

Fundación Juan March

*E*l piano
europeo:
1900-1910

OCTUBRE 2000

Fundación Juan March

CICLO

**EL PIANO EUROPEO:
1900-1910**

OCTUBRE 2000

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Manuel Carra.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	19
Segundo concierto.....	23
Tercer concierto.....	27
Cuarto concierto.....	31
Participantes.....	37

En la primera década del siglo XX se libraron ante el teclado pianístico europeo importantísimas batallas estéticas. Los franceses Debussy y Ravel codificaron algunas de las técnicas ya imprescindibles. Isaac Albéniz, el único que no sobreviviría a estos años, conseguía con la Suite Iberia la más alta cima del piano español: hemos incluido también el único episodio de una Suite Alhambra que no completó, La Vega, por el indudable antecedente: Aunque fechada en 1897, de hecho la estrenó en 1905 la misma pianista que daba a conocer la Suite Iberia. Enrique Granados se muestra aún muy ligado al siglo XIX y no alcanzará hasta la segunda década del siglo su obra cumbre, Goyescas; entre otras cosas, oiremos su célebre Allegro de concierto, que obtuvo el premio del Conservatorio madrileño en concurso donde obtendría un accésit el incipiente Manuel de Falla: además de otras obras de su "prehistoria", con las Cuatro piezas españolas el gaditano recogía la herencia y el estímulo del gran Albéniz. Y del resto de Europa hemos seleccionado obras de seis compositores, tres de ellos rusos, que completan un panorama tan rico como variado.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Maurice Ravel (1875-1937)
Jeux d'eau (1901)

Claude Debussy (1862-1918)
Images, Cuaderno 1º (1905)
Reflets dans l'eau
Hommage à Rameau
Mouvement

Images, Cuaderno 2º (1907)
Cloches à travers les feuilles
Et la lune descend sur le temple qui fût
Poissons d'or

II

Claude Debussy
Children's Corner (1906-1908)
Dr. Gradus ad Parnassus
Jumbo's Lullaby
Serenade for the doll
The snow is dancing
The little Shephard
Gollivogg's Cakewalk

Maurice Ravel
Gaspard de la nuit (1908)
(Trois poèmes d'après Aloysius Bertrand)
Ondine
Le Gibet
Scarbo

Intérprete: JOSEP COLOM, piano

Miércoles, 4 de Octubre de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Isaac Albéniz (1860-1909)

I

La Vega, de la suite "*The Alhambra*" (1897)

Suite Iberia (1905-1908)

Segundo Cuaderno:

Rondeña

Almería

Triana

Tercer Cuaderno:

Albaicín

El Polo

Lavapiés

II

Cuarto Cuaderno:

Málaga

Jerez (bolero aburrío!)

Eritaña

Primer Cuaderno:

Evocación

El Puerto (Cádiz)

El Corpus en Sevilla

Intérprete: MIGUEL ITUARTE, piano

Miércoles, 11 de Octubre de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Enrique Granados (1867-1916)

Escenas románticas (1904)

Mazurca

Berceuse

(El poeta y el ruiseñor)

Allegretto (Mazurca)

Allegro apasionato

Epílogo

Allegro de Concierto (1904)

II

Manuel de Falla (1876-1946)

Serenata andaluza (1900)

Canción (1900)

Serenata en Mi menor (1901)

Allegro de Concierto (1904)

Cuatro piezas españolas (1909)

Aragonesa

Cubana

Montañesa

Andaluza

Intérprete: JORGE ROBAINA, piano

Miércoles, 18 de Octubre de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Leos Janáček (1854-1928)

Por un sendero frondoso (1901-1911)

2. *Una hoja caída*
5. *Parlotean como golondrinas*
7. *Buenas noches*
10. *La lechuza no se ha ido volando*

Bela Bartók (1881-1945)

Bagatelas, Op. 6 (1908)

2. *Allegro giocoso*
7. *Allegretto molto capriccioso*
8. *Andante sostenuto*
11. *Allegretto molto rubato*
12. *Rubato*
14. *Presto*

Alban Berg (1885-1935)

Sonata, Op. 1 (1908)

II

Serguei Rachmaninov (1873-1943)

Preludios, Op. 32 (1910)

1. *Allegro vivace en Do mayor*
5. *Moderato en Sol mayor*
10. *Lento en Si menor*
12. *Allegro en Sol sostenido menor*

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Cuatro Piezas, Op. 4 (1910)

1. *Reminiscencias*
2. *Impulso*
3. *Desesperación*
4. *Sugestión diabólica*

Alexander N. Scriabin (1872-1915)

Sonata n° 4 en Fa sostenido menor, Op. 30 (1903)

Andante. Prestissimo volando

Intérprete: ALMUDENA CANO, piano

Miércoles, 25 de Octubre de 2000.19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Las obras comprendidas en estos cuatro programas fueron escritas en poco más de una decena de años. Empezaré por establecer una escueta cronología: la más antigua de todas estas obras es "La Vega" de Albéniz, que data de 1897; la siguen la "Canción" y la "Serenata andaluza" de Falla, que son de 1900; un año más tarde, es decir, en 1901, surgen otra "Serenata" de Falla, los "Juegos de agua" de Ravel y "Por un sendero herboso" (o "Por un sendero frondoso", según las traducciones) de Janáček, cuya redacción se extiende, en realidad, hasta 1911; en 1903 Scriabin escribe la Sonata Op. 30, cuarta de las diez que compuso; en 1904 ven la luz los respectivos "Allegro de concierto" de Falla y de Granados, así como las "Escenas románticas", también de éste último; el primer cuaderno de "Imágenes" de Debussy data de 1905, así como la "Iberia", iniciada este año y cuya redacción completa mantendrá ocupado a Albéniz hasta comienzos de 1908; Debussy inicia en 1906 su "Children's Corner", que terminará dos años más tarde; de 1907 es el segundo cuaderno de "Imágenes" de Debussy, y, entre este año y el siguiente, escribe Alban Berg su única Sonata Op.1; de 1908 son las Bagatelas Op. 8 de Bartok y "Gaspard de la Nuit" de Ravel; en 1909 vieron la luz las "Cuatro Piezas Españolas" de Falla, comenzadas un par de años antes; de 1910 son los Preludios Op. 32 de Rachmaninov, así como las Cuatro Piezas Op. 4 de Prokofiev, redactadas en una versión inicial dos años antes, pero cuya revisión definitiva se realiza entre 1910 y 1912. Esta simple enumeración pone de relieve una serie de hechos, de realidades, que serán debida aunque brevemente comentados más adelante. Por lo pronto, y aunque la cosa no pase de tener un interés casi puramente anecdótico, se observan proximidades que producen vértigo: por ejemplo, la vecindad de la escueta e inocentísima "Canción" de Falla, o sus Serenatas, tan candidamente "salonnières", con los suntuosos y tempranamente magistrales "Juegos de agua" de Ravel; y se trata, no debemos olvidarlo, de dos compositores estrictamente contemporáneos. Tampoco deja de chocar la "distancia" musical existente entre el "Allegro de concierto" de Granados y el de Falla, escritos ambos el mismo año, aunque aquí hay que tener en cuenta que Granados era casi diez años mayor que Falla, y ese decenio de ventaja puede suponer mucho en la evolución de un compositor. Otra "remarque" que salta a la vista -¿podría ser de otro modo tratándose de un ciclo de recitales pianísticos?- es que, con la excepción de Janáček, cuya aportación a la literatura para el teclado es escasa y poco significativa con respecto a la totalidad de su obra, y, tal vez, la de Falla, que tampoco escribió mucho para piano, si bien en su caso hay que considerar que Falla no fue un creador prolífico en ningún género y que, por otro lado, sus obras pianísticas más logradas sí son realmente importantes en el se-

no de su obra toda, en los restantes casos, la producción pianística ocupa un lugar de suma importancia, cuando no central, en la labor creativa de todos estos compositores. Todos fueron pianistas, casi todos ellos excelentes pianistas, aunque la falta absoluta, o la escasez, según los casos, de registros, nos obligue a basar nuestras estimaciones en puras referencias; en un solo caso, el de Rachmaninov, de quien se conservan numerosas grabaciones, tenemos constancia de que se trataba de un pianista verdaderamente excelso.

Los años que precedieron a la I Guerra Mundial fueron, en lo artístico y, para lo que a nosotros interesa, en lo musical, años de excepcional efervescencia creativa, años en los que hicieron crisis ideas, estéticas y sistemas de más o menos larga tradición, al tiempo que surgieron nuevos conceptos, nuevos planteamientos preñados de consecuencias cara al futuro, efímeros algunos, de mayor alcance otros; fue, en fin, un período tumultuoso, rebosante de vitalidad, riquísimo en variados aspectos y que condicionó la evolución de nuestro arte durante muchas décadas. (En realidad, aún estamos viviendo bajo los efectos de mucho de lo que se gestó en ese turbulento comienzo de siglo.) En cualquier momento de la historia de la música, incluso en instantes caracterizados sobre todo, como el que nos ocupa, por una acuciante necesidad de cambio, por un claro afán de "modernidad", se solapan siempre, inevitablemente, tendencias dispares, corrientes a veces encontradas, pero que, a pesar de ello, pueden influirse de manera recíproca. Dejando por el momento a un lado algunas de las obras incluidas en estos programas, porque cada una de ellas representa sólo un momento concreto en la evolución del pensamiento de sus respectivos autores, las tendencias, las corrientes estéticas representadas por estos autores son bastante variadas. Por una parte, tenemos un compositor de clara estirpe romántica como es Rachmaninov, cuya obra transcurre a lo largo de casi toda la primera mitad del siglo; sangre romántica circula también por las venas de la música de Granados, o del primer Scriabin y también, cómo no, del Alban Berg de esta su primera y única sonata para piano. El nacionalismo, que no deja de ser un movimiento de filiación romántica, está presente en estos programas con músicas de Janáček, Albéniz, Granados, Falla o Bartók. El impresionismo, una estética que, a pesar de lo equívoco de su etiqueta, ha marcado con su impronta toda la música del siglo, está presente en estos programas con obras señeras de sus máximos representantes, Debussy y Ravel, pero también con las músicas de Albéniz y de un cierto Falla. El movimiento neoclásico no surgirá en todo su vigor hasta los años de entre guerras, pero su simiente está ya en Ravel, y tanto Falla como Prokofiev se adherirán a él llegado el momento. Ese fenómeno tan complejo, a veces tan confuso, pero que tan honda huella ha dejado en los caminos transitados por la creación musical durante el transcurso de toda esta centuria y al que podemos denominar "disolución de la tonalidad", con toda la carga de equívoco y de polémica que la denominación y el fenómeno en sí

han arrastrado consigo, también está presente en estos programas con cierta música de Debussy (de ello, como de otras cosas, se hablará con algo más de detenimiento) y con los nombres de Scriabin y de Berg.

