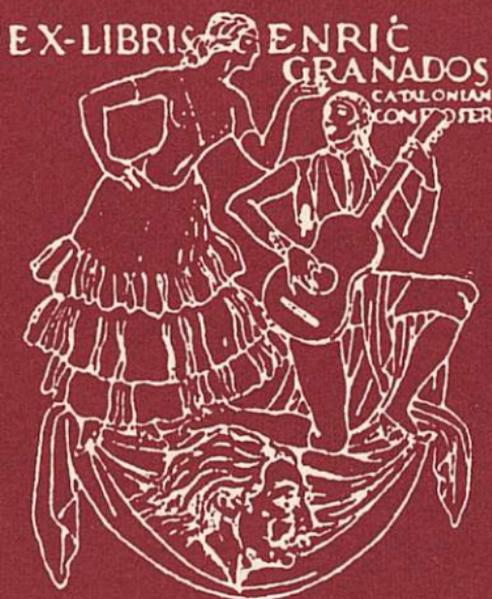


Fundación Juan March



CICLO

EL PIANO DE
ENRIQUE GRANADOS

Noviembre 1991

CICLO

EL PIANO DE
ENRIQUE GRANADOS

Fundación Juan March

CICLO

EL PIANO DE ENRIQUE GRANADOS



Noviembre 1991

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Antonio Fernández-Gil	11
Notas al Programa:	
• Primer concierto	24
• Segundo concierto	29
• Tercer concierto	34
Participantes	39

Está aún por estudiar seriamente el piano español del siglo XIX y comienzos del XX. Son innumerables las obras conservadas y muy a menudo editadas, pero rara vez se escuchan en concierto. Algunos de nuestros ciclos han querido subsanar esta laguna, como los dedicados al Piano romántico español o al Piano nacionalista español.

Por lo poco que sabemos, el papel que jugaron en los años finales del siglo pasado y en los comienzos del presente los pianistas-compositores Isaac Albéniz y Enrique Granados fue fundamental en la superación de la música de salón hacia formas pianísticas de validez universal. La Suite Iberia y Goyescas son hitos de nuestra música, pero fueron conseguidos a través de un esfuerzo constante e inteligente que sigue siendo sistemáticamente preterido.

El 75 aniversario de la muerte de Enrique Granados nos da sobrado motivo para repasar la casi totalidad de la música pianística (sólo quedan al margen obras menores recientemente descubiertas y aún no editadas). Las colecciones más célebres (Danzas españolas y Goyescas) se reparten entre los tres conciertos del ciclo para que en cada uno de ellos tengamos ocasión de compararlas con otras obras menos ambiciosas, siempre encantadoras, pero sin las cuales el compositor de Lérida, tan enamorado del Madrid castizo, no hubiera alcanzado su completa madurez.

Está aún por estudiar seriamente el piano español del siglo XIX y comienzos del XX. Son innumerables las



ob
rt
cl
de
no
Po
an
pe
fin
de
cal
de
un
sta
El
un
na
la
in
es
co
te
me
cu
Ma
me

ob
rt
cl
de
no
Po
an
pe
fin
de
cal
de
un
sta
El
un
na
la
in
es
co
te
me
cu
Ma
me

Madrid, España, no puede decirse que sea un país muy moderno.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

Enrique Granados (1867-1916)

I

Escenas románticas

Mazurca

Recitativo y Berceuse

El poeta y el ruiseñor

Allegretto (pequeña danza)

Allegro appassionato

Epílogo (Andante spianato)

A la cubana, Op. 36

Tres danzas españolas

N^o 6: *Rondalla aragonesa*

N^o 11: *Zambra*

N^o 9: *Romántica*

II

Paisaje, Op. 35

Goyescas («Los majos enamorados») Parte II

5: *El amor y la muerte* (Balada)

6: *Epílogo* («Serenata del espectro»)

Rapsodia aragonesa

Intérprete: Miquel Farré, piano

Miércoles, 13 de noviembre de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Enrique Granados (1867-1916)

I

Cuentos de juventud, Op. 1

Dedicatoria
La mendiga
Canción de mayo
Cuento viejo
Viniendo de la fuente
Lento con ternura
Recuerdos de la infancia
El fantasma
La huérfana
Marcha

Impromptu, Op. 39

Allegro assai

Dos danzas españolas

N^a 4: *Villanesca*
N² 7: *Valenciana o Calesera*

Valse de concert, Op. 35

Vivace

II

Valses poéticos

Vivace molto

I. Melódico

II. Tempo de vals noble

III. Tempo de vals lento

IV. Allegro humorístico

V. Allegretto (elegante)

VI. Quasi ad libitum (sentimental)

VII. Vivo

Presto

Tempo di primo vals

Goyescas («Los majos enamorados») Parte I

1: *Los requiebros*

2: *Coloquio en la reja*

El pelele

Intérprete: Antoni Besses, piano

Miércoles, 20 de noviembre de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Enrique Granados (1867-1916)

I

Cuatro danzas españolas

- N^s 1: *Galante*
 N^s 2: *Oriental*
 N^B 3: *Fandango*
 N^B 10: *Melancólica*

Cartas de amor, Valses íntimos

Preludio y seis piezas sobre cantos populares españoles

Preludio

- N^B 1: *Añoranza*
 N^Q 2: *Ecos de la parranda*
 N^e 3: *Vascongada*
 N^Q 4: *Marcha oriental*
 N^B 5: *Zambra*
 N^B 6: *Zapateado*

II

Tres danzas españolas

- N^Q 5: *Andaluza o Playera*
 N^B 8: *Sardana*
 N^Q 12: *Bolero*

Oriental (Canción variada, intermedio y final)

Goyescas («Los majos enamorados») Parte I

- 3: *El fandango del candil*
 4: *Quejas o La maja y el ridseñor*

Allegro de concierto

Intérprete: Carmen Vilá, piano

Miércoles, 27 de noviembre de 1991. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL



LA OBRA PIANISTICA DE ENRIQUE GRANADOS. PERFIL

El 24 de marzo de 1916 moría Enrique Granados abrazado a su esposa debatiéndose entre las olas, entre Folkestone y Dieppe, al ser alcanzado por un submarino alemán el buque «Sussex», en el que regresaba a su patria deseoso del reencuentro y la celebración con los suyos del triunfal estreno de *Goyescas* en el Metropolitan neoyorquino. Fue una víctima cobrada por la guerra, determinante, con su prolongado desarrollo, de esa presentación americana, cuando estaba prevista en París, por acuerdo establecido con la Academia Nacional de Música y Danza.

El mismo año, meses más tarde, vino al mundo quien ahora redacta estos comentarios. Fue siempre fiel devoto de la música de Granados y en 1956, cuando se cumplían ocho lustros de la tragedia, escribió un libro sobre el maestro — el hombre, el músico, la obra — para el que, en busca de la más directa y segura documentación, pudo recibirla de Natalia, la hija de permanente dedicación al fervoroso culto en el servicio de la memoria y conservación de autógrafos y materiales valiosos; Frank Marshall, subdirector y brazo derecho en la Academia Granados, que había de mantener y presidir con sólo el cambio del nombre; Alicia de Larrocha, el más admirable fruto de esa escuela pianística y la mejor intérprete de su música; José Altet, muy anciano, con la fiel y entrañable evocación de alguien a quien sirvió e idolatraba; las hijas del doctor Andreu, ilusionadas suministradoras de informes sobre algo que ellas mismas vivieron; el doctor Pi Suñer, conocedor personal; el «mestre» Eduard Toldrà, en buena parte continuador de esa línea de calidades líricas por él tan admiradas en sus juveniles encuentros con Granados....

Con sangre cubana y montañesa en sus venas — el padre, Calixto Granados, oficial del ejército; la madre, Elvira Campiña —, Enrique nació en Lérida el 27 de julio de 1867. El muelle sensualismo y la claridad de trazo peculiares en la obra quizá surjan de esa fusión de herencias. Su instinto musical se advierte sin tardanza. Los primeros estudios, en Lérida, tienen continuidad en la barcelonesa Escolanía de la Merced cuando se produce el traslado a la Ciudad Condal. Alumno de Juan Bautista Pujol, beneficiado en su carrera pianística por el mecenazgo de Eduardo Conde, fundador de los almacenes

«El Siglo», y la generosidad del doctor Andreu, popular por sus «pildoras», y su esposa e hijas, el patrocinio de esta familia permitirá la construcción, un día, de la Sala Granados en la Avenida del Tibidabo.

Por descripciones, grabados y, fundamentalmente, por las imágenes oralmente recibidas, pude forjar la propia, según la cual en Granados eran características sus largas melenas de un cuidado descuido, la aventajada estatura, los ojos fáciles a entonarse, el susurrante hablar, el refinamiento, la franca sencillez y espontaneidad, una cierta reserva inicial hasta que nacía la confianza, la mezcla de elocuencia y cautela, la exuberancia y el sentido del humor. Ingredientes muy diversos, sin duda, pero reales, como podían serlo sus dosis de ingenuidad, de aprensión. Sólo así puede explicarse que, ante el circunstancial consejo de un doctor amigo que recomienda, como terapéutica para distraer –contener– los nervios previos a una actuación determinada, que se dedique a clavar clavos o una similar ocupación, durante un largo período fuese posible conocer si había concierto inmediato en razón de los rítmicos martillazos que habían pasado a ser medicina salvadora del músico.

Soñador, también: «El ideal es algo muy hermoso, pero es locura pensar que lo realizaremos en este mundo», afirmaba el hombre al que Paquita Madriguera calificaba de «extraña mezcla de ángel y árabe». Enamorado, celoso: «¡Qué lástima que no pueda ser muy rico y muy pobre a la vez! Así te proporcionaría lo que mereces y sería digno de tu compasión», escribe a su mujer, Amparo Gal, con la que sostiene correspondencia muy personal, asidua y expresiva, en la que utiliza frases bien significativas: «Vida de mi alma...». «Siempre más y más». «Claves de sol: testimonio de plenitud en el cariño». «Piensa lo que quieras en estos puntos.... ¡Oyeme en ellos!». Y, a veces, la firma: «Tu Oteló».

Granados responde ante la belleza femenina. Si a ello unimos su condición de improvisador, parecerá más natural la reacción que ahora se describe. Camino de su Academia, se cruza con una dama que le admira. Entra, vivo el paso, al salón en el que están reunidos algunos profesores, se dirige al piano y explica: «Acabo de ver a una maravillosa mujer.... que era... era...» Entonces pone las manos en el teclado y arranca del instrumento una larga, apasionada frase: «¿Verdad que era bellísima?»

Peculiaridad permanente, sí, la de convertirlo todo en música, valerse de ella como descarga emocional y

vehículo. Por su servidor José Altet supe de un concierto en Tarrasa, con un público insensible, distante, de extraordinaria parquedad retributiva en los aplausos. Terminó el concierto y, sin casi abandonar la escena, volvió Granados al piano y se puso a tocar. Los que, colegas y amigos, le esperaban entre bastidores, desconocían la obra, hermosa y directa. Al concluir, estalló una interminable ovación. «¿Qué ha tocado usted, maestro?» «No sé: algo para ganarme a esos pobres. ¡Me daban tanta lástima...!»

Y cierta tarde, con una discípula, en una finca valenciana, en la hora propicia del crepúsculo, comenzó a tocar en puro estado de gracia creadora. «¿Qué es lo que ha interpretado usted, don Enrique?» Y él, todavía en trance: «No podría explicarlo...: ese jardín, esas flores, su aroma, el perfume de los naranjos, la paz de los jazmines, el cielo de tonalidades rojizas, el momento... ¡Eso toco!»

Sentido del humor, alegría como recipiendario cuando alguien le hacía participe del suyo. Así Apeles Mestres, poeta predilecto, que le felicita en ocasión de su onomástica:

*Enrich amich
aix ó vos dich:
que Sant Enrich
vos fassí rich
d'inspiració
(do mi sol do),
d'or hasta allá
(la son si la),
y de salut
(fa mi re ut).*

Granados cultiva cierto sedentarismo. A ese respecto, las muchas afinidades que marcan el paralelismo con Isaac Albéniz, como él pianista y compositor y que con él abre caminos de universalidad a nuestra música para teclado, se rompen: Isaac, nomadista impenitente, viajero activo, con nostalgias de su patria —«Mi corazón se queja ardientemente de no estarse tostando en España»—. Enrique, centrado en Barcelona, en sus clases, en su doble actividad de pianista y compositor. Y no deja de ser todo un contrasentido que Albéniz haya de morir en Cambó les Bains, cerca de la frontera y de Camprodón, villa natal, rodeado por los suyos, como en un tácito afán de poner punto a su ajetreada vida, y que Granados afronte la forzosa, única, gran aventura, lejos, en la inmensidad de un mar por el que siempre sintió honor. El, que un día,

cómicamente, reclamaba unas boyas y un puente largo que uniese Barcelona y Palma de Mallorca para no tener que embarcarse; que en otra ocasión, en víspera del viaje americano, confesó: »Estoy seguro que en este viaje dejaré los huesos», encontrará en el mar, «grande y eterno, como grande era su espíritu y eterna la gloria del artista», su tumba, según manifestaba don Manuel de Falla en el autógrafo que con unos compases del *Retablo de Maese Pedro* —«mi mayor deseo es que él pudiese oír esta música»— fue lanzado a las aguas en la escollera barcelonesa como parte del homenaje rendido a punto de cumplirse los diez años de su muerte.

Muerte que consternó al mundo: «Este fin lamentable priva a la música de una de sus criaturas más amadas», proclama Debussy. En fin, podría decirse que la muerte de Granados fue para su vida el contraste mayor; para sus ansias de lejanía, la culminación.

Y que los seis hijos —uno de ellos, Eduardo, también músico, dirigió el intermedio de *Goyescas* en ocasión del estreno parisiense— pudieron captar hasta qué punto el culto y recuerdo al artista les acompañó largo trecho y nos ha legado, como herencia invaluable, no sólo su obra, sino su personalísima clase pianística, en una Academia con frutos universalmente reconocidos. Pero quizá será mejor que nos ocupemos separadamente de estos aspectos musicales.

El pianista. El pedagogo. El compositor

Si en el caso de Isaac Albéniz su personalidad funde la condición de pianista muy activo y compositor impulsado, en gran parte, por la necesidad de alimentar con obras nuevas sus propios conciertos, en el de Enrique Granados ha de sumarse a esos campos de intérprete y creador uno más de alta significación y relieve: el de pedagogo eficaz y prestigioso.

Todos los informes coinciden al resaltar la calidad, fineza de toque, encanto expresivo y fuerza comunicativa que poseía Granados como intérprete. Son muy raros los documentos directos, las grabaciones que recogieron su arte pianístico. Me impresionó la versión de una danza que pude oír en un viejo, muy gastado y borroso disco. Pese a ello resplandecía la distinción, la gracia «cantabile» era indudable y algo dejaba en nosotros la sensación de hallarnos ante una demostración artística de primer orden.

Por lo demás, alguien tan calificado como Frank Marshall, conocedor profundo y él mismo gran pianista, hablaba de la natural intención expresiva, la suavidad, el triunfo de un criterio siempre musical por encima del puro alarde virtuosista, ya que el concepto básico rebasaba lo instrumental para penetrar en el latido artístico encerrado en las partituras.

Y si son bastantes las referencias ajenas a memorables conciertos con Jacques Thibaud, el mismo Granados hace referencia muy gráfica al éxito de sus actuaciones. Así cuando escribe: «Ayer toqué y causé un verdadero delirio. Figúrate que se logró que callaran las señoras..., que no se callan nunca.»

Gozaba de la admiración de colegas, intérpretes y compositores. Risler, Bauer, Cortot, Malats, admiran su calidad artística. «Al descifrar al piano su música, he reproducido inconscientemente los matices de sus interpretaciones», confiesa Falla.

En resumen, queda la impresión de un artista en el fraseo antes que un ejecutante de arrolladora técnica; de un «mejor» antes que de un «más». Y la certeza de su vasto repertorio, aunque la preferencia clara se incline por lo romántico, en especial por Chopin, Schubert, Schumann y sus más poéticos logros.

Tales peculiaridades habían de reflejarse en su actividad pedagógica.

