

EL UNIVERSO MUSICAL DE GERARDO DIEGO

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 5 AL 19 DE MAYO DE 2021



EL UNIVERSO MUSICAL DE GERARDO DIEGO

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 5 AL 19 DE MAYO DE 2021



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

De la excepcional pasión por la música de Gerardo Diego brotó una ingente producción poética, crítica y ensayística. Una producción cimentada en el bagaje musical de sus años formativos en Santander, Bilbao y Madrid y apuntalada en la privilegiada relación con la música y los músicos de su tiempo.

Excelente orador, insigne poeta y aventajado pianista, este ciclo de conciertos alterna lectura e interpretación para recorrer los pilares fundamentales del universo musical de Gerardo Diego, quien afirmó que: “Tres han sido los inventores del piano. El primero se llamó Federico Chopin. El segundo y el tercero, al mismo tiempo y por distintos caminos y con diversos resultados, Claudio Debussy y Alejandro Scriabin”.

Fundación Juan March



ÍNDICE

7

GERARDO DIEGO, POETA Y MÚSICO

Antonio Gallego Gallego

Notas al programa

Ramón Sánchez Ochoa

21

Miércoles, 5 de mayo
EN TORNO A DEBUSSY

Pascal Rogé, piano

Daniel Albaladejo, narrador

35

Miércoles, 12 de mayo
VIGENCIA DE SKRIABIN, MANERAS DE ESCUCHAR ESPAÑA

Eduardo Fernández, piano

Pedro Casablanc, narrador

47

Miércoles, 19 de mayo
CHOPIN Y EL POETA

Josep Colom, piano

Joaquín Notario, narrador

62

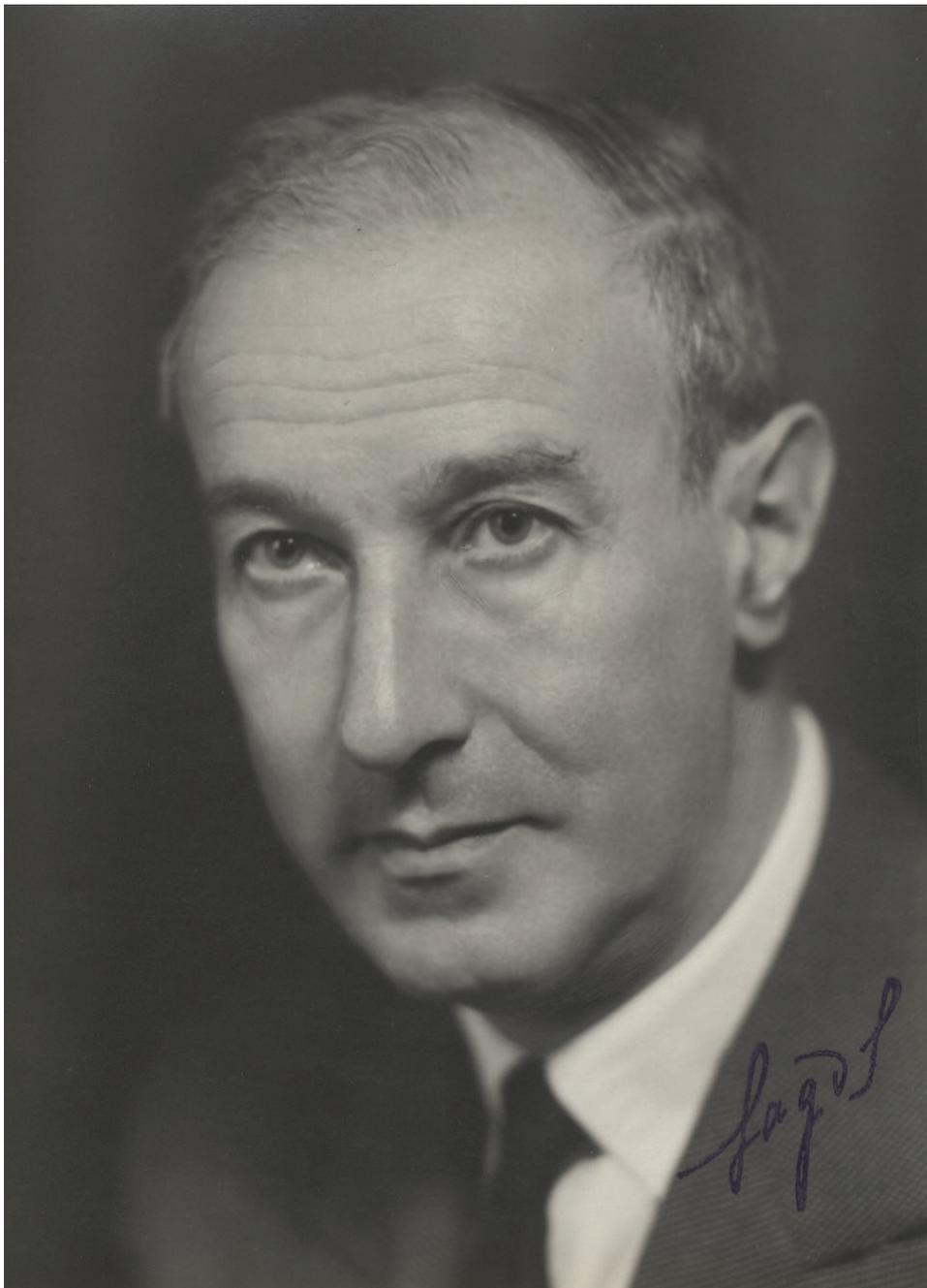
Fuentes de las lecturas

68

Autores de las notas al programa

Selección bibliográfica

Ediciones anteriores de *El universo musical de...*



Gerardo Diego, 1954. Fotografía de Mario Lagos. Fundación Gerardo Diego, Santander.

Gerardo Diego, poeta y músico

Antonio Gallego Gallego

La relación de la Fundación Juan March con la música ha sido y es tan intensa, variada y reconocida que no necesita ahora ningún comentario más. Pero es también muy temprana e insistente, y menos conocida, su relación con la poesía. Creada en noviembre de 1955, la Fundación comenzó muy pronto a otorgar los llamados Premios March. El primer poeta en obtenerlo fue, en 1959, José Hierro, gran admirador y amigo de Gerardo Diego, quien obtuvo al año siguiente el Premio March a la Creación Literaria, mientras que su compañero de generación Dámaso Alonso obtenía el de Ensayo de Creación. A partir de entonces, fueron muchos los poetas premiados, como ya reseñé en el “Posludio. La poesía en la Fundación Juan March”, que publiqué en el primer cuaderno de la serie *Poética y Poesía*, el dedicado a Antonio Colinas, en 2004¹. Serie que sigue aún en activo.

Gerardo Diego siguió muy relacionado con esta institución, tanto en lo que concierne a la literatura como al arte en ge-

neral; y, naturalmente, en lo referente a la música, pues son bien conocidas y han sido muy estudiadas sus relaciones con el arte de los sonidos: pianista discreto, tuvo en un género que solo él podía ejercer, el de la conferencia-concierto, uno de los medios de darse a conocer y, también, de ganarse la vida, pues su sueldo de catedrático de instituto y sus muchos hijos no le permitían demasiadas alegrías económicas. Así, por ejemplo, en el año 1977, dos años después de abrir la Fundación esta nueva sede de la calle Castelló, interviene en el catálogo de la exposición *Picasso* junto a poetas como Alberti o Aleixandre y otros escritores e historiadores del arte. Ese mismo año presenta a Federico Mompou cuando este interpretó al piano junto a Montserrat Alavedra algunas de sus canciones y el cuarto cuaderno de *Música callada*, compuesto con una beca de la propia Fundación. Dos años después lo vemos dando una conferencia titulada “Eduardo Marquina, poeta” en el homenaje que se le tributó en su centenario...

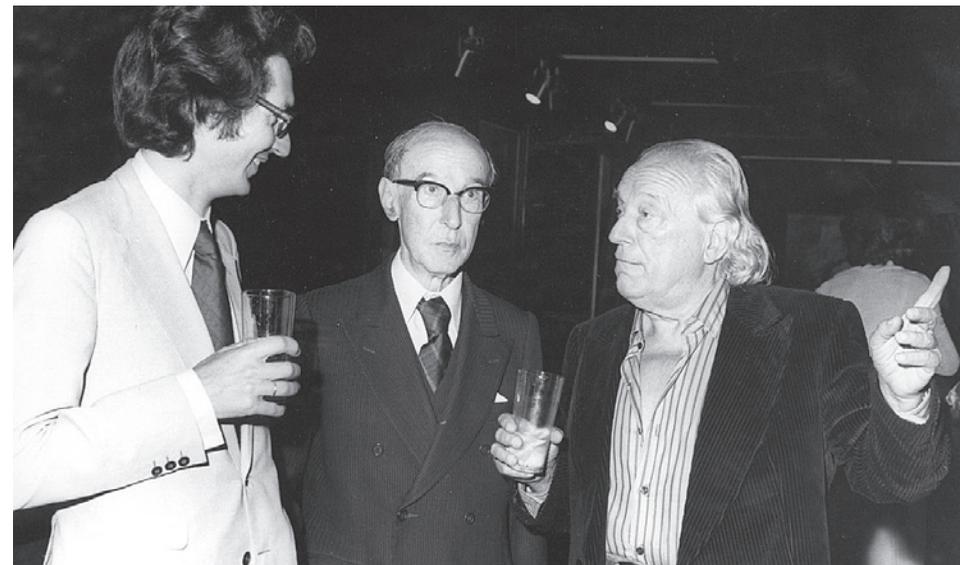
1. Antonio Gallego, “Posludio. La poesía en la Fundación Juan March”, *Poética y Poesía*. Antonio Colinas, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 53-60.

Fallecido el poeta músico en 1987 sin ver publicadas sus poesías completas, en las que tanto había trabajado, cuando al fin se editaron (*Obras completas. Tomos I y II. Poesías*, Madrid, Aguilar, 1989) la Fundación le rindió un homenaje póstumo en uno de sus ciclos musicales: del 7 al 28 de febrero de 1990 programamos un ciclo de cuatro conciertos titulado *Músicas para Gerardo Diego*: cuatro recitales pianísticos con algunas de las obras que él solía interpretar en sus conferencias-concierto, y para las notas al programa escogimos algunos textos suyos; dos de ellos, el dedicado a Manuel de Falla y el titulado “La noche y la música”, eran entonces inéditos. Vuelve ahora a repetirse la experiencia de músicas que el poeta glosó en sus escritos, junto a poemas y otros textos del propio escritor, pero escuchados, no solo leídos. Lo que quiere decir que la Fundación Juan March sigue creyendo en la bondad y belleza de lo que el poeta nos ofrece y nos suscita. Escucharemos ahora músicas de Debussy, Fauré y Ravel (primer concierto), Scriabin, Albéniz, Granados y Falla (segundo), y Chopin (tercero). Me remito a las notas al programa de Sánchez Ochoa, uno de los mejores expertos en la cuestión, pero he de recordar que el mundo sonoro de Gerardo Diego es mucho más extenso y variado: reducirlo solo al piano es empobrecerlo. Y ni siquiera está, es imposible, todo su piano. Trataré de mostrar lo evidente.

MÚSICOS

En los poemas de Gerardo Diego suenan notas de más de cinco docenas de músicos, desde los juglares de Alfonso X el Sabio y el viejo amigo Martín Códax (el de las ondas del mar de Vigo), a Francisco Salinas (el de Fray Luis), Vicente Espinel (el de la presun-

ta quinta cuerda de la guitarra), Hilarión Eslava y su *Miserere*, Ignacio Busca de Sagastizábal y su *Cantemos al Amor de los Amores*, Gerónimo Giménez y *La tempranica*, Tomás Bretón y *La verbena de la Paloma*, Isaac Albéniz y la *Suite Iberia*, Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Rodolfo y Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Ángel Mingote, Gerardo Gombau, Muñoz Molleda, además de la guitarra de Regino Sainz de la Maza, el piano de Leopoldo Querol, la batuta de Ataulfo Argenta, el baile de La Chunga o de Vicente Escudero o de María Rosa, el canto de la Niña de los Peines; o las prosas musicales de Adolfo Salazar y Federico Sopeña, entre los españoles. Entre los extranjeros suena el mismísimo Apolo con sus nueve musas, el tracio Orfeo, las peligrosas sirenas (“sirenas tañen violas”), el rey David con su arpa, su hijo acordando orquestas entre juicio y juicio (salomónico), la apacible Santa Cecilia... Y, ya con nombre y apellidos, Hans Sachs entre los *Meistersinger*, François Couperin el Grande, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert y Clara Schumann, Fryderyk Chopin, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Franz Liszt, Richard Wagner (de *Lohengrin* a *Parsifal*), Giacomo Meyerbeer, Héctor Berlioz (tanto la *Misa de Réquiem* como el *Carnaval romano*), George Bizet (su *Carmen*, por supuesto, pero también *Los pescadores de perlas*), César Franck, Gabriel Fauré, Claude Debussy (*Nubes*, *L'après-midi*, *Iberia*...), Sibelius y su fría *Finlandia*, Scriabin, Igor Stravinsky y su *Petrushka*,



Andrés Amorós Guardiola, Gerardo Diego y Rafael Alberti en la inauguración de la exposición *Picasso* en la Fundación Juan March, Madrid. 23 de septiembre de 1977. Archivo Fundación Juan March, Madrid.

además del clave de Wanda Landowska o el violín de Ida Händel.

Cantan y tañen muchas más gentes, unas tan ilustres como determinados ángeles (Maltiel, Uriel, Urján, Razías, todos de Compostela) o incluso arcángeles (Rafael), los ancianos músicos del Apocalipsis (en las arquivoltas románicas del Camino de Santiago, como la de Santo Domingo en Soria), los herreros armoniosos, los pastores en Navidad, las serranas, y los chulillos, y todo el mundo que se precie.

ÉPOCAS. CANTARES Y BAILES

En los poemas de don Gerardo suena la música en la Navidad, en el Carnaval, en la

Cuaresma y la Semana Santa, en la Virgen de agosto (¡el Misterio de Elche!) y en otras muchas festividades religiosas o en infinidad de fiestas populares. Suena la música de la primavera (“que siempre era / la prima del violín la primavera”), la del verano (“Todo verano es el verano en equilibrio / de Do sostenido abrasador / de apuesta entre tenor / y soprano”), la del estío, que no es lo mismo, la del otoño (“Ya vuelve el otoño tirante a violonchelos”), y la del invierno (“sonata de hojas”, y no digo más). Aquí se canta y se discanta en todo tiempo. A lo largo de todas las horas, incluidas las canónicas, pues se canta tanto en maitines como en completas. Y también se decanta y anticanta (“y la abubi, bubi, bobilla / no sabe nada, ni siquiera si canta o anticanta”).

Hay carmen y *carmina* (especialmente cantarín, el jubilar), cantos, cantares, cantigas, cante, canturía (“la triste estrofa / de su eterna canturía”, le dice una vez al mar), cantoría, Cantoría, canciones de cuna y del



Gerardo Diego [sin fechar]. Fundación Gerardo Diego, Santander.

pueblo, cantos tristes y triunfales y amorosos; al unísono o en capilla, cante grande y cante chico; la hermosa canta mirando (“tú cantas, decantas / derrumbos de espuma”) y hasta los ángeles son canoros. Hay sones muy diversos, aires y arias, coplas, tonadas, trovas, saetas, fados, habaneras, tangos, martinetes, siguiрийas, falsetas adornando bulerías, soleás o fandangos flamencos, hay cañas y polos... Hay, por supuesto, canto llano, tanto el viejo gregoriano como el nuevo (“No soy más que un juglar y este es mi canto llano”, afirma el poeta en una suerte de “mester de clerecía altisonoro”). Y hay canto melismático (los “melismas sostenidos por el viso / del loco amor que canta, canta, canta” del inolvidable ruiseñor de mayo). Hay otros muchos cantores: el horizonte, por ejemplo, que canta un romance roto en cierta ocasión; y es que el paisaje es necesariamente acústico, y en él podemos y debemos escuchar armonías venatorias (la caza, pues pasan amazonas...), pastores que glosan al mirlo en sus coplas, campanas lejanas, vacas que rumian el sol (el astro, pero también la nota de la escala o gama), un piano en la sala de casa cercana, y hasta el gallo de la veleta canta... Cantan las brisas en los árboles el viejo tópico del “De los álamos vengo”. Y, si estamos oliendo el salitre, “¿cantan a son las olas las que cantan?”, se pregunta en verso inolvidable y casi reversible Diego ante el románico de San Juan de Amandi, a tiro de piedra de la asturiana Villaviciosa.

Hay también mucho baile, mucha danza: danzas macabras, danzas de locos, de la muerte, druídicas... Y también suenan las de su tierra, es decir, picayos (de Viérnoles o de San Vicente de la Barquera), romances bailados (como el de la condesa de Ruiloba), marzas, rondas de mozos... Están también las históricas: chaconas, folías (canarias

–folías malvasías–, sorianas, francesas, y las célebres “folías de España”), gigas, pavanas, gallardas, minuets: “Danzad, danzad gallardas y minués, / que las flores envidian vuestros pies”, le dice a los seises sevillanos, deliciosos danzarines; báilase la danza prima que describiera Jovellanos, diversos fandangos (el del candil también, por supuesto), tarantelas, cachuchas, mazurcas, rigodones y valeses (“el vals llora en mi ojal”); y también la sardana, el chotis, la habanera (“la corchea con puntillo / en mi habanera se mece”), el tango, muchas jotas (aragonesas de la Pilarica, navarras, riojanas de Haro), pasodobles taurinos o flamencos, sevillanas, seguidillas, siguiriyas... Y también, ya en clave urbana e infantil, las más fantásticas de las divas de arrabal, como la danza de madama Cachupín... En realidad, danza en el verso del santanderino prácticamente todo, hasta la poesía, que baila el Carnaval en cierta ocasión.

INSTRUMENTOS MÚSICOS

Suenan muchos en sus poemas. Entre los cordófonos están todos los de la cuerda moderna sinfónica: violín, viola, violonchelo y contrabajo; y gigas, rabeles (pastoriles, pero también “el rabel de la abeja”) y guzlas; hay laúdes, tiorbas (aunque solo en un cuadro y afinándola: “Músico olvidado acordando la tiorba”), vihuelas, guitarras (bien templadas generalmente: “y la lluvia afina su guitarra enmohecida”) y mandolinas; hay salterios, arpas (la del rey David, la de Bécquer y otras muchas menos polvorientas), liras más o menos apolíneas, cítaras (“sueños de cítaras”), zanfonas...; también están el clavicordio, el clave (“clavicémbalo”, afirma por dos veces nuestro poeta) y, por supuesto, el piano, tanto el

pianoforte (el de marca Pleyel o el de su casa de niño, el Bernareggi) como el piano más moderno.

En cuanto a los aerófonos están todos los sinfónicos modernos de la familia de la madera (“celestes leños”, les piropea en una ocasión): flauta (con el “flautín cegador”), oboe, clarinete y fagot; y la de los metales (“cobres”): trompas, clarines, trompetas (tanto la de Jericó como otras más normales que no derriban murallas) y tubas... Pero hay, además, zamponas, dulzainas, chirimías, caramillos, añafilles, cañucelas, pífanos, pitos (de feria, por ejemplo), cornetas (algunas saludan al tren en los pasos a nivel, con banderas más o menos “sinfónicas”), cornos, cuernos, gaitas... y el majestuoso órgano.

En lo que respecta a los membranófonos, es decir, los parches (“ojo / oído al parche”), “pieles” o “palillos”, hay timbales diversos (el más original, el de la luna en noche frígida, “timbal de oro y nieve”; pero los “roncos timbales del mar” en el otoño no le andan a la zaga), hay tambor y atambor (el de Calatañazor soriano, cuando el terrible Almanzor), hay tamboril y también el levantino tabalet, hay pandero (el más ilustre panderetero, Pío Baroja, quien, según Jaime de Atarazanas, cuando en un oso se enfunda “baila al pandero de Hungría”); hay adufe, panderete (el de Preciosa, la ilustre gitanilla cervantina) y pandereta...

Y entre los idiófonos hay campanas (especialmente festivas las de Villamañán; más dulces y melancólicas las de Soria), esquilas (dulces y pastorales, por lo común) celestas (“y el aire suena / a celesta de plata y arpa de oro”), xilófonos, marimbabas, platillos (“con el sol y la luna / se tocan los platillos / y mis árboles bailan”), címbalos, cascabeles (“Pero, ¿quién se lo cuelga al gato?”), sonajas (reales o bien “las sonajas

altísimas del álamo y el chopo”), crótalos, matracas y hasta “percusión de albarcas”; y el armonio, y el acordeón, con sus lengüetas que balan batidas por el aire.

Supongo que alguno de los gramófonos que podemos escuchar en estos poemas (los marineros “oyen tocar la banda / en los roncos gramófonos”) era ya un *electrófono*, para que no falte algún ejemplo de la nueva modalidad organológica del siglo xx. Pero, a través del moderno artilugio y sus discos (“cuando la noche toca su disco de gramófono / y los pájaros cuelgan de los árboles mustios”), desde los discos de pizarra a los elepés, hemos entrado en el reino de los instrumentos mecánicos, entre los que se menciona la pianola con sus rollos de papel perforado, en muchas más ocasiones el organillo, y alguna que otra vez la cajita de música, uno de los símbolos sonoros de la niñez del poeta (“oro músico del erizo cilindro”).

Y con ellos forma Diego dúos, tríos, cuartetos y quintetos, charangas, orquestillas y orquestas, de cámara y sinfónicas... Y hasta grupos instrumentales asiáticos, escuchados en sus viajes y luego rememorados, como el gamelán. Toda una lujuriosa y abigarrada selva de sonidos, difícilmente superable en el mundo de las letras, tanto las hispanas como las extranjeras.

TERMINOLOGÍA Y SINTAXIS

Y todo ello unas veces en pianísimo y otras en fortísimo, unas muy despacio, otras en *tempo* más normal (*Andante*, *Andante justo*, *Andantino*, *Allegretto mosso* como el del tiovivo colgante...) y otras veces *Allegro molto*, *Presto* (la tarantela), o *Prestísimo*, *Vivacísimo*, *Alegrísimo* (“un poco de azul de cielo / –vivacísimo, alegrísimo– / entre las nubes de cieno”, afirma mirando

un pozo); y en muy diferentes compases (tres por cuatro o tres por ocho, de cuatro partes como el compasillo, de cinco partes como el del zorcico o como el que le sugiere el traqueteo del tren...). Y en cuanto a la tesitura o registros canoros, hay de todo, como en botica: desde los sobreagudos a los infragraves, pasando por tiple, sopranos, contraltos (“desde el grave de contralto / hasta el soprano ultranube”), tenores, barítonos y bajos, ¿hay quien dé más? Pues sí: en ese amplio pentagrama de Gerardo caben todavía las sorpresas: “nuestros dúos sostenidos / volarán escoltándonos / por el iturzaeta pentagrama telefónico”. Además de lo ya señalado, hay en estos poemas trinos y mordentes, y trémolos, negras o corcheas con puntillo o sin él (“no te atragantes, corchea”), fusas y hasta semifusas; hay diversas y enjundiosas cuestiones tímbricas y cromáticas (“módulos cromáticos”, toma del frasco), enarmonías, armónicos, gamas y escalas más o menos normales o ignotas o remotas, modulaciones a los doce tonos, intervalos de muchos tipos (octava, cuarta...), diapasones (“El reglamento es diapason en cascabel. / Qué bien suena y qué justo su rebato”, por si no les quedaba claro a los taurófilos), arpeggios múltiples (“arpeggios indecibles”, por ejemplo, o los que se trenzan y los que se destrenzan), preludios, interludios y posludios, ritornelos, falsetas... Hay muchos tipos de acordes (el acorde de la muerte, por ejemplo). Hay cadencias (“Oh imprevista cadencia / a muerte o vida o sueño.”) y cláusulas: “Porque ellos ven la bienaventuranza / y la espejan en cláusula, en cadencia / ofrecida al candor”, escribe refiriéndose a los ojos de Mozart. Hay sostenidos (“naranja inverosímil sostenido” es color de las vidrieras de la catedral de Sevilla) y bemoles (“bemol morado suntuoso” es otro de

esos colores catedralicios sevillanos; “sobre las aguas los bemoles tiemblan”, dice en otra ocasión; hay consonancias y disonancias, bordones y notas pedal (“Al fin vino la noche / apoyando insensible su pedal”); hay de todo en esta tienda lírica tan bien provista: se hacen rubatos y portamentos, se toca con sordina (“sordina de otro hilo oscuro”).

Se plantean en ella arduas cuestiones de melodía (melodía infinita; “melodía y risa y brisa”; etc.), o de ritmo (con sus múltiples clases, incluidos los pentápodos, *verbi gratia*: “y por mis dedos muerden y fascinan / todos los ritmos pares, impares y pentápodos”); y aunque no se desconoce el unísono (“hay un temblor de unísonos / en la llanura estrellada de los escondrijos”), se investiga la armonía con todo tipo de acordes, y también el contrapunto (“contrapunto primoreado”, el de los cuatro elementos), tanto el imitativo (canon, fuga de uno o de dos sujetos, invenciones a dos voces) como el que no lo es, y hay hasta un caso primerizo de canon *cancrizans* o del cangrejo, es decir, un poema reversible: el capricho “Capicúa”, de 1919. Se hacen poemas al estilo del allegro de concierto, o del tiempo lento de un *concerto*; se construyen a la manera de la sonata, y hasta se remeda el *leitmotiv* wagneriano trasladándolo a la música popular de la Noche de San Juan, grillos incluidos.

FORMAS MUSICALES

Ya que hablamos de estructuras musicales, están prácticamente todas, las antiguas y las modernas. Hay, por orden alfabético, alemandas, allegros de concierto, arabescas, arias (instrumentales, aunque las más son cantadas), baladas (lo mismo digo), barcarolas, *berceuses* (o canciones de cuna),

cantatas, cavatinas (incluidas las del grillo de rica rima: “frota -cri, cri- la delicia, / que en jaula con Don Quijote / purgarás tu cavatina”), corales, conciertos con solista o sin él, cuartetos (“Cuatro arcos trenzan, cantan larga estela, / desgarran manos, pies. Nadie se rinde”, afirma de los últimos



Homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla en 1927. De izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabas, Mauricio Bacarisse, José M. Platero, Blasco Gazón, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Fundación Gerardo Diego, Santander.

de Beethoven), estudios, fanfarrias, folías, fugas (con o sin preludios), gavotas con su doble o glosa, gigas, impromptus, invenciones (a dos voces), *lieder*, madrigales (a cuatro unas veces, “entero e instantáneo” en otra ocasión), el *magnificat* (con una primorosa traducción del latín en sumiso verso castellano), misas polifónicas normales o de difuntos, misereres (además del de Esclava, hay un “miserere de tiniebla” y otros), momentos musicales, motetes, nocturnos (“barcarolas y nocturnos / para amantes taciturnos”), óperas diversas, pantomimas, pasodobles flamencos y taurinos (a veces, como en *Gallito*, es la misma cosa), poemas sinfónicos, polonesas, preludios (con o sin fuga), quintetos con dos violas (Mozart: “cinco arcos multánimes, unánimes, / y un solo ángel sin cesar perdido.”) o con piano (Fauré: “mientras el piano va fundiendo notas, / gotas de plata azul celeste y fría”), romanzas con palabras o romanzas sin palabras, romances, rondós, sinfonías, variaciones, villancicos, zarzandas solas o con sus dobles, zarzuelas varias tanto del género chico como del otro... Realmente es difícil imaginarse una forma musical que no haya sido explorada o al menos mencionada por Gerardo.

MÚSICAS DIVERSAS

Hay también muchos tipos de música. Música acordada, música acostada, música alta (“las nieves perpetuas de la música”), música alterada, música a cuatro manos, música azul (de catedrales en deshielo), música o brama, música celeste, música concéntrica (“dejándonos rodeados de concéntrica música / por sugestión del vuelo y del abismo”), música de mirada y sonrisa, música de Dios o divina, música desnuda (“cuelga tu vida como ropa inútil /

chapúzate en músicas desnudas”), música “don supremo”, música del dromedario y del otoño, música efímera y eterna, música final de los creados, música que hierve en sus cuevas divinas, músicas inaudibles, música inerme, música instantánea, música lisa (y siempre riéndose, riéndose, como la de “Teresa y el agua”), música loca, música sin nubes, música que obliga (el verso), música olvidada, música que no peca, o sin pecado, música prima, música y sueño... Hay música pintada, esculpida y edificada o arquitectónica. Y grabada, y fotografiada.

La música es el mar, los ríos, la lluvia, el agua, la brisa; y hay, por si todo lo anterior nos parece poco, alamedas músicas... Y si de árboles hablamos hay, claro es, álamos cantores, y sus hermanos, los chopos; pero también cantan tilos, pinos, sauces (como el del lamento de Desdémona en el *Otelo* de Verdi), castaños de indias, robles, tamarindos, cedros (“arpegiadores cedros y su ventalle”, cipreses, y no solo el de Silos), y otros... Y si de pájaros estamos hablando, los hay innominados y mucho más concretos: además de jilgueros, mirlos más o menos chopinianos, alondras más o menos de verdad, y ruiseñores (el mismísimo Charlot-ruiseñor), veremos y escucharemos golondrinas, tordos, canarios, pardillos... Diego incluye otras aves más o menos cantarinas, imagen feliz de su mister: cuclillo, “un álbum de palomas”, hay gaviotas, y en una alborada soriana de julio podemos escuchar a las codornices (“Y sor codorniz oblata / virgilizando su dactilo. / Pálpala, pálpala, pálpala.”). Y gallos, que cantan siempre, incluso los metálicos de la veleta, como dijimos.

¿Y cómo iban a faltar los rumorosos insectos, en un poeta que afirmó tan rotundamente en el primer poema dedicado a Falla que el canto más perfecto es el canto

del grillo? Suenan las abejas, las locas cigarras, el bordón de la moscarda, el pesado moscardón; suenan élitros saltamontes, abejorros; suena el insecto violín “y élitros de agudísimos vibratos / claman sin fin al Dios de las lombrices”. ¿Y qué decir de la vaporosa psique, la traviesa mariposa tan zigzagueante y musical?

No son los únicos animalitos que sueñan en Diego, verdaderamente inagotable, desde el punto de vista sonoro al menos. Los sapos silban “su motivo breve”; los gatos miagan, mayan o maúllan, caballos que valsean en el circo de su niñez... Sin olvidar aquel coloquio tan musical del buey y la pollina mansa esperando el nacimiento divino.

VERBOS Y SOLFEOS

¿Y cómo olvidar verbos, inventados o no, como *acomparar* (“Me rindo y acompaso / y a soñar en tu pecho al fin me entrego”); *arpegiar* (“Arpégiate, transpórtame, / sea yo todo tuyo, / tu arrullo”); *diapasonar* (“la armonía / acordada, feliz, diapasonada”); *digitar* (“¿Para qué digitar el pensamiento?”); *flautar* (“Y el flautar de la aurora que no huye”); *foliar* (“foliadas / euritmias” dice del ángel “Razías”); *glisar* (“y mientras van glisando los secretos / de confesión por brazos y por ríos”); *intervalar* (“Tu voz conduces, intervalas, bañas / en llanto”, le espeta Diego al mismísimo Orfeo); *martillar* (“todo el cante de las fraguas / martilla en ritmo caló”); *modular* (“El amplio mar, titán infatigable, / modula sin cesar la triste estrofa / de su eterna canturía”); *orquestar* (La brisa... me orquesta / tus flautas y tus cobres”); *pulsar* (“pulsada sucesivamente, / respirada, tañida –y qué alta música– / por tu deseo

en obra tentadora”); *temperar* (“Sigamos afanosos / descubriendo, tensando, temperando, tañendo / cada año nuestra nueva cuerda / de nunca oído timbre”); *unanimar*, por concertar (“Yo maestro de obras, / dirijo la orquesta. / Calculo los timbres, / afinó las cuerdas. / Yo unanimo a todos, / todos me obedecen, / me miran y templean / arcos y niveles”); *valsear* (“Parejas / de golondrinas valsean”); o *vocinglerar* (“Canta un canario. / Vocinglera un pregón”); además de los puramente musicales como *tañer*, *tocar*, *musicar*, *armonizar*, *concertar*, *cantar*...

Por si tuviera poco con todo lo anterior, Diego juega con las sonoridades de letras, sílabas y palabras para imitar otros sonidos, los del mar o los de otros instrumentos músicos, ya lo vimos. Y como si todo ello no fuera suficiente, de vez en cuando solfea en sus versos, hace solmisación, caso único en las letras hispánicas... al menos desde la época del *Cancionero de Palacio*. Sí, porque Gerardo Diego, en esta peculiaridad que he denominado en mi antología “poema-partitura”, parece que rompe y rasga pero, otra vez más, lo que ocurre es que está muy bien informado y tiene la preparación (y la decisión) suficiente para arriesgarse y llevar el agua a su molino. Porque Gerardo Diego había hecho más, y ya desde sus comienzos: no solo solfeó en abstracto, sino algunas de las melodías y motivos musicales extraídos de las obras que más le gustaban o que más tiernos recuerdos le traían: toques militares, canciones infantiles, pasodobles toreros, obras pianísticas, *lieder* vieneses, sonatas para violín y piano... Luego le imitaron otros poetas españoles, pero no con su talento e insistencia. Realmente, no hay quien dé más.

MIÉRCOLES 5 DE MAYO DE 2021, 18:30

En torno a Debussy

Pascal Rogé, piano
Daniel Albaladejo, narrador



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Claude Debussy (1862-1918)

Pagodes, de Estampes

Lectura 1

Fragmento de “En torno a Debussy”

Claude Debussy

Jardins sous la pluie, de Estampes

The Snow is Dancing, de Children's Corner

Lectura 2

Fragmento de “Un si bemol en la nieve”

Claude Debussy

Préludes I (selección)

Des pas sur la neige

Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir

Lectura 3

“A C. A. Debussy”, de *Alondra de verdad*

Claude Debussy

La Soirée dans Grenade, de Estampes

La Puerta del vino, de Préludes II

Reflets dans l'eau, de Images I

Gabriel Fauré (1845-1924)

Impromptu n° 2 en Fa menor Op. 31

Lectura 4

Fragmento de “El secreto de Gabriel Fauré” y de la conferencia “Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré”

Gabriel Fauré

Nocturno en Re bemol mayor Op. 84 n°8

Lectura 5

“Coda”, de *Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré*

Gabriel Fauré

Barcarola n° 4 en La bemol mayor Op. 44

Lectura 6

Fragmento de la conferencia “Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré”

Gabriel Fauré

Preludio n° 9 en Mi menor Op. 103

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonatina para piano

Lectura 7

Fragmento de “Ravel, ravel y el Rabelín”

Maurice Ravel

Forlane, de *Le Tombeau de Couperin*

Lectura 8

Fragmento de “Ravel en Oviedo”

Maurice Ravel

Une barque sur l'océan, de *Miroirs*

En torno a Debussy

Ramón Sánchez Ochoa

Oh música de claras columnas verticales, palacio transparente de giratorias lluvias oloroso a resina de los bosques pretéritos, a jirones de cielos azules, desgarrados.

Gerardo Diego, *Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré*

Por su manejo del oficio, su sentido del matiz, su contención emotiva, el gusto musical francés encuentra pronto respuesta en la refinada sensibilidad de Gerardo Diego. A los trece años escucha por primera vez, en un recital ofrecido por el pianista Emil Sauer, una interpretación de “Clair de lune”, de la *Suite bergamasque* de Claude Debussy. Desde entonces queda atrapado por los “arabescos, sensualidades, perfumes, liturgias, encantos y símbolos” de una música que, con el paso del tiempo, deja una huella perdurable en su poesía y su prosa. En su aproximación poética al compositor destacan dos textos que, de maneras muy distintas, apuntan a varias obras pianísticas. Escrito en 1918, el mismo año de la muerte del músico, el primero es el breve poema “D’après Debussy”, publi-

cado cuatro años después en *Imagen*, libro situado en la vertiente creacionista de su poesía.

Tras regresar de un homenaje a Debussy tributado en el Ateneo de Madrid por Falla, Rubinstein y Ninon Vallin, el poeta vierte sobre una hoja en blanco las imágenes y emociones suscitadas por la escucha de su música. De este ejercicio de introspección resulta un poema ambiguo, fragmentario, que por su misterio ha merecido diversas interpretaciones de la crítica:

No hallábamos el nido.
No le hallábamos.
La lluvia devanaba
su moaré de raso
y cuchicheaba
entre los verdes muslos de las hierbas.
El nido estaba próximo.
No le hallábamos.
Jugamos a las cuatro esquinas.
Jugamos a la gallina ciega.
Nos esponjábamos como sauces
y picoteábamos el granizo.
No le hallábamos.
Pasó silbando un pajarraco negro.
El pequeño no sabía volar

y se cayó al pozo.
Y el nido
no le hallábamos.
La lluvia abría su abanico tornasol.
En esto...

El texto mantiene notables similitudes con “Jardins sous la pluie”, del cuaderno *Estampes*. Compuestas en 1903, sus tres piezas son estrenadas al año siguiente por el pianista Ricardo Viñes, gran difusor de la música parisina del momento. En la primera de ellas, “Pagodes”, Debussy emprende un viaje musical hasta el lejano Oriente, entre resonancias de campanas, gongs o címbalos. Emplea para ello notas pedal, superposiciones rítmicas, giros pentatónicos sobre las teclas negras del piano, dentro de un universo sutil y evanescente que, según afirma Vladimir Jankélévitch en un hermoso ensayo, le convierten en el músico del misterio.

Al otro extremo del cuaderno se sitúa la fuente de inspiración de “D’après Debussy”. En una tonalidad poco habitual en su obra, Mi menor, el compositor propone en “**Jardins sous la pluie**” una estilizada evocación de los sonidos y rumores de unos jardines bajo la lluvia. A través de una rápida sucesión de semicorcheas emplea dos melodías populares francesas, *Nous n’irons plus au bois* y *Do, do, l’enfant do*, dentro de una atmósfera flotante en que las formas y los contornos se difuminan. Esta indefinición se contagia al poema que, verso a verso, produce en el lector la sensación de que algo se le escapa, apenas insinuado a través de unos “cuchicheos”, el inquietante vuelo de un “pajarraco negro” o unos enigmáticos juegos infantiles bajo la lluvia. El misterio se acentúa en

el último verso, “En esto...”, con puntos suspensivos que dejan al lector ante la inminencia de algo a punto de suceder pero que no acaba de producirse, como ocurre con el arpeggio ascendente de Mi mayor al final de la partitura, que, según confiesa el compositor a Marguerite Long, bien puede anunciar la llegada de un repentino rayo de sol.

Debussy se muestra aquí como un maestro en el manejo de los mundos cambiantes. Dos años después abre su primer cuaderno de *Images* con otra sutil evocación de los movimientos del agua. Inspirados en los reflejos de árboles y plantas en un estanque, sus “**Reflets dans l’eau**” alternan un tema principal (con tres notas obsesivas, La bemol, Fa, Mi bemol) con un segundo tema construido sobre la escala de tonos enteros. El resultado es una imagen temblorosa, de gran refinamiento armónico y sensibilidad poética, que en sus movimientos recuerda los destellos de luz y las agitaciones del agua captados por los pintores impresionistas en sus lienzos.

Músico de lo etéreo y lo cambiante, Debussy encuentra en la nieve otro de sus elementos. “**The Snow is Dancing**” pertenece al cuaderno *Children’s Corner*, publicado en 1908 con una dedicatoria a su adorada hija Chouchou y un divertido dibujo del propio compositor en la portada: un elefante sosteniendo un globo en forma de rostro infantil. Escrita en Re menor, tonalidad asociada en su caso al silencio y la muerte, esta delicada pieza se abre en *pianissimo*, a la manera de un pequeño estudio de semicorcheas, del que apenas sobresalen unos motivos quejumbrosos. Su evocación de los giros de los copos de nieve queda difuminada

en un paisaje vacío y melancólico que finalmente se desvanece en el registro agudo del instrumento.

Dos años después, el compositor presenta otra ingrátida evocación de la nieve, “**Des pas sur la neige**”, en su primer cuaderno de *Préludes*. Al final de cada preludio, el autor desvela a través de unas palabras el punto de partida de cada pieza. En sus escasos treinta y seis compases, “Des pas sur la neige” esboza un “fondo de paisaje triste y helado”, según una acotación de la partitura, sobre el que apenas se elevan retazos de melodías. Diego queda abducido por este Debussy de la nieve que, con mínimos recursos musicales, logra un paisaje sonoro de una soledad inefable: un “*rallentando* cinematográfico” de contenida expresividad, solo comparable, según afirma en el artículo “Un si bemol en la nieve”, al preludio del último acto de *Tristán*.

Un segundo poema delimita la lectura dieguina de Debussy. “A C. A. Debussy” es uno de los sonetos musicales publicados en 1941 en *Alondra de verdad*. Sus versos conforman un cuidado paisaje visual, olfativo y sonoro, en el que los instrumentos de la orquesta se funden con títulos de partituras y lugares cercanos al compositor. Desde el principio, el texto queda envuelto en una compleja red de interferencias poéticas y musicales. El soneto arranca con la traducción del conocido verso de Baudelaire que Debussy sitúa al final de su cuarto preludio para piano. “**Les Sons et les parfums tournent dans l’air du soir**” es sin duda, en el plano armónico, una de sus obras pianísticas más atrevidas. Inspirándose en el poema “*Harmonie du soir*”, del que proce-

de el mencionado verso, el compositor construye en sus páginas una suerte de lento y lánguido vals, que recuerda otro verso del mismo poema: “*Valse mélancolique et langoureux vertige!*”.

El poema dieguino remite a otras partituras. Tras sus “lentas Granadas” asoma la segunda estampa musical, “**La Soirée dans Grenade**”, en la que según afirma el poeta “Debussy ha roto el frasco y se ha dejado embriagar sensual, ilimitadamente, de los sonos y perfumes de la noche que giran en el aire suyo y de Baudelaire y de su Andalucía soñada”. La pieza adopta un sensual ritmo de habanera, con pedal de Do sostenido, sobre el que se elevan melodías de aire andaluz, con intervalos de segunda aumentada. El resultado es la recreación de una Andalucía imaginaria, de la que el compositor logra rescatar “la verdad sin la autenticidad”, según la acertada fórmula de Manuel de Falla, es decir, sin citar expresamente ninguna melodía popular. Tras las “lentas Granadas” del poema puede vislumbrarse otra obra de inspiración granadina, “**La Puerta del vino**”, tercera pieza de la segunda serie de *Préludes*. Tras recibir una postal de Falla, Debussy regresa al obsesivo ritmo de habanera para recrear con “bruscas oposiciones de extremada violencia y de apasionada dulzura”, según señala la partitura, los contrastes de luces y sombras observados en la imagen. De esta manera, y sin haber pisado nunca suelo andaluz, consigue una de sus más logradas páginas de inspiración hispánica, en la que la caja de resonancia del piano se confunde por momentos con una enorme guitarra.

PRELUDIO, ARIA Y CODA A GABRIEL FAURÉ

“Cauteloso arquitecto de colmena”, que concibe el poema a la vez como “piel de emoción y hueso de artificio”, según el soneto-prólogo de *Versos humanos*, Diego descubre tras la sutil y elaborada música de Gabriel Fauré la presencia de una sensibilidad cercana. Gran conocedor de sus preludios, nocturnos y barcarolas, realiza a partir de los años cuarenta una ferviente labor de divulgación de su música que, según el boletín de la biblioteca del Institut Français, le convierte en el “primer faureano de España”.

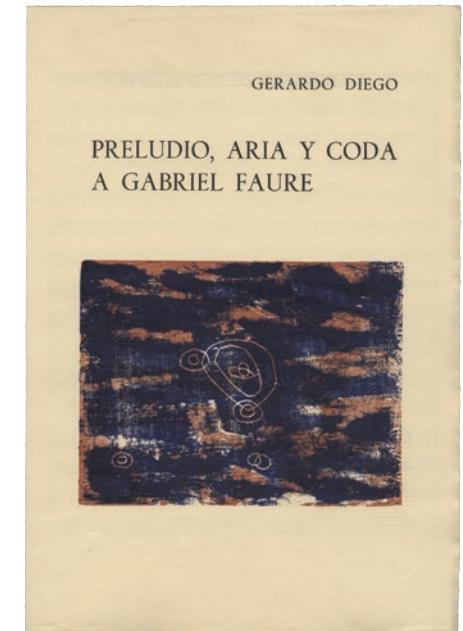
A pesar de lo que su título pudiera sugerir, los *impromptus* faureanos no tienen carácter improvisatorio. Son obras plenamente acabadas, que delatan un profundo y matizado sentido del oficio. Uno de los más interpretados es el *Impromptu n.º 2 en Fa menor Op. 31*, brillante composición de su primera etapa que despliega sobre sus pentagramas una tarantela de marcha impetuosa.

Es sobre todo en los nocturnos donde el espíritu intimista de Fauré encuentra refugio. Hora romántica por excelencia, la noche brinda al artista un momento de soledad y recogimiento en el que, alejado de las preocupaciones del día, puede dar rienda suelta a sus ensoñaciones y ansias de infinito.

Gerardo Diego, *Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré*, Madrid, Alimara, 1967. Portada diseñada por Luis Seoane.

El alma romántica de Fauré, que según el poeta convive con un espíritu clásico, se mueve con soltura en este universo. Situados en la línea de Chopin, sus trece nocturnos suponen, más que una evocación musical de la noche, un ejercicio de introspección mantenido toda su vida a la manera de un diario íntimo. En una valiosa conferencia-concierto, “La noche y la música”, ofrecida en el teatro Robledo de Gijón en 1938, el poeta subraya “la aristocracia elegantísima” del creador de estos nocturnos, compositor que fluctúa entre dos exigencias, la expresión de una afectividad contenida y el cuidado de la forma: “Todo es aquí romántico, sí, pero también clásico, clásico de estar de vuelta, equilibrado y maduro”.

Escrito en Re bemol mayor, una de sus tonalidades predilectas, el “**Nocturno n.º 8**” cierra el cuaderno de



Huit pièces brèves Op. 84. Fauré propone en esta pieza intimista una evocación no tanto de la noche como del crepúsculo, con lejanos toques de campanas, por medio de una única melodía que prescinde del episodio central contrastante. Diego queda rendido ante la mansedumbre y fluidez de estas páginas, su nocturno preferido, según confiesa en una conferencia-concierto ofrecida en la Institución Príncipe de Viana, llevado por “la suavidad generosa de sus irisadas modulaciones, su fluir eterno de arroyo de delicias, de aguas cambiantes y siempre las mismas, y el cálculo exacto de todos sus divinos afluentes”.

Movimiento, irisación, fluidez: las propiedades del agua son también, para el poeta, los atributos de la música faureana. En sus barcarolas conviven ambos elementos. De carácter más animado y ligero que el nocturno, la barcarola nace como una recreación sonora del lento balanceo de una embarcación, a imagen de esas elegantes góndolas que surcan los canales venecianos. Mecida por sus aguas cambiantes, la escena se presta a momentos meditativos, miradas esquivas, confidencias amorosas al resplandor de la luna, entre otros elementos de la imaginería romántica.

Diego vive a través de las barcarolas faureanas unas experiencias profundas, reflejadas en varios poemas situados en la frontera entre dos mundos. Escrito en 1941, el soneto “Góndola negra” aparece tres años después en un poemario ofrecido a su esposa, *La sorpresa. Cancionero de Sentaraille*, junto a otro texto de inspiración veneciana, “Góndola blanca”, recuerdo de su viaje de novios por Italia. Inspirado en la

décima barcarola, el primer soneto incorpora el nombre del compositor en su cuarto verso:

La góndola, no sé,
es un fúnebre ensayo.
Delicia del desmayo.
Música de Fauré.

En otro poema de la misma época, “Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré”, rinde un estremecido homenaje al compositor francés. El texto adopta una denominada “arquitectura musical” de carácter ternario: en las partes extremas, la voz del poeta recrea su vivencia de la música faureana, mientras en el “Aria” central eleva un canto a la música en general. La escucha de la obra de Fauré es aquí asimilada a una experiencia límite: es un “instante de prodigio”, que obra el milagro de abolir el tiempo y a través de un “licor estigio” sumerge al poeta en un “olvido espeso”. En un penetrante ejercicio de introspección, la vivencia musical es también asimilada a un dolor difuso, sin “dónde, cómo o cuándo”, a una “fragancia ciega” que escapa a toda tentativa de definición o, siguiendo con la sinestesia, “Algo que sabe o huele / a flor que masticando / en la lengua nos burla y va volando”. Experiencia trascendente, asociada en sus versos a varias partituras, como esa barcarola que asoma al final del poema, cuando el poeta implora: “Hazme, padre, la cuna / sobre las aguas sola, / amargas aguas de tu barcarola”.

Dedicada a la esposa de Ernest Chausson, la *Barcarola n.º 4 Op. 44* se inscribe al final de la primera etapa creadora de Fauré. Escrita en La bemol mayor, otra de sus tonalidades prefe-

ridas, desprende un carácter sencillo y espontáneo. En compás de 6/8, los dibujos de semicorcheas de la mano izquierda, sobre los que las negras de la derecha superponen un efecto de 3/4, recrean el incierto vaivén de una embarcación mecida por el agua. El compositor despliega aquí su particular sutileza armónica, a través de un marcado gusto por la alteración y el cromatismo que confieren a la pieza una inestabilidad creciente.

A diferencia de los nocturnos y las barcarolas, diseminados a lo largo de su extensa vida creadora, los nueve preludios de Fauré se concentran en los veranos de 1909 y 1910. Herederos de los nocturnos de Chopin, aunque menos frecuentados por los intérpretes, constituyen sin duda la cumbre de su producción pianística. Muestra de su profundidad es el *Preludio n.º 9 en Mi menor Op. 103*. El compositor se presta aquí a una sombría meditación que, en su “intensidad trágica” y su “atreimiento técnico”, el poeta relaciona con los últimos preludios de Skriabin. En sus páginas reconoce el “alma estelar” de un Fauré de senectud, al que a través de intertextualidades de la poesía del Siglo de Oro dedica el tardío poema “Andante”, inspirado en el tercer movimiento del segundo *Quinteto para piano y cuerda Op. 115*, que consuma su lectura religiosa de la música faureana.

RAVEL, RABEL Y EL RABELÍN

Un breve encuentro con Maurice Ravel quedará para siempre en la memoria de Gerardo Diego. Se produce el 27 de noviembre de 1928, en el Teatro Campoamor de Oviedo, durante el des-

canso de un concierto ofrecido por el compositor. Dura apenas unos minutos, tiempo suficiente para intercambiar algunas impresiones musicales y dejar en una partitura una breve dedicatoria que el poeta colgará después junto a su piano. Por entonces, el autor de *Manual de espumas* es ya un profundo admirador y conocedor de la obra raveliana, a la que con el tiempo dedicará, si no textos poéticos, al menos ingeniosos artículos y alusiones en conferencias-conciertos.

Es frecuente en la literatura musical reunir bajo un mismo epígrafe a dos personalidades en realidad muy distintas: Claude Debussy y Maurice Ravel. La interpretación dieguina resulta más matizada y compleja. Ciertamente, una parte del catálogo raveliano puede relacionarse con el impresionismo musical, como sucede con el cuaderno *Miroirs*, estrenado por Ricardo Viñes en un concierto ofrecido en 1906 en la Société Nationale de Musique. Dedicada al pintor Paul Sordes, su tercera pieza recrea el movimiento oscilante de una barca sobre el océano, a través de un nuevo tratamiento de la escritura pianística, en el que la armonía predomina sobre la melodía, sin que esta última llegue a perderse del todo entre las ondulaciones sonoras.

Más allá de este gusto por los mundos flotantes, el compositor francés se le aparece al poeta, en el artículo “Ravel, rabel y el Rabelín” publicado en 1924 en la *Revista de Occidente*, como un artista clásico o, mejor dicho, clasicista, que con precisión científica mide “las líneas esbeltas de sus graciosos partenones”, términos arquitectónicos que vienen a subrayar la dimensión constructiva de

MIROIRS
Nº IV

à Gerardo Diego
Maurice Ravel

à M.-D. CALVOCORESSI

Alborada del gracioso

Assez vif. $\text{♩} = 92$

PIANO
mf sec les arpegges très serrés

Paris, E. DEMETS, Editeur de Musique, 2, Rue de Louvois (29 Arr.)
Copyright by E. Demets, 1906 E. 1167 D.

Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays, y compris la Suède, le Norvège et le Danemark.

Maurice Ravel, *Miroirs* (París, Demets, 1906), primera página de la “Alborada del gracioso” con dedicatoria manuscrita de Ravel: “À Gerardo Diego / Maurice Ravel”. Fundación Gerardo Diego, Santander.

su música. En el mismo texto, Ravel es asimilado a la figura del artesano que, a través de un impecable ejercicio de su oficio, produce un arte vigoroso y saludable, alejado de las ansias de infinito y el enfermizo gusto por la vaguedad de los románticos.

Reflejo de este sentido del oficio es la *Sonatine* terminada en 1905. Desde su estructura tripartita, la obra acusa un gusto arcaizante por la música del siglo XVIII, dentro de una escritura de fondo transparente en la que por momentos aflora una veta melancólica. En estos delicados paréntesis, el poeta advierte al que denomina como el “otro Ravel”: un creador sensible y sensitivo, que algunas veces se despoja de la máscara de la perfección y el virtuosismo para dejar asomar un rostro de insospechada ternura. La *Sonatine* arranca con un primer movimiento, “Modéré”, construido sobre una forma sonata con dos temas, en Fa sostenido menor y La mayor. Le sigue un breve “Mouvement de menuet”, en Re bemol mayor, con deliciosas inflexiones modales, para concluir con un “Animé” en estilo de tocata, una suerte de *perpetuum mobile* de sesgo virtuosístico.

En la *Sonatine* se manifiesta lo que, en un hermoso y penetrante artículo, Roland-Manuel denomina la “estética de la impostura”, es decir, el gusto raveliano por la relectura de los composito-

res del pasado, que refunde elementos tomados de la tradición con innovaciones propias de su tiempo. Esta compleja actitud creadora convierte a Ravel, a ojos y oídos de Diego, en un “nuevo Horacio”, un perfecto “remozador” de músicas antiguas, que en ningún momento cae en la tentación del pastiche. Un planteamiento similar aflora en *Le Tombeau de Couperin*, obra terminada en 1917. El compositor rinde en sus páginas un doble homenaje: por un lado, a la escuela clavecinística francesa, encabezada por el maestro Couperin, por el otro, a los dedicatarios de sus seis piezas, caídos en el frente durante la Gran Guerra.

El cuaderno se organiza a la manera de una suite barroca, con “Prélude”, “Fugue”, “Forlane”, “Rigaudon”, “Menuet” y “Tocatta”. Dedicada a la memoria del pintor Gabriel Deluc, la tercera pieza, “Forlane”, está escrita en Mi menor. Sobre compás de 6/8, su diseño rítmico de corchea con puntillo, semicorchea y corchea, desprende una elegancia antigua, rescatada de la danza cortesana empleada por Couperin en el cuarto de sus *Concerts royaux*. La partitura entera destila un aire decadente, con rasgos de escritura clavecinísticos, que el genio raveliano adereza con disonantes alteraciones y un elaborado tratamiento de la armonía. Fruto de este proceder es un sabio equilibrio entre tradición y modernidad, entre memoria y creatividad, en que el propio Diego se inspiraría para escribir su homenaje a Góngora, “Fábula de Equis y Zeda”, una de sus más desconcertantes aventuras poéticas, síntesis magistral de culteranismo y poesía creacionista.

Pascal Rogé, *piano*



Estudió en el Conservatorio de París y recibió consejos de Julius Katchen y Nadia Boulanger. Pascal Rogé fue premiado en el Concurso Georges Enescu y obtuvo el primer premio en el Concurso para piano Marguerite Long. A los diecisiete años se convirtió en artista exclusivo del sello Decca y su interpretación de la obra para piano de compositores franceses se caracteriza por su elegancia, belleza y fraseo estilísticamente perfecto. Ha recibido dos premios Gramophone, el Grand Prix du Disque y un Edison Award por sus grabaciones de los conciertos de Ravel y Saint-Saëns y la integral de Ravel, Poulenc, Debussy y Satie. Ha actuado en las principales salas del mundo y con las más importantes orquestas bajo la batuta de directores de la talla de Lorin Maazel, Mariss Jansons, Charles Dutoit, Kurt Masur, Sir Andrew Davis y Raymond Leppard

entre otros. Cada temporada, dedica más de cincuenta conciertos al repertorio francés en Europa, Estados Unidos, Nueva Zelanda o Japón y recientemente ofrece recitales para dos pianos o piano a cuatro manos junto a su pareja Ami Rogé, con la que ha realizado varias grabaciones de repertorio francés. Pascal Rogé es presidente del jurado en la sección de piano del Concurso internacional de Ginebra e imparte docencia y clases magistrales con regularidad en Francia, Japón, Estados Unidos y Reino Unido.

Daniel Albaladejo, *narrador*



Nacido en Cartagena (Murcia), Daniel Albaladejo comienza sus estudios de interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, trabajando con varias compañías murcianas como Cambalache Teatro, Teatro de Papel y Arena Teatro. En 1997 se establece en Madrid y desarrolla su carrera en el ámbito teatral en el Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Noviembre Teatro y La Loca de la Casa, con directores como Eduardo Vasco, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Natalia Menéndez, Juan Mayorga, Ana Zamora, Carlos Aladro, Guillermo Heras y José Bornás en títulos de teatro clásico como *El castigo sin venganza*, *Un bobo hace ciento*, *El curioso impertinente*, *El condenado por desconfiado*, *Otelo* y *Malvados de oro* y de teatro contemporáneo como *Reikiavik*, *La lengua en pedazos* o *Ay, Carmela*. En el audiovisual ha participado en series de televisión y proyectos cinematográficos como *Cámara Café*, *Acusados*, *Hospital Central*, *Isabel*, *Amar es para siempre*, *Servir y proteger*, *Cuéntame cómo pasó* o *El Cid*. En el año 2005 recibió el Premio Mejor Actor de Reparto por *Cámara Café* de la Unión de Actores de Madrid.

MIÉRCOLES 12 DE MAYO DE 2021, 18:30

Vigencia de Skriabin, maneras de escuchar España

Eduardo Fernández, piano
Pedro Casablanc, narrador



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Aleksandr Scriabin (1872-1915)
Preludio Op. 9 nº 1 para la mano izquierda

Lectura 1

Fragmento de “Vigencia de Scriabin”

Aleksandr Scriabin
Sonata para piano nº 5 Op. 53

Lectura 2

“Alejandro Scriabin”, de *Alondra de verdad*

Aleksandr Scriabin
Sonata para piano nº 7 Op. 64, “Misa blanca”

Lectura 3

Fragmento de “Scriabin”

Aleksandr Scriabin
Vers la flamme Op. 72

Lectura 4

Fragmento de “Vigencia de Scriabin”

Aleksandr Scriabin
5 Preludios Op. 74
Preludio nº 1. Dououreux déchirant
Preludio nº 2. Très lent, contemplatif
Preludio nº 3. Allegro drammatico
Preludio nº 4. Lent, vague, indécis
Preludio nº 5. Fier, belliqueux

Isaac Albéniz (1860-1909)
El Albaicín, de Iberia. Cuaderno III

Lectura 5

Fragmento de “Albéniz”

Isaac Albéniz
Castilla, de Suite española nº 1 Op. 47

Lectura 6

Fragmento de “Albéniz”

Enrique Granados (1867-1916)
El pelele. Escena goyesca

Lectura 7

Fragmento de la conferencia-concierto “Manuel de Falla”

Manuel de Falla (1876-1946)
Fantasia Bætica

Lectura 8

“Estética”, de *Imagen*, y fragmento de la conferencia-concierto
“Manuel de Falla”

Manuel de Falla
Danza ritual del fuego, de El amor brujo (versión para piano del compositor)

Vigencia de Scriabin

Ramón Sánchez Ochoa

En un concierto ofrecido por Arthur Rubinstein, el joven Gerardo Diego queda fascinado por el arrojo, la profundidad, la fuerza expresiva de la música de Scriabin, creador que desde entonces permanecerá entre sus compositores predilectos. Reflejo de este temprano entusiasmo son los preludios interpretados en el “Curso de Historia de la música de piano” impartido en Soria en 1921, junto con obras de Grieg, Borodín y Músorgski. Muestra de su perdurabilidad, el tardío artículo “Vigencia de Scriabin”, que medio siglo después ratifica su fidelidad a su música, frente a la indiferencia, cuando no la hostilidad, mostrada por intérpretes y críticos. En la figura de Scriabin encuentra a un continuador de la música romántica que, llevado por su fuerte temperamento y sus inquietudes espirituales, logra renovar el lenguaje pianístico, convirtiéndose junto a Chopin y Debussy en uno de los denominados “inventores” del piano.

Fruto del primer Scriabin es el **Preludio para la mano izquierda Op. 9 nº 1**. Aquejado de una dolencia en la mano derecha, Scriabin compone en 1894 un díptico para una sola mano, integrado por un preludio y un nocturno. De carácter intimista y melancólico, el

primero recuerda el universo sonoro de Chopin, al que según afirma el poeta nadie se ha aproximado tanto como el ruso, si bien con “una exacerbación, un refinamiento, una tortura eslava, una libertad polirrítmica, una tristeza o un frenesí delirantes” que pronto definen un estilo propio. Por medio de grandes saltos y rápidos desplazamientos sobre el teclado, el compositor logra aquí salvar las limitaciones de la escritura para piano a una sola mano, en una magistral lección de habilidad y conocimiento de las posibilidades del instrumento.

Los rasgos virtuosísticos se acentúan en sus sonatas para piano. En un momento de declive del género, Scriabin deja en su catálogo no menos de diez sonatas que, junto con las de Prokófiev, dan un nuevo impulso al repertorio. Compuesta en 1907, la **Sonata nº 5 Op. 53** entronca con una obra sinfónica de la misma época, *Le Poème de l'extase*, expresión de las ideas mesiánicas del compositor, que llegaría él mismo a proclamarse como Dios, identificando al sujeto creador con la conciencia divina universal. La sonata retoma como epígrafe cuatro versos del citado poema sinfónico: una llamada a las misteriosas fuerzas escondidas en las profundida-

des del espíritu creador, enardecidas por el poder de la audacia. A la manera de Liszt, Scriabin sustituye la tradicional división de la sonata en movimientos por una sucesión de episodios de distinto carácter, con pasajes virtuosísticos que a través de trinos, trémolos y otros efectos acústicos, alcanzan el paroxismo sonoro.

En estas inclinaciones místicas del compositor, influidas por varias doctrinas orientales y acentuadas en sus años de Bruselas por la frecuentación de los ambientes teosóficos, Diego encuentra un “efervescente filtro” de sus propias “necesidades de embriaguez” espiritual, como confiesa en sus notas al soneto titulado “Alejandro Scriabin”. Escrito en mayo de 1936, momento en que su música no goza de la consideración del público, este intenso y ardiente poema es publicado cinco años después en el poemario *Alondra de verdad*, junto con otros sonetos de inspiración musical dedicados a Beethoven, Schubert, Schumann y Debussy.

El poema contiene las claves de su interpretación de Scriabin. Incide ante todo en dos aspectos: la dimensión mística de su obra y las sinestesias entre sonidos y colores observadas en sus páginas. De los títulos y acotaciones expresivas de *Le Poème de l'extase*, *Poème ailé* o *Vers la flamme*, Diego extrae determinadas palabras que como material poético introduce después en el cuerpo del soneto. En “Alejandro Scriabin”, la música queda situada en la frontera entre dos mundos: “Sufres / de amor divino, oh piano de delicias”, dualidad entre lo místico y lo voluptuoso que conduce a una confrontación entre Dios y el diablo, entre el calor avivado por la llama

divina de su música y el cristal de la calificada, en las notas a su soneto, como una “técnica perfecta”.

La dimensión espiritual aflora de nuevo en la **Sonata nº 7 Op. 64, “Misa blanca”**. Terminada en enero de 1912, esta obra de gran densidad, con pasajes virtuosísticos, viene regida por una rigurosa matemática interna, de acuerdo con la sección áurea. En su camino hacia el éxtasis, el compositor despliega sobre toda la extensión del teclado una armonía compleja, con acordes de hasta seis notas, formados por cuartas justas y aumentadas, que revelan una de sus convicciones profundas: “la melodía y la armonía representan dos aspectos de un principio único”. Pero es sobre todo en las páginas de ***Vers la flamme Op. 72*** donde culmina esta aspiración a lo místico. Compuesto en 1914, este poema musical es junto con la décima sonata una de sus últimas composiciones para piano de gran formato. Arranca con lentos acordes, de los que surge un movimiento sonoro de tensión creciente que, a través de trémolos y acordes repetidos, desemboca en un resplandeciente clímax.

El último Scriabin explora en sus **Cinco preludios Op. 74** las posibilidades abiertas por las escalas de diez sonidos, combinadas con intrincados recursos numerológicos. Como señala el musicólogo Manfred Kelkel, el principio de simetría preside la alternancia de formas binarias y ternarias en la partitura, con un número de compases por pieza de algún modo inspirado en la serie de Fibonacci. En las innovaciones de este cuaderno intuye Diego una anticipación de ciertas aportaciones de la Segunda Escuela de Viena y, en su último prelu-

dio, algo así como un “pórtico, punta extrema de un Finisterre romántico hundido ya en el más luminoso océano”.

ISAAC, EL GENEROSO

Siguiendo las indicaciones de Felipe Pedrell en el manifiesto *Por nuestra música*, los compositores españoles del cambio de siglo recorren de distinta manera la senda del nacionalismo. Albéniz, Granados y Falla proyectan a través de su obra pianística una mirada propia sobre lo hispánico, reflejo de su personalidad creadora y las diversas influencias recibidas, desde la herencia romántica a las corrientes neoclásicas, pasando por el movimiento impresionista.

El genio de Albéniz halla su ámbito natural en el piano. Si en sus primeras composiciones acusa la influencia de las pequeñas piezas románticas, en su segunda etapa profundiza en los dominios del nacionalismo. Muestra de ello es la *Suite española Op. 47* compuesta en 1886. Su séptima pieza, “Castilla”, lleva junto a su título una indicación, “(Seguidillas)”, que de inmediato enlaza con la tradición hispánica. Escrita en compás de 3/4, con diseño rítmico de corcheas y semicorcheas, se mueve dentro de una atmósfera alegre y vivaz, espoleada por un fuerte componente rítmico.

Con *Iberia* alcanza una de las cumbres de la literatura pianística. Publicados en París entre 1906 y 1909, sus cuatro cuadernos recogen doce impresiones musicales inspiradas en distintos lugares, bailes y fiestas de la geografía española. La intención del compositor no es otra, según su propia

fórmula, que “hacer música española con acento universal”. Sus páginas desprenden un aire rapsódico que funde los rasgos románticos con las exigencias de la estética nacionalista, dentro de un tratamiento en ocasiones virtuosístico del piano, cargado de audacias armónicas y pugnacidad rítmica.

Fechado en 1906, “El Albaicín” inaugura su tercer cuaderno. Su título remite al antiguo barrio granadino, con sus calles estrechas, sus contrastes de luces y sombras, de los que Albéniz quedaría prendido. Se abre sobre ritmo de bulería, con una ingeniosa disposición de manos superpuestas, que de inmediato conecta con el imaginario andaluz. Se eleva después una copla melancólica, dentro de un ambiente de fiesta jonda, con palmas y jaleos, recreada por medio de una escritura por momentos guitarrística. Superposiciones de notas extrañas, bruscos cambios de intensidad, *acciaccature*, acentos en *fortissimo*, en contraste con delicadas melodías duplicadas a la octava, producen en el oyente una envolvente sensación de hipnosis.

En sus escritos sobre el compositor destaca Diego la sensualidad, la riqueza, el colorido de la música de un “gran generoso” capaz, según la fórmula de Debussy, de tirar la música por la ventana. En una conferencia-concierto sobre Manuel de Falla, ofrecida en 1938 en el Teatro Robledo de Gijón, define su arte en estos términos:

Albéniz es todo exuberancia, explosión en su carácter como en su obra, en su obra última, quiero decir, que es la verdaderamente genial. Su técnica está hecha de yuxtaposición, de acumulación y agregación de pinceladas de color, es-

tallantes, chispeantes y los granos se le desparraman a uno, al menor descuido, por el teclado abajo como joyas fulgurantes y estrepitosas.

Hermosa descripción del planteamiento artístico de Albéniz, cuya influencia sobre la música de Debussy o Granados subraya después en su intervención, pues “sin *Iberia* no tendríamos *Goyescas*”.

ENRIQUE GRANADOS

Todo creador ha de encontrar, en palabras de Gerardo Diego, “el metal de su propia voz”. Tras cultivar música de salón de corte romántico, Enrique Granados encuentra el metal de una voz propia en *Goyescas*. Publicada en dos cuadernos, con el subtítulo *Los majos enamorados*, esta obra maestra del repertorio pianístico es estrenada por el propio compositor en 1911. El ciclo consta de seis piezas inspiradas en cuadros de Goya, a las que la versión operística suma todavía otra página relacionada con el pintor, *El pelele*, generalmente interpretada en quinto lugar por los pianistas, entre “Quejas o La maja y el ruiseñor” y la balada “El amor y la muerte”.

Gran amante de las artes plásticas, Granados no deja de pintar y dibujar a lo largo de su vida. Gracias a los buenos consejos de su amigo Fernando Periquet ahonda en particular en el universo de Goya, creador inagotable al que considera el “genio representativo de España”. *El pelele* se inspira en un cartón para tapiz destinado a la colección de Carlos IV en El Escorial. La escena muestra a cuatro majas manteando a un pelele, sobre fondo de paisaje frondoso y cielo surcado por nubes blancas y grises. Goya reto-

ma aquí un juego propio de las fiestas de carnaval y ciertos ritos de despedida de la soltería, a través de un tema recurrente en su obra, el hombre a merced de las mujeres, también reflejado en sus *Disparates* y álbumes de dibujos.

Inspirándose en esta divertida escena, Granados compone una pieza llena de gracia, de tono por momentos irónico, con pasajes de gran dificultad técnica: saltos en el bajo, octavas paralelas en las dos manos, rápidas escalas ascendentes que recrean los movimientos del pelele, acordes alternados en un final apoteósico. En sus escasas reflexiones sobre el compositor, el poeta incide en el desajuste cronológico observado entre su estilo musical y la sensibilidad de su tiempo:

Y así Enrique Granados, que había nacido para ser músico romántico, escribe su música treinta o cuarenta años después del verdadero momento que le correspondía. Porque en Granados, antes y enseguida a la vez que el músico nacionalista español, latía un verdadero romántico del piano capaz de hombrearse con los grandes músicos europeos del último período del romanticismo. Él es a la vez el Schumann o el Gabriel Fauré español, y también nuestro Grieg.

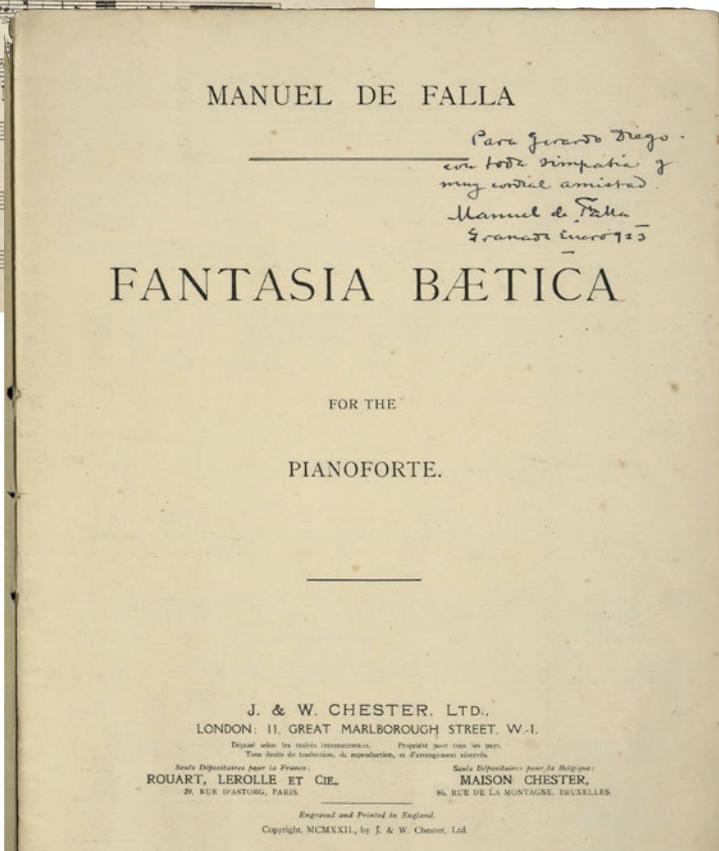
MANOLO FALLA

A las coloristas visiones de España propuestas por Albéniz y Granados sucede la depurada mirada de Manuel de Falla. El gaditano es, para Diego, a la vez un modelo de hombre y ejemplo de artista, al que consagra una parte esencial de su obra: varios poemas, artículos y algunas de sus más logradas conferencias-con-



Manuel de Falla, “Danza del fin del día”, de *El amor brujo* (versión para piano publicada por Chester, Londres, 1915), primera página con dedicatoria manuscrita de Falla: “Para Gerardo Diego, / con mi afectuosa simpatía. / Manuel de Falla / Granada marzo 921 [sic]”. Fundación Gerardo Diego, Santander.

Manuel de Falla, *Fantasia Bética* (Londres, Chester, 1922), primera página con dedicatoria manuscrita de Falla: “Para Gerardo Diego, / con toda mi simpatía y / muy cordial amistad. / Manuel de Falla / Granada enero 923 [sic]”. Fundación Gerardo Diego, Santander.



ciertos. En casi dos décadas de relación, desde una temprana carta de 1921 hasta la marcha definitiva del compositor a Argentina, mantienen sobre todo un contacto epistolar, con escasos encuentros personales. Momento inolvidable en la vida del poeta es su primer viaje a Granada, con una visita de la Alhambra guiada por el compositor, que para siempre queda reflejada en dos poemas: “Falla en la Alhambra (Recuerdo de 1925)”, de *Vuelta del peregrino*, y “Los árboles de Granada”, recogido entre las *Hojas* que cierran sus obras completas.

En su primera carta, el joven poeta manifiesta al compositor su profunda admiración y le ruega que acepte la dedicatoria del poema “Estética”, con vistas a una próxima publicación. Según confiesa en sus líneas, este breve texto programático no tiene otra intención que la de “definir por imágenes mi concepto de la Poesía (tan unido al de la Música) tratando de conseguir además el equilibrio, la fuerza y la pureza del ritmo”. De modo expreso identifica dos fuentes de inspiración del poema: “Mouvement”, tercera pieza del primer cuaderno de *Images* de Debussy, y ciertos compases de *El amor brujo* de Falla, en los que aprecia un “ritmo sencillísimo, binario y casi unitario” que se mantiene “deliciosamente monótono”. El aludido pasaje pertenece a la “Danza del fin del día”, finalmente titulada “**Danza ritual del fuego**”, en la que el poeta advierte una denominada “estética del grillo”, es decir, un marcado gusto por la perfección y el sentido del ritmo.

El ritmo es uno de los vectores que mueven la *Fantasia Bética*. La obra es compuesta en 1919 por encargo de Arthur Rubinstein, que al año siguiente la estrena en Nueva York, sin llegar a

mantenerla después en su repertorio. Desde su mismo título, una alusión a la antigua provincia de la Hispania romana, Falla apunta a Andalucía. En sus páginas incorpora elementos tomados del baile y del cante jondo, llevados por un fuerte impulso rítmico y un tratamiento en ocasiones percusivo del piano cercano a Bartók o Stravinsky. En su recreación del mundo andaluz recurre además a un uso extensivo de la modalidad, con choques de segunda que tratan de reproducir sobre el teclado las inflexiones microtonales del canto popular. En manos del gaditano, el piano se convierte entonces en una suerte de guitarra, con sus falsetas y rasgueos característicos.

Tras interesarse por la obra en sus cartas, Diego recibe del compositor un ejemplar de la partitura, con correcciones manuscritas y una dedicatoria fechada en enero de 1923. Desde el primer momento queda deslumbrado por sus ásperas disonancias y la brillantez de su escritura pianística, por “la libertad de los desarrollos, el estilo ornamental de los arabescos pianísticos, la violencia romántica de los contrastes, las obsesiones rítmicas prolongadas”, como recuerda en su conferencia-concierto del teatro Robledo. Detrás de sus páginas vislumbra a un compositor que se despide de su Andalucía natal para aproximarse a “la ascética y mística heroicas de Castilla”. Largo recorrido en el que el Falla andalucista, rebautizado con el ingenioso nombre de “Manolo Falla”, se convierte en el Falla ascético del periodo granadino, creador que a partir de entonces aspira al ideal de una música desnuda, tan desnuda como ese hombre de “huesos mínimos” que asoma en el poema “Epitafio a Manuel de Falla”.

Eduardo Fernández, *piano*



Galardonado con el Premio Ojo Crítico, Eduardo Fernández es uno de los pianistas más destacados de su generación a nivel internacional, siendo especialmente distinguido por la profundidad, madurez y singularidad de sus interpretaciones. Ha obtenido un gran éxito en salas como la Philharmonie de Berlín, la Filarmónica de San Petersburgo, el Centro de Arte Oriental de Shanghái (SHOAC), la Filarmónica de Luxemburgo, el Centro Nacional de Beijing (NCPA), la Filarmónica de Kiev, el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el Palau de Valencia, el Teatro Euskalduna de Bilbao, la Maestranza de Sevilla, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Real, el Teatro Monumental y el Auditorio Nacional de Madrid. En las recientes temporadas Fernández ha colaborado con orquestas como la OCNE, OSRTVE,

ORCAM u OCG, y con directores como Santtu-Matias Rouvali, Víctor Pablo Pérez, François López-Ferrer, José Ramón Encinar o Antoni Ros Marbà. Su discografía ha sido elogiada por las más prestigiosas publicaciones y nominada a los Premios ICMA, y recoge integrales como *Iberia*, las últimas piezas de Brahms, los 90 *Preludios* de Scriabin, monográficos sobre Paús o Zimmermann para sellos como BIS, Warner, Naxos y Centaur. La prestigiosa *Fanfare* le consideró como el sucesor de Alicia de Larrocha. Es Doctor en Humanidades, Artes y Educación.

Pedro Casablanc, *narrador*



Ha intervenido como actor en producciones de teatro, cine y televisión tanto en España, como en Francia e Inglaterra. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, donde comenzó a actuar en el Centro Andaluz de Teatro, con directores como Miguel Narros o George Tabori. En 1993, en Madrid, se incorpora al elenco del Teatro de la Abadía, donde interpreta *Fausto* de Goethe o *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht, por la que fue reconocido por primera vez en 1998 como mejor actor en los Premios Unión de Actores. En 2013 fue invitado a actuar en el Théâtre de L'Odeon de París bajo la dirección de Peter Stein. En teatro también destaca en *El Rey Lear* de William Shakespeare, *Ruz/Bárcenas* (Fotogramas de Plata al mejor actor de teatro) o su última actuación hasta la fecha: *Torquemada*, basado en la tetralogía de las novelas de Galdós, adaptadas por Ignacio García May y dirigido por Juan Carlos Pérez

de la Fuente. En los últimos años, además de intervenir en series como *Cannabis* para Canal Arte France o *Gunpowder* para BBC y HBO, debe su popularidad a personajes televisivos como el arzobispo Carrillo en *Isabel* y Juan Rueda en *Mar de plástico*, por los que recibió el Premio de la Unión de Actores y el Premio Ondas al mejor actor de televisión respectivamente. En cine destaca su interpretación en la película *B* de David Ilundain por la que fue nominado a los Premios Goya y recibió el Premio Sant Jordi de Cinematografía y las más recientes *Nieva en Benidorm* de Isabel Coixet y *Libertad* de Enrique Urbizu.

MIÉRCOLES 19 DE MAYO DE 2021, 18:30

Chopin y el poeta

Josep Colom, piano
Joaquín Notario, narrador



*El concierto puede seguirse en directo en [march.es](https://www.march.es),
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Lectura 1

“Preludio”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin (1810-1849)

24 Preludios Op. 28 (selección)

Preludio nº 4 en Mi menor

Preludio nº 3 en Sol mayor

Preludio nº 22 en Sol menor

Preludio nº 23 en Fa mayor

Lectura 2

“Intermezzo I: El piano”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

24 Preludios Op. 28 (selección)

Preludio nº 7 en La mayor

Preludio nº 6 en Si menor

Preludio nº 11 en Si mayor

Preludio nº 10 en Do sostenido menor

Preludio nº 13 en Fa sostenido mayor

Lectura 3

“Intermezzo III: (En las Palmas de Gran Canaria)”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

24 Preludios Op. 28 (selección)

Preludio nº 16 en Si bemol menor

Preludio nº 20 en Do menor

Preludio nº 19 en Mi bemol mayor

Preludio nº 14 en Mi bemol menor

Preludio nº 24 en Re menor

Lectura 4

“Intermezzo IV: Preludios”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

24 Preludios Op. 28 (selección)

Preludio nº 15 en Re bemol mayor, “Gota de lluvia”

Fryderyk Chopin

Nocturno nº 5 en Fa sostenido mayor Op. 15 nº 2

Lectura 5

“Nocturno V”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

Nocturno nº 11 en Sol menor Op. 37 nº 1

Lectura 6

“Nocturno XI”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

Nocturno nº 12 en Sol mayor Op. 37 nº 2

Lectura 7

“Nocturno XII”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

Nocturno nº 14 en Fa sostenido menor Op. 48 nº 2

Lectura 8

“Nocturno XIV”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

Nocturno nº 15 en Fa menor Op. 55 nº 1

Lectura 9

“Nocturno XV”, de *Nocturnos de Chopin*

Fryderyk Chopin

Nocturno nº 19 en Mi menor, Obra póstuma Op. 72 nº 1

Lectura 10

“Nocturno XIX”, de *Nocturnos de Chopin*

La segunda parte de este concierto reproduce la velada celebrada en el Ateneo de Soria el 22 de mayo de 1920.

En coproducción con el Festival Otoño Musical Soriano y la Fundación Gerardo Diego.



Gerardo Diego,
Nocturnos de Chopin,
Madrid,
Bullón, 1963.
[Portada]

Preludio a Chopin

Ramón Sánchez Ochoa

Estoy oyendo y estaré oyendo siempre a este mirlo de esta tarde, de aquella aurora, a este uno y mismo federico mirlo, Purísimo Chopin, mirlo negro, rosa y verde de mi eternidad.

Gerardo Diego, *Estoy oyendo cantar a un mirlo*

La sensibilidad entre dos siglos de Gerardo Diego, atraído a la vez por la tradición y la modernidad, se traduce en unos gustos musicales difluentes, que con naturalidad se mueven entre el legado romántico y las innovaciones de su tiempo. Entre sus indiscutibles compositores de cabecera se sitúa Chopin. Como rememora en el poema “Intermezzo I: El piano”, su música puebla de ensueño su infancia santanderina y se convierte en confidente de sus primeros amores y aventuras poéticas. Valses, mazurcas o preludios no dejan de regresar al atril de su piano, como a su vida regresa el canto del pájaro del poema “Estoy oyendo cantar a un mirlo”, ese mirlo “distinto aunque el mismo” que le devuelve el recuerdo de su lejana infancia y la música de Chopin.

Esta temprana inclinación aflora en unos poemas escritos en 1918. Aunque

algunos textos son anticipados en el recital-concierto ofrecido dos años después en Soria, el autor no se atreve a publicar estos versos de “poeta principiante” hasta 1963, bajo el título *Nocturnos de Chopin. Paráfrasis románticas*. Incorporados a su *Antología poética*, reciben después tirada aparte bajo el título de *Ofrenda a Chopin (1918-1962)*. El proyecto nace de la “loca idea” de traducir a poesía la música de Chopin, como precisa el prólogo de su poemario: “Volviendo a mi trabajo parafrástico de 1918, he de decir que mi propósito fue el de decirme a mí mismo en voz baja lo que la música de los nocturnos me sugería cuando la tocaba al piano”. En esta “peligrosa y prematura asomada al mundo infinito de la música” se propone además una “adaptación” de cada poema a las “curvas, modulaciones y armonías de la música”. Más que una traducción, una glosa o una búsqueda de la equivalencia poética, leídas en su conjunto estas paráfrasis se muestran como el resultado de un ejercicio de sugestión musical.

El libro se compone de diecinueve poemas sobre diecinueve nocturnos de Chopin, que el poeta trata de respetar en su ingenuidad y frescura originales

cuando al fin se decide a publicarlos. Realiza entonces mínimas modificaciones: redacta de nuevo algunos poemas, como el “Nocturno X”, añade estrofas a otros textos y separa sus paráfrasis con cuatro *intermezzi*, a los que suma un extenso poema de cierre: “Estoy oyendo cantar a un mirlo”. Abre además el libro con un “Preludio”, breve recorrido por la historia de la música para teclado, desde los compositores barrocos a los románticos, que culmina en la figura de Chopin frente al piano. Los *intermezzi* desbordan el marco estricto de los nocturnos para tratar otros temas: la infancia musical del poeta, algunos momentos de la vida del compositor o sus preludios para piano. Si el soneto “Intermezzo II: En Valldemosa” se inspira en un episodio real, en el “Intermezzo III: (En Las Palmas de Gran Canaria)”, el poeta imagina el fantasma de Chopin vagando por el archipiélago, mientras con “guantes de musgo” interpreta su música al piano.

En tono filosófico, el “Intermezzo IV: Preludios” aborda el conjunto de sus preludios y las intensas emociones que su interpretación suscita en el corazón del poeta. El preludio es en su origen una composición introductoria, muchas veces de carácter improvisado, que prepara la entrada de la pieza o la suite de piezas que le siguen. Con los compositores románticos, el término cambia de significado. Los preludios de Chopin no preludian nada: son breves composiciones, situadas dentro del gusto romántico por las pequeñas piezas, que se bastan a sí mismas para crear un universo sonoro. Su estructura no preestablecida deja además

plena libertad al compositor para organizar de distintas maneras el material sonoro. Desde los primeros versos de su cuarto “Intermezzo”, el poeta se pregunta:

¿Qué preludiáis, preludios, por qué
puertas
brindáis entradas –veinticuatro tonos–
a qué inaudibles músicas?

La génesis de los veinticuatro *Preludios Op. 28* es en parte desconocida. Iniciados en París, algunos son terminados durante la estancia del compositor en Mallorca, en el invierno de 1838-1839. Poco después son publicados en París y Leipzig, siguiendo un riguroso ciclo de quintas, con alternancia de los modos mayores y menores. La diversidad de estas piezas revela la versatilidad del genio chopiniano. Algunas conforman pequeñas estampas sonoras, reducidas a su mínima expresión: así sucede con el breve “Preludio nº 7”, de solo dieciséis compases, una sencilla melodía sobre ritmo de mazurca, o el “Preludio nº 20”, que en sus trece compases apenas logra elevar una tímida plegaria.

Otros preludios ahondan en una atmósfera intimista, como el lento “Preludio nº 13”, cercano a un nocturno de profunda melancolía. Es el eterno malestar romántico, ese *mal du siècle* que aqueja a músicos y poetas, agravado en el caso de Chopin por varios factores: su temperamento hiperestésico, la nostalgia de su lejana tierra natal o los sufrimientos impuestos por la tuberculosis, enfermedad que cada día le aproxima un paso más a la muerte. Dentro de este mundo sombrío discurre el “Preludio nº 4”, a través de una sobria

y resignada melodía que años después sería interpretada al órgano en la iglesia de la Madeleine, durante los funerales del compositor. En el mismo registro expresivo se sitúa el “Preludio nº 6”, con sus notas repetidas sobre un acompañamiento de barcarola, que le valdrían junto al “Preludio nº 15” el título de “Gota de agua”.