Todo lo escrito hasta ahora no es más que una generalización, que habría que matizar y precisar, dentro de lo posible, en algunos aspectos. De ese afán de "modernidad" al que aludía antes, solo escapan, tal vez, tres de estos compositores: Granados, quien pule y perfecciona su lenguaje pero no parece especialmente preocupado por "modernizarlo", por explorar nuevos dominios, aunque haya de tenerse en cuenta, a fin de relativizar esta apreciación mía, su temprana desaparición; Janáček, un músico que generacionalmente hunde sus raíces bien a fondo en el siglo XIX (nació en 1854 y murió en 1928), aún cuando su lenguaje posea rasgos profundamente personales y no cesara de evolucionar a lo largo de su vida; por último, Rachmaninov, un compositor que, con toda honestidad, no supo renegar jamás de su credo tan sinceramente romántico, si bien cabe apreciar un considerable enriquecimiento (y una cierta "modernización", ¿por qué no decirlo?) de su vocabulario armónico en las obras tardías. Todos los demás, en menor o mayor medida, son voceros de la "modernidad". Dos de ellos, Debussy y Ravel, se nos muestran aquí en la plena madurez de su talento y de su creatividad, que es tanto como decir de su "originalidad", aunque ambos -sobre todo el primero- no cesaran de evolucionar hasta el final de sus vidas. Parecido sería el caso de Albéniz, que con "Iberia" alcanza la cima de su actividad creadora y dice con esa obra cimera todo cuanto de nuevo y de original tenía para decir hasta ese momento; la enorme desgracia fue que la muerte truncara demasiado pronto una trayectoria que aún podía prometer nuevos logros. Scriabin, Falla, Bartok, Berg y Prokofiev, tan distintos como se quiera entre sí, lo tienen en ese momento todo por decir ya que sus verdaderos aciertos, el grueso de sus aportaciones respectivas, aún no han tenido tiempo de llegar, pero, en todos los casos, se trata ya de compositores enteramente de su hora, es decir, "modernos". "El modernismo musical -cito a Robert Morgan- ha sido definido más a través de la importancia que adquirió lo nuevo, o hacia aquello que musicalmente no tenía precedentes y por lo tanto era distinto de la vieja tradición, que a través de ningún otro atributo ..." Es cierto, pero, de todas formas, habría que añadir que el prurito de originalidad, que es una característica fuertemente distintiva de gran parte -la mayor y la mejor, sin duda, creo- de la música de nuestro siglo, no es sino la acentuación de una tendencia que dista mucho de ser nueva; puede que el prurito de mostrarse original tuviese escasa importancia en el quehacer de un compositor barroco, por no remontarnos más atrás, pero ya asoma en Haydn, más aún en Mozart, y mucho más acusadamente, en Beethoven. A lo largo del Romanticismo, esa tendencia no hace sino cobrar de manera gradual mayor vigor, y ¿qué decir del siglo XX? Esa persecución de la originalidad -si es que puede hablarse así sin dar

lugar a malentendidos- ha llegado al punto de crear una grave fractura en la relación entre productores y consumidores, por decirlo de esta manera; hay una distancia a veces insalvable entre lo que un gran número de respetables creadores ofrece y las expectativas de una fracción importantísima del público. Pero esa es otra cuestión que aquí no debe preocuparnos.

Romanticismo, nacionalismo, impresionismo, atonalidad, neoclasicismo ... todas estas nociones, todas estas directrices estéticas, conviven y se entrecruzan en los autores y las obras contenidos en estos programas; en algún que otro caso, un mismo compositor puede, en momentos diferentes de su evolución, ser adscrito a diferentes tendencias; es el caso, por poner un solo ejemplo, de Falla, que puede ser considerado sucesivamente como nacionalista, impresionista y neoclásico, aunque ninguna de estas tendencias, más o menos dominantes en etapas determinadas de su carrera, resulte necesariamente incompatible con las otras. Un romántico puro, aunque muy tardío, es Rachmaninov, en cierto modo un anacronismo viviente, a quien salva la indudable calidad de su inspiración. Romántico de pura cepa es también el primer Scriabin, sin bien la obra aquí incluida, es decir, la cuarta Sonata, anuncia ya un cambio de orientación en su lenguaje que le conducirá por muy otros derroteros, aunque su sensibilidad continúe estando íntimamente apegada a una concepción romántica de la música. Parecido, salvando todas las distancias, es el caso de Alban Berg, cuya sensibilidad romántica, que con tanta vehemencia se explaya en esta obra de juventud, impregnará su producción toda, aún cuando su lenguaje transite más tarde por senderos de la más extrema modernidad. Y es que el concepto "romanticismo" no es solo una etiqueta que nos sirve para rotular y clasificar un determinado período de la historia de nuestro arte, un período importantísimo que cubre prácticamente todo el siglo XIX y sigue teniendo secuelas de indudable interés en el XX; lo "romántico" es también -o tal vez sobre todo- un modo de entender, de sentir la música, en el que prima, sobre cualquier otro valor, el de ser vehículo de nuestra afectividad, de nuestros sentimientos. Por eso es posible hallar músicas que bien podríamos considerar "románticas" antes y después del siglo XIX, o sea, fuera del siglo romántico por excelencia. Resulta del todo innecesario citar ejemplos: que cada quien hurgue en su memoria y seguro que los hallará.

El nacionalismo es otro de los movimientos estéticos que, nacido en pleno siglo XIX, invade de lleno una buena porción de este siglo XX que estamos a punto de abandonar. El checo Janáček es un puro ejemplo de esa doctrina que brota precisamente en los países del Este europeo y que prende con rapidez en todos los extremos del continente: por ejemplo, en España. El nacionalismo, que es, en esencia, un movimiento de reacción frente a una cultura musical dominante, -una cultura musical ajena, se entiende- y que trata de hallar sus señas de identidad recurriendo, como fuente de inspiración y co-

mo materia prima de una lengua propia, a las músicas tradicionales -canciones y danzas populares- de los respectivos países, se manifiesta de muy diversas maneras, como no podía menos de ser; cada creador posee su propia idiosincracia, y sus criterios en cuanto a la utilización y elaboración de los materiales de procedencia popular pueden diferir notablemente. En Granados, Albéniz o Falla, la utilización textual de melodías populares no es demasiado frecuente; en la mayor parte de los casos se trata, más bien, de articular un lenguaje personal que incorpore giros melódicos, modalidades y ritmos de procedencia popular, que remitan sin equívoco a sus orígenes y que reproduzcan con veracidad su carácter, aunque a veces, como digo, la cita, textual o más o menos elaborada, del documento popular también sea posible. Falla lleva incluso su indagación aún más lejos incorporando a su lenguaje, en las obras tardías, materiales procedentes de la música española de siglos anteriores. Por su parte, Bartok, que a su condición de compositor insigne une la de folklorista, con un considerable bagaje de investigación de campo a sus espaldas, utiliza con profusión las melodías populares de su propio país y de los de su entorno, pero en el uso que hace de esos materiales hay que distinguir varios niveles que comprenden desde la pura y simple armonización de melodías populares hasta la creación de un lenguaje propio que incorpora y trasciende largamente los elementos básicos del canto y la danza tradicionales en los que se inspira, pasando por distintos grados de elaboración del material, de investigación armónica avanzada en la que trata de hallar una correspondencia entre melodía y armonía que no dependa de la armonía tonal de la tradición culta, etc., etc.

Es más difícil de lo que parece definir qué cosa sea eso que hemos convenido en llamar "impresionismo", y más difícil aún trazar unos límites temporales que acoten razonablemente el fenómeno artístico que con esa palabra se pretende designar. El término ha tenido un éxito grande, mucho mayor de lo que merecía, sobre todo si se tiene en cuenta que se acuñó con una intención torpemente despectiva y referido a una esfera artística diferente, es decir, a la pintura. Apurando un tanto las cosas, sería más justo aproximar la música de Debussy -máximo exponente de ese "soi-disant" impresionismo musical- a la poesía simbolista que a la pintura impresionista. Pero poco importa: son fenómenos artísticos que algo tienen en común entre sí y que, todos ellos, innovaron profundamente en sus respectivos dominios. Pero, dejando a un lado lo oportuno o inoportuno del término -el propio Debussy se manifestó de manera ambigua, cuando no hostil, al respecto- es posible rastrear antecedentes de un cierto "impresionismo" musical en algunas páginas de Liszt, y no necesariamente en el Liszt visionario de los últimos años -se ha exagerado mucho, por lo demás, en cuanto al carácter premonitorio y al valor mismo de obritas como "Nuages gris"- sino en no pocas de las pinturas sonoras, tan tempranas, de los "Años de peregrinaje" o de las "Armonías poéticas y religiosas". ¿Y qué decir

de una obra tan "impresionista" como "La Vega" de Albéniz, escrita en 1897, cuando ni Debussy ni Ravel habían escrito todavía para el piano ninguna página de calibre semejante? La creación de ese ámbito, de ese clima sonoro, de ese estilo que conocemos como "impresionismo" resulta de la aportación conjunta, simultánea, de Debussy y de Ravel, pero también de Albéniz y de Falla y posiblemente de otros músicos menores. Pero no es solamente Debussy -el más grande de todos- el que irradia influencia; también la recibe: de Albéniz con toda probabilidad, de Ravel ciertamente, y con todo ello realimenta su inmensa capacidad creadora.

Un poco de pasada, me referiré aquí al movimiento neoclásico; de pasada porque dicho movimiento alcanzó su climax entre las dos guerras mundiales y aquí estamos hablando de músicas escritas en los diez primeros años del siglo. Pero no deja de ser cierto que algunos de los compositores representados en estos programas se adhirieron, llegado el momento, al movimiento neoclásico, aunque sus aproximaciones a dicha estética -si es que cabe hablar de una estética neoclásica- fueron muy diferentes. Neoclásico, si se quiere, puede considerarse al Debussy de las tres últimas sonatas, ejemplos únicos dentro de su producción de aceptación de la gran forma clásica por excelencia: pero ¿se trata verdaderamente de sonatas "clásicas", de una vuelta a modelos para él definitivamente periclitados? Debussy se muestra en esas tres sonatas tan indómitamente innovador como lo fue siempre desde los tiempos de "Pélléas" o "La siesta de un fauno". (¿Acaso habría que considerar a Debussy como un músico nacionalista en el sentido que se da corrientemente al término porque firma esas sonatas como "musicien français"?) Neoclásico, si se quiere, es también Ravel, pero en su caso se trata de un acuerdo real, profundo, entre su naturaleza musical, tendente a un cierto tipo de orden y de equilibrio, y unos ejemplos, más que modelos, heredados de una tradición que él respeta y ama; no hay "pastiche", verdaderamente, ni en la Sonatina ni en los dos bellísimos primeros movimientos del Concierto en sol; puede haberlo, tal vez, en "Le tombeau de Couperin", pero ahí se trata -como en el "Hommage a Rameau" de Debussy- de una reverencia dirigida a un pasado glorioso que se reconoce como propio. Parecido es el caso de Prokofiev, quien no tiene empacho en declarar: "Existe una vuelta hacia las formas clásicas que comparto totalmente... no deseo nada mejor, nada más flexible o completo que la forma sonata..." Pero en 1910 aún estamos lejos de esto: Prokofiev, para quien tiene ocasión de asistir al estreno de sus Piezas Op. 4, se comporta como un rebelde, como un iconoclasta, como un salvaje. En el caso de Falla, más que de neoclasicismo cabría hablar de un deliberado arcaísmo que se manifiesta con claridad en esos dos bellísimos productos de su madurez que son "El Retablo de Maese Pedro" y el "Concierto". Queda el caso de Bartok: después de unos años de casi completo silencio, que son años de reflexión, de reconsideración de toda su obra anterior (y de la orientación implícita en ella), en 1926 reanuda su

labor creadora con enorme empuje; aparte de algunos estu-
pendos logros anteriores, lo mejor de su producción, lo más
potente, lo más bello, ve la luz a lo largo de unos cuantos años
de plenitud en los que se suceden sin pausa sus grandes obras
maestras: sonatas, cuartetos, conciertos, etc., es decir, grandes
formas de tradición clásica, pero nada hay en ellas que re-
cuerde a los innumerables "retornos a..." tan frecuentes en la
época, ni a la grisalla de reproducciones carentes de imagina-
ción de esas grandes formas. ¿Es esto neoclasicismo? Tal vez.
De cualquier modo, también en este caso hay que dejar trans-
currir el tiempo; el Bartok de las Bagatelas es todavía -él mis-
mo lo dice- un Bartok "experimental", a la búsqueda de su
lenguaje.

Queda, por último, mencionar lo que realmente constitu-
ye el gran tema, el gran acontecimiento, o el gran problema,
-depende del punto de vista- de la música en este siglo nues-
tro: lo que se dio en llamar la "disolución de la tonalidad", la
entrada en crisis de un sistema, de una organización de nues-
tro universo sonoro, que ha probado su solidez y su eficacia a
lo largo de más de dos siglos, pero que, como todo organismo
vivo, llevaba dentro de sí los gérmenes de su propia degrada-
ción, de su disolución, o bien de su evolución y su transfor-
mación en un orden nuevo. ¿Ha sido esto realmente así?
¿Existe un orden nuevo que haya venido a llenar el enorme
vacío dejado por la presunta ruina del orden tonal? Personalmente creo que carecemos todavía de la necesaria
perspectiva para estimar con acierto el alcance verdadero de
las transformaciones sufridas por el lenguaje musical a lo lar-
go del siglo: los árboles no nos permiten aún ver el bosque.
Pero en el decenio inicial del siglo XX, cuando nacen casi to-
das las obras que llenan estos programas, solo a tres de los
compositores comprendidos en ellos se les puede asociar con
este proceso de transformación profunda del lenguaje musi-
cal que ha llevado a una supuesta bancarrota del sistema to-
nal tradicional, y los tres actuaron de manera consciente, aun-
que no todos guiados por la intención decidida de subvertir el
orden establecido. Tomemos el caso de Debussy, por ejemplo:
su música, tan afirmativa y jubilosamente tonal en tantos mo-
mentos, se convierte en otros en una auténtica bomba lapa ad-
herida al casco de ese orgulloso "Titanic" que es el sistema to-
nal. Sin intención declarada de acabar con nada, sólo con el
designio de ensanchar límites, tal vez sea la obra de Debussy
la que más insidiosamente ha minado los cimientos de la to-
nalidad tradicional. Scriabin, por su parte, trata deliberada-
mente de articular unas bases nuevas sobre las que funda-
mentar su lenguaje; la tonalidad tradicional era para él como
un traje que se le hubiera quedado estrecho. Pero las salidas
propuestas en sus obras, a partir de la quinta Sonata, consti-
tuyen más bien una solución personal difícilmente transferi-
ble, y, en el fondo, un callejón sin salida, históricamente ha-
blando, con independencia de cual sea el valor que, con la ob-
jetividad posible, quepa atribuir a tales obras. Por último está
el caso de Alban Berg: esta Sonata Op. 1, que es la primera

obra que él da por válida y la última que escribe bajo la supervisión de su maestro, Arnold Schönberg, está en la tonalidad de si menor, pero el cromatismo exacerbado de su armonía, su incesante deambular moduladorio y la deliberada indefinición tonal de muchos momentos, hacen estallar literalmente las costuras de ese traje que también le quedaba estrecho a Scriabin. En realidad, para aquel momento Schönberg ya había roto ataduras con el sistema tonal, y el propio Alban Berg no tardaría en seguir su ejemplo. Pero de todo ello se volverá a hablar más adelante, en el comentario que acompaña a cada programa.

Manuel Carra

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

La renovación profunda del lenguaje musical que llevó a cabo Debussy tiene su correspondencia en el "impresionismo" pictórico y el "simbolismo" poético; Monet y Mallarmé serían, en uno y otro caso, las figuras emblemáticas. En su origen, la utilización de la palabra "impresionista", que iba cargada de una intención claramente peyorativa, fue el "hallazgo" de un periodista llamado Louis Léroy, que escribió acerca de "l' école impressioniste" con motivo de una exposición celebrada en 1874 y en la que participaban Monet, Dégas, Sisley, Renoir y Pissarro. La pintura de estos maestros suponía una fuerte reacción, un auténtico revulsivo, frente al arte tradicional, a la pintura "oficial", al "pompierisme". El término hizo fortuna; para empezar, los propios pintores del grupo lo adoptaron gustosamente. No tardó en hacerse extensivo a un arte como el de Debussy que, aún situándose en una esfera artística diferente, tenía concomitancias estéticas con el "impresionismo" pictórico. Desde muy pronto, ya en 1887, los censores que en el Instituto de Francia se encargaban de examinar los trabajos que mandaban desde la Villa Médicis los pensionistas galardonados con el "Prix de Rome", expresaban su descontento con respecto al envío de "Printemps" al encontrar en dicha obra "un sentimiento del color musical cuya exageración podría hacerle olvidar fácilmente la importancia de la precisión del dibujo y de la forma. Sería muy deseable que (Debussy) se pusiese en guardia contra ese "impresionismo" vago que es uno de los mas peligrosos enemigos de la verdad en la obra de arte". En cierto modo, el propio Debussy alentó una interpretación "impresionista" de su música cuando, en el comentario de presentación de los "Nocturnos" para orquesta, escribió: "El título "Nocturno" quiere tomar aquí un sentido más general, y sobre todo más decorativo. No se trata, pues, de la forma habitual del nocturno, sino de todo lo que esa palabra contiene de *impresiones* y de luces especiales". A principios de siglo, tras el estreno del "Preludio a la siesta de un fauno" (1895), "Nocturnos" (1900), "Pélléas et Melisande" (1902) y de algunas obras para piano como "Estampes (1903) o "La isla alegre" (1904), era ya moneda corriente hablar de "música impresionista" refiriéndose a la de Debussy. ¿Consideraba realmente Debussy que el término "impresionismo" era adecuado para definir su estética? Los testimonios son más bien ambiguos. Por una parte, hay una carta suya escrita probablemente en 1906 en la que expresa la opinión de que la música tiene una capacidad superior a la de la pintura para llevar a la práctica las teorías impresionistas puesto que, p. ej., la música puede evocar el juego de luces y su influencia sobre los colores de manera fluida, en tanto que la pintura solo puede representar un instante de ese devenir. (Monet necesitó realizar series de cuadros sobre un mismo motivo para poder captar los cambiantes efectos de la luz

sobre la escena: la estación de St. Lazare, la catedral de Rouen, los chopos a la orilla de un río, los nenúfares o el puente japonés de su jardín de Giverny, etc.) Pero, por otra parte, Debussy, en alguna página de su "Mr. Croche, antidilettante", se muestra mucho más evasivo, y dice que lo que le gusta de la palabra "impresiones", de la etiqueta de "impresionista" aplicada a su música, es el hecho de que le permite "preservar su emoción de toda estética parásita", dejándole, al propio tiempo, la suprema libertad de no entrar en aclaraciones sobre una materia en la que todo intento de explicación corre el riesgo de convertirse simplemente en una invitación al malentendido. Esto no es sino una manera de desmarcarse y de afirmar, indirectamente, que una estética se deja difícilmente encerrar en una etiqueta cualquiera. Por último, el compositor comienza a sentirse fastidiado por la dichosa etiqueta y deja traslucir su malhumor en una carta dirigida a su editor, Durand, y en la que, a propósito de "Images", escribe: "Estoy tratando de hacer *otra cosa* -en cierto modo *realidades*-, eso que los imbéciles llaman *impresionismo*..."

No es difícil, partiendo de los títulos, establecer una relación entre la música de Debussy y el "impresionismo" pictórico o el "simbolismo" poético, pero al hablar de música impresionista hay que tener buen cuidado de subrayar el carácter traslaticio de la expresión, porque música y pintura -o poesía- son realidades artísticas diferentes, que se mueven en esferas diferentes y trabajan con materiales diferentes. Tomar al pié de la letra el significado de los títulos en Debussy puede conducir a una ocultación de la realidad musical que tras ellos se ampara, a un equívoco no por involuntario menos enojoso. Los títulos de Debussy, con tanta frecuencia alusivos a poesía o pintura (o a paisaje, escena, leyenda, etc.) son, más que nada, indicaciones que orientan al oyente hacia una esfera en la que puede hallar analogías, correspondencias que le ayuden a comprender y gustar un lenguaje sonoro que, por su novedad, puede resultar difícilmente accesible en el primer momento. Es significativo a este respecto el hecho de que Debussy, en sus Preludios, pusiera el título al final de cada uno de ellos, dando así a entender que dicho título no es punto de partida, tema o motivo generador de la obra, sino puro comentario. (También podría darse el caso contrario, pero la cosa carece de significación profunda: la música obedece siempre a su propia lógica interna, sea cual fuere la idea o el estímulo que haya puesto en marcha el proceso creador.)

Debussy, que no fue un creador especialmente precoz en la definición de un lenguaje propio, verdaderamente original (aunque las ideas que fueron configurando su estética parecieran estar bastante claras desde sus tiempos de estudiante en el Conservatorio, para desconsuelo o irritación de la mayor parte de sus profesores, excepción hecha del comprensivo Ernest Guiraud) lo fue aún menos en lo que se refiere a la parcela pianística. Un simple cotejo de fechas nos lo hará ver con claridad: "La siesta de un fauno" data de 1892-4, "Pélléas" de 1893-5, ampliamente revisada entre 1901-2, y los "Nocturnos" para orquesta y coro femenino son de 1897-9. Por aquellas fechas, Debussy no había escrito para piano nada especialmente signi-

ficativo: tan sólo una serie de obras más o menos breves en las que se vislumbran influencias diversas que van desde Schumann y Chopin hasta Chabrier o Fauré, y de entre las cuales cabría destacar como algo más personal la "Suite bergamasque"; la única obra importante concebida durante ese período es el tríptico "Pour le piano", escrito entre 1894 y 1901, pero habrá que esperar hasta 1903, año en que escribe las "Estampas" y, sobre todo, 1905, cuando salen a la luz "La isla alegre" y el primer cuaderno de "Imágenes" para encontrarnos con páginas pianísticas dignas de parangonarse, en cuanto a calidad y originalidad, con lo que hasta entonces había escrito para la orquesta o para la escena. El primer cuaderno de "Imágenes" es estrictamente contemporáneo de "El mar". Dos años más tarde, es decir, en 1907, nace una segunda entrega de "Imágenes" para piano, en tanto se gestan las "Imágenes" orquestales, inicialmente concebidas para dos pianos. En 1908 escribe Debussy el "Childrens corner", que figura en este programa al igual que los dos cuadernos de "Imágenes", que es una deliciosa serie de pequeñas piezas rebosantes de humor y de ternura, dedicadas a su hija, y de cuyo primer número - "Doctor Gradus ad Parnassum", una pequeña sátira de los Estudios de Clementi- dice el autor: "Se trata de una especie de gimnasia higiénica y progresiva. Conviene, pues, tocarla todas las mañanas, en ayunas, comenzando por "moderé" hasta alcanzar el "animé". No falta en esta pequeña "suite" una burlona e irrespetuosa cita del motivo inicial de "Tristán". Las "Imágenes" son de muy otra vena: son obras *grandes*, no tanto por la extensión como por la ambición y la altura del logro. Escribía Debussy a Durand: ¿"Ha tocado Vd. las "Imágenes"? Sin falsa vanidad, creo que estas piezas se comportan bien y que tendrán un sitio en la historia de la literatura para piano... (como diría Chevillard) a la izquierda de Schumann, o a la derecha de Chopin..."as you like it".

Sintetizar lo que Debussy aporta al piano no es fácil. Su escritura proviene, fundamentalmente del gran pianismo romántico, de Chopin, a quien admiraba profundamente, y de Liszt (si a éste le quitamos la retórica y la grandilocuencia.) A esa técnica de base él aporta una sensibilidad sonora y un sentido del color muy especiales, un gran enriquecimiento de las texturas mediante una utilización mucho más atrevida y, al propio tiempo, más sutil, de las combinaciones, oposiciones o fundidos de registros, posibles mediante un empleo mucho más desarrollado del pedal de resonancia, *un empleo esencial*, diría yo. En el aspecto armónico, mediante la utilización de los acordes de manera no funcional, está llevando más lejos que nadie, a excepción de Schönberg, una cierta disgregación del sistema tonal. De manera muy distinta, con respecto al maestro vienés, pero con parecida radicalidad, Debussy conmocionó, trastornó las bases de la tonalidad, solo que a él no se le pasó por la imaginación la peregrina idea de *inventar* un sistema alternativo que viniese a sustituir al presuntamente caduco. Además de este empleo de los acordes por su propio valor sonoro, desdeñando las funciones que les atribuía la tradición armónico-tonal, Debussy introduce agregaciones totalmente insólitas -véase el comienzo de

"Et la lune descend..."-y hace un uso bastante sistemático de la escala hexáfona- como en "Cloches a travers les feuilles" o "Voiles". De hecho, la tonalidad se muestra con mucha frecuencia sumamente incierta, porque se la alude, se la roza, por así decir, sin expresarla claramente. Pero nada de esto quiere decir que él se encamine deliberadamente hacia la atonalidad; lo que busca es, según su propia expresión, "noyer le ton". Todo esto, por supuesto engendra una morfología que se aparta resueltamente de las formas tradicionales, que rehuye cualquier rígida simetría, que se muestra, en suma, mucho más abierta.

En todos estos sentidos, excepción hecha de lo que se refiere a la escritura pianística, Ravel es un músico mucho más conservador que Debussy. Tiene un sentido muy agudo, muy refinado, de la disonancia. (Debussy decía de él que poseía el oído más "fino" que conocía), pero su armonía es, por definición, funcional, tonal sin ambigüedades. También las formas son bastantes más apegadas a los modelos de la tradición, más convencionales -si despojamos a la palabra del matiz peyorativo que suele dársele- pero trazadas siempre con firmeza y claridad. Puede hablarse también de "impresionismo" en la música de Ravel -siempre que tengamos en cuenta el sentido ambiguo que tiene el término; Ravel, por su parte, que yo recuerde, no se pronunció nunca claramente al respecto- en obras como los "Juegos de agua" (1901), "Miroirs" (1905), o, sobre todo, ese formidable tríptico que lleva por título "Gaspard de la nuit" (1908). La escritura pianística de Ravel es absolutamente magistral, tal como puede comprobarse en esta deslumbrante obra maestra, sin duda una de las cumbres del pianismo del siglo XX. Muy en la línea ultra-virtuosística de Liszt -recuérdese lo que sus "Juegos de agua" deben a la página de igual título de Liszt- pero con un refinamiento y un sentido del color difícilmente superables. Resulta un tanto sorprendente que un instrumentista de tan insuficiente habilidad como era Ravel -quedan grabaciones de él que no dicen mucho en su favor- fuese capaz de concebir páginas de la complejidad pianística, y al propio tiempo de la maravillosa transparencia de "Ondine" o "Scarbo". En cierta oportunidad Ravel se sintió obligado a reclamar la primacía de su piano "impresionista" haciendo notar que "Juegos de agua" era anterior a "Pour le piano" de Debussy, obra hacia la que declaraba su sincera admiración, aunque pensaba que no aportaba nada esencialmente nuevo pianísticamente hablando; no le faltaba razón. Sin duda, entre Debussy y Ravel, trece años más joven éste último, hubo influencias mutuas, e incluso "préstamos" más o menos involuntarios, más o menos deliberados... Recuérdense, por ejemplo, las curiosas coincidencias entre la Habanera de "Sites auriculaires" (1897) de Ravel y "La soirée dans Grenade" (1903) de Debussy, pero también entre "Hommage a Rameau" (1905) de Debussy y "Le gibet" (1908) de Ravel.

En resumen, con las obras que integran este programa nos hallamos frente a algunos de los máximos logros del pianismo del siglo XX, y si me apuran, del pianismo "tout court".

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Isaac Albéniz fue un pianista extraordinariamente precoz, un auténtico "niño prodigio", que superó sin problemas los posibles inconvenientes de una formación bastante discontinua. También en lo que se refiere a la composición sus estudios adolecieron de la misma falta de continuidad, pero su extraordinario instinto y su facilidad suplieron con amplitud las posibles carencias de una formación técnica tal vez no suficientemente rigurosa. Leipzig primero y Bruselas más tarde, fueron dos etapas importantes en lo que se refiere a sus estudios de composición, pero más significativos y más valiosos fueron, sin duda, por una parte, su encuentro en 1882 con Felipe Pedrell, quien le alentó a buscar en la canción y la danza populares las raíces de una música auténticamente española, y más tarde, en torno a 1890, su amistad con Vincent d'Indy y Paul Dukas, de quienes parece ser que recibió consejos o lecciones. En 1893 decide instalarse en París, reanuda su contacto con d'Indy y Dukas, máximos representantes de la Schola Cantorum -en la que, incidentalmente, dio clases de piano durante algún tiempo- y, sobre todo, entabla relaciones amistosas con Fauré, Debussy, Ravel y toda la "élite" musical francesa del momento... ¡y qué momento! La inmersión en esta vivificante atmósfera musical que se respira en París, genera una honda transformación en el pensamiento compositivo de Albéniz y, a partir de ahí, comienzan a gestarse sus grandes creaciones.

La producción pianística de Albéniz, hasta esos instantes, había sido muy abundante pero de escasa significación: varias sonatas -hasta siete menciona Antonio Iglesias en su estudio sobre la "opera omnia" para piano de Albéniz, aunque de dos de ellas no se tenga noticia y de otras dos sólo hayan llegado hasta nosotros sendos movimientos aislados-, bastante desconocidas hoy día, y una enorme cantidad de piezas breves de estilo "salonesco", muchas de ellas, entre las que están algunas de las más conocidas, de carácter netamente español, pero todavía -apenas me atrevo a escribirlo- bastante convencionales. Lo único que esa música demuestra, a mi modesto entender, es una gran facilidad, una inventiva fértil en ideas melódicas atractivas y una naturaleza musical de una gran espontaneidad, pero casi nada más. Nada, desde luego, que pudiera hacer sospechar ni remotamente la repentina explosión de genio que supone la creación de "Iberia" (con el no menos genial precedente de "La Vega"). La influencia francesa, (de la "escena" musical francesa, y de las dos grandes figuras que dominaban ese escenario: Debussy y Ravel), fue, sin duda, determinante, pero lo fue sobre todo como estímulo, como acicate para poner en marcha todo el potencial creador que había en Albéniz, pero apenas cabe hablar de influencia *directa* de Debussy o Ravel sobre Albéniz. La cronología puede ayudarnos a poner en claro esa

cuestión: "La Vega", una auténtica obra maestra, fruto de una personalidad musical plenamente madura, está escrita, ya se dijo, en 1897, momento en el que Debussy no había escrito aún ninguna obra pianística verdaderamente interesante, aunque ya tenía en el telar una obra de importancia como "Pour le piano" que no terminaría, en realidad, hasta 1901; en cuanto a Ravel, no había escrito para piano solo por aquel entonces más que la "Pavana para una infanta difunta", una obra de la que él mismo renegaría en cierto modo algún tiempo después; sus admirables "Juegos de agua" no llegarían tampoco hasta 1901. La "Iberia", por su parte, ocupa a Albéniz desde finales de 1905 hasta mediados de 1907, es decir, que es rigurosamente contemporánea de las "Imágenes" de Debussy y un poco anterior al "Gaspard de la nuit" raveliano.

¿En donde reside la originalidad de Albéniz? Sin duda, en la escritura pianística ante y por encima de todo. También en la riqueza, la abundancia y la calidad de la invención temática. La armonía es rica y está siempre hábilmente conducida al servicio de una planificación formal sólida, pero es básica e inequívocamente tonal (salvo alguna que otra incursión en el ambiguo terreno de la escala hexáfona), o sea, convencional en el mejor sentido de la palabra, y lo que le da su peculiar colorido es el tratamiento de la disonancia, que consiste fundamentalmente en hacer sonar de manera simultánea apoyaturas y notas reales de los acordes ("acciacature"). Las formas son básicamente simples, sobria y eficazmente tratadas, con gran frecuencia formas ternarias tipo ABA, en las que un episodio central de carácter más o menos lírico -la "copla"- aparece enmarcado por dos episodios de danza, aunque no sea este el único tipo de organización formal utilizado.

Se hablado a veces, pero sin precisar demasiado, de la influencia de la guitarra en el piano de Albéniz. Demasiada guitarra me parece a mí (¿el comienzo de "El Albaicín" y alguna otra cosa parecida? Si se me apura, muchas más referencias a la guitarra, y más directas, hay en la "Fantasía bética" de Falla que en toda "Iberia.") Albéniz piensa en pianista y extrae recursos inéditos del instrumento. (Saber, como se sabe desde hace algún tiempo, que Albéniz orquestó dos números de "Iberia" -se conserva la partitura de "El Puerto"- y que tenía la intención de orquestar algunos más, no niega en absoluto el carácter intrínsecamente pianístico que muestra la prístina redacción de "Iberia". Lo intrincado y difícil de su escritura hizo que, en tiempos, se la tachase de anti-pianística; la misma bobada se ha dicho muchas veces, y aún se dice, de Beethoven, el primer gran *inventor* en materia de escritura para piano. (Permítaseme un breve paréntesis alrededor del tema que estoy tratando: con frecuencia se confunde lo "pianístico" con lo que resulta relativamente "cómodo", relativamente "fácil" o, más bien, mejor y más naturalmente realizable dentro de la siempre problemática adaptación de la mano al teclado; esto, sin duda, es un aspecto nada desdeñable de lo pianístico, pero también lo es, y creo que aún más importante, la exploración y explotación de recursos inéditos en el instrumento, el enriquecimiento de sus posibili-

dades tímbricas mediante disposiciones y combinaciones nunca antes vislumbradas, "e *cosí via*"). Una de las principales dificultades que presenta la escritura albeniziana, aparte o como consecuencia del barroquismo y de lo recargado de la textura, es la frecuencia con la que el compositor recurre al cruce de manos o, más aún, al encabalgamiento de una mano sobre la otra, lo que obliga con frecuencia a redistribuir de manera más cómoda las notas entre ambas manos. Aparte de hipotéticas imprecisiones en que pudiese haber incurrido nuestro compositor a causa de la prisa casi febril con la que escribió toda la "Iberia", -parecía, o más bien debía, presentir su muerte próxima- la razón por la que adopta tales disposiciones, tan incómodamente realizables muchas veces, es porque resultan de una ejemplar claridad para la mejor percepción visual de por donde van las líneas conductoras de esa intrincada textura, aunque, a veces, dicha textura se rompa, estalle, por decirlo así, y quede convertida en una inextricable confusión de líneas rotas que se concretan en conglomerados rítmico-armónicos (en "Rondeña" hay algún pasaje que podría servir de ejemplo: también en otros lugares.) La característica más saliente de la escritura armónica y pianística de Albéniz, la que le confiere su peculiar "mordiente" y su riqueza tímbrica, es, ya lo he dicho, la pertinacia con la que el compositor lleva a cabo ese particular aprovechamiento de la "acciacatura", simultaneando las notas constitutivas del acorde y las inmediatas, golpeando a la vez la apoyatura y su resolución, lo que da lugar a conglomerados de notas, agregaciones, "manchas de color", que rebotan de un registro a otro; las sonoridades restallantes, luminosas, que produce un tratamiento armónico e instrumental de ese tipo llegan a su apogeo en una pieza como "Lavapiés", que, desde el punto de vista estrictamente pianístico -y, por supuesto, dejando al margen valoraciones o gustos personales, aunque esta opinión lo sea- es probablemente la cumbre de toda la "Iberia". Nada menos que un Olivier Messiaen, compositor cuyo pianismo tiene no pocas concomitancias con el de Albéniz, dedicó toda una serie de lecciones en su aula del Conservatorio Nacional de París al análisis pormenorizado de la obra maestra de nuestro músico.

Hablando del españolismo -del andalucismo casi siempre- de la música de Albéniz, creo que está por hacer un estudio detenido acerca de la filiación folklórica de los temas de Albéniz, aunque cabría preguntarse acerca de su real utilidad. Pienso que hay muy pocas melodías populares citadas textualmente en "Iberia" (la "Tarara" en el "Corpus", por ejemplo); hay, eso sí, giros, cadencias y, sobre todo, ritmos claramente entroncados con la música popular. Por otra parte, no parece tampoco que Albéniz se preocupase mucho por la idoneidad de los temas empleados con respecto a la localización geográfica que les atribuía: desde luego, "Eritaña" se parece mucho a una sevillana y "Navarra" a una jota, pero "Rondeña" se sostiene sobre un ritmo que podría considerarse de guajira (nuestra petenera pasada por el Caribe) y la copla no tiene el menor parecido, que yo alcance a apreciar, con el "palo" conocido como "ron-

defla" en el "cante jondo". "Málaga" pudo haberse titulado de cualquier otra manera, así como "Jerez", según atestigua Jacinto Torres en el estudio que acompaña a la edición facsímil de los manuscritos autógrafos de "Iberia", pero eso, en definitiva, no debe importar mucho puesto que al propio Albéniz no le importó. Él no era un folklorista, pero su música rebosa "españolidad" por los cuatro costados. Como escribió Debussy: "Sin reproducir exactamente los temas populares, se trata de alguien que los ha bebido, los ha escuchado hasta hacerlos entrar en su música sin que podamos apercibirnos de la línea de demarcación". Creo que no hay mejores palabras para cerrar este comentario sobre "Iberia" que estas otras que escribió también Debussy: "Nunca la música ha alcanzado (a transmitir) impresiones tan diversas, tan coloridas; los ojos se cierran como deslumbrados de haber contemplado demasiadas imágenes. Hay muchas otras cosas todavía en esos cuadernos de "Iberia", donde Albéniz ha puesto lo mejor de sí mismo, y ha llevado su cuidado de la "escritura" hasta la exageración, por esa necesidad generosa que iba hasta "arrojar la música por las ventanas". Si esto escribía el gran "Claudio de Francia", ¿qué podríamos añadir los demás?

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Junto con Albéniz (1860-1909) y Falla (1876-1946), Enrique Granados (1867-1916) completa el trío de compositores que hicieron posible el resurgimiento de una música española de calidad, homologable con la que se hacía en Europa por los mismos años, -finales del siglo XIX y principios del XX- y apoyada en las mismas doctrinas nacionalistas que inspiraron e hicieron posibles movimientos de idéntico signo en otras áreas sometidas hasta entonces a la avasalladora influencia de la música alemana, que dominó casi todo el siglo romántico, especialmente en lo que se refiere a la música instrumental, de cámara o sinfónica. (En el dominio operístico, el enorme influjo de Wagner fue, en cierta medida, contrapesado por el de Verdi y, más tarde, por el de la escuela verista italiana, con Puccini a la cabeza.) En Granados, al contrario de lo que sucede con Albéniz y Falla, no es fácil hallar rastros de una influencia, un eco, siquiera sea indirecto, de lo que se hacía en Francia por aquellos años. Hay que tener en cuenta que la estancia de Granados en París, donde trabajó el piano bajo la dirección de Charles-Wilfride de Bériot, tuvo lugar entre 1887 y 1890; por aquellas calendas ni Debussy ni, aún menos, Ravel habían irrumpido todavía en el panorama musical de la capital francesa con el ímpetu renovador con que habrían de hacerlo pocos años más tarde. Sin duda, conocería más adelante la música de los mentados maestros, pero ese supuesto aunque más que probable conocimiento no dejó huella en su música: Granados, por formación y por temperamento, fue un romántico tardío, y su música para teclado se mueve en la línea del pianismo de Schumann, Chopin o Liszt -del influjo de cualquiera de ellos, tan distintos entre sí, es posible hallar claros indicios en la música de nuestro compositor- y, tal vez por eso mismo, al margen de otras consideraciones, no tiene el mismo peso que Albéniz o Falla en la "puesta al día" de la música instrumental española de su momento. Su pianismo, suntuoso, barroco, es una especie de hipertrofia del de Chopin o Liszt y su armonía es rica, refinada, abundante en hallazgos modulatorios, -estoy pensando todo el tiempo en su *capolavoro*, "Goyescas"- pero no ofrece ninguna novedad que no estuviese ya presente en sus modelos, y no digamos ya en Wagner. Su sentido de la elaboración temática y del desarrollo se limita a la repetición ornamentada de las ideas, provistas en cada reaparición de acompañamientos cada vez más complicados, y su sentido de la forma encuentra sus mejores realizaciones a través de la improvisación (a Dios gracias, él era un improvisador formidable, y de ello queda, por fortuna, algún documento grabado.) Esta puede parecer una opinión excesivamente cicatera en el reconocimiento de los indiscutibles méritos que atesora la música de Granados, sobre todo si tenemos en cuenta que se incurre

con frecuencia en el vicio, o la comprensible debilidad, de glorificar más o menos por igual todo lo nuestro, sin apenas establecer distingos, pero resulta que es indispensable establecerlos: Granados escribió una música que es, por momentos, muy bella, apasionada, incluso conmovedora, pero que no alcanza la altura a la que se eleva, en sus mejores momentos, la de sus dos contemporáneos, Albéniz y Falla.

La inclinación nacionalista que distingue a una buena parte de la producción pianística de Granados nace muy tempranamente gracias a su contacto con Felipe Pedrell, de quien fue discípulo entre 1884 y 1887. En fecha tan temprana como 1890 -contaba veintitrés años el compositor en ese momento- ya estrena varias de sus Danzas españolas en un recital que tuvo por escenario el Teatro Lírico de Barcelona, y Antonio Iglesias, en su amplio trabajo dedicado a la obra completa para teclado de Granados cita un texto de éste en el que se dice: "Mis Danzas españolas datan de 1883..." (¡!) Y -sigo tomando los datos del libro de A. Iglesias- cuando marcha a París en 1887 las lleva ya consigo, aunque no se sabe si en su totalidad o parcialmente. Probablemente habrá que deducir que la redacción y las posibles revisiones sucesivas de las doce piezas que integran la colección se extienden entre 1883 y 1890. En estas Danzas españolas que constituyen el inicio, como en las espléndidas "Goyescas" que suponen su colofón, el nacionalismo de Granados se manifiesta, un poco a la manera como lo hace en Albéniz o Falla, con alusiones al carácter, a los giros melódicos o a los ritmos de procedencia popular, pero, en cambio, no son muy frecuentes las citas textuales de documentos folklóricos.

Ninguna de las dos obras de Granados aquí incluidas tiene, en absoluto, carácter nacionalista; son dos típicos productos de una sensibilidad romántica que no tiene otra patria que la que acoge en un mismo abrazo a Schumann (es curioso el parecido del tema inicial de la quinta pieza de las Escenas románticas con el tema de las Variaciones ABEGG), Chopin o Liszt; también -¿por qué no?- a Grieg. (¿No decía acaso Massenet, refiriéndose a Granados, que era el "Grieg español"? Y, por supuesto, lo decía con intención elogiosa.). En algunos momentos estas Escenas románticas hacen pensar también en Scriabin. Por su parte, el Allegro de concierto, una de las obras mejor conocidas de Granados, es la respuesta de nuestro compositor a un concurso convocado por el Real Conservatorio de Música de Madrid en 1903 para escribir una pieza destinada a servir de fragmento de ejecución obligada en los ejercicios de fin de carrera de dicho centro, concurso en el que, por cierto, resultó mercedamente vencedor. Sin presentar la endiablada dificultad de las "Goyescas", el Allegro de concierto es una página sumamente brillante y muy eficaz a la hora de suscitar el aplauso entusiasta de los oyentes.

Las obras de Falla que en este programa preceden a las Cuatro Piezas Españolas pueden servir, en primer lugar, para atraer nuestra atención sobre un fenómeno que no deja de resultar sumamente sorprendente, a saber, la nula precocidad que en ellas manifiesta aquél a quien, con toda justicia, podemos

considerar como uno de los mayores compositores de toda nuestra historia musical. ¿Cómo se explica que páginas tan inocentes y tan convencionales como las dos Serenatas o la ingenua Canción sean lo más representativo que en ese momento puede exhibir un compositor de veinticuatro o veinticinco años? Por la misma época, estrictos contemporáneos suyos como Ravel o Schönberg habían escrito ya obras como los "Juegos de agua" o los "Gurre-Lieder", y a esa misma edad, aunque unos años más tarde en razón de las respectivas fechas de nacimiento, Bartok o Strawinsky habían alumbrado ya obras como la Rapsodia para piano y orquesta o el Scherzo fantástico. Las razones de este evidente retraso que exhiben las primeras composiciones de Falla no serían difíciles de señalar, pero, en realidad, lo único que verdaderamente importa es que Falla recupera ese inicial retraso en un plazo relativamente corto. Todavía, el Allegro de concierto, escrito para acudir a la misma convocatoria que premió al de Granados, y en la que Falla hubo de contentarse con una mención, es una obra laboriosa, de considerable extensión, pero en la que ni con la mejor de las voluntades cabría hallar nada revelador en mínima medida de la verdadera personalidad del músico, esa personalidad que empieza a desvelarse muy poco después con "La Vida Breve" y, en lo que al piano se refiere, con las Cuatro Piezas Españolas.

En la formación de Falla como compositor y en su posterior evolución hay dos fechas a las que podemos atribuir especial relevancia: 1901, cuando entra en contacto con Felipe Pedrell, que será durante algunos años su maestro de composición, y 1907, cuando ve cumplido su deseo de trasladarse a la capital francesa, en la que residirá hasta que el estallido de la I^a Guerra Mundial le obligue a regresar a España. De Pedrell, entre otras cosas, hereda Falla -como Albéniz o Granados- su fe en el credo nacionalista, en torno al cual gira su creación toda. París, con toda la riqueza de novedades artísticas que en aquellos años veían la luz en la capital francesa, supuso para Falla una apertura de horizontes que tuvo hondas repercusiones en la maduración de su pensamiento musical. Él mismo decía que sin su estancia en París, su obra no hubiese sido la misma. Fue Paul Dukas su introductor: él le presentó a Albéniz, su compatriota, que gozaba de la amistad y el aprecio de todas las personalidades del mundo musical Parisino; a través de ellos conoció y se benefició de la amistad de Debussy, de Ravel, y de todos cuantos contaban algo en aquel ambiente artísticamente tan rico y tan sugerente.

Cuando Falla llegó a París ya tenía emprendida la composición de las Cuatro Piezas Españolas. Según asegura Pahissa en su biografía del compositor, en ese momento tenía ya bastante avanzada la composición de las dos primeras, "Aragonesa" y "Cubana", y comenzada la tercera, "Montañesa". Cual fuese el estado real en que se hallaban esas piezas en curso de composición y de qué manera y hasta qué punto pudo repercutir en el pensamiento de Falla todo cuanto tuvo ocasión de conocer en París, son cuestiones para las que no hay respuesta. Sin duda, Falla tuvo ocasión de escuchar las obras más recientes de

Debussy y de Ravel, y por las fechas en que fueron estrenadas, más la amistad que le unía al compositor, debió tener oportunidad de conocer igualmente las Iberias de Albéniz; con seguridad, todo ello hubo de tener alguna repercusión en la evolución de su pensamiento y de su propia escritura. Pero pienso que es tarea vana tratar de hallar en las Piezas Españolas huellas de una influencia *directa* de las músicas de Albéniz, Debussy o Ravel. Todo cuanto Falla encontró en París, todo cuanto pudo absorber de aquel ambiente tan enriquecedor, fue perfectamente integrado, transmutado en un lenguaje que ya, en estas Cuatro Piezas Españolas terminadas en la capital francesa, se nos muestra como algo personal y bien diferenciado, cualesquiera que hayan podido ser los influjos que han contribuido a modelarlo. Las recomendaciones de Debussy, Dukas y Ravel hicieron posible que Durand, el editor ligado a la vanguardia francesa del momento, publicase las Piezas Españolas en 1908. (Más tarde sería también el editor de obras como las "Noches en los jardines de España" o las "Siete Canciones Populares Españolas".)

En cuanto al tratamiento que se hace en estas Piezas del material de procedencia popular, lo mejor es cederle la palabra al propio Falla (en textos citados por A. Iglesias en su libro dedicado a la producción pianística del compositor): "Para hacer la "Aragonesa" no he adoptado ninguna jota auténtica, sino que más bien he procurado estilizar la jota". Con respecto a la segunda de las Piezas Españolas dice Falla: En la "Cubana" me he servido de la "guajira" y del "zapateo", más libremente de la primera que del segundo. Aquélla (la guajira) canta sobre un fondo inspirado por el movimiento de la hamaca". "En la "Montañesa" -sigue diciendo Falla- he usado más estrictamente el canto popular. Para la primera parte me he servido, en cierto modo, de (una) frase de una canción montañesa. El tema de la segunda parte no es otro que (una) conocida canción asturiana". Con respecto a la "Andaluza", cuarta y última de las Piezas Españolas", dice Falla que "es la más libre de las cuatro, como forma, como fondo y como todo". No hay, en efecto, cita textual alguna, pero el carácter es decididamente andaluz. En lo que se refiere a la escritura pianística cabe decir que es siempre efectiva, muy brillante por momentos en la "Aragonesa" y la "Andaluza", poética o impresionista en la "Cubana" o la "Montañesa" y, desde luego, por entero diferente del originalísimo pianismo albeniziano.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

De todos los compositores reunidos en esta serie de cuatro programas, el único que posee una producción pianística puramente testimonial, es el checo Leos Janáček, un claro representante del nacionalismo de la primera hora, que junto a su tarea principal de creación supo desarrollar igualmente un actividad importante como investigador del folklore, en colaboración con su compatriota Frantisek Bartos. Es también es el más antiguo de estos compositores, puesto que nació en 1854, pero fue un músico que prestó siempre un oído atento a las novedades que iban surgiendo en su entorno, y así, hacia el final de su vida, que se extinguió en 1928, alcanzó a escribir algunas obras de acento curiosamente "moderno" habida cuenta de la generación a la que pertenecía, y, desde luego, muy personales. Aunque lo más importante de su producción hay que buscarlo en la ópera, la música sinfónica o sinfónico-coral (recuérdese la famosa "Misa glagolítica") y la de cámara, en el sector pianístico dejó tres obras dignas de interés: la Sonata "1º de Octubre de 1905", de la que quedan solo los dos primeros movimientos porque el autor destruyó el tercero (y los otros dos se salvaron gracias a la astucia de la pianista Ludmila Touchkova, porque Janáček quería hacerlos desaparecer también; un caso en cierto modo parecido al de la desobediencia de Max Brod frente a la voluntad de Kafka); un ciclo de quince piezas, para armonio algunas y para piano las restantes, compuestas entre 1901 y 1910, y de las que un grupo de diez fueron finalmente recogidas bajo el título "Por un sendero herboso"; por último, un grupo de cuatro piezas tituladas "En la niebla", compuesto en 1912.

Las diez piezas que integran la colección titulada "Por un sendero herboso" son todas bastante breves. De ellas han sido seleccionadas en este programa las nº 2, "Una hoja caída", nº 5, "Ellas parlotean como golondrinas", nº 7, "Buenas noches" -una delicada y algo inquietante canción de cuna-, y nº 10, "La lechuza no se ha ido volando". Dentro de la modesta ambición que las caracteriza, estas páginas sirven bien para ilustrar los aspectos singulares del estilo de Janáček, su melodismo sobrio, un fraseo con frecuencia irregular, la personal manera de tratar una armonía que no tiene pretensiones innovadoras pero en la que los enlaces acordales escapan con frecuencia a ciertas rutinas, la rítmica, bastante cambiante, flexible, etc.

Bela Bartok es, sin duda, una de las figuras estelares en la música del siglo XX, un nacionalista, como Janáček, pero de "última generación", de los que llevan -el que más, seguramente- hasta sus extremas consecuencias el tratamiento de unos materiales de origen popular que él elabora de las más variadas maneras: desde la armonización pura y simple de las melodías, conservando su sabor modal, como en los Villancicos

rumanos, por ejemplo, al tratamiento mucho más elaborado que hace de esas melodías en obras como las Improvisaciones Op. 20, en las que la atmósfera fuertemente disonante de que las rodea roza los límites mismos de la tonalidad, hasta la total integración de los elementos básicos de lo popular en un lenguaje propio, inconfundiblemente personal, impregnado del aroma de lo popular, pero en el que resulta difícil detectar algo más que rasgos muy generales que denuncien sus ya lejanas fuentes de inspiración.

Las 14 Bagatelas Op. 8 datan de 1908. A pesar de la modestia de los objetivos que parecen proponerse a juzgar por el título, todos los biógrafos y comentaristas de Bartok coinciden en subrayar la importancia que esta serie de breves piezas tienen en el contexto de su obra total, a causa, sobre todo, del carácter experimental que se manifiesta en muchas de ellas. Esta opinión está bien fundamentada y el propio Bartok se refirió en alguna ocasión al propósito de realizar "experiencias" que le guió en la composición de algunas de estas Bagatelas: concretamente, él señalaba las nº 1,8,9,11 y 13. Pero no son éstas las únicas que revisten el aspecto de búsquedas sistemáticas en alguna dirección. Las incluidas en este recital son la nº 2, en la que un ritmo "ostinato" sirve de acompañamiento a un curioso diseño melódico cuyos intervalos van creciendo en amplitud; la nº 7, caracterizada por un "tempo" extremadamente "rubato" -Bartok lleva su minuciosidad al extremo de añadir indicaciones metronómicas cada pocos compases- y un melodismo que se complace especialmente en los intervalos de cuarta; la nº 7, intensamente cromática y en la que ambas manos insisten en deslizarse paralelamente a distancia de novena menor; la nº 11, en la que predominan los acordes formados por cuartas superpuestas, en un "tempo", de nuevo, "molto rubato"; la nº 12, que es, una vez más, una página de "tempo sumamente libre, en la que unas notas repetidas en "accelerando" nos remiten, con muchos años de anticipación, a ciertos efectos de la "Música para cuerdas, celesta y percusión"; por fin, la nº 13, que lleva por título "Ma mie qui danse..." es un vals enloquecido, de carácter deliberadamente grotesco que más tarde, ampliamente reelaborado, se convertiría en el segundo de los Dos Retratos para orquesta.

Sólo una obra para piano escribió Alban Berg: la Sonata Op. 1 que, como su número indica es la primera obra que publicó, es decir, la primera que consideró digna de ser publicada y dada a conocer al público. Antes de ella solo había escrito unas Variaciones para piano que no fueron editadas sino muchos años después de su muerte; Berg no las consideró nunca dignas de darlas al público puesto que no son más que un "deber" de alumno, una música totalmente impersonal que recuerda más o menos a un Brahms algo torpón. Después de la Sonata, que data de 1908, Berg ya no volvió a escribir para piano solo; una sola obra importante le tiene como co-protagonista, y es el Concierto de cámara para violín, piano y trece instrumentos de viento.

La Sonata Op. 1 está escrita todavía bajo la dirección de su maestro, Schönberg, pero es ya el último producto de su perío-

do de aprendizaje y una obra de considerable interés aún cuando Berg se halle todavía lejos de haberse forjado un lenguaje verdaderamente personal y maduro. Lo que sí está presente en ella es la elevada temperatura sentimental que caracterizará siempre a la música de Berg, su ardiente romanticismo, su sensibilidad a flor de piel. Aunque sea todavía de la obra de un alumno, está claro en ella que se trata de un alumno de genio; pero, sin duda, refleja con claridad las directrices de su maestro, que no son, en el fondo, sino los mismos principios que guían las creaciones contemporáneas del propio Schönberg, eso sí, puestos de manifiesto en un lenguaje mucho más maduro. La escritura de la Sonata, en la que no hay la más mínima concesión a la pura virtuosidad, aunque se trate de una obra ciertamente difícil, es de una densidad polifónica sorprendente, como sorprendente es la elaboración a la que está sometido un material temático que, a pesar de lo aparentemente inmediato, espontáneo, de su expresividad, revela al más somero examen el extraordinario trabajo de selección y de variación al que ha sido sometida la interválica, y la extraordinaria "economía de medios" -como gustan de decir los exégetas de Schönberg y su escuela- con que está realizada toda esta partitura admirable. La armonía es, como cabría esperar en un producto de la escuela schönbergiana, densamente cromática, incesantemente modulante y, por momentos, se sitúa en el límite mismo de la tonalidad, aunque un apaciguador acorde de si menor venga a clausurar esta obra que rebosa dramatismo en un clima de sosiego y recogimiento.

Serguei Rachmaninov brilló en todo cuanto hizo: como compositor, como director de orquesta, como pianista ... y, sin embargo, una personalidad tan brillante, tan unánimemente reconocida, fue siempre la víctima de su propio y feroz sentido autocrítico, presa de constantes dudas acerca de su propia valía; los testimonios de ello abundan en declaraciones y cartas. Por citar un único ejemplo, de su 1ª Sinfonía decía que era "débil, pueril, forzada y ampulosa". Ciertamente, no se trata de su obra más afortunada, pero en su correspondencia hay ejemplos de las dudas que le asaltaban acerca de la validez de la que después hubo de convertirse en su obra más aclamada: el Segundo Concierto para piano y orquesta. En resumen, un incurable pesimista, que a lo largo de su deslumbrante carrera como concertista se quejaba de que cuanto más estudiaba peor se comportaban sus dedos.

Ultimo representante de esa estirpe de pianistas-compositores (o a la inversa) que está en la línea de Chopin o Liszt, Rachmaninov fue, ya se dijo al principio, un anacronismo. Él mismo declaró en una ocasión: "Quizá siento que el tipo de música que me gustaría escribir no es el mismo que se acepta hoy en día". Es decir, que se veía a sí mismo como un desplazado, como alguien fuera de su tiempo. ¿Lo sentía verdaderamente así? Pienso que era un hombre demasiado honesto como para considerar que todo el mundo estaba equivocado, excepto él; su ego no era tan desmesurado. Sin embargo, no cabe la menor duda de que su música, desfasada o no, viene susci-

tando desde hace décadas la adhesión apasionada de los públicos; algo tendrá el agua cuando la bendicen.

Personalmente soy de los que piensan -por fortuna no soy el único en sostener esa opinión- que lo mejor de Rachmaninov no está siempre en las obras de gran formato, en las que hay desequilibrios más o menos flagrantes, pasajes de los que mana una cierta sensiblería de no muy buena ley, una cierta inclinación hacia la grandilocuencia... y todo eso junto a ideas que conmueven a quienquiera que tenga sensibilidad. Lo mejor de Rachmaninov, creo -creemos algunos- que está en sus obras de pequeño o mediano formato, en las dos series de Preludios, en las Variaciones sobre un tema de Corelli o en los admirables Estudios-Cuadros. En todo ello hay un mayor equilibrio entre la calidad de las ideas y el acabado de la realización que en sus grandes producciones. (El propio Rachmaninov, hay que insistir en ello, sentía una profunda desconfianza en cuanto a su capacidad en ese sentido.) Por último, hay que poner de relieve lo que, sin duda, constituye una de las mayores cualidades de la música de Rachmaninov: su escritura pianística, rutilante, poderosamente original, de una dificultad que eriza el pelo en ocasiones, pero también de una eficacia y una contundencia verdaderamente admirables. Aquí, como en el mejor Liszt, la virtuosidad no es mero fuego de artificio, sino un valor musical en sí mismo.

La fuerte personalidad de Prokofiev se revela con claridad y hasta con brutalidad, desde sus primeros pasos como compositor. El creador maduro evolucionará hacia un estilo impregnado de clasicismo -recuérdense las palabras con las que Prokofiev expresa su respeto y su amor hacia las formas clásicas citadas en la introducción a estos programas- en el que su claro don melódico y su lirismo hallarán un contrapeso en los ritmos vigorosos, la violencia de su sentido de la disonancia o su seco humorismo fuertemente inclinado hacia la burla o lo grotesco. En el equilibrado y bien elaborado lenguaje de las obras de la madurez esta mixtura puede dar como resultado páginas ejemplares del pianismo del siglo XX como son sus cuatro o cinco últimas sonatas. Pero en 1908, este díscolo alumno de tendencias "tapageusement" revolucionarias, que irritaba a sesudos profesores como Glazunoff, Vitol o Liadoff, se empecinaba en mostrar lo más agresivo de su temperamento. En su primera aparición pública, como compositor y como pianista, tocó estas Piezas Op. 4 en una de las "Soirées" de Música contemporánea de San Petersburgo. La acogida, por parte de crítica y público fue, como cabe suponer, desigual, y si hubo quien criticó desdenosamente estas obras "desordenadas", hubo también quien supo apreciar en ellas una personalidad prometedora que se manifestaba con originalidad y audacia. En "Sugestión diabólica", la última de estas cuatro piezas, encontramos ya, vigorosamente dibujados, algunos de los rasgos que caracterizan al Prokofiev maduro.

Scriabin es estrictamente contemporáneo de Rachmaninov; estudió, como éste, en el Conservatorio de Moscú y fue también un gran pianista que compatibilizó durante la fase ini-

cial de su carrera la labor de compositor con la actividad de concertista que, más tarde, fue abandonando progresivamente, en provecho de sus tareas creadoras. La trayectoria de Scriabin fue, sin embargo, muy diferente de la de su compañero de promoción; partiendo, también como Rachmaninov, de un post-romanticismo en la línea de Chopin y Liszt, su estética tomó otros derroteros y su lenguaje armónico evolucionó hacia un cierto atonalismo. fue sin duda, al margen de cuál sea su verdadera importancia histórica, -cuestión aún controvertida- uno de los compositores para piano más originales de principios de siglo.

Su evolución estética aparece muy ligada a su tendencia al misticismo, a su interés por las filosofías orientales y por las ideas teosóficas que conoce en sus estancias fuera de Rusia entre 1904 y 1908, viviendo en Suiza, USA, Francia y Bélgica; es posible, aunque no está probado, que llegase a ser miembro de la Sociedad Teosófica de Bruselas. Lo esencial de su producción está dedicado al piano, aunque no falten en su catálogo algunas grandes obras orquestales, y dentro de esa amplia parcela pianística en la que figuran muchísimas obras de pequeño formato, hay que destacar la serie de las diez Sonatas. En las tres primeras es evidente la influencia de Chopin, como en todas las obras compuestas hasta ese momento, aún cuando las ideas de Scriabin desprendan siempre, tanto en lo melódico como en lo armónico, un aroma muy personal. En la cuarta Sonata Op. 30, compuesta en 1903, se inicia un cambio de orientación que cristalizará en la quinta Sonata Op. 53 de 1907; a partir de ahí, Scriabin se encamina hacia una personal concepción de un lenguaje armónico que desborda la tonalidad, basándose en lo que él llama el "acorde místico", formado por superposición de cuartas, -aumentadas, disminuidas y justas- un acorde de seis notas que, desarrollado horizontalmente (y eventualmente completado con otras notas), constituye un modo del que puede derivarse también la sustancia melódica; como lo expresa Robert Morgan: "... los aspectos armónicos y melódicos se derivan de una única fuente, una característica que relaciona a la música de Scriabin con la producida por un gran número de sus contemporáneos, incluyendo a Debussy y a Schönberg". En realidad el propio Scriabin lo había dicho ya: "La melodía es una armonía disuelta; la armonía es una melodía verticalmente comprimida".

La Sonata Op. 30 es, tal vez, la más conocida de todas; es, también, la más breve. El clima de hipersensibilidad, de sobreexcitación, que caracteriza a la mejor música de Scriabin, recorre toda esta sonata y culmina en ese estallido hiper-romántico del final, en un radiante fa sostenido mayor.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Josep Colom

Nacido en Barcelona, obtuvo el "Premio Nacional de Música, 1998", del Ministerio de Cultura. Consiguió el Primer Premio en el Concurso Internacional Paloma O'Shea de Santander (1978) y, con anterioridad, los Primeros Premios de los Concursos Internacionales de Jaén y Epinal de Francia además del "Beethoven" y "Scriabin", convocados por RNE.

Debutó en Francia en el Teatre des Champs Elysées de París, en 1979. Ha sido invitado a participar como miembro del Jurado en numerosos concursos internacionales, entre ellos el de "Chopin" de Varsovia. Actúa regularmente con todas las orquestas españolas y también con la English Chamber Orchestra, Maastricht, Bucarest, RAI de Nápoles, Gulbenkian y Oporto.

Viaja regularmente por toda Europa para dar recitales y conciertos y actuando en Festivales como La Roque d'Anthéron, Château de Jolville y Bagatelle de París (Francia) y el Festival Chopin de Duszniki (Polonia), entre otros. Con la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección del Maestro Colomer, ha realizado giras por los principales ciudades de Austria, Suiza y Alemania y Japón. Recientemente ha hecho una gira por Francia y Bélgica con la Orquesta de Granada y Josep Pons.

Sus primeras grabaciones comenzaron en 1982, con las sonatas completas de Blasco de Nebra (siglo XVIII), para Etnos, por las que recibió el Premio del Ministerio de Cultura. En 1989 grabó en CD la obra completa para piano de Manuel de Falla, para Circe (Francia). Ha grabado las obras completas para dos pianos y cuatro manos de Brahms con la colaboración de Carmen Deleito (Chant du Monde) y los conciertos N° 1 y 2 para piano de Brahms, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga. Su discografía, distribuida por Harmonia Mundi, abarca autores diversos como Brahms (Variaciones y últimas piezas); principales obras de Franck y de Falla, Integral de Mompou, y *Noches en los Jardines de España*, de Falla, con la Orquesta de Granada dirigida por Josep Pons.

Ha sido invitado por el Maestro Penderecki para tocar en el último Festival Pablo Casals de Puerto Rico. Entre sus futuros compromisos se incluyen conciertos con la Halle Orchestra de Manchester, con la Zagreb Symphony Orchestra, y recitales en Suiza, y en formación de dúo con Carmen Deleito, además de recitales en Francia y Polonia.

SEGUNDO CONCIERTO

Miguel Ituarte

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de Fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (con Dimitri Bashkurov) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos Maria Joao Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda, habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales "Ciudad de Ferrol", "Jaén" y "Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero". Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): "Rosa Sabater", "Manuel de Falla", así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRO de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto; Sinfónicas de Madrid, Galicia, Bilbao y Euskadi; Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswig-Holstein de Hamburgo.

TERCER CONCIERTO

Jorge Robaina

Nace en Las Palmas de Gran Canaria. Allí realiza sus estudios musicales y en 1979 se traslada a Viena, donde completa su formación en el Conservatorio Estatal hasta 1991. Ha trabajado con los maestros D. Iliew, D. Bahskirov, J. Achúcarro, R. Sabater, J. Soriano, L. Vlasenco y J.M. Colom entre otros.

Es ganador de diversos premios nacionales e internacionales entre los que cabe destacar el premio "Pegasus" en Viena, "Coleman" en Santiago de Compostela y el segundo premio de Juventudes Musicales de España. Ha sido becario de la fundación Humboldt y del Gobierno de Canarias. Obtuvo la beca premio "Bösendorfer" en Viena.

Ha actuado en Austria, Alemania, Hungría, Suecia e Italia, así como en España en el Festival Internacional de Granada, Festival Internacional de Canarias, EXPO 92, Festival de Otoño de Madrid, y en salas como el Auditorio Nacional de Música, Konzerthaus de Viena o la gran sala dorada del Musikverein de Viena. Como solista ha colaborado con las Orquestas: Sinfónica de Asturias, Filarmónica de Gran Canaria, Sinfónica de Tenerife, Nacional de España, RTV Polaca, Región de Murcia, de Cámara Sinfónica Húngara y Mozart Orchester de Viena. Son frecuentes sus actuaciones interpretando música de cámara, formando dúo estable con el violinista Patricio Gutiérrez, así como recitales de "lied" con numerosos cantantes.

Ha grabado para la RTVE, Radio Nacional de España y en 1986 grabó un disco con música para piano de Guridi y Donostia en el centenario de dichos compositores que obtiene uno de los premios anuales de la revista "Ritmo". En junio de 1998 estrenó el *Concierto para piano y orquesta* de J. Falcón Sanabria en la EXPO de Lisboa junto a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, y acaba de grabarlo en CD en Hungría junto a la Orquesta de Cámara Sinfónica Húngara.

En febrero del 2001 realizará una gira con orquesta por Alemania, Suiza y Austria interpretando *Noches en los jardines de España* de M. de Falla y el *Concierto para piano y orquesta en Sol mayor* de Ravel en salas tan importantes como el "Festspielhaus" de Salzburgo.

CUARTO CONCIERTO

Almudena Cano

Formada principalmente en Madrid con Carmen Diez Martín y en Amsterdam con Jan Wijn, la influencia recibida del profesor bilbaíno Juan Carlos Zubéldia -con quien estudió regularmente durante casi 20 años- ha sido enorme y decisiva en la evolución musical de esta pianista madrileña.

Ha actuado en España, Holanda, Bélgica, Portugal, Polonia, Alemania, Hungría y República Dominicana, tanto en recitales como en conciertos de cámara, como solista con diversas orquestas y en grabaciones para las radios estatales de España, Holanda y Bélgica y para Televisión Española.

Como solista ha actuado con las orquestas Ciudad de Valladolid, Sinfónica de Tenerife, ALPHO del Conservatorio de Amsterdam -actuando en Bruselas y Amsterdam-, Caecilia Consort de Holanda, Sinfónica de Castilla y León, Ciudad de Granada, Reina Sofía de Madrid, Mozarteum de Salzburgo, Sinfónica de Santo Domingo y Virtuosity de Moscú, bajo la dirección de Luis Remartínez, Max Bragado, José Ramón Encinar, Joop van Zon, Clark Suttle, Adan Natanek, David Stern, Hans Graf, Julio de Windt y Vladimir Spivakov.

Su grabación de 12 Sonatas de José Ferrer fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981.

Es catedrática de piano del Real Conservatorio de Música de Madrid y co-creadora de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá y de la Revista "Quodlibet", y creadora de la "Escuela de Verano para Jóvenes Pianistas Ciudad de Lucena" y "Festival Internacional de Piano" que se celebran todos los veranos en dicha ciudad cordobesa.

Almudena Cano ocupa un lugar destacado entre los intérpretes españoles por su fuerte personalidad artística.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Manuel Carra

Nació en Málaga en 1931. Realizó sus estudios en los Conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosismo y Premio Extraordinario. Amplió sus estudios en París con L. Levy (piano) y O. Messiaen (análisis) en Darmstadt, y en Siena con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad concertística ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América. Ha actuado con las principales orquestas españolas (ONE, O.S. de la RTVE, Municipal de Barcelona, Filarmónica de Sevilla) y con otras orquestas europeas (Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Sinfónica de la RAI de Torino, Sinfónica de la Sudwestfunk).

Ha sido catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor en los Cursos internacionales de Saint-Hubert (Bélgica). Escritor sobre temas musicales, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano. Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos, Castelló, 77, 28006 Madrid
Entrada libre