallarmé, 14 de octubre de 1923. De izquierda a derecha, en pie: Mauricio Bacarisse, José Bergamín, Antonio Marichalar, Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo; sentados: Eugenio d'Ors, José Moreno Villa y José Ortega y Gasset.



Eugenio d'Ors, Virginia Cotrus y Conrado del Campo, en Villa Ángeles, 1944.

Hay fechas en las que los acontecimientos parecen agolparse, y 1914 es una de ellas. El estallido de la Gran Guerra removió las conciencias europeas y también las españolas, dando lugar a una generación de autores como Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Azaña, Gabriel Miró, Gregorio Marañón o Clara Campoamor. Nacidos en torno a 1880, militarán en el europeísmo y se comprometerán activamente en la transformación de la sociedad.

A lo largo de tres conciertos, este ciclo evoca las relaciones de estos intelectuales con la música. El activismo de la Generación del 14 impulsa un manifiesto y la formación de la Sociedad Nacional de Música, al tiempo que reflexiona sobre la esencia de la música española y su relación con Europa, una idea transversal en este ciclo. Debussy ocupa un lugar destacado en analogía a la posición que le dio Ortega en textos como *Musicalía* (verdadero anticipo de *La deshumanización*), donde es presentado como un arquetipo de la “música nueva”. Ecos orteguianos se adivinan también en Falla, quien en 1915 dictó en el Ateneo de Madrid la determinante conferencia *Introducción al estudio de la música nueva*. En ella elogia a Debussy, pero también a Stravinsky, de quien podrán escucharse obras para piano y cuarteto de cuerda.

El influjo francés, visto como una oportunidad de *européizar* la música española, aparece igualmente en las composiciones de Turina y Esplá, presentadas aquí en diálogo con obras de autores galos. Cercano a Gabriel Miró, Esplá se dejará influir por Ortega: no en vano, su *Don Quijote velando las armas* fue inspirado por las *Meditaciones del Quijote* y dedicado al filósofo madrileño. Por otra parte, la estética de Eugenio d'Ors y el *Noucentisme* catalán se refleja en la producción de Toldrá, Mompou, Ruera o Blancafort, protagonistas del tercer concierto: algo más jóvenes que los otros compositores, sirven de enlace con la Generación del 27 y proyectan la huella del 14 más allá de su marco cronológico.

INTRODUCCIÓN

ALREDEDOR DE 1914: LA CONQUISTA DE UN ARTE NACIONAL

A la fecha de 1910, flotaban un par de preguntas tácitas a las que todos los artistas españoles –escritores, músicos, pintores o escultores– parecían obligados a responder: ¿qué puede Vd. hacer por *normalizar* la presencia de los creadores –y de su arte– en la vida del país y en qué forma pueden contribuir a dar una imagen más vivaz, europea y pedagógica de esa misma vida *nacional*? Por ese camino habían ido los artículos que el joven José Ortega y Gasset venía entregando a “Los lunes de *El Imparcial*” desde comienzos de siglo y que, entre 1905 y 1910, habían puesto serias objeciones a las obras de Unamuno, Zuloaga, Baroja, Valle-Inclán o Azorín: los interesados habían respondido, en efecto, a las dos preguntas y las respuestas eran tan admirables como imprescindibles, por supuesto, pero todavía las inflamaba una emoción individualista e indisciplinada de “lo español” que renunciaba a una reflexión cívica y constructiva, para la que sólo cabía un gentilicio más ambicioso, el de *europea*.

6

Comenzaba un tiempo de recuentos y de programas conscientes, de convocatorias y de firmas al pie. En febrero de 1913 Azorín bautizaba a “La generación de 1898”, en sus famosos artículos de *ABC*, que en el otoño se integraron en su libro *Clásicos y modernos*. Hoy sabemos (por un brillante artículo del añorado Vicente Cacho) que usó *pro domo sua* una designación propuesta una semana antes por Ortega en los artículos “Competencia”, de *El Imparcial*, que había sido pensada precisamente como afirmación y diferenciación de sus coetáneos frente a los que comenzaron sus tareas al fin de siglo. Pero Azorín cogió al vuelo la golosa oportunidad y, al poco, aceptaría encantado el homenaje que los más jóvenes, Ortega y Juan Ramón Jiménez, le ofrecían en ese mismo otoño de 1913 en los jardines de Aranjuez; no faltó nadie, desde la gente sesuda de la Institución Libre de Enseñanza (Manuel B. Cossío, Alberto Jiménez Fraud) hasta los escritores más

mozos (Ramón Gómez de la Serna, Ramón de Basterra, Pedro Salinas y Corpus Barga), pasando por quienes –como Pío Baroja y Antonio Machado– habían excusado su asistencia pero enviaron una carta y un poema que se leyeron públicamente, junto a los ofrecimientos de los dos promotores y un discurso de gratitud del homenajeado.

No fue la única convocatoria de ese año, aunque sí la más integradora y emotiva. En noviembre de 1913 Ortega promovió la Liga de Educación Política Española, con un brillante prospecto de presentación, y en marzo de 1914 el discurso *Vieja y nueva política* hizo realidad tangible la habitual escolta de firmas –profesores universitarios, profesionales liberales, artistas– que, unos meses antes, habían secundado el primer invite de quienes asumían la condición de *intelectuales* y los términos de un programa que se movía entre el liberalismo y la socialdemocracia, con atractivos toques radicales.

Pero, otras veces, la comparecencia colectiva había sido de naturaleza más profesional. La Asociación de Artistas Vascos se promovió en Bilbao, con ánimo de consolidar una definición estética colectiva y de enlazar con un creciente mercado de encargos. Celebró reuniones previas en el estudio del escultor Quintín de la Torre a finales de 1910 y se constituyó en octubre de 1911; en ella anduvieron pintores (Alberto Arrúe, Aurelio Arteta, Antonio de Gueza, Gustavo de Maeztu, Francisco Iturrino, los hermanos Zubiaurre...), a los que acompañaron escritores como Ramón de Basterra y Pedro Mourlane Michelena y músicos como Jesús Guridi; su primera exposición colectiva tuvo lugar en 1912 y fue clausurada con una conferencia de Miguel de Unamuno. Y la huella de la Asociación –que expuso en Madrid en 1916– siguió viva hasta 1936.

La hora del trabajo colectivo y del afán de influencia social llegó también por las mismas fechas al mundo universitario que removi6 la Junta de Ampliación de Estudios, creada en 1907 por el Ministerio liberal de Amalio Gimeno, con una política de becas en el extranjero y la paralela creación de

centros de investigación, lo que no siempre fue bien visto por los académicos más tradicionales. En 1910, la creación del Centro de Estudios Históricos, a cuyo frente se puso a Ramón Menéndez Pidal, llevó la reforma a los ámbitos de la historiografía y la filología y, por eso mismo, moduló la sensibilidad colectiva hacia el pasado. Que muy pronto pasó también a ser un territorio estético frecuentado por la sensibilidad de Azorín, por la catequesis cívica de Unamuno y por la perspicacia intuitiva de Baroja.

En tanto, que el tiempo de las vacas gordas había llegado para los artistas lo sabían pintores como Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, con una abultada cartera de encargos de retratos – de aristócratas, políticos y financieros, pero también de escritores y profesores– desde 1910, cuando menos. Y, en 1915, se difundió un precioso catálogo de la editorial Biblioteca Renacimiento donde Luis Bagaría había caricaturizado con mucha gracia a los principales de escritores de la editorial: de Pardo Bazán a Baroja, pasando por Felipe Trigo, Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra, su director literario... En aquellas páginas se patentizaba el reconocimiento y la consagración de un escogido grupo de profesionales de la escritura que ya nada tenía que ver ni con los apuros de la bohemia ni con las incertidumbres de la búsqueda de un editor.

En 1911, conocimos *Goyescas* de Enrique Granados, *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, y los primeros esbozos de la decoración mural –que representó a España en sus regiones– que Joaquín Sorolla concibió para la biblioteca de la Hispanic Society, de Nueva York... En 1912, *Campos de Castilla*, de Antonio Machado; *Castilla*, de Azorín; *Del huerto provinciano*, de Gabriel Miró, y *El cardenal*, de Ignacio Zuloaga... En 1913, *Troteras y danzaderas*, de Ramón Pérez de Ayala; *La procesión del Rocío*, de Joaquín Turina, y *El poema de Córdoba*, de Julio Romero de Torres... En 1914, *Niebla*, de Unamuno; *Meditaciones del Quijote*, de Ortega y Gasset; *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez; *El embrujado*, de Valle-Inclán, y el final de la serie *Bustos de la raza*, de Julio Antonio... En 1915 se produjeron los estrenos madrileños de *El amor brujo*, de Manuel

de Falla (que también dictó su conferencia *La música nueva* en el Ateneo de Madrid), y del *Poema de niños. Suite levantina*, de Óscar Esplá, además de la fundación de *España. Semanario de la vida nacional...* Todos estos empeños hablaron, a la vez, del país y de la libre pasión por el arte. Y fueron respuestas –diferentes pero profundamente armónicas– a aquellas preguntas que sonaban hacia 1910...

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Vicente Cacho Viu, *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- José-Carlos Mainer, *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Fráncfort-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Manuel Menéndez Alzamora, *La Generación de 1914. Una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI de España, 2006.
- Álvaro Ribagorda, *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva-Fundación Ortega y Gasset, 2009.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 9 de abril de 2014. 19:30 horas

I

Claude Debussy (1862-1918)

Trois poèmes de Mallarmé

Soupir

Placet futile

Eventail

Maurice Ravel (1875-1937)

Histoires naturelles

Le paon

Le grillon

Le cygne

Le martin-pêcheur

La pintade

10

Manuel de Falla (1876-1946)

Trois mélodies

Les colombes

Chinoiserie

Seguidille

Marisa Martins, *mezzosoprano*

Mac McClure, *piano*

II

Federico Mompou (1893-1987)

El viaje definitivo, para voz sola

Dos melodías sobre poemas de Juan Ramón Jiménez

Llueve sobre el río

Pastoral

Eduardo Toldrá (1895-1962)

Seis canciones castellanas (selección)

Después que te conocí

Madre, unos ojuelos vi

La mar estava alegre

Cançó de grumet, de L'ombra del lledoner

Óscar Esplá (1895-1976)

Canciones playeras

Rutas

Pregón

Las 12

El pescador sin dinero

Coplilla

Joaquín Turina (1895-1976)

Poema en forma de canciones Op. 19

Dedicatoria

Nunca olvida

Cantares

Los dos miedos

Las locas por amor

MEDITACIONES PARA EL 14

A partir de 1914 tiene lugar en Madrid un movimiento cultural, artístico y musical que comienza a mirar al horizonte europeo con aires de integración, y va a dar lugar a una etapa muy importante de la vida musical en España, confirmando en su perfil aquello que decía Unamuno en el cambio de siglo en sus alegatos contra el casticismo: España está por descubrir y sólo la descubrirán españoles europeizados.

Y fueron quienes regresaron de París a comienzos de la Gran Guerra, junto a personalidades de la vida cultural local, quienes enarbolaron la bandera del cambio en una sociedad que comenzó a valorar las artes. Turina y Falla en particular, que proponía con el estreno de *La vida breve* otra forma de teatro musical, serán junto a personalidades como Conrado del Campo, Miguel Salvador o Adolfo Salazar, quienes van a impulsar ese proceso, en el que hay que hablar de Jose María Usandizaga o Jesús Guridi en el País Vasco y de Eduardo Toldrá o Enrique Granados en Cataluña, entre otros.

Mucho se ha hablado de la “renovación musical en España” ocurrida durante los años de la Gran Guerra gracias a una “Generación de 1914”. Es posible que sea a ella a quien quepa atribuírsela, e incluso he llegado a formular que sin esta generación, la generación siguiente, la de los jóvenes “del 27” mutilada por la Guerra Civil, no se podría explicar. Pero, en realidad, los gérmenes de esta “mirada al futuro” se sitúan en las crisis de finales del siglo XIX y en el marco que establece la oposición estilística (o ideológica) modernismo frente a casticismo, o si se quiere tradición frente a “tradicionalismo”. Barcelona y Madrid vivían en los años del cambio de siglo circunstancias sociales y políticas diferenciadas. Mientras Cataluña acentuaba su perfil modernista en la arquitectura, en una conjunción entre industria y arte ya modelada en Londres, Bruselas, París y Viena, hecha posible por los dineros de su industria textil, Madrid –centro administrativo y sede de la Corona– se debatía, destruido su poder colonial, en una crisis de identidad.

París, centro del mundo de la vida musical y artística, recibió en las postrimerías del siglo XIX a varios músicos españoles que buscaban allí su formación o su éxito. El más destacado, Isaac Albéniz, va a tener una presencia singular y, a pesar de su relación con la Schola Cantorum de Vincent d'Indy, le estimula el paralelo con Debussy. A la vez que Albéniz compone la suite *Iberia*, el francés lo hace con su *Iberia* orquestal. Eran tiempos en que “lo español” intentaba salir del tópico que se había establecido a partir de los escritores románticos (Gauthier, Mérimée), y en música con *Carmen* de Bizet (1875), las actuaciones de Sarasate y las propuestas de Lalo, Rimsky-Korsakov o Chabrier, entre otros.

Decía el crítico francés Julien Tiersot que la mejor “música española” que había escuchado en la Exposición Universal de 1889 era ¡la de Rimsky! Y serían los propios españoles, junto a Debussy y Ravel, los encargados de salir de aquel “españolismo”, variante del exotismo, y proyectar su nueva entidad estética que miraba al siglo XX. Los pintores modernistas Rusiñol y Casas dan a conocer la figura de Erik Satie desde el Moulin de la Galette, su sede bohemia parisina. Y no solo compositores, sino intérpretes como Ricard Viñes, fueron activistas de la nueva música. Con Viñes habían llegado a París Granados o Malats. Y Viñes fue el colaborador más cercano de Debussy, e íntimo amigo de Ravel.

La canción de salón o de concierto era un género muy valorado, producto en muchos casos de la cercanía de poetas y compositores. Dukas decía que las influencias más importantes que recibió Debussy vinieron de escritores, más que de músicos. El trabajo de **Debussy** (1862-1918) en la canción supone planteamientos que conciernen también a la obra de Fauré, de Ravel, e incluso de Albéniz. La canción para Debussy consiste en presentar la música *como un texto en sí* a partir de una intelección de la poesía, y tratando ambas, música y poesía, como una unidad, sobre todo tomando en cuenta la complejidad de la expresión y estructura de la escritura de Mallarmé. Era asiduo al círculo de artistas e intelectuales que acudían cada martes (*les mardistes*) a la rue de

Rome convocados por el poeta, fallecido en 1898. En 1913 se editan los poemas completos del autor simbolista, y Debussy le rinde homenaje con *Trois poèmes*, en los que el sueño (*le rêve*), el soñar despierto, la imaginación, alientan claves de un momento crítico de la vida del músico. En ese mismo año, también **Ravel** (1875-1937) compone sus *Trois poèmes*, que incluyen “Soupir” y “Placet futile”, una relación con la poesía que había comenzado en 1906 con las *Histoires Naturelles* sobre textos homónimos de Jules Renard en las que el joven contestatario incide en un tratamiento prosódico del texto, en un diálogo con el piano que define las características propuestas en el texto. La graciosa majestuosidad de los acordes de “Le paon”; la ligereza interválica que señala la mirada de “Le grillon”; la secuencia de contrastes que continúan con la impresión de desplazamiento de “Le cygne”, que culmina en la armonía absoluta... la serie animalística se altera con disonancias en “La pintade”, en una muestra de distancia con la canción de salón a la moda.



De izquierda a derecha: Xavier Montsalvatge, Eduardo Toldrá y Óscar Esplá.

Debussy y Dukas, y también Albéniz, orientan a Falla a partir de su llegada a París en 1907. Siempre respetando la tradición española –como insistió Albéniz también a Turina– Falla (1876-1946) va a construir la canción con un lenguaje que intenta expresar con música lo que el poeta dice con la palabra, en términos de “impresiones”. De ahí estas primeras *Trois mélodies* con texto francés de Gautier escritas para experimentar en el género mientras adaptaba *La vida breve* a la versión francesa para su estreno en 1913. Una de las canciones de Gautier dice “Voilà la véritable Manola”, un guiño hacia el españolismo ya decadente que Falla pone en música con notoria sensibilidad, aludiendo también al orientalismo de moda en *Chinoiserie*. La culminación de la canción en Falla llega con sus *Siete Canciones*, de estética singular en el sutil tratamiento de las esencias. Fueron estrenadas en Madrid en 1915 junto a *Recuerdos de mi rincón*, exquisita obra para piano de Turina aún poco conocida, al crearse la Sociedad Nacional de Música.

La Sociedad fue un instrumento muy importante para la renovación tanto de formatos de conciertos como de repertorios. Su creación se remonta a 1914, cuando un grupo de quince músicos presentaron un manifiesto sobre la necesidad de apoyar a los artistas nacionales. Turina, y Falla aún en París, aportaron su experiencia en la Sociedad Nacional y en la Sociedad Musical Independiente, que coexistían en París. Y en base a ello se decidió constituir en Madrid la Sociedad Nacional de Música, cuyo presidente fue el melómano y crítico Miguel Salvador.

El protagonismo de los Martínez Sierra en aquella generación se materializó en las numerosas colaboraciones con su entorno de poetas (Juan Ramón Jiménez, por ejemplo), y músicos como Usandizaga (*Las golondrinas*), Conrado del Campo, Turina y Falla. Turina les conoció después de su exitoso estreno sinfónico parisino de *La procesión del Rocío* (1913) cuando regresó definitivamente a Madrid. Y él les orientó para que visitasen a Falla, recluido en París, a quien encontraron estudiando a fondo en su desvencijado piano *La*

consagración de la primavera de Stravinsky, recientemente estrenada. Estas amistades continuaron en Madrid a comienzos de la guerra de 1914, y de esa colaboración surgen varias propuestas para la nueva escena musical: la gitanería de *El amor brujo* (1915) y la pantomima *El corregidor y la molinera* (1917), entre otras. Era la nueva música, a gran distancia de la zarzuela.

Lo nuevo estaba en entredicho, como refleja Ortega, agudo espectador no músico, en su *Musicalia*, artículo publicado en *El Sol* en 1921. En este artículo se propuso analizar la “diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional” llegando a constatar que, para tratar un problema que en primera instancia “era rigurosamente estético, el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música”.

16

Y hay, en cuanto al pensamiento que afecta a la producción artística, un tema sustancial, que es la diferencia de conceptos en torno a la tradición que enfrentará a conservadores y progresistas; una tradición inmovilista, tópica, casticista, que veía España como una entidad propia y aislada del devenir de Europa, y una tradición de esencias más que de formas (el espíritu más que la letra, como diría Falla), y por tanto renovable y de orden europeísta. El sector progresista fue luego aliadófilo durante la Guerra del 14. Este enfrentamiento, de raíces antiguas, se habrá de dirimir dos décadas después, en la Guerra Civil, resultando su definición en un neocasticismo oficial bien representado en la música.

En todo este devenir, las aportaciones reflexivas de Ortega y Gasset, después de las del Unamuno de *En torno al casticismo*, van a coincidir en el pensamiento y la obra de Manuel de Falla, que en una conferencia dictada en el Ateneo madrileño en 1915 define su idea sobre la música nueva. Las coincidencias con las ideas expuestas por Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*, editadas por la Residencia de Estudiantes en 1914, y que inspiraron a Esplá la composición de *Don Quijote velando las armas* (obra de 1924 que dedica a

Ortega), son muy claras. Y esta presencia de Ortega va a estar en el trasfondo de la vida musical hasta la definición, en tiempos de *El retablo de maese Pedro*, de *La deshumanización del arte*. Adolfo Salazar y el también crítico César Arconada dan fe de ello en sus importantes aportaciones de los años veinte.¹

Con **Turina** (1882-1949) también trabajaron los Martínez Sierra la pantomima, género descriptivo-simbólico característico del entorno generacional, y muy poco estudiado, que fue borrado del mapa por la fuerza de los Ballets Rusos de Diaghilev tras su desembarco en España en 1916. La canción de Turina, a pesar de que la que escucharemos es tardía, plantea la dualidad entre estructura melódica y acompañamiento, y la insistencia en el rasgo formal españolista o paisajista. Un aspecto algo menos visible en las *Canciones playeras* de **Óscar Esplá** (1886-1976), también de 1929, aunque la estructura responda al mismo principio dual. En realidad, Esplá alcanza un mayor protagonismo cuando hace de puente generacional con los más jóvenes que mirarían hacia la República, es decir, avanzados los años veinte.

El Debussy tardío de *Trois poèmes de Mallarmé* (1913) dialoga también con el silencio. Y en este sentido, a pesar de que no tuvieron relación entre sí por su diferencia generacional, Federico Mompou va a desarrollar todo un estilo de síntesis, integrando el silencio debussista y un anticipo del minimalismo, en la línea de Satie. El también catalán **Eduardo Toldrá** (1895-1962), que había difundido la estética de Debussy como intérprete de cuartetos en España en años tempranos del siglo XX, desarrolla una canción vital, excelente síntesis de música y poesía, y en estrecha relación con los poetas de su tierra, contemporáneos, como Tomás Garcés, de quien se desprende la bella “Cançó de grumet” del ciclo *A l'ombra del lledoner*. Tanto en Mompou como en Toldrá, la canción toma como referencia en su mayoría a poetas catalanes. Las *Seis*

¹ La discusión de este proceso centra mi libro *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, 2003, actualizado en el capítulo “Del modernismo a la modernidad” en Alberto González Lapuente, ed., *Historia de la Música Española*, vol. 7, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2012.

canciones sobre textos de poetas castellanos de Toldrá coinciden prácticamente con las condiciones de vida impuestas por el régimen de Franco en los primeros tiempos de la posguerra y que afectaron especialmente a la cultura, impidiendo el uso de la lengua catalana. Toldrá había tenido una actividad musical intensa en Barcelona en los años de la República e incluso durante la Guerra Civil, ya como director, alejándose poco a poco de la composición. Su regreso a la canción –en la inseguridad de los primeros años de Franco– coincide con el destierro a Valencia de los Lamote de Grignon.

Desde un punto de vista generacional, en cuanto a la producción musical debemos señalar que, si la aportación de Toldrá sí se corresponde con los intereses de Falla y Turina, la música de **Mompou** (1893-1987) comienza a tomar forma a partir de la tercera década del siglo, después de 1920, muy estimulado por un temprano valedor que fue el crítico Adolfo Salazar, quien coincidió con las impresiones parisinas de Émile Vuillermoz. Este importante e influyente crítico musical francés vinculado al sector musical progresista escribió en 1921, después de escuchar sus *Scènes d'enfants*, un artículo laudatorio que situaba a Mompou entre los sucesores de Debussy. El transcurso generacional y estético de Mompou se proyecta como más cercano a la generación de los más jóvenes, caso de Gerhard, Bacarisse, Bautista y Ernesto Halffter, ya más situados en la órbita orteguiana de “la deshumanización”.



Óscar Esplá y Pilar Bayona en el homenaje a Gabriel Miró. Alicante, 1952.



Óscar Esplá, Pilar Bayona y Eduardo Toldrá. Barcelona, 1954.

TEXTOS DE LAS OBRAS

CLAUDE DEBUSSY

Trois poèmes de Mallarmé (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)

Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!
– Vers l'azur attendri d'octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se trainer le soleil jaune d'un long rayon.

20

Placet futile¹

Princesse! à jalouser le destin d'une Hébé
Qui point sur cette tasse au baiser de vos lèvres;
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon emparbé
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sens ton regard clos tombé
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

1 El sentido exacto del término "Placet" es el de petición de venia; en este caso, solicitud de ser aceptado por la destinataria del poema.

Tres poemas de Mallarmé

Suspiro

*Mi alma, hermana plácida, asciende hacia tu frente,
donde sueña un otoño rociado de pecas,
y hacia el errante cielo de tu mirada angélica,
igual que en un jardín nostálgico, fielmente
un blanco chorro de agua suspira hacia el Azul;
el azul apacible de octubre puro y pálido
que en los grandes estanques contempla su infinita
languidez, y, en el agua inerte donde vaga
al viento la agonía de las hojas rojizas
cavando un surco frío, deja que un largo rayo
se venga a deslizar desde el sol amarillo.*

Requerimiento vano

*Por envidiar el sino ¡princesa! de una Hebe
que asoma en esta taza a besar vuestros labios
yo malgasto mi llama, mas soy humilde abate:
ni desnudo podría figurar sobre el Sèvres.*

*Como no quiero ser tu perrito faldero,
carmín ni golosina, ni tus juegos livianos
y siento sobre mí tu hermética mirada
¡rubia de peluqueros divinos como orfebres!*

*nómbraos... tú de quien tantas risas frambuesa
se unen en rebaños de sumisos corderos
alimentando afanes, gimiendo hasta el delirio,*

*nómbraos... que el alado Amor de un abanico
con la flauta me pinte arrullando el rebaño,
princesa, nómbraos pastor de vuestras risas.*

Eventail

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli.

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est
Ce vol blanc fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

MAURICE RAVEL

Histoires naturelles (Jules Renard, 1864-1910)**Le paon**

Il va sûrement se marier aujourd'hui.

Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder.

Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage. L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre.

Abanico

*Oh soñadora, para sumergirme
en el puro deleite sin camino,
aprende, por una sutil mentira,
a guardar mi ala en tu mano.*

*Un frescor de crepúsculo
te viene a cada vaivén
cuyo golpe cautivo aleja
el horizonte delicadamente.*

*¡Vértigo! He aquí que se estremece
el espacio como un gran beso
que, indignado de nacer para nadie,
no puede brotar ni calmarse.*

*¿Sientes el hosco paraíso
como una risa velada
correr del ángulo de tu boca
hasta el fondo del unánime pliegue?*

*Cetro de orillas rosas
suspendidas sobre dorados crepúsculos,
así es este blanco vuelo cerrado
que tú posas contra el fuego de un brazaletes.*

Historias naturales

El pavo real

Seguramente va a casarse hoy.

*Tendría que haber sido ayer. En traje de gala, estaba listo. Sólo esperaba
a su novia. Y no apareció. Ella no puede tardar.*

*Glorioso, se pasea con porte de príncipe indio y lleva con él los ricos
presentes al uso. El amor aviva el brillo de sus colores y su penacho
vibra como una lira.*

La fiancée n'arrive pas.

Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil. Il jette son cri diabolique:

Léon! Léon!

C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien venir et personne ne répond. Les volailles habituées ne lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer. Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.

Son mariage sera pour demain.

Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il se dirige vers le perron. Il gravit les marches comme des marches de temple, d'un pas officiel.

24

Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.

Il répète encore une fois la cérémonie.

Le grillon

C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine.

D'abord, il ratisse ses étroites allées de sable.

Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.

Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.

Il se repose.

Puis il remonte sa minuscule montre.

A-t-il fini? est-elle cassée? Il se repose encore un peu.

Il rentre chez lui et ferme sa porte.

Longtemps il tourne sa clef dans la serrure délicate.

Et il écoute:

Point d'alarme dehors.

La novia no llega.

Él sube a lo alto del tejado y mira hacia el sol. Lanza su grito diabólico:

¡León! ¡León!

Es así como llama a su novia. No ve venir nada y nadie responde. Las aves del corral, acostumbradas, ni siquiera levantan la cabeza. Están cansadas de admirarlo. Él baja de nuevo al corral, tan seguro de su belleza que es incapaz de rencor.

Su boda será mañana.

Y, no sabiendo qué hacer con el resto de su jornada, se dirige hacia la escalinata. Sube los escalones como peldaños de un templo, con un paso solemne.

Levanta su traje de cola cargado con el peso de los ojos que no han podido desprenderse de él.

Y ensaya de nuevo la ceremonia.

El grillo

Es la hora en la que, cansado de vagar, el negro insecto regresa del paseo y arregla con cuidado el desorden de su territorio.

*En primer lugar rastrilla sus estrechas sendas de arena.
Hace serrín y lo esparce en el umbral de su refugio.
Lima la raíz de esa hierba grande que podría molestarle.
Descansa.*

*Luego le da cuerda a su minúsculo reloj.
¿Ha acabado?, ¿se le ha roto? Descansa aún un poco más.
Vuelve a entrar en su casa y cierra la puerta.
Durante un rato gira la llave en la delicada cerradura.
Y escucha:
No hay motivo de alarma fuera.*

Mais il ne se trouve pas en sûreté.
Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre.

On n'entend plus rien.
Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

Le cygne

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger et se perdre dans l'eau. C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige.

Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire.

Il n'a rien.

26

Il regarde: les nuages effarouchés ont disparu. Il ne reste qu'un instant désabusé car les nuages tardent peu à revenir, et, là-bas, où meurent les ondulations de l'eau, en voici un qui se reforme.

Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche...

Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau de nuage.

Mais qu'est-ce que je dis?

Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourrissante et ramène un ver.

Il engraisse comme une oie.

Le martin-pêcheur

Ça n'a pas mordu ce soir, mais je rapporte une rare émotion.

Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un martin-pêcheur est venu s'y poser.

Pero él no se siente seguro.

Y como por una cadenita cuya polea rechina, desciende hasta el fondo de la tierra.

Ya no se oye nada.

En el campo mudo, los álamos se yerguen como dedos en el aire y señalan la luna.

El cisne

Se desliza sobre el estanque, cual trineo blanco, de nube en nube. Pues solo tiene hambre de nubes algodonosas que ve nacer, moverse y perderse en el agua. Lo que él desea es una de ellas. Apunta con el pico y sumerge de repente su cuello vestido de nieve.

Luego, cual brazo femenino que saliera de una manga, se retira.

No lleva nada.

Observa: las nubes han desaparecido sobresaltadas. Se queda defraudado sólo un instante, pues las nubes tardan poco en volver y allí, donde mueren las ondas, hay una que se vuelve a formar.

Suavemente, sobre su ligero cojín de plumas, el cisne rema y se acerca...

Se agota pescando reflejos vanos y quizás muera víctima de esta ilusión antes de que atrape un solo trozo de nube.

¿Pero qué estoy diciendo?

Cada vez que se sumerge, rebusca con el pico en le sustancioso lodo y atrapa un gusano.

Se está cebando como una oca.

El martín-pescador

Esta tarde no han picado, pero vuelvo con una rara emoción.

Cuando tenía tensa mi caña, un martín pescador ha venido a posarse en ella.

Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant.

Il semblait une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige. La perche pliait sous le poids. Je ne respirais plus, tout fier d'être pris pour un arbre par un martin-pêcheur.

Et je suis sûr qu'il ne s'est pas envolé de peur, mais qu'il a cru qu'il ne faisait que passer d'une branche à une autre.

La pintade

C'est la bossue de ma cour. Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.

Les poules ne lui disent rien: brusquement elle se précipite et les harcèle.

Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et, de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde.

28

Cette poseuse l'agaçait.

Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif, cocardière, elle rage du matin au soir. Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.

Et elle ne cesse de jeter son cri discordant qui perce l'air comme une pointe.

Parfois elle quitte la cour et disparaît. Elle laisse aux volailles pacifiques un moment de répit. Mais elle revient plus turbulente et plus criarde. Et, frénétique, elle se vautre par terre.

Qu'a-t-elle donc?

La sournoise fait une farce.

Elle est allée pondre son œuf à la campagne.

Je peux le chercher si ça m'amuse.

Et elle se roule dans la poussière comme une bossue.

No hay un pájaro más deslumbrante.

Parecía una gran flor azul en el extremo de un largo tallo. La caña se doblaba bajo su peso. Yo contenía la respiración, todo orgulloso porque un martín pescador me había confundido con un árbol.

Estoy seguro de que no salió volando por miedo, sino que creyó que pasaba de una rama a otra.

La pintada

Es la jorobada de mi corral. Solo piensa en pelearse a causa de su joroba.

Las gallinas no le dicen nada: bruscamente, se precipita sobre ellas y las acosa.

Luego baja la cabeza, inclina el cuerpo y con toda la rapidez de sus delgadas patas corre a golpear con su pico duro, justo en medio de los círculos de un pavo.

Ese vanidoso la irritaba.

Así, con la cabeza azulada, las babillas en carne viva, exaltada, enrabiada de la mañana a la noche. Se pelea sin motivo, quizás porque se imagina que se burlan de su tamaño, de su cráneo calvo y de su cola baja.

Y no cesa de lanzar un grito discordante que traspasa el aire como una flecha.

A veces ella se va del corral y desaparece. Deja a las pacíficas aves un momento de respiro. Pero regresa más turbulenta y gritona. Y frenéticamente se tira al suelo.

¿Qué le pasa?

La muy ladina hace teatro.

Ha ido a poner un huevo al campo.

Puedo ir a buscarlo si me apetece.

Y se revuelca en el polvo como una jorobada.

Trois mélodies (Théophile Gautier, 1811-1872)

Les colombes

Sur le coteau, là-bas où sont les tombes,
Un beau palmier, comme un panache vert
Dresse sa tête, où le soir les colombes
Viennent nicher et se mettre à couvert.

Mais le matin elles quittent les branches
Comme un collier qui s'égrène, on les voit
S'éparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
Et se poser plus loin sur quelque toit.

Mon âme est l'arbre où tous les soirs comme elles,
De blancs essaims de folles visions
Tombent des cieus, en palpitant des ailes
Pour s'envoler dès les premiers rayons.

Chinoiserie

Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime,
Ni vous non plus, Juliette, ni vous, Ophélie,
ni Béatrix, ni même Laure la blonde,
avec ses grands yeux doux.

Celle que j'aime à présent, est en Chine;
Elle demeure avec ses vieux parents,
Dans une tour de porcelaine fine,
Au fleuve Jaune, où sont les cormorans.

Elle a des yeux retroussés vers les tempes,
Un pied petit à tenir dans la main,
Le teint plus clair que le cuivre des lampes,
Les ongles longs et rougis de carmin.

Par son treillis elle passe sa tête,
Que l'hirondelle en volant vient toucher,
Et, chaque soir, aussi bien qu'un poète,
Chante le saule et la fleur du pêcher.

Tres melodías

Las palomas

*En la loma, junto a las tumbas,
una bonita palmera, como un panacho verde
levanta su cabeza, donde al atardecer las
palomas van a anidar y a ponerse a cubierto.*

*Pero al amanecer ellas dejan las ramas
como un collar que se desgrana, se las ve
esparcirse en el cielo azul, todas blancas,
e irse a posar lejos sobre algún tejado.*

*Mi alma es el árbol donde al atardecer como ellas,
blancos enjambres de locas visiones
caen del cielo, agitando las alas para volver
a volar con los primeros rayos del sol.*

De la China

*No es a usted, señora, a quien amo,
ni a usted tampoco, Julia, ni a usted, Ofelia,
ni a Beatriz, ni tampoco a Laura la rubia.
con sus grandes ojos dulces.*

*Aquella a la que ahora amo, está en China;
ella vive con sus viejos padres,
en una torre de fina porcelana,
junto al río Amarillo, donde viven los cuervos marinos.*

*Ella tiene los ojos vueltos hacia las sienas,
el pie pequeño que cabe en la mano.
La tez más clara que el cobre de las lámparas,
las uñas largas y pintadas de carmín.*

*A través de la celosía ella asoma la cabeza,
que la golondrina volando viene a tocar,
y, cada atardecer, igual que un poeta,
canta el sauce y la flor del melocotonero.*

Seguidille

Un jupon serré sur les hanches,
Un peigne énorme à son chignon,
Jambe nerveuse et pied mignon,
Œil de feu teint pâle et dents blanches,
Alza! Ola! Voilà! La véritable manola!

Gestes hardis, libre parole,
Sel et piment à pleine main,
Oubli parfait du lendemain,
Amour fantasque et grâce folle,
Alza! Ola! Voilà! La véritable manola!

Chanter, danser aux castagnettes,
Et dans les courses de taureaux,
Juger les coups des toreros,
Tout en fumant des cigarettes,
Alza! Ola! Voilà! La véritable manola!

FEDERICO MOMPOU

El viaje definitivo (Juan Ramón Jiménez, 1881-1958)

Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando;
y se quedará mi huerto con su verde árbol,
y con su pozo blanco.
Todas las tardes el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.
Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico.
Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.

Seguidilla

*Unas enaguas cogidas a las caderas,
una peineta enorme en el moño,
piernas con garbo y pie gracioso,
mirada de fuego, tex pálida y dientes blancos:
¡Alza! ¡Hola! ¡Ahí está la verdadera manola!*

*Gestos atrevidos, palabra libre,
sal y pimienta a raudales,
olvido total del mañana,
amor caprichoso y gracia loca.
¡Alza! ¡Hola! ¡Ahí está la verdadera manola!*

*Cantar, bailar con las castañuelas,
y en las corridas de toros,
Juzgar los pase de los toreros,
mientras se fuma un cigarillo;
¡Alza! ¡Hola! ¡Ahí está la verdadera manola!*

Dos melodías sobre poemas de Juan Ramón Jiménez

Llueve sobre el río

Llueve sobre el río
El agua estremece
Los fragantes juncos de la orilla verde.
¡Ay! Qué ansioso olor a pétalo frío
Llueve sobre el río,
Mi barca parece mi sueño
En un vago mundo.
Orilla verde
¡Ay! Barca sin junco
¡Ay! Corazón frío
Llueve sobre el río.

Pastoral

Los caminos de la tarde / Se hacen uno con la noche,
Por él he de ir a ti, / Amor que tanto te escondes
Por él he de ir a ti / Como la luz de los montes
Como la brisa del mar, / Como el olor de las flores.

EDUARDO TOLDRÁ

Seis canciones castellanas (selección)

Después que te conocí (Francisco de Quevedo, 1580-1645)

Después que te conocí,
todas las cosas me sobran:
el sol para tener día,
abril para tener rosas.

Por mí bien pueden tomar
otro oficio las auroras,
que yo conozco una luz
que sabe amanecer sombras.

Bien puede buscar la noche
quien sus estrellas conozca,
que para mi astrología
ya son oscuras y pocas.

Después que te conocí...

Ya no importunan mis ruegos
a los cielos por la gloria,
que mi bienaventuranza
tienes jornada más corta.

Bien puede la margarita
guardar sus perlas en conchas,
que Búzano de una risa
las pesco yo en una boca.

Después que te conocí...

La mar estava alegre (Joan Maragall, 1860-1911)

La mar estava alegre aquest migdia:
tot era brill i crit i flor d'escuma,
perquè feia molt sol i el vent corria.
Al lluny se veia un gran mantell de bruma.
Damunt les ones amb les veles dretes;
les barques hi brincaven com cabretes.

Madre unos ojuelos vi (Lope de Vega, 1562-1635)

Madre, unos ojuelos vi.
Verdes, alegres y bellos.
¡Ay, que me muero por ellos,
Y ellos se burlan de mí!

Las dos niñas de sus cielos
Han hecho tanta mudanza,
Que la color de esperanza
Se me ha convertido en celos.
Yo pienso, madre, que vi
Mi vida y mi muerte en ellos
¡Ay, que me muero por ellos,
Y ellos se burlan de mí!

¡Quién pensara que el color
De tal suerte me engañara!
Pero ¿quién no lo pensara,
Como no tuviera amor?
Madre, en ellos me perdí,
Y es fuerza buscarme en ellos.
¡Ay, que me muero por ellos,
Y ellos se burlan de mí!

La mar estaba alegre

*La mar estaba alegre este mediodía;
todo era brillo, y grito, y flor de espuma,
pues brillaba el sol y el viento corría.
La bruma, formaba un gran manto, a lo lejos.
Con las velas izadas, sobre las olas,
las barcas, como cabritas, hacían piruetas.*

Cançó de grumet (Tomás Garcés, 1901-1993)

Adéu, turons de Marsella,
ja s'en van els mariners.
Tot just hem hissats la vela
es gira un oratge fresc.
Aquell pinar de la costa
deu ser ple de cants d'ocell;
si no sentim l'ocellada ens
du romaní l'oreig.
Quin goig, de bon dematí,
seguir la darrera estrella:
no hi ha lliri sense flor
ni barco sense bandera.

Inflat vela, llisca vela!
Com s'allunya la ciutat!
Guaita l'or clar de la platja
i a dalt de tot el cel clar.
Timoner, potser sospires?
L'enyorança t'ha punxat?
El gallaret llengoteja
i enjoia tota la nau.
Quin goig, cremant sobre els pals,
el gallaret de la festa:
"no hi ha lliri sense flor
ni barco sense bandera".

Adéu, turons de Marsella!
Adéu, la noia i el pi!
No ens espanten las ventades
ni la boira de la nit.

Si el vent xiula entre les cordes,
demà el mar serà ben llis.
A cada port ens espera,
amorós, un llavi fi.
Quin goig, tornant de la mar,
el petó d'una donzella:
no hi ha lliri sense flor
ni barco sense bandera.

Canción del grumete

*Adiós, cumbres de Marsella,
los marinos ya se van.
Izada tienen la vela,
empieza el viento a soplar.
Gorgeos escucha siempre
el bosque que hay junto al mar.
Aspiro con goce sumo
el aroma del pinar.
¡Qué bien si al amanecer
nos mira la última estrella!
Ningún lirio está sin flor.
Ningún bajel sin bandera.*

*¡Naveguemos! ¡Adelante!
La ciudad ya se esfumó.
Ve la costa que platea
y el cielo que se incendió.
Timonel, ¿por qué suspiras?
¿La nostalgia te abatió?
Los gallardetes se agitan
y allegran el corazón.
¡Qué bien, cuando hay que lucir
los gallardetes de fiesta!
Ningún lirio está sin flor.
Ningún bajel sin bandera.*

*Adiós, marsellesas cimas.
Adiós, muchacha y pinar.
Ni huracanes nos inquietan,
Ni nieblas ni oscuridad.*

*Si el vendaval silba ahora,
la calma después vendrá;
y una mujer cariñosa
en el puerto aguardará.
¡Qué bien, un rostro besar
al tocar el buque en tierra!
Ningún lirio está sin flor.
Ningún bajel sin bandera.*

Canciones playeras (Rafael Alberti, 1902-1999)

Rutas

Por allí, por allá, a Castilla se va.
A Castilla se va, por allí por allá.
Por allá por allí, a mi verde país.
Por allí por allá, a Castilla se va.
Por allá por allí, a mi verde país.
Quiero ir por allí, quiero ir por allá
A la mar por allí, a mi hogar por allá.
Por allí por allá, a Castilla se va.
A la mar por allí, a mi hogar por allá.
Por allá, por allí, a mi verde país.

38

Pregón

¡Vendo nubes de colores: las redondas, coloradas,
para endulzar los calores!
¡Vendo los cirros morados y rosas, las alboradas,
los crepúsculos dorados!
¡El amarillo lucero, cogido a la verde rama
del celeste duraznero!
¡Vendo la nieve, la llama y el canto del pregonero!

Las doce

Las doce en la aldea ¡Sal a tu azotea!
El ángel las dió, ¡Sal que salgo yo!
¡Ah! El ángel las dió ¡Sal que salgo yo!
Las doce, en la aldea ¡Sal a tu azotea!
El ángel las dió. ¡Oh que maravilla tan lejana, oh!
¡Sal a tu azotea, sal, que salgo yo!
Tu verde sombrilla, mi negro sombrero,
La flor del romero clavada en tu orquilla
¡Ah! mi negro sombrero. Tu verde sombrilla,
La flor del romero clavada en tu orquilla.
¡Oh que maravilla tan lejana, oh!
Cierra tu sombrilla ¡Sal que salgo yo!

El pescador sin dinero

Pez verde y dulce del río, sal, escucha el llanto mío:
Rueda por el agua, rueda, que no me queda moneda,
sedal tampoco me queda... Lloro con el llanto mío.
No me queda nada, nada, ni mi cesta torneada,
ni mi camisa bordada, con un ancla por mi amada...
Lloro con el llanto mío. No me queda nada, nada.
¡Si, llorad, si, todos, si! Con el llanto mío.
Rueda por el agua, rueda.

Coplilla

Un duro me dió mi madre, antes de venir al pueblo,
para comprar aceitunas allá, en el olivar viejo.
Antes de venir al pueblo. Y yo me he tirado el duro
en cosas que son del viento: un peine, una redcilla
y un moño de terciopelo. En cosas que son del viento.

JOAQUÍN TURINA

Poema en forma de canciones Op. 19

(Ramón de Campoamor, 1817-1901)

Dedicatoria (piano solo)

Nunca olvida

Ya que este mundo abandono, antes de dar cuenta a Dios,
aquí para entre los dos mi confesión te diré.
Con toda el alma perdono hasta a los que siempre he odiado.
¡A ti que tanto te he amado nunca te perdonaré!

Cantares

Más cerca de ti me siento cuanto más huyo de ti,
pues tu imagen es en mí, sombra de mi pensamiento.
Vuélvemelo a decir, pues embelesado ayer,
te escuchaba sin oír y te miraba sin ver.

Los dos miedos

Al comenzar la noche de aquel día, ella, lejos de mí,
¿por qué te acercas tanto? me decía. Tengo miedo de ti.
Y después que la noche hubo pasado dijo, cerca de mí:
¿Por qué te alejas tanto de mi lado? ¡Tengo miedo sin ti!

Las locas por amor

Te amaré diosa Venus si prefieres
que te ame mucho tiempo y con cordura;
y respondió la diosa de Citeres:
Prefiero, como todas las mujeres,
que me amen poco tiempo y con locura.

Danzas fantásticas



I Exaltación

Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable, se movieran dentro del cáliz de una flor.

JOSE MAS

J. TURINA

Lento

Piano

pp
pedales siempre

Musical score for Exaltación, featuring piano accompaniment with a tempo marking of Lento. The score includes dynamic markings like *pp* and *pedales siempre*.

II Ensueño

Las cuerdas de la guitarra al sonar eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura.

JOSE MAS

J. TURINA

Cadencia
Moderato
f sfz

Musical score for Ensueño, featuring piano accompaniment with a tempo marking of Moderato. The score includes dynamic markings like *f* and *sfz*, and a section marked *Cadencia*.

III Orgía

El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría.

JOSE MAS

J. TURINA

Allegretto mosso quasi Allegro.

ff

Musical score for Orgía, featuring piano accompaniment with a tempo marking of Allegretto mosso quasi Allegro. The score includes dynamic markings like *ff*.

Primeros compases de las tres *Danzas fantásticas* Op. 22 de Joaquín Turina (1919). Los epígrafes que las encabezan están tomados de la novela *La orgía*, de José Mas, también publicada en 1919.

MARISA MARTINS

Nacida en Buenos Aires y afinada en Barcelona desde 1993, Marisa Martins combina su carrera operística con una intensa actividad en el género del Lied, donde siente predilección por la música francesa y española. Esto la ha llevado a estrenar obras de compositores catalanes como Xavier Montsalvatge, Federico Mompou, Enric Palomar, David Padrós, Josep M. Mestres Quadreny y Jordi Rossinyol.

Especialmente interesada en la relación entre la voz y el movimiento, ha participado en producciones que combinan música y danza contemporánea en Basilea, Lucerna, Berlín, Colonia, Nueva York e Innsbruck; ha colaborado también con The Fischhouse de San Francisco.

Ha sido galardonada con el Orphée d'Or 2008 en la categoría Grandes Voix Humaines, Henry Jacqueton, por *El gran burlador* (Lauda Música). En su discografía también destacan los *Madrigali guerrieri ed amorosi* de Monteverdi con René Jacobs (Harmonia Mundi), una grabación dedicada a Frederic Mompou con la Orquesta Real Filharmonía de Galicia (Warner Music), el *Combat del Somni* de Mompou (Columna Música), el *Réquiem* de Xavier Benguerel (Premio Cd Compact 2007), la integral de canto de Montsalvatge y, del mismo compositor, *El gato con botas*, nominada a los premios Grammy del 2004 a la mejor grabación de ópera.

MAC McCLURE

El repertorio de Mac McClure se extiende desde Bach, Mendelssohn, Chopin Schumann hasta Lutoslawski, Messiaen y Rzewski. Además, la música de compositores españoles es habitual en su programación (Albéniz, Falla, Garriga, Montsalvatge, Mompou, Rodrigo, Surinach y Turina). Sus interpretaciones de la música del siglo XX y la música contemporánea han sido aclamadas por la crítica, el público y los compositores. Ha estrenado obras de Montsalvatge, Mompou, Morera y Arauco.

Entre sus más de 40 grabaciones destaca la primera grabación mundial de las canciones de Isaac Albéniz. Su primer CD de piano solo fue dedicado a transcripciones para piano de obras de Bach realizadas por Liszt, Saint-Saëns y Busoni.

Hizo también la primera grabación mundial del *Quinteto Op. 49* de Enrique Granados, que recibió excelentes críticas en *Gramophone* y en el *International Record Review*. Su último trabajo discográfico ha sido las canciones de Robert Gerhard junto a la mezzosoprano Nancy Herrera. Junto con Albert Moraleda ha fundado el sello discográfico Klassic Cat, que cuenta con doce títulos en el mercado.

Desde 2010 es profesor asociado y director de la Maestría en Pedagogía del piano en la Universidad Nacional de Colombia, y desde 2011 es director del Conservatorio Nacional de Colombia.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 23 de abril de 2014. 19:30 horas

I

Joaquín Turina (1895-1976)

La oración del torero Op. 34

Darius Milhaud (1892-1974)

Cuarteto n° 4 Op. 46

Vif

Funebre

Très animé

44

Igor Stravinsky (1882-1971)

Tres piezas para cuarteto de cuerda

I

II

III

Joaquín Turina

Serenata Op. 87

II

Eduardo Toldrá (1895-1962)

Vistes al mar

Allegro con brio

Lento

Molto vivace

Claude Debussy (1862-1918)

Cuarteto en Sol menor Op. 10

Animé et très décidé

Assez vif et bien rythmé

Andantino, doucement expressif

*Très modéré - En animant peu à peu - Très mouvement
et avez passion*

45

CUARTETO DEBUSSY

Christophe Collette, *violín*

Marc Vieillefon, *violín*

Vincent Deprecq, *viola*

Fabrice Bihan, *violonchelo*

EVOCACIONES Y DESCRIPCIONES

Dos obras de este programa nos introducen en una temática muy importante para la producción del 14. Aunque son tardías, en ellas, tanto Turina como Toldrá, se mueven en un lenguaje personal equidistante de los dos polos que marcaban los intereses encontrados del momento, y yo diría más cercano al de la evocación.

Hay dos vertientes en la producción musical de la época: de un lado, la que trabaja con los elementos de superficie, es decir, con la cita, cuya fuente es de origen popular o tradicional, a la que adjunta el acompañamiento de rigor. De otro, la corriente que –como muy bien refleja en términos estéticos Ortega y Gasset sin referirse específicamente a la música– trabaja en la profundidad donde reside el concepto, de la que surge la melodía, un juego de síntesis, de acercarse a las esencias. Y así lo formula ya Albéniz en el primer número, “Evocación” de la suite *Iberia*. Debussy es una de las referencias: evoca, abona la estética del jardín, como dirían los modernistas. Rusiñol –gran pintor de jardines– decía que el jardín es un paisaje puesto en poesía. De ahí las *Noches en los jardines de España*, esa profunda evocación de Falla con la que culmina esta corriente estética, por la que transitó también Enrique Granados con las *Goyescas* para piano.

Y tanto Turina como Toldrá, conocían –en este terreno del cuarteto– los trabajos de Ravel y de Debussy, y notoriamente la evocación. Toldrá en particular, por haber sido intérprete de ellos con su Cuarteto Renacimiento, y quizá el primero que los difundió en escenarios españoles, propiciado por la Sociedad Nacional de Música. Turina porque convivió en aquellos ambientes parisinos con los hallazgos de esa modernidad marcada por la libertad y la poesía. El *Cuarteto* de Ravel de los primeros años del siglo es una clara referencia para ambos. Ravel también, por su origen vasco, sentía afecto por los temas populares y se deja influir, o más bien busca en ellos esencias de las que nutrirse.

En la línea que determinó una renovación, **Debussy** (1862-1918) expone en el *Cuarteto de cuerda Op. 10* de manera práctica los fundamentos de la libertad que luego ha de desarrollar en obras posteriores. Si bien fiel aún en el trabajo a la forma sonata, ésta es debidamente asediada en los movimientos extremos con sutiles modificaciones en el tratamiento temático. A pesar de que todo parece desarrollarse sin perturbaciones en la escucha, Debussy ya hace incursiones en la armonía modal, y no deja de observar la eficacia de las escalas por tonos que trabaja de forma sutil y evocadora.

Esta búsqueda de la identidad en las escalas lleva a veces en esos tiempos a un resultado tópico, como ocurre con la “andaluza” en los compositores españoles. *La oración del torero* de **Joaquín Turina** (1882-1949) es obra breve escrita inicialmente para instrumentos de cuerda punteada y dedicada al Cuarteto de laúdes Aguilar, y asume como característica la esencia del pasodoble con una gran estilización y una sutil fuerza interior. Es quizá una de las obras de mayor interioridad del músico sevillano. Evocador también, aunque con un primer movimiento algo más literal resulta *Vistes al mar* de **Eduardo Toldrá** (1895-1962), que establece un diálogo con la poesía de Joan Maragall en cada movimiento. Las poesías de referencia son: *La ginesta*, *A les llunyanyies*, y *La mar estava alegre aquest migdia*. Con un tratamiento de tenue polifonía, igualmente sensible, el segundo movimiento entra de lleno en el cuadro evocador, y el tratamiento de la melodía es claramente deudor de los caminos emprendidos por Debussy y Ravel.

Se ha hablado mucho de la literalidad de la música de Joaquín Turina comparada con la de su amigo Manuel de Falla, decididamente evocadora. Turina, más cercano a la postal, al paisaje, se encuentra (como decía Debussy de Chausson) condicionado por el peso de la escuela de Franck y D'Indy. Pero, aún así, Turina –como bien señala María Lejárraga– era un “enamorado de la nueva música impresionista, que le hacía cosquillas en los oídos” y ha dejado constancia de su interés

por esta estética ya desde las primeras obras de su catálogo:

Sentado estaba una tarde al piano en mi casa, y hacía le sonar mágicamente sólo para mí; tocaba páginas suyas y de Falla. De pronto me dijo:

-Es lástima que no conozca usted un poco más la música moderna francesa. Escuche usted. Esto es Debussy –y tocó *La catedral sumergida* y *La muchacha de cabellos de lino*–. ¿Le desconcierta a usted?

-No mucho –respondí–. Me encanta bastante... confusamente. No sé por qué.

-Entonces escuche usted –y tocó *Minstrels*, que, en verdad, en primera audición, hace casi cuarenta años, resultaba hartamente desconcertante–. Ya se irá usted acostumbrando. Explíqueme algo sobre disonancias y otros tecnicismos –era muy buen maestro–, y volviendo a las teclas, dijo: esto es Ravel, y tocó la famosa *Sonatina*.

-Un poco fría, ¿no?

-Óigala usted otra vez. La verdadera música no se siente de golpe.¹

48

Casi lo mismo había ocurrido –salvando las distancias– con la relación Albéniz-Debussy. No eran amigos cercanos, y de hecho, Albéniz se sentía más cómodo con sus amigos Chausson, Chabrier o Fauré, pero sí se miraban con avidez, de reojo, el uno al otro. Y no se explica mucha de la música de Debussy sin Albéniz y viceversa.

La otra obra de Turina presente en este programa, la *Serenata* para cuarteto de cuerda compuesta entre 1933 y 1935 (el autor señala que trabajó en ella en la playa de Suances, Santander, en el verano de 1934) está pensada casi en paralelo a *La oración del torero*, “exactamente lo mismo que si se tratase de dos candelabros o dos jarrones”, escribe Turina.

Si bien no hay obra de Conrado del Campo en este programa, su presencia ha sido muy importante para esta generación, y me atrevo a formular un pequeño comentario alusivo a la perspectiva general que nos ocupa. Conrado del Campo signi-

¹ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México, Biografías Ganesa, 1953, p. 150.

ficó entonces “una tercera vía”. Y en éste ámbito del año 14 y específicamente del cuarteto de cuerda, hay que atender a su obra sensible y consistente, ya que fue quien más se ocupó de forma consciente del género en su generación. Como Toldrá, fue intérprete, lo que le facilitó el conocimiento del repertorio, pero además maestro, en el sentido de orientar a las nuevas generaciones. Sus discípulos directos de la siguiente fueron nada menos que Fernando Remacha, Julián Bautista y Salvador Bacarisse, cuartetistas aún poco conocidos (recientemente en esta misma sede se interpretó por primera vez la integral de los cuartetos de este último compositor). Y es necesario resituar la importancia de la figura de Del Campo, y sobre todo de sus cuartetos: el *Cuarteto nº 1 “Oriente”*, de 1904, que manifiesta la estela arabizante; en un marco de referencias literarias encontramos el *Cuarteto nº 4*, de 1907, que dialoga con la estructura de un romance de Zorrilla, y el *Cuarteto nº 5, “Caprichos románticos”* (1908) –sin duda el más importante–, inspirado en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer.



Tertulia del Lion d'Or, de izquierda a derecha: José Cubiles, Federico Sopena, pendiente de identificación, Gerardo Diego, Víctor Espinós, Joaquín Turina, Leopoldo Querol, Ricardo Viñes, Pedro Laín Entralgo, Jesús Rubio García Mina, Eugenio d'Ors, Joaquín Rodrigo, Víctor Ruíz Albéniz y Antonio de las Heras.

Otro ámbito de interés que coincide –sobre todo en fechas– con la actividad renovadora en la música española de estos años de la guerra europea, es el de las primeras vanguardias. Picasso salió del modernismo catalán y marchó a París en los primeros años del siglo para avanzar por un camino marcado tanto por el primitivismo como luego por el cubismo. Y en estas dos corrientes va a coincidir con Stravinsky. El debussyista Stravinsky, deudor del colorista Rimsky Korsakov y que, como el mismo maestro Debussy, compartía admiración por el mundo sonoro del *Boris Godunov* de Mussorgsky. En ese trayecto llega, pasando por *Fuegos de artificio* y *Petrouschka*, a *La consagración de la primavera* de 1913. Tiempos de la modernidad plástica del cubismo de Picasso y de Braque, y formas que ya se manifiestan en paralelo en el juego de planos de *Petrouschka* y de *La consagración de la primavera*. Una realidad estética que ya había pasado las fronteras de España y que establece una cierta anacronía con la producción española. De hecho, si bien Falla compuso *La vida breve* en 1904-1905 cuando estaba viviendo en Madrid, la imposibilidad de su estreno, negado por las instancias teatrales, hizo que la obra –debidamente actualizada– se estrenase en París, al tiempo que Stravinsky daba a conocer *La consagración*. Hubo que esperar, pues, más de cinco años para que París admirase *Le tricorne*, que puso a la música española en el camino de la modernidad y en coincidencia con Stravinsky y Picasso.

Dicho esto, casi la misma sensibilidad estética de *La consagración*, se manifiesta en una admirable síntesis en el cuarteto que **Stravinsky** (1882-1971) daba a conocer en 1914, con el título *Tres piezas para cuarteto*. El ostinato inicial, la secuencia rítmica casi estática, y un trabajo sobre los planos, a modo del cubismo, son las señas de identidad de esta obra. No hay rasgos aún –salvo la plantilla tradicional– del camino que pronto emprendería Stravinsky hacia un claro neoclasicismo.

Milhaud (1892-1974) era en intenciones especialmente afín al género del cuarteto, en el que dejó 18 obras, con una clara conciencia de que era un medio de expresión que habla

de la profundidad y de un ejercicio intelectual intenso. Entre otras particularidades, su primer cuarteto está dedicado a Cezanne. Su *Cuarteto n.º 4 Op. 46*, del mismo año de la muerte de Debussy, nos remite ya a la estética de la generación siguiente, representada en España por los jóvenes que emprenden los caminos de la renovación posterior a Falla, inspirados por este. Son ya los tiempos de la “deshumanización del arte” tangibles en la perspectiva que nos plantea esta obra.

CUARTETO DEBUSSY

El Cuarteto Debussy ha construido una sólida reputación basada en sus aclamadas grabaciones y actuaciones en directo. Desde su creación en 1990, el cuarteto ha vigorizado el mundo de la música de cámara con sus distinguidas y estimulantes interpretaciones. Con sede en Lyon, Francia, fue galardonado con el primer premio en el Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerda Evian. Actualmente realiza cerca de 120 conciertos al año en Europa, Asia y Norteamérica.

Su extensa discografía incluye la aclamada grabación para Decca del *Réquiem* de Mozart en la transcripción realizada por Peter Lichtenthal en 1802 (sobre la que se ha realizado también una película documental). Para el sello Arion han grabado varios volúmenes dentro de la colección French Music (Bonnal, Ravel, Fauré,

Witkowski, Lekeu) y la integral de cuartetos de cuerda de Shostakovich, entre otras obras. Su repertorio camerístico incluye su reconocida grabación de los *Quintetos con clarinete* de Brahms y Webern junto al clarinetista Jean François Verdier, y una admirada colaboración con François Chaplin en varios conciertos para piano de Mozart. Además, en su discografía figura la integral de Weber para cuarteto de cuerda (Harmonia Mundi), que recibió el codiciado Premio Choc otorgado por *Le Monde de la Musique*.

Los miembros del Cuarteto Debussy son, además, fundadores de Les Cordes en Ballade, un festival y academia de música de cámara en el Sur de Francia, en el que actúan y enseñan cada verano. Más información en www.quatuordebussy.com

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 30 de abril de 2014. 19:30 horas

I

Óscar Esplá (1895-1976)

Levante. Melodías y temas de danza

Allegretto moderato

Andante

Allegro con non molto

Andantino

Andante

Allegretto

Allegro moderato

Moderato

Allegro ritmico

Allegro animato

52

Paul Dukas (1865-1935)

La plainte, au loin, du faune

Manuel de Falla (1876-1946)

Homenaje a Claude Debussy

Claude Debussy (1862-1918)

Estampes

Pagodes

La soirée dans Grenade

Jardins sous la pluie

Jordi Masó, piano

II

Federico Mompou (1893-1987)

Scènes d'enfants

*Cris dans la rue**Jeux sur la plage**Jeux 2**Jeux 3**Jeunes filles au jardin***Manuel Blancafort** (1897-1987)

Hommage à Fauré

Nocturno n^o 4Nocturno n^o 5**Josep Maria Ruera** (1900-1988)

Tocs de festa (sardana de concierto)

Igor Stravinsky (1882-1971)

Piano-Rag-Music

Erik Satie (1866-1925)

Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois

*Tyrolienne turque**Danse maigre**Españaña***Joaquín Turina** (1895-1976)

Danzas fantásticas Op. 22

*Evocación**Ensueño**Orgía*

CONCEPTOS Y FORMAS EN TORNO A LA TRADICIÓN

El terreno de la música para piano nos introduce en uno de los temas fundamentales de esta generación que comenzó a decir su palabra alrededor de 1914, y que lleva al instrumento, símbolo de la burguesía, a su mayor proyección. Si bien muertos prematuramente en 1909 y 1916, Albéniz y Granados dejaron en su obra para piano (*Iberia* y *Goyescas*) dos faros de indudable orientación para la música que habría de desarrollarse en estos años. Y en esta línea de fundamentos continuaron tanto Falla como Turina, que habían escuchado atentamente los consejos de Albéniz y departieron con la poética de Granados. Las *Cuatro piezas españolas* de Falla, compuestas parcialmente en España y completadas durante los primeros tiempos de París, están dedicadas a Isaac Albéniz inmediatamente después de la muerte del maestro. La anterior y juvenil *Serenata andaluza* ya propone rasgos “ravelianos”. Cuando Falla y Turina llegaron a París (en 1907 y 1905 respectivamente), encontraron al intérprete de referencia de la nueva música, el leridano Ricardo Viñes, que estrenaba –lo que quiere decir un tú a tú con el autor– las obras de Satie, de Debussy y de Ravel. Viñes fue uno de los primeros intérpretes con entidad de tal en el nuevo mundo de la música.

54

En el contenido de este programa encontramos dos acercamientos al repertorio del piano, uno sustancial, de verdadera entidad pianística, ya que varios de los músicos de estas dos primeras décadas del siglo realmente aportaron como “constructores de lenguaje” a la literatura pianística; y el otro circunstancial, con el piano simplemente como medio.

En un plano de referencia para los presentes en este programa se sitúa Debussy, el maestro, que impone una nueva dimensión a este repertorio, en el que Satie, Fauré y Ravel también fueron referencia. Isaac Albéniz sería el equivalente en la secuencia española. La idea de la “evocación” está presente en algunos de los compositores citados, y al igual que Albéniz, es especialmente Debussy quien la lleva a su máxima expresión. La evocación es una forma del tratamiento de la

materia musical distante del paisajismo descriptivo. La evocación entra en el terreno expresivo de la metáfora. Y en el caso de Debussy, antecedente y ejemplo de estas generaciones, se manifiesta entre otros ámbitos en el del exotismo, en el acercamiento a culturas de Oriente, de donde intenta extraer esencias para elaborar sus materiales musicales. Una de las variables de esta moda parisina fue el españolismo, promovido por los escritores románticos, con bandoleros serranos, gitanas, guitarras y castañuelas que, influido por las músicas de Sarasate entre otras fuentes y ritmos tópicos, desarrollaron magistralmente Chabrier, y también de forma más literal Saint-Saëns, Laló, y Bizet, entre otros.

Debussy y Ravel avanzaron en la estilización de ideas y lenguaje, aunque anida en ellos el tópico/metáfora de la habanera. No es casual que **Manuel de Falla** (1876-1946), comprendiendo la situación, centrarse en células de habanera –a sabiendas de que no era un elemento representativo de España, aunque sí de “lo español” que imperaba entonces– su *Homenaje a Debussy*, de 1920. El tributo al maestro y amigo es contemporáneo, por tanto, de la *Fantasia baetica*, y fue compuesto originalmente para guitarra, siendo luego transcrito para piano. Cuando Debussy y Ravel dicen su palabra ante esa moda “españolista”, lo hacen –creo que con alguna influencia de Viñes– llevando el género a una manifestación excelsa de sensibilidad. Fue el mismo Debussy quien marcó el camino a su discípulo Manuel de Falla, señalando que la gran música española llegaría no sólo a través de reflexionar sobre su propia tradición sino cuando se recuperase la profunda polifonía de Tomás Luis de Victoria; algo que hace, al menos en la edición, Felipe Pedrell, en la segunda década del siglo.

El interés por las músicas extraeuropeas que se solían manifestar en las exposiciones universales parisinas o en el Musée Guimet tuvo especial eco en la música de **Debussy** (1862-1918) que exhibe sus impresiones: las *Estampes* de 1903 son un buen ejemplo de ello, y del trabajo del compositor que, al decir de Falla, no incluye en la partitura ningún rasgo específico de la música de origen, aunque establece el estereotipo

con claridad. “Pagodes” evoca música del este de Asia, que conoció a través del gamelán y que articula con el artificio pentatónico. “Soirée dans Grenade” recurre a rasgos de la ejecución de la guitarra y la gama para sintetizar la imagen de “lo andaluz”. Y es en “Jardins sous la pluie” donde Debussy utiliza el recurso “nacionalista” de la melodía popular, en medio de la tempestad que azota ese jardín de la Normandía. Un claro ejemplo de la escasa consistencia del término “nacionalista” que se aplica a los de fuera de Francia, mientras que a Debussy se le vincula al mundo de las “impresiones”. Debussy murió en 1918, y un par de años más tarde el director de *La Revue Musical* pidió a Manuel de Falla y a Paul Dukas, entre otros, una pequeña pieza de apenas cinco minutos para un homenaje al gran “Claude de France”. **Dukas** (1865-1935) alude, en *La plainte, au loin, du faune*, al fauno de Mallarmé y Debussy en un sutil ejercicio que genera dramatismo, mientras Falla emplea, como ya hemos dicho, el ritmo de habanera.

56

Al contrario de Falla y siendo también muy buen pianista, **Joaquín Turina** establece un numeroso catálogo de referencia, aunque en un plano más descriptivista, que propone obras maestras como las *Danzas fantásticas*. Pieza temprana –comenzada en agosto de 1919 y que ha de acabar en dos semanas pasando a la versión de orquesta–, propone tres ideas de danza que realiza a partir de referencias del folklore español. “El autor ha querido traducir por medio del ritmo, la sensación del movimiento humano en todo lo que este tiene de espiritual y expresivo, buscando en cuanto al colorido el mayor contraste posible”, escribe en el programa de mano del estreno de la versión orquestal en 1920.

En cuanto a las fuentes se puede señalar, ya que responden a una sutil estilización, que: “Exaltación”, según señala Turina, “recuerda muy de lejos la jota aragonesa”; “Ensueño” se caracteriza por una mezcla de elementos rítmicos y melódicos vascos y andaluces, con un zortziko que usa como recurso paisajístico, mientras “Orgía” es “una farruca andaluza”, con adornos, dibujos flamencos y falsetas de guitarra, que rememoran el cante jondo. En cuanto a la realización, usa como re-

ferencia el piano de Schumann en los dos primeros tiempos y el de Albéniz en la “Orgía” (número dedicado a Laura, hija del maestro). Precisamente *La orgía* es el título del libro de José Más (1885-1941), del que Turina extrae una frase como epígrafe para el comienzo de cada pieza (veáse pág. 41).

Estilísticamente inconfundible en cuanto a construcción y temática, **Erik Satie** (1866-1925) apunta a la síntesis desde el modernismo bohemio, y se proyecta en el gesto musical hacia una modernidad de la que sería referente en la posguerra. En sus obras humorísticas de 1913, Satie utiliza citas de autores clásicos, parodias, como en el primer número de *Croquis et agaceries* (el *Rondo alla turca* de Mozart), y en *Españaña* la referencia es *España* de Chabrier. En cuanto a *Dance maigre a la manière de...* las citas inciden en unas *Quadrilles* wagnerianas de Chabrier y posiblemente en otras de Fauré-Messager. Junto a ello, el humor y los contrastes se expresan también en las curiosas instrucciones para el intérprete que contiene la partitura.

También, más tardíamente, **Manuel Blancafort** (1897-1987) abonó una cierta vena humorística en el piano, y en el plano de *a la manière de*, no deja de hacer un homenaje al admirado Fauré rememorando su estilo. En un lenguaje más personal, sus *Cinco nocturnos* muestran unos años de grandes cambios en la vida de Blancafort, con la Guerra Civil en medio. El cuarto, de 1942, y posterior al quinto, muestra al igual que el anterior los contradictorios momentos vividos durante la guerra y en los primeros años de la posguerra. En el Blancafort de los años veinte aparece la influencia de Stravinsky, de una estética de la “deshumanización del arte” en la que el juego es un componente singular.

Una de las relaciones de amistad singulares en nuestra historia musical es la de Federico Mompou con Manuel Blancafort, que se establece en la segunda década del siglo XX. Hubo otras muy significativas como la de Falla con Turina, o la de aquel con García Lorca, que dejaron impronta en la producción musical de esta época. **Federico Mompou** (1893-1987)

pertenece a una generación que comienza sus aportaciones sistemáticas en la segunda década del siglo y en la posguerra de los veinte. Mompou sigue un camino muy personal, de delicada sensibilidad y concentración en el lenguaje, con una estilización máxima del elemento popular, muy presente, que se mueve en los parámetros de la transparencia y el silencio, caso de su ciclo *Música callada*. Prácticamente la primera relación del Mompou compositor con su ciudad Barcelona queda en evidencia cuando regresa a partir del comienzo de la Gran Guerra a ella. Entre sus obras significativas (junto a *Pessebres* y *Suburbis*), esta primera etapa catalana muestra sus *Scènes d'enfants*, una pequeña serie de piezas en que está presente el refinamiento de su entorno parisino de Satie, Debussy y del propio y admirado Fauré, aunque ya es indiscutible el lenguaje del músico catalán y su afición a la canción popular que estiliza con singularidad –caso de *La filla del marxant*– en el primero y en el tercer número de las *Scènes*.

58

Finalmente, Oscar Esplá como también el catalán **Josep Maria Ruera** (1900-1988), aluden al color local con distinción y rasgos definidos. Ruera, destacado autor de sardanas, escribe a comienzos de los años treinta *Tocs de festa* como homenaje a Stravinsky, con un aire innovador en el género, no bien comprendido entonces, pero que caracteriza su obra, nada convencional. Al final de su vida escribe la versión para piano de esta danza, que hoy escuchamos.

En el año 1931, cuando compone *Levante*, **Óscar Esplá** (1886-1976), asume varias responsabilidades en la vida musical española, tanto en el Conservatorio de Madrid como en la republicana Junta Nacional de Música. La estética de Esplá se sitúa desde la primera década del siglo en que compone por ejemplo sus *Impresiones musicales* en un ámbito de inspiración similar al que Turina va a adoptar en la década siguiente. Las *Impresiones* (1905-1909) por ejemplo, remiten a un carácter narrativo pero de cierta “ensoñación” en una temática de cuento infantil que le es afín. Poco más tarde Esplá estudia los cantos de su tierra de Alicante y extrae de ellos una escala particular sobre la que construye una estructura armónica

de que se sirve en muchos de sus trabajos posteriores. Así, la fuente popular queda detrás de una pantalla de artificio, como ocurre en las diez melodías y temas de danza de esta serie *Levante*. En cada uno de los números Esplá expone un tema inicial, al que contrapone otra idea diferenciada, retomando para finalizar el primero.

JORDI MASÓ

Nació en Granollers, se formó con los pianistas Josep M^a Roger y Albert Attenelle en Barcelona, y con Christopher Elton en la Royal Academy of Music de Londres, donde se graduó con la máxima distinción en el año 1992. Ha tocado en los principales auditorios y festivales de España, en la mayoría de países europeos, Sudamérica y Asia, tanto en recitales de piano como formando parte de grupos de música de cámara. Su repertorio incluye música de todas las épocas, con una especial dedicación a la música de los siglos XX y XXI (ha estrenado muchas obras de importantes compositores actuales). Ha realizado más de cincuenta grabaciones discográficas, entre las que destacan las obras completas para piano de Frederic Mompou en seis volúmenes (Naxos), las integrales

pianísticas de Robert Gerhard, Joaquim Homs, José Antonio Donostia, Benet Casablanca, Xavier Montsalvatge y Déodat de Severac (Naxos), y las obras completas para piano de Ricard Lamote de Grignon y Joan Massià (Anacrusi).

Actualmente está grabando la integral de Joaquín Turina (Naxos). Es profesor de piano en el Conservatorio de Granollers y en la Esmuc (Escuela Superior de Música de Catalunya) y, desde 1996, es el pianista del grupo Barcelona 216 dedicado a la difusión de la música contemporánea. En 2008 fue galardonado con el Associated Royal Academy of Music (ARAM) en Londres, distinción que otorga esta institución a sus exalumnos más destacados.

El autor de la introducción, **JOSÉ-CARLOS MAINER**, es Catedrático emérito de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, tras haber profesado previamente en las de Barcelona y Autónoma de Barcelona y en la de La Laguna. Trabaja en la historia literaria de los dos últimos siglos; ha realizado ediciones de obras de Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Antonio Machado, Pío Baroja, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Luis Martín Santos y Carmen Martín Gaité, y ha escrito varios libros sobre la época indicada. Entre estos: *Falange y literatura (Antología)* (1971 y 2014, edición aumentada), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1975 y 1982, edición aumentada), *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España* (1987 y 2004), *La corona hecha trizas (1930-1960)* (1989 y 2008), *Moradores de Sansueña. Lecturas cervantinas del exilio republicano español* (2005), *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)* (2006), *Galería de retratos* (2010) y la biografía *Pío Baroja* (2012). Es autor además de otros más cercanos a la teoría literaria, como *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)* (1989 y 2000), *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950* (2003) y *La escritura desatada (El mundo de las novelas)* (2000 y 2012). Es director de una *Historia de la literatura española* en nueve tomos, en la que ha escrito el VI, *Modernidad y nacionalismo, 1900-1939* (2010).

El autor de las notas al programa, **JORGE DE PERSIA**, es profesor, investigador y crítico musical. Ha realizado estudios universitarios de Antropología, Historia de las Artes y Musicología, y musicales que culminaron en el Real Conservatorio de Bruselas. Después de varias actividades en la interpretación, como director del Collegium del Museo Instrumental de esa ciudad, desarrolló tareas docentes en diversas universidades. Fue además colaborador científico del Museo Instrumental del Conservatorio. Llegó a Madrid en 1978 y fue colaborador científico del CSIC (Seminario de Música y Sociedad), y después de trabajos dedicados a la recuperación del patrimonio musical fue nombrado director del Archivo Manuel de Falla inaugurando el centro en Granada. Posteriormente trabajó en la Fundación Albéniz (Madrid y Barcelona). Es miembro del patronato de la Fundación Xavier de Salas desde donde ha organizado diversas jornadas de trabajo sobre cuestiones vinculadas al patrimonio musical español, cuyos resultados fueron editados en los correspondientes *Cuadernos de Trabajo*.

Ha publicado numerosos artículos especializados y diversos libros, siempre en temas vinculados a los tiempos de Manuel de Falla. Entre otros: *Los últimos años de Manuel de Falla* (1993), *Joaquín Turina* (1999), *Voilà la véritable Manola* (2003), *Julián Bautista* (2005), *Picasso i la música* (2007). El último, *Ecos de Músicas Lejanas*, editado en Barcelona (2012), además de su colaboración en los capítulos iniciales de la *Historia de la Música Española, s. XX* (2013). Es desde hace más de una década crítico musical de *La Vanguardia*.

CICLOS DE CONCIERTOS

“EL UNIVERSO MUSICAL DE...”

El universo musical de Alejo Carpentier

11, 18 y 25 de enero de 2012

Introducción y notas al programa de [Carlos Villanueva](#).

El universo musical de Paul Klee

con motivo de la exposición *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*
22 de marzo, 3, 10, 14 y 24 de abril de 2013

Introducción y notas al programa de [Eduardo Pérez Maseda](#).

El universo musical de la Generación del 14

9, 23 y 30 de abril de 2014

Introducción de [José-Carlos Mainer](#)

Notas al programa de [Jorge de Persia](#).

Próximo ciclo:

El universo musical de Thomas Mann

26 de noviembre, 3 y 10 de diciembre de 2014

Introducción y notas de [Blas Matamoro](#).

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

ORIGEN Y ESPLENDOR DE LA VIOLA DA GAMBA

Introducción y notas de Cristina Bordas

- 7 de mayo Obras de J. Dowland, J. Taverner. E. Bevin, R. Parsons, C. Tye, W. Byrd, O. Gibbons, W. Lawes y H. Purcell, por **Concordia Viol Consort**, dirección **Mark Levy**.
- 14 de mayo Obras de J. S. Bach, M. Marais, C. P. E. Bach, L. Marchand y A. Forqueray, por **Vittorio Ghielmi**, viola da gamba y **Lorenzo Ghielmi**, clave.
- 21 de mayo Obras de T. Hume, F. Couperin, St. Colombe, J. S. Bach y C. Schaffrath, por **Paolo Pandolfo** y **Amélie Chemin**, dúo de violas da gamba.
- 28 de mayo Obras de C. F. Abel, J. S. Bach J. Schenk, J. de Sainte-Colombe y M. Marais, por **Jordi Savall**, viola da gamba.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

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

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