Frente a estas piezas recogidas se sitúan preludios de gran agitación. Tras las ondulaciones de semicorcheas del “Preludio nº 3”, el pianista Alfred Cortot cree oír el incesante rumor de un arroyo, inquietud que en el caso del dramático “Preludio nº 10” se traduce en una gran riqueza melódica y rítmica. Los inquietantes tresillos de corcheas, con las dos manos situadas en el registro grave del instrumento, convierten al “Preludio nº 14” en un esbozo del “Finale” de la *Sonata nº 2*, mientras el “Preludio nº 23” opta por otro reparto de las tensiones sonoras: una ornamentada melodía en la mano izquierda, acompañada por ondas de semicorcheas en la derecha.

El desasosiego chopiniano se traduce en ocasiones en una escritura de corte virtuosístico. Es el caso del “Preludio nº 11”, concebido como un pequeño estudio de tresillos para las dos manos, o del “Preludio nº 16”, en Si bemol menor, con su vertiginoso torbellino sonoro. Los abanicos de corcheas del “Preludio nº 19” recuerdan los seisillos de semicorcheas del *Estudio Op. 25 nº 1*, con sus melodías de largo aliento dibujadas por la primera nota de cada tiempo. Sin olvidar el “Preludio nº 22”, una suerte de estudio rítmico, ni el apasionado “Preludio nº 24”, reflejo de la conmoción que produce en Chopin la noticia de la

toma de Varsovia por las tropas rusas, como también lo es el *Estudio Op. 10 nº 12*, “Revolucionario”.

Tras los preludios chopinianos adivina Diego la “soledad de amor, de horror, de éxtasis” de un alma atormentada, que en sus pentagramas confiesa sus “profundos secretos”, sus “fecundas / semillas de infinitos”. Su interpretación al piano se transforma en una experiencia extática que, de un modo que el poeta no sabría del todo explicar, le conduce hasta una “puerta sellada”, antesala del silencio. Un paraíso inalcanzable, maravilloso jardín de la mitología griega, del que las manos del poeta regresan con olor “a naranja / de Hespéride, a zumo de grosellas, / a sarmientos quemándose”.

PARÁFRASIS ROMÁNTICAS

La segunda parte del programa reproduce el recital-concierto ofrecido el 22 de mayo de 1920 en el salón principal del Casino de Numancia. Recién llegado a Soria, su primer destino como catedrático de Lengua y Literatura, el joven poeta interpreta entonces seis nocturnos de Chopin al piano, mientras Mariano Granados recita sus correspondientes paráfrasis poéticas. Tras la buena acogida del acto, entre febrero y mayo del año siguiente organiza un curso completo de “Historia de la música de piano”, en el que reserva una sesión entera a la música de Chopin, con una cuidada selección de mazurcas, preludios, polonesas y la marcha fúnebre de su *Sonata nº 2*.

El creador del nocturno romántico es el compositor irlandés John Field. De

sus elegantes piezas de salón conserva Chopin las expresivas melodías de la mano derecha, con amplios arpeggios en la mano izquierda, que enriquece después con una elaborada ornamentación y distintas fórmulas de acompañamiento. Diseminados entre 1830 y 1843, sus nocturnos se publican en grupos de dos o tres, bajo distinto número de opus, a los que se suman un nocturno póstumo y dos nocturnos no abordados por el poeta en sus versos. En el momento de publicarlos, algunos editores se empeñan en añadirles títulos fantasiosos, a pesar de la reiterada oposición del compositor, como señalan sus airadas cartas a su buen amigo Julian Fontana.

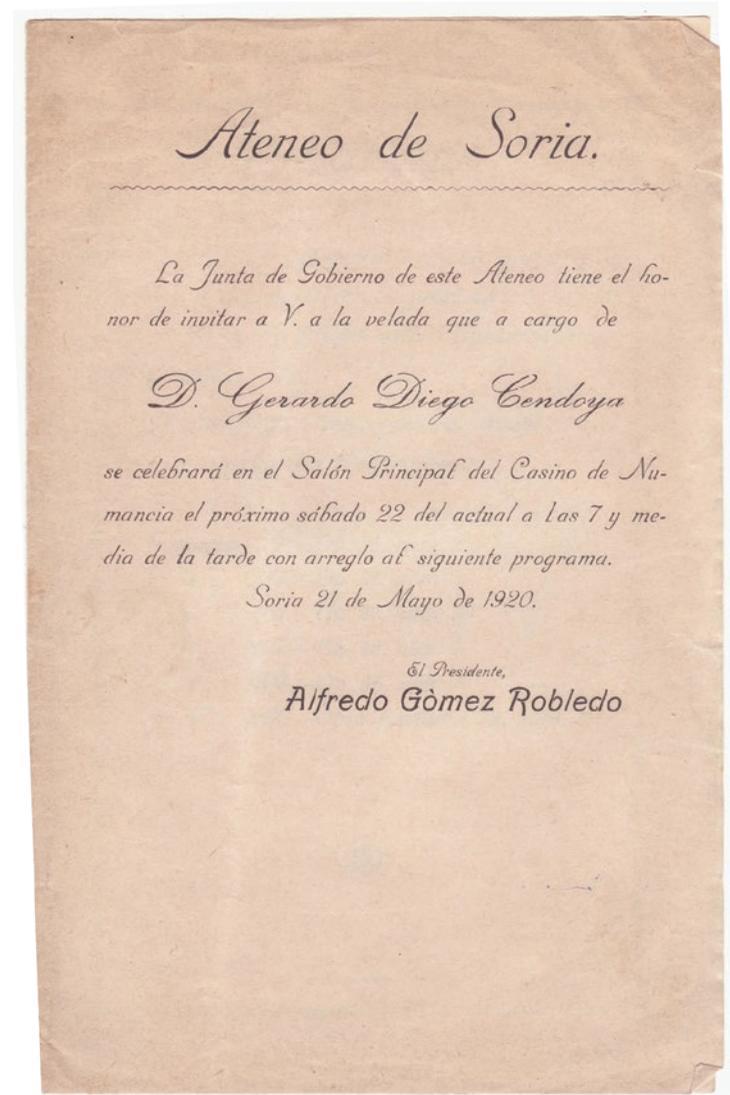
Según el programa impreso por el Ateneo de Soria, el recital-concierto arranca con el **Nocturno en Fa sostenido mayor Op. 15 n° 2**. Esta temprana composición recibe en la edición londinense de Wessel, junto con los demás nocturnos del opus, el discutible título de “Céfiro”. Chopin adopta aquí una estructura ternaria, en la que despliega una envolvente melodía adornada con florituras de carácter vocal, muestra de su gusto por el *bel canto*. El episodio central, “Doppio movimento”, acentúa el tono apasionado de la obra, antes de volver a un tema inicial todavía más ornamentado. La paráfrasis dieguina propone una lectura mitológica de la partitura, con una escena situada entre el nocturno y la barcarola. En la oscuridad de la “noche encantada”, el poeta imagina una nave sin remos, con un argonauta al timón, que surca “el infinito páramo del mar”. Perdido en sus ensoñaciones, el navegante no sabe si oye el embriagador canto de las sirenas o los bramidos de

los tritones, hasta que finalmente despierta de su letargo.

Escrito en 1838, el **Nocturno en Sol menor Op. 37 n° 1** es publicado dos años después, junto con otra pieza, bajo el título “Los suspiros”. Chopin elige de nuevo una forma ternaria, con una melancólica melodía en las partes extremas, acompañada por sobrios acordes. En el tramo central recurre esta vez a una textura homofónica, a la manera de un coral a cuatro voces, terminado por amplios calderones. El poema dieguino replica la arquitectura de la pieza. En su primera sección aborda el amor profano (asociado al modo menor), seguido del amor divino (relacionado con Mi bemol mayor y su trinidad de bemoles), evocación poética de esa “oración tocada en un órgano” de iglesia que el poeta percibe en los compases centrales del nocturno, para concluir con el triunfo final del amor profano.

El **Nocturno en Sol mayor Op. 37 n° 2**, terminado en el verano de 1839, es quizás un recuerdo de la travesía de regreso de Mallorca con George Sand. Chopin extiende aquí una lenta y ambigua ondulación, tras la que puede adivinarse una canción de cuna o una barcarola en compás de 6/8. A partir de este estímulo musical imagina Diego una tierna égloga, diálogo amoroso entre Juan y María que pronto se convierte en amor imposible. Buscando una “versión del compás en ritmo poético”, el autor se presta en sus versos a un calculado juego de equivalencias entre el compás empleado en el nocturno y la métrica del poema. El 6/8 de la partitura se traduce en un verso de seis sílabas, que se corresponden con las

Invitación a la velada a cargo de Gerardo Diego en el Ateneo de Soria, el sábado 22 de mayo de 1920. Fundación Gerardo Diego, Santander.



seis corcheas de cada compás, con predominio de la acentuación ternaria.

Publicado en 1841, el **Nocturno en Fa sostenido menor Op. 48 n° 2** juega con una superposición entre el carácter binario de la melodía y los tresillos del acompañamiento. Con sus lentos acordes y quintillos de semicorcheas, el epi-

sodio central se asemeja a un recitativo, tras el que regresa la melodía inicial. La paráfrasis dieguina edifica un poema sobre la Forma, con mayúscula, que se le aparece al artista durante el proceso de creación. Ni siquiera Chopin escapa a sus exigencias. En su música reconoce el poeta a un creador romántico, que

Programa.

D. Mariano Granados dará lectura de la serie de paráfrasis poéticas original de D. Gerardo Diego sobre los nocturnos de Chopin.

D. Gerardo Diego interpretará al piano los siguientes Nocturnos:

- Nocturno V.—Op. 15, núm. 2.
- » XI.—Op. 37, núm. 1.
- » XII.—Op. 37, núm. 2.
- » XIV.—Op. 48, núm. 2.
- » XV.—Op. 55, núm. 1.
- » XIX.—Obra póstuma, 72, núm. 1.



IMP. LAS HERAS NIÑOS — SORIA

Invitación a la velada a cargo de Gerardo Diego en el Ateneo de Soria, el sábado 22 de mayo de 1920. Fundación Gerardo Diego, Santander.

vuelca sobre el pentagrama su angustiado mundo interior, pero también a un artista clásico, músico exigente que encauza sus primeros impulsos a través de un cuidadoso manejo de la forma. Minucioso proceso al que también el joven poeta se somete, como muestran sus ejercicios matemáticos sobre múltiples del número 4, tomado del compás de 4/4 de la partitura, que le conducen a 9 estrofas de 4 versos, con 36 sílabas por estrofa, dentro de un poema con un total de 36 versos.

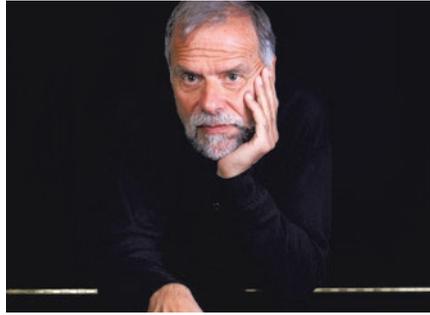
El *Nocturno en Fa menor Op. 55 n.º 1*, compuesto en 1844, parece esconder más de lo que enseña. Se repite la estructura empleada en otras piezas: un primer tema de ámbito reducido, sobre acompañamiento de negras, seguido de un “Più mosso” de gran expresividad, para volver a una melodía inicial que se pierde en el registro agudo del piano. Para concluir, seis largos acordes rematados con la tercera de Picardía. El poeta emprende esta vez una profunda reflexión sobre lo inasible. Presenta a un Chopin preso de “una congoja inédita”, “enamorado de algo que no existe”, “extraña doncella” que a pesar de sus esfuerzos finalmente se le escapa. Además de describir el inconsolable llanto del compositor trata de recrear en su paráfrasis los “acordes turbulentos” de la parte central del nocturno, a través de seis versos separados del resto del poema por blancos estróficos.

El *Nocturno en Mi menor Op. 72* no llega a publicarse en vida del compositor. Se trata de una obra de juventud, compuesta en 1827, que con sus tresillos de corcheas delata todavía la gran influencia ejercida por los nocturnos de Field. Al redactar su paráfrasis, el poeta

interpreta la indicación “obra póstuma” como sinónimo de obra tardía, tras la que cree escuchar “Los adioses de una vida que agoniza”: versión que mantiene años después al publicar su poemario, cuando sabe que se encuentra en realidad ante una pieza temprana. En este caso, el punto de partida del poema no es tanto la música del nocturno como su paratexto, la mencionada indicación, de la que el poeta extrae el núcleo temático de su paráfrasis. En esta supuesta despedida del compositor no reconoce los acordes trágicos de la marcha fúnebre de la *Sonata n.º 2*, citada literalmente en el poema, sino algo “más triste”, “más íntimo”, un “llanto que a los bordes / del Misterio gime un alma en su agonía”: resignado lamento que desemboca en una lectura cristiana de la muerte de Chopin.

Hacia el final de su vida, al realizar un balance sobre sus aproximaciones poéticas a la música, Diego reconoce el fracaso de su empresa. Abierta confesión que no viene sino a ratificar sus primeras convicciones. Desde sus tempranas paráfrasis de los nocturnos de Chopin, el poeta intuye que la música es por esencia “intraducible a ningún otro lenguaje” o, situándose en la estela del pensamiento formalista, que los sonidos no pueden “expresar nada que no sea su propia sustancia sonora”. Poco importa. Una y otra vez tratará de acercar su poesía y su prosa al universo de Skriabin, Albéniz, Granados, Falla, Fauré, Debussy o Ravel, entre otros muchos compositores, consciente de que esa “música de claras columnas verticales”, ese “palacio transparente de giratorias lluvias”, finalmente se le escapará como agua entre los dedos.

Josep Colom,
piano



Nacido en Barcelona, muchos músicos han influido e influyen en su evolución musical, especialmente el compositor Joan Guinjoan. Ha ganado los concursos internacionales de Jaén y Santander y el Ministerio de Cultura de España le otorgó el Premio Nacional de Música en 1998. Formado en la École Normale de Musique de París, en Francia ha grabado la mayor parte de sus álbumes con el sello Mandala con música de autores diversos como Brahms, Franck, Blasco de Nebra, Mompou o Falla. Recientemente ha grabado en directo para RTVE un DVD con el tercer concierto de Prokófiev y un disco con obras de Chopin, Debussy y Ravel para la serie *Grandes pianistas españoles*. Ha trabajado con muy buenos directores, con prácticamente todas las orquestas españolas y ha actuado en recital y música de cámara en los principales festivales y auditorios. Imparte regularmente clases magistrales por toda la geografía española y, en la actualidad, ejerce la docencia en el Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona.

Joaquín Notario,
narrador



Reconocido actor de teatro, cine y televisión formado en el Laboratorio de William Layton, Joaquín Notario destaca por su trayectoria con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, donde ha intervenido en más de treinta montajes, como *La discreta enamorada* de Lope de Vega, dirigido por Miguel Narros; *El anzueto de Fenisa* de Lope de Vega, dirigido por Pilar Miró; *La vida es sueño* de Calderón, dirigido por Calixto Bieito; *Don Juan* de Molière; *Amar después de la muerte* de Calderón, dirigido por Eduardo Vasco y Premio Villa de Madrid; *El alcalde de Zalamea* de Calderón, dirigido por Eduardo Vasco y premio Universidad Antonio Nebrija; y otro *El alcalde de Zalamea*, dirigido por Helena Pimenta, con el que obtuvo el Premio Max 2016 como mejor actor de reparto. Sus últimas producciones con la Compañía Nacional de Teatro Clásico han sido *El enfermo imaginario* de Molière, dirigido por Josep María Flotats, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y *La dama duende* de Calderón, todas ellas dirigidas por Helena Pimenta. En 2017, en la cuadragésima edición

del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, fue premiado por toda su trayectoria sobre los escenarios. En cine ha participado en una veintena de largometrajes: ha trabajado con David Trueba en *Al otro lado del mundo*, Pedro Almodóvar en *Julieta*, Carlos Saura en *El séptimo día*, David Trueba en *Soldados de Salamina*, Pilar Miró en *Tu nombre envenena mis sueños* y Montxo Armendáriz en *Las cartas de Alou*, entre otros. Cuenta, además, con un largo recorrido en televisión, cuyos últimos estrenos han sido *Amar es para siempre* (T9), *Ana Tramel. El juego*, *Dime quien soy*, *La otra mirada*, *El accidente*, *La catedral del mar* e *Isabel*.

PRIMER CONCIERTO

Lectura 1
“En torno a Debussy”
(*Revista de Occidente*, diciembre 1926), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 254-260.

Lectura 2
“Un si bemol en la nieve”
(*Arriba*, 3/01/1971), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 262-264.

Lectura 3
“A C. A. Debussy” (*Alondra de verdad*, 1941), en *Poemas musicales*, p. 443.

Lectura 4
“El secreto de Gabriel Fauré” (*Música*, 10, 1/05/1945), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 209-211.

“Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré, conferencia-concierto en la Institución Príncipe de Viana” (21 de marzo de 1947), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 236-247.

Lectura 5
“Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré” (1967), en *Poemas musicales*, pp. 435-436.

Lectura 6
“Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré, conferencia-concierto en la Institución Príncipe de Viana” (21 de marzo de 1947), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 236-247.

Lectura 7
“Ravel, rabel y el Rabelín” (*Revista de Occidente*, 13, julio 1924), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 264-267.

Lectura 8
“Ravel, en Oviedo” (*Arriba*, 9/03/1975), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 280-282.

SEGUNDO CONCIERTO

Lectura 1
“Vigencia de Scriabin” (*Arriba*, 28/01/1973), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 187-189.

Lectura 2
“Alejandro Scriabin” (*Alondra de verdad*, 1941), en *Poemas musicales*, p. 426.

Lectura 3
“Scriabin” (*ABC*, 12/03/1949), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 178-179.

Lectura 4
“Vigencia de Scriabin” (*Arriba*, 28/01/1973), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 187-189.

Lectura 5 y 6
“Albéniz” (1953), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 194-205.

Lectura 7
“Manuel de Falla” (conferencia-concierto, Gijón, 9 de junio de 1938), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 323-341.

Lectura 8
“Estética” (*Imagen*, 1922), en *Poemas musicales*, p. 249.

Continuación de “Manuel de Falla” (conferencia-concierto, Gijón, 9 de junio de 1938), en *Prosa musical I: Historia y crítica musical*, pp. 323-341

TERCER CONCIERTO

Lectura 1
“Preludio”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 29-31.

Lectura 2
“Intermezzo I: El piano”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 49-50.

Lectura 3
“Intermezzo III: (En las Palmas de Gran Canaria)”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 93-94.

Lectura 4
“Intermezzo IV: Preludios”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 113-114.

Lectura 5
“Nocturno V”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 59-60.

Lectura 6
“Nocturno XI”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 89-90.

Lectura 7
“Nocturno XII”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 97-98.

Lectura 8
“Nocturno XIV”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 105-106.

Lectura 9
“Nocturno XV”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 109-110.

Lectura 10
“Nocturno XIX”, en *Nocturnos de Chopin*, pp. 129-130.

11. *Andante sostenuto.* Op. 37 Nº 1

SENTADAS sobre un pozo alabastrino
 una mujer desnuda —amor profano—
 y una blanca doncella —amor divino—.
 ¿No recordáis el cuadro del Tiziano?

También en el nocturno chopiniano
 se oye primero el cántico argentino
 que nos dice las rosas del camino,
 que al goce invita del amor profano.

El ave del amor borda su trino
 escondida en el bíblico manzano,
 y un cupidillo frívolo y pagano
 apunta al cielo el chorro cristalino.

Es todo risas. Se respira un vano
 perfume anacreóntico; y el vino
 tiñe acaso el paisaje veneciano
 como en una vendimia del Bassano
 o en una bacanal del Aretino.

Un acorde litúrgico. Imagino
 que lo trenza algún órgano cristiano.
 Es la aureola del amor divino
 la que ilumina el corazón humano.

Renunciamiento, paz, quietud, lejano
 son de plegarias místicas. El lino
 de un cuento nazareno y peregrino
 devana el dulce corazón del piano.

Y se piensa en el claustro; el vespertino
 toque de Angelus trémulo y lontano,
 un conventual jardín benedictino,
 azucenas, cipreses, una mano
 blanca en las sombras lentas adivino...

Pasa el encanto del amor divino.
 Vuelve el triunfo del amor pagano.
 Ya conoces los dos, mi buen hermano.
 Pero tú no decides tu camino.
 Es tan bello el amor a lo profano...
 Es tan bello el amor a lo divino...

Antonio Gallego Gallego, *musicólogo y académico*



Formado en los Conservatorios de Salamanca y Valladolid, y licenciado en Derecho por la Universidad de Salamanca y en Arte por la Universidad Complutense de Madrid, Antonio Gallego ha sido catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música de Valencia, y catedrático de Musicología y subdirector del Real Conservatorio Superior de Madrid. Ha sido director del Departamento de Actividades Culturales de la Fundación Juan March y director de la Escuela de Musicología “Federico Sopena” de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y en dos periodos distintos vocal del patronato de la Real Academia de España en Roma. Es académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Es vocal del patronato de la Fundación Archivo Manuel de Falla, donde

asimismo es presidente de su comité científico, y secretario del patronato de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Ha publicado numerosos artículos, y dos docenas de libros. Entre ellos: *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (1987); *Manuel de Falla y El amor brujo* (1990); *El arte de Joaquín Rodrigo* (2003); *Poemas musicales (Antología)* de Gerardo Diego (2012) y *Cachupinescas músicas. Ensayo breve sobre la cachupinería, y mayormente zarzuelera* (2018). Hace unos meses publicó *Galdós en el Real. La ópera en sus narraciones* (Madrid, Teatro Real, 2020).

Ramón Sánchez Ochoa, *musicólogo*



Tras iniciar sus estudios musicales con Danielle Brion prosigue su formación pianística y camerística en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde obtiene los premios de honor en Historia y Estética de la música. Llevado por sus inquietudes interdisciplinares se doctora en Filosofía por la Universidad de Valencia y Musicología por la Universidad de París IV-Sorbona. Ha sido profesor de Música de cámara, Historia y Estética de la música en distintos conservatorios valencianos y, desde 2018, es catedrático de Historia de la música. Ha presentado ponencias en congresos internacionales y publicado artículos sobre la relación entre música y poesía en torno al Veintisiete. Con distintos intérpretes ofrece con frecuencia conferencias-conciertos sobre temas poéticos y

musicales. En 2013 obtiene el XIII Premio Internacional “Gerardo Diego” de Investigación Literaria con el ensayo *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo* (Pre-Textos). En la misma editorial publica en los años siguientes dos amplios volúmenes con la *Prosa musical* del poeta. Es autor de la traducción española del *Manifiesto del Futurismo*, de F. T. Marinetti, reeditado con ocasión de su centenario.

Selección bibliográfica

Ana Benavides, *Gerardo Diego y la música*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2011.

José Luis Bernal Salgado, *Manual de espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos - Fundación Gerardo Diego, 2007.

Gerardo Diego, *Nocturnos de Chopin*, Madrid, Bullón, 1963.

Gerardo Diego, *Poemas musicales (Antología)*. Ed. de Antonio Gallego, Madrid, Cátedra, 2012.

Gerardo Diego, *Poesía completa*. Ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Valencia - Santander, Pre-Textos - Fundación Gerardo Diego, 2017, 2 vols.

Gerardo Diego, *Prosa musical: I. Historia y crítica musical; II. Pensamiento musical*. Ed. de Ramón Sánchez Ochoa, Valencia, Pre-Textos - Fundación Gerardo Diego, 2014 y 2015.

Francisco Javier Díez de Revenga, "Música y poesía creacionista: Gerardo Diego, últimos años", *Ínsula*, nº 642 (2000), pp. 21-23.

Antonio Gallego Gallego, "Gerardo ante el piano", en *Ars et Sapientia. Revista de la Asociación de Amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, nº 37 (2012), pp. 111-144.

Sonia Gonzalo Delgado, "Más poéticas que pedagógicas palabras': Gerardo Diego y el curso de historia de la música para piano en el Ateneo de Soria (1921)", *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, nº 31 (2018), pp. 181-209.

Mario Hernández, "Pregerardo Antediego: Ofrenda a Federico Chopin", en José Luis Bernal (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica (Actas del Congreso Internacional Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia hispánica. Celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 25-42.

María del Carmen Hernández Valcárcel, "Poesía y música en los 'Nocturnos de Chopin' de Gerardo Diego", en VV. AA., *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974, pp. 199-209.

Armando López Castro, "Gerardo Diego, músico y poeta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 553-554 (1996), pp. 23-58.

Ramón Sánchez Ochoa, *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, Valencia, Pre-Textos - Fundación Gerardo Diego, 2014.

Ediciones de *El universo musical de...* (2012-2021)

[I]
EL UNIVERSO MUSICAL DE ALEJO CARPENTIER
Introducción y notas al programa de Carlos Villanueva
ENERO 2012

[II]
EL UNIVERSO MUSICAL DE PAUL KLEE
Introducción y notas al programa de Eduardo Pérez Maseda
MARZO 2013

[III]
EL UNIVERSO MUSICAL DE LA GENERACIÓN DEL 14
Introducción de José-Carlos Mainer y notas al programa de Jorge de Persia
ABRIL 2014

[IV]
EL UNIVERSO MUSICAL DE THOMAS MANN
Introducción y notas al programa de Blas Matamoro
NOVIEMBRE 2014

[V]
EL UNIVERSO MUSICAL DE BERTOLT BRECHT
Introducción de Miguel Sáenz y notas al programa de Juan Lucas
MAYO 2016

[VI]
EL UNIVERSO MUSICAL DE MARCEL PROUST
Introducción de Jean-Jacques Nattiez y notas al programa de Blas Matamoro
MAYO 2017

[VII]
EL UNIVERSO MUSICAL DE FRIEDRICH NIETZSCHE
Introducción de Diego Sánchez Meca y notas al programa de Eduardo Pérez Maseda
MAYO 2018

[VIII]
EL UNIVERSO MUSICAL DE GERARDO DIEGO
Introducción de Antonio Gallego Gallego y notas al programa de Ramón Sánchez Ochoa
MAYO 2021

CRÉDITOS

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Antonio Gallego Gallego
© Ramón Sánchez Ochoa
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, mayo 2021
DL: M-30498-2009

Diseño: Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Agradecimientos
Fundación Gerardo Diego



Ciclo de miércoles: "El universo musical de Gerardo Diego", mayo de 2021 [notas al programa de Antonio Gallego y Ramón Sánchez Ochoa]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

72 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, mayo 2021).

Programas de los conciertos: [I] En torno a Debussy: "Obras de C. Debussy, G. Fauré y M. Ravel", por Pascal Rogé, piano y Daniel Albaladejo, narrador; [II] Vigencia de Scriabin, maneras de escuchar España: "Obras de A. Scriabin, I. Albéniz, E. Granados y M. de Falla", por Eduardo Fernández, piano y Pedro Casablanc, narrador; [III] Chopin y el poeta: "Obras de F. Chopin", por Josep Colom, piano y Joaquín Notario, narrador, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 5, 12 y 19 de mayo de 2021.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Preludios (Piano) - S. XX.- 2. Impromptus (Piano) - S. XX.- 3. Nocturnos (Piano) - S. XX.- 4. Barcarolas (Piano) - S. XX.- 5. Música para piano - S. XX.- 6. Sonatas (Piano) - S. XX.- 7. Suites (Piano) - S. XX.- 8. Música para piano - S. XIX.- 9. Preludios (Piano) - S. XIX.- 10. Nocturnos (Piano) - S. XIX.- 11. Narración - S. XX.- 12. Diego, Gerardo (1896-1987) - Crítica e interpretación.- 13. Programas de conciertos.- 14. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, promueve una intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

La Fundación ofrece la posibilidad de obtener un número limitado de invitaciones para asistir a conciertos y conferencias. Siete días antes de la celebración de un acto, de 9 a 12 de la mañana, se podrá solicitar una o dos entradas por persona. Un sorteo determinará la asignación aleatoria de localidades en el auditorio (no se distribuirán entradas para el salón azul). Si el número de solicitudes es menor que el de asientos disponibles, la asignación de la invitación será automática. Solo se permitirá la entrada a personas con invitación.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten además en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
Clausura de la temporada 2020-2021

26 DE MAYO DE 2021

Iyestin Davies, contratenedor

Thomas Dunford, laúd

Obras de H. Purcell, R. de Vise, G. F. Händel, J. Dowland,
G. Kapsberger y M. Marais

LA NOCHE DE SAN JUAN
(SOIRÉES DE BARCELONE)

Ballet inédito de Roberto Gerhard
con escenografía de Joan Junyer
y coreografía de Antonio Ruz

DEL 23 AL 28 DE JUNIO DE 2021

COMPAÑÍA DE ANTONIO RUZ

Antonio Ruz, dirección y coreografía

Miguel Baselga, piano

Notas al programa de **Diego Alonso**, **Idoia Murga** y **Mónica Tarré**

Nueva producción de la Fundación Juan March y el Gran Teatre del Liceu



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