Granados se halla en los antípodas del profesor rutinario que pone en práctica un método invariable. El tiene bien presente la peculiaridad de cada alumno. En primer término, vela por una formación cultural lo más amplia posible. A veces afirma sobre determinados intérpretes: «Son buenos ejecutantes, pero escriben amor con H.» El busca una base con la que se pueda moldear en lo artístico. Sigue una norma: para los mejores guarda las obras de aparente sencillez; aquellas que han de enriquecerse con el personal aliento del artista para que cobren nueva dimensión. Para los menos dotados artísticamente se empeña en el logro de una brillantez mecánica por la que se compense la menor inspiración. «Yo no puedo responder —dice— del talento de mis alumnos, pero sí debo hacerlo de su pulcritud.»

Curioso: intenta evitar que, sin estar plenamente maduros, elijan su propia música. Lo justifica: «A Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, ya no les hacen daño; a mi, sí.»

En la selección de repertorio para el trabajo es ecléctico. En la forma de realizarlo, según quienes lo vieron actuar, se producía como poeta, psicólogo, músico.

Su afán máximo, forjar personalidades y darles medios para que fructificasen, contrastaba con ese empeño de tantos para los que el ideal es conseguir crear alumnos a su imagen y semejanza.

La Academia Granados —la Marshall, su continuidad ininterrumpida— deja bien alto su pabellón por la serie de buenos pianistas que de allí surgieron. No es cosa de multiplicar los ejemplos. Sirva de testimonio el concluyeme de Alicia de Larrocha, un tiempo heredera de la dirección, que hubo de abandonar por su misma ininterrumpida actividad de concertista sin fronteras. Y sumemos otro nombre, el de Rosa Sabater, gran artista, con vida cortada por trágico accidente.

Granados, compositor. Lleva muy dentro de sí la necesidad de reflejar sus sentimientos y expresarlos musicalmente.

Granados, que da su primer concierto público en 1886, viaja a París al año y no ingresa en su Conservatorio por culpa de las importunas fiebres tifoideas. Cuando regresa y se afirma en Barcelona vive épocas de muy acusados imperios: del triunfo abierto del género chico, la zarzuela, el teatro musical de España; de la forja del catalanismo y el ambiente cultural en torno; del culto «in crescendo» a Wagner; de, en fin, la supremacía de un influjo andalucista que parece querer imponer como prototipo del más representativo léxico español.

Ante todo ello, Granados, que no rehuye conocimientos y contactos, vive fiel a sí mismo, sincero con el personal sentimiento por el que alcanzan primacía el reflejo de sus anhelos románticos.

«Estimo a Cataluña. La quiero como el que más, pero mi música nace por el temperamento. La fantasía del artista es como un crisol al que llegan todos los motivos para que, una vez unificados, surja la obra.»

Granados es un compositor romántico español. Diríamos que aquí el orden de factores sí altera el producto, porque mientras en Albéniz lo que impera es el sello nacional, la fuerza rítmica y colorista de lo español, en Granados la esencia permanente y base es la de un ro-

manticismo, eso sí, ejercido por alguien nacido en España, conocedor de su manantial popular e instintivamente próximo en espíritu a él. Su música es de sentimiento. Calificado por algunos como el Grieg español, se dijo que recogió las florecillas que hallaba en su camino, pero más bien cabría decir que sembró de florecillas sus caminos. Lo peor en Albéniz, la reminiscencia del XIX, es en Granados lo mejor, porque su música muestra una voluntad continuadora de aquella corriente.

Más: En Albéniz pueden advertirse tres períodos: el de conexión total a los dictados de la música de salón, el ya más personal que él califica de «música con sabor de aceitunas» y el de la eclosión sorprendente, en muchos aspectos genial y revolucionaria, de las *Iberias*. En Granados cabría hablar de una línea ininterrumpida, claro es que ascensional, cada vez más depurada y trascendente, que lleva de las *Danzas* hasta la espléndida floración de las *Tonadillas* y las *Goyescas*.

En la música siempre se disfruta una particular distinción, morbidez, calidad y algo que no siempre cabe aplaudir: la identidad del espíritu melódico-armónico.

Un día Casals resumirá su admiración en una frase: «Granados es nuestro Schubert.» Para Massenet, es el Grieg español. Por su parte, alguien tan sensible como Gabriel Miró le escribe: «Venturoso usted que puede retirarse en sí mismo.»

El propio Granados confiesa hasta qué punto se entrega cuando compone: «Si logro un tema afortunado, por unos instantes me absorbe totalmente y olvido lo que más quiero: mi mujer, mis hijos.» Llevaba siempre los puños blancos de sus camisas llenos de pentagramas. Anotaba en ellos toda idea que le asaltaba para reflejarla después, ya en la Academia, en cuadernos abiertos que esperaban estos mensajes en un mueble por él conocido como «la conejera», imprescindible en el estudio como pudiese resultarlo el piano. Cuando la inspiración llamaba a la puerta, su optimismo no tenía límites: «Con un lápiz y un papel blanco, ya tengo asegurada la vida.»

Y escribía, escribía con espontaneidad, sin preocuparse por rigores en la proporción; elástico, flexible, barroco, musical...

Una mirada al catálogo descubre que el número de obras es muy superior al que podríamos pensar en ra-

zón de las que habitualmente se interpretan. Mucha pianística, bastante de cámara que él calificaba con entusiasmo, de manera especial un trío —«Mi Trío: ¡Ave María Purísima!»—, un grupo de páginas orquestales, en cabeza *Elisencla*, óperas y partituras teatrales, con fragmentos valiosos en las ilustraciones de *Miel de la Alcarria*, todo el grupo de frutos catalanes, *María del Carmen* y las *Goyescas* trasplantadas a la escena desde el original pianístico. Anotemos el particular acierto en las canciones: desde las *Amatorias*, hasta las *Tonadillas* (el recuerdo salta, se retrotrae a las conversaciones en las que Conchita Badía nos hablaba de unas y otras. Adolescente, predilecta de Granados —«Ven tú y las canciones», «A la resalada intérprete de mis tonadillas»—, nadie con una más válida tradición y un vuelo personal mayor al servir, andando el tiempo y ya con muchos años, versiones que sentaban cátedra).

Eso y el piano.

La obra pianística

Los dos volúmenes de amplio tonelaje en los que Antonio Iglesias estudia y analiza la obra para piano de Enrique Granados con la meticulosidad y el rigor proverbiales en toda la colección de publicaciones por él dedicada a la creación para teclado de tantos compositores de España, se hacen de consulta no ya recomendable, diríamos imprescindible, como fuente y guía para cualquier trabajo detenido sobre este capítulo del compositor leridano.

Sabemos que la primera obra por él escrita fue una mazurca, *Clotilde*, de 1884, sin número en un catálogo que señala como Opus 1 los *Cuentos de juventud*, bastante posteriores, nacidos, como las *Escenas poéticas*, en 1904. Granados sigue caminos típicos de la música de salón, por entonces imperante.

Ya se dijo que cuando se afirma en Barcelona conviven una serie de corrientes. Sumemos a las citadas el amor por la ópera italiana, en la que triunfa Julián Gayarre, y más tarde la creación del Orfeo Catalá por impulso directo de Luis Millet, su titular, y de Amadeo Vives, e indirecto de la semilla coral sembrada por Anselmo Clavé. Granados vive por y para su piano.

Páginas breves como los *Valses poéticos*, los «de amor», de los que se desgajan aquéllos, dedicados a Ma-

lats, *Carezza*, *Elvira*, *A la antigua*; una suite, *Impresiones de viaje*, de la que sólo queda un número, *Hacia París, en la tumba de Napoleón*; *Seis marchas militares*, dedicadas a su Majestad Alfonso XIII menos dos de ellas, que se ofrendan a un sobrino y —«prefiero ésta», escribe— a la Infantería de La Línea; la *Rapsodia aragonesa*, *Capricho español*, *Sardana*, *Bocetos*, *Escenas infantiles*, acompañan a las aportaciones capitales: *Piezas sobre cantos populares españoles*, *Danzas españolas*, *Allegro de concierto*, *Escenas románticas* y *Goyescas*.

En las breves notas sobre cada uno de los programas que integran el ciclo se apostillarán, siquiera de forma concisa, las obras seleccionadas. Sin perjuicio de hacerlo de manera concreta sobre los fragmentos incluidos en cada caso, el hecho de ofrecerse números sueltos de las *Danzas españolas* y de *Goyescas* en las tres sesiones para completar así estos ciclos, parece recomendar que ahora queden suscritas algunas consideraciones generales sobre ambas obras.

Las *Danzas españolas* son, junto a *Goyescas* y, en lo vocal, las *Tonadillas*, base máxima para la popularidad y el reconocimiento artístico de Enrique Granados como compositor. No son, ni mucho menos, sólo músicos de nuestro país los que ensalzan el valor de la obra. Un hombre tan representativo en el paisaje nacionalista ruso como César Cui, habla con entusiasmo: «Gracias, muy cordialmente gracias, por sus *Danzas españolas*. ¡Son preciosas! Encantadoras por melodía y armonización. ¡Cómo es curioso que todas las auténticas, ricas muestras populares de ciertas naciones tengan un aire parecido y de familia que proviene de los modos antiguos en que fueron escritas! Sus canciones tienen un tal carácter de originalidad individual, que no esperaba encontrar este parecido.»

Granados no armoniza melodías «folklóricas». Sus motivos son originales pero nacen en espíritu de lo popular. Surge así el fruto personal, de proximidad popular. Lane-gla y el Padre Nemesio Otaño muestran su calurosa aprobación. El autor está feliz: «Nuestra última danza va divinamente. Te aseguro que te gustará.» Lo escribe a su esposa, destinataria en época de noviazgo —«A la señorita Doña Amparo Gal»— de la primera danza.

Sin que nos hallemos ante la obra redonda, madura, sí cabe referirse a una colección de calidad, atrayente, cuidada, al margen de, con los años, buscar un lenguaje más ambicioso.

Podría considerarse el por qué de la no utilización de temas populares. Quizá surja de un deseo de mayor libertad por parte del autor, que de otra forma podría ver limitado su vuelo. Y por eso mismo tampoco emplea literarios programas. Quiere —dentro de la filiación romántica española— hacer simplemente buena música, sin españolada, con delicadeza antes que brillantez, sin afectaciones, aunque algún trasplante o arreglo posterior —¡esa «Quinta» incorporada al mundo vocal!, ¡esos empleos con misiones coreográficas!— hagan tambalear el propósito noble.

La colección se distribuye en cuatro cuadernos, a tres danzas por cuaderno. Como las *Iberias* albenizianas, aunque la prioridad cronológica de Granados resulta evidente.

Señalemos todavía que en ellas se hace compatible el espíritu popular —en el estilo popular— y el aristocratismo, la distinción espontáneos.

Sobre cada danza, insisto, se hablará en el correspondiente comentario del programa en que figura.

Goyescas tiene asegurado un puesto primerísimo, en unión de las *Iberias*, de Albéniz, en la historia del pianismo español de altura.

En una carta escrita por Enrique Granados a Joaquín Malats en 1910, un año antes del estreno, informa al gran pianista: «He compuesto una colección de *Goyescas* de gran vuelo y dificultad. Son el pago de mis esfuerzos por llegar. Dicen que he llegado. Por fin encontré mi personalidad. Me enamoré de la psicología de Goya y su paleta; de su maja señora; de su Maja aristocrática; de él y de la duquesa de Alba; de sus pendencias, amores y requiebros; aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado.»

Granados no renuncia al pretérito de su creación. Utiliza, incluso, temas propios. De jácara, para el tema de *Coloquio en la reja*; de ovillejos, para el *Fandango del candil*. Pero en su inmensa mayoría, todo surge en su mente con frescura espontánea y se realiza con delectación. Tiene conciencia de lo alcanzado y se rebela contra cualquier juicio no ya adverso, incluso con todo el que coge alguna reserva: «He tenido la dicha de encontrar algo grande. Las *Goyescas*, los majos enamora-

dos, llevan ya mucho anclado. En su paso por el sendero de la verdad se han cebado en los alamares de las vestiduras goyescas una serie de reptiles. Gracias a ellos me voy perfeccionando. Me sirven como punto de comparación y sin esfuerzo alguno siento elevarme sobre ellos. Perdonemos.»

Y la confesión: «*Goyescas* es un obra para siempre. Soy un convencidos-

Si pensamos en la medida proverbial del artista y establecemos la comparación, podrá captarse hasta qué extremo es un firmísimo creyente en el valor de su obra. Bien justificado. El tratamiento pianístico es de máxima madurez. Recoge el fruto de experiencias y trabajos anteriores, depura las calidades, consigue la mayor flexibilidad en las frases libres, originalidad en las curvas melódicas, encanto en el fondo armónico. Y poesía. Poesía a raudales. Vuelo innovador. Brillantez que nace del carácter mismo de lo escrito.

«No olvidaré jamás — dice Manuel de Falla — mi lectura de la primera parte de *Goyescas*; aquellas frases tonadillescas traducidas con tal sensibilidad; la elegancia de ciertos giros melódicos, unas veces impregnados de ingenua melancolía, otros de alegre espontaneidad, pero distinguidos y sobre todo evocadores, como si expresaran visiones interiores del artista.»

Goyescas se distribuye en dos cuadernos y un número independiente, *El peñete*. Desde el estreno del primero en 1911 ha constituido alimento de centenares de programas pianísticos y constituye, según se ha dicho al comienzo, la más gloriosa herencia de la moderna música española de teclado. Su primera parte fue escrita entre 1909 y 1910. Entre 1913 y 1914 la segunda.

Granados se dirige a Malats: «De mis *Goyescas* tendrás el primer ejemplar. Están dedicadas a hombres ilustres; una para ti...» Los grandes pianistas profundizan en su estudio. Alguno intenta disculpar sus libertades, caso Bauer, que habla del «espectáculo doloroso de vuestra creación amputada y mutilada. Os ruego creer que la operación quirúrgica no está hecha al azar. He estado todo un mes en vuestra obra, estudiando todos los días. No está en mis hábitos cortar en la música de otros para arreglarla. Procuraré penetrar en la esencia misma de su pensamiento y creo no olvidarlo suprimiendo páginas tan bellas como el resto, pero que retardan demasiado la acción y limitan el efecto».

Por su parte, Risler, que informa sobre éxitos enormes en Génova y Laussanne, habla de otra futura inclusión. Lo hace en un castellano pintoresco: «El programa comprende las *Goyescas* completas de usted que está una obra que me gusta mucho. Recibe usted las numerosas amitiades del caballero, Eduardo Risler.»

Comenta Joaquín Turina, a raíz de la muerte del autor: «Nuestro padre Albéniz nos mostraba el camino que habíamos de seguir. Granados comprendió que había llegado su hora y se lanzó por aquel camino, pero adaptándolo a su temperamento de soñador, para lo cual se colocó en los comienzos del siglo XIX.»

Granados se entusiasma con los sainetes de don Ramón de la Cruz, los cuadros goyescos. Forma y fondo, continente y contenido, derivan de esa vibración. El virtuosismo se pone al servicio del arte. La inspiración es superior, fruto de experiencias y trabajo. Las frases nos parecen libres, flexibles, nuevas las curvas melódicas, ricas las armonías, de gran perfección la escritura instrumental, de una «dificultad tentadora», en expresión de Ernest Newman.

Las indicaciones —recuerda José Subirá— son múltiples, profusas las advertencias: con garbo y donaire, con gallardía, con sentimiento amoroso, caprichoso y con alma, expresivo, a piacere, meno allegro, teneramente calmato, con molta gallardía e ben marcato, appassionato, calmato e amoroso, lento e rítmico, grandioso, con dolore e appassionato, largamente, con molta fantasía, tres capricieux, avec sourdine, bien chanté... Granados utiliza sin cálculo previo distintos idiomas, según lo que en cada momento siente.

Adolfo Salazar habla del color local conseguido. No deja de ser pintoresco el hecho de la censura por falta del mismo que recibe la obra, cuando se estrena convertida en ópera, por parte de algún crítico neoyorquino. Si bien puede ser bueno este momento para decir que muchas de las páginas tienen más fuerza descriptiva y ambiental con sólo el piano de origen que llevadas a la orquesta, las distintas voces y animadas por luces, vestuario, decorados en la representación.

Pero cortemos ya el comentario hasta completarlo con los aplicables a cada página en el correspondiente programa de este ciclo.

Antonio Fernández-Cid

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Escenas románticas

Es uno de los ciclos más bellos, representativos y personales de cuantos llevan la firma de Enrique Granados. Corresponde a comienzos del siglo XX, allá por 1901, cuando funda su Academia en la calle de Fontanella. Es el momento de más acusado romanticismo en el músico, influido por su amor hacia las obras de Chopin, Schumann, incluso Liszt y César Franck; lejos, en cambio, de impulsos creadores de signo españolista, del andalucismo imperante o el catalanismo que vive. La destinataria de esta colección es María Olivero.

El primer número es una *Mazurca* melancólica, nostálgica. Su variedad afectiva, su elasticidad, el balanceo de la frase, la movilidad armónica, son cualidades características.

A continuación nos traslada Granados a un *Recitativo* que se podría imaginar para un triste instrumento pastoril — corno inglés, oboe — solitario y con único diseño vivo en clima danzado. La *Berceuse* con que enlaza tiene andadura tierna, que no infantil. En el período central se escucha una copla que puede hacernos pensar en cierto españolismo raveliano. El retorno al carácter inicial remansa las aguas.

En el número sucesivo no hay título sino unos asteriscos, aunque el propio Granados utilizaba como expresión para designarlo *El poeta y el ruiseñor*. No faltó quien, amigo íntimo, lo aceptó con un cierto matiz: «Bien. Pero un ruiseñor con faldas y nombre de mujer», porque hay mucho amor dentro. La frase es larga, apasionada, bellísima, anunciadora quizá de *Goyescas*, aunque sin carácter español. Si, en general, es Schumann el músico más afín a las *Escenas románticas*, aquí se piensa más en el Liszt de los *Funerales*. Trinos leves y escalas sutiles ponen la rúbrica. La indicación «apasionadamente» no hace sino confirmar el contenido.

Melancólico, de plácida sonrisa, es el brevísimo *Allegretto* con carácter de mazurca romántica. «Placidez entre volcanes», sugirió alguien.

La andadura del *Allegro appassionato* nos recuerda un Schumann con gotas de Franck. El romanticismo se desgrama y filtra nota a nota. A veces se piensa en la orquesta. El período exultante de pasión y virtuosismo desemboca en un dulce recitativo final que lo une al delicioso *Epílogo*. Esta página rezuma poesía e inspiración y es una de las primorosas muestras de la vena melódica de Granados. Sin duda es en este bloque donde nos hallamos con su número más representativo dentro del campo especialmente romántico: el mismo que poco más tarde ha de originar las *Escenas poéticas* y siempre tantas y tantas obras de un músico para quien esa cualidad fue consustancial.

Las *Escenas románticas* resultan de necesario conocimiento si queremos formar cumplida idea sobre el legado pianístico de Granados.

A la cubana

Es una breve pieza muy dentro del mundo galante de la música de salón. Recoge Antonio Iglesias la frase de don Manuel de Falla, que la calificó muy gráficamente como de «movimiento de hamaca», con ascendencia en la guajira. En realidad se trata de dos danzas, ritmo «allegretto»; la primera un poco más vivo que en el sucesivo período y que en la coda repite el diseño del inicial.

Las alternativas binario-ternario son peculiares. Y el interés mayor se da en el tacto armónico y el colorido.

A la cubana figura con el número 36 de Opus, su edición corresponde a 1914 y está dedicada a Mme. Silvia de Sa Valle.

Se trata de una obra menor entre las que llevan la firma del músico leridano.

Tres danzas españolas

El primer bloque de danzas que se brinda en el ciclo emplea los números seis, *Rondalla aragonesa*, once, *Zambra*, y nueve, *Romántica*.

La *Rondalla aragonesa*, orquestada, junto con la *Oriental* y la *Andaluza*, por el maestro Juan Lamote de Grignon, se dedicó a D. Murillo. La indicación «allegretto poco a poco acelerando» podría completarse con las demandas de un «crescendo» paulatino. Al tiempo que el ritmo se aviva, sube de punto la sonoridad. La obra

consta de tres períodos: reiterados los extremos, en el central, «molto andante expresivo», se puede oír una doliente copla de jota de raro encanto y serena declamación.

La *Zambra* señala en el original la indicación «largo a placer». Impera el melodismo. Sobre ella abundan las glosas más o menos felices y literarias: «Toda la poesía del alma vagabunda, que vive como en su propia morada en los valles y las montañas...» Es indudable el sabor orientalista, el arabismo. El tema es susceptible de convertirse en fuga. Para contraste de un contrapuntismo picado, un período central doliente se hermana con frases amplias y características de *Goyescas*. El autor pide «con sentimiento». Para coda vuelve el tema del arranque diluido con dulzura sobre contornos de la mano izquierda.

«Molto allegro brillante», reclama Granados para su novena danza *Romántica*. Peculiaridad: cómo se juega dentro del ritmo ternario con un diseño melódico de espíritu binario. Hay cierto clima tonadillero, castizo, y se apunta el zapateado. Una primera nota suspendida se desata en las dos sucesivas. El motivo del arranque, con arpegios y dos acordes de fuerza indudable, pone la adecuada rúbrica.

Paisaje

Nunca se escucha en los recitales pianísticos esta pequeña obra de un Granados lejos de sus etapas de madurez, pero ya con indudable calidad, un poco en línea del clima que respira la *Montañesa* de las *Piezas sobre cantos españoles*, de don Manuel de Falla.

Con el número 35 de Opus, también atribuido al *Vals de concert*, en confirmación de esa anarquía que al efecto se padece en la ordenación de la obra de nuestro compositor, *Paisaje* está dedicado a Ernest Schelling y su medido curso se estructura en la fórmula A-B-A-B- A.

Granados, como tantas veces, multiplica las indicaciones de carácter expresivo. Cabría decir que ésta es una de sus obras no trascendentes con mayor encanto y calidad muy peculiar.

Goyescas (II Cuaderno)

El ciclo invierte el orden de los cuadernos y presenta en este concierto las dos páginas que integran el se-

GOYESCAS

AN OPERA IN THREE TABLEAUX

THE BOOK BY

FERNANDO PERIQUET

THE MUSIC BY

ENRIQUE GRANADOS

ENGLISH VERSION BY

JAMES WELDON JOHNSON



G. SCHIRMER

NEW YORK : 3 EAST 43d ST. • LONDON, W. : 18, BERNERS ST.

BOSTON : THE BOSTON MUSIC CO.

Copyright, 1915, by G. Schirmer

gundo. Quien se acerque a estos comentarios habrá de buscar los generales sobre *Goyescas* ya formulados al hablar de la obra, por lo que nos ceñimos aquí a los fragmentos ahora elegidos.

No parece justo el desequilibrio selectivo que se advierte por parte de los pianistas, mucho más orientados al primer cuaderno cuando tantas calidades y bellezas se encierran en este segundo.

Lo más característico de *El amor y la muerte* es que la escritura no resulta recargada. Son muy hermosos los efectos y de una gran belleza el empleo y recopilación de temas sucesivos arrancados del *Coloquio*, la *Maja*, el *Fandango* y los *Requiebros*, que modifican el carácter original. El momento cumbre es aquel en que la maja cobra acento doloroso al ampliar su queja. La indicación es muy esclarecedora: «muy expresivo y como en felicidad en el dolor».

El *Epílogo* encierra la *Serenata del espectro*. Es un «allegretto» misterioso de intención fantasmagórica en la copla. Un espectro castizo, tonadillesco, esquelético, desaparece templando las cuerdas de su guitarra...

De todo ello puede ser lo más impresionante el empleo de esos acordes severos, el general clima desolado de *El amor y la muerte*.

Rapsodia aragonesa

Es obra de 1901. Sin dedicatoria ni número de catálogo. Página influida por Franz Liszt. Es grande la unidad temática, para la que siive de justa base una jota popular.

La atmósfera es romántica, de salón. La distribución de la partitura muestra una introducción que ha de recobrase en pleno curso, atenido a la fórmula ABA.

Aunque, según se dijo, no hay dedicatoria impresa, en el manuscrito se escribe por el autor: «Al gran Bauer.»

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Cuentos de juventud

Pertenece por completo a la etapa más romántica, dentro de serlo toda su obra, de Enrique Granados. Puede conducir a engaño la asignación en el catálogo del número 1 de Opus. Se trata, sin duda, de fruto mucho más avanzado en el tiempo, compuesto entre 1902 y 1906, muy afín a los *Bocetos*, de la misma época, y dedicada al primogénito de los hijos, Eduardo, sobre cuya condición musical ya se habló y al que se debe la melodía del primer número.

Granados titula esta serie, lo mismo que los *Bocetos*, «colección de obras fáciles para piano». Por encima de que lo sean más o menos, se imponen el atractivo y encanto de unos pentagramas incluso de más entidad que otros posteriores.

Se inicia el ciclo con una *Dedicatoria*, tiempo «andantino» de espíritu parecido al de las *Escenas infantiles*, de Schumann, verdadero modelo e ideal.

La mendiga es una miniatura musical de frase doliente que busca para su lento curso el doble contraste de períodos avivados.

Es grande el valor pianístico y de frase, de modulación y línea en la *Canción de Mayo*. Sería posible encontrar cierta similitud con músicas de un Fauré primitivo.

Vuelve Schumann a estar próximo en *Cuento viejo*, bello motivo para un coral.

El espíritu fragante del «allegretto tranquilo» que lleva por título *Viniendo de la fuente*, nos habla de melodismos que podrían ser populares o al menos tienen dicho clima.

Como en las *Escenas románticas*, emplea Granados unos asteriscos para encabezar un *Lento con ternura* de melodía muy simple, de sencilla glosa y armonización sobria.

En ritmo «poco lento» desgrana un Granados espirialmente unido a Schumann en *Recuerdos de la infancia*.

El fantasma no se nos aparece nada temible, más bien bonachón, pese a los toques de llamada del «allegro enérgico».

Reclama Granados para *La huérfana*: «Poco lento y ele una interpretación sencillísima.» Teme el músico a todo intento de afectación o drama. En la orfandad no hay tragedias aparentes.

La *Marcha* de clausura es un «allegro humorístico», saltarín. Apostillaba Granados: «Marcha del rey cojo».

Impromptu

Granados dedica esta obra al discípulo, colega y amigo Frank Marshall hacia 1900. Se trata de un «allegro assai» romántico, pianístico, brillante, muy virtuosista, que se desarrolla con cierto clima de variación.

Tienen particular valor sus acordes y debe resaltarse el interés del «legato».

En la busca de proximidades –afinidades en lo espiritual, que no en la letra– diríamos que Granados se ve influido por Federico Chopin, otro de los músicos a quienes rinde permanente culto.

Dos danzas españolas

Nos reencontramos con la colección de danzas españolas para escuchar dos de ellas, posiblemente de las que figuran con razón entre las más populares: las número cuatro, *Villanesca*, y siete, *Valenciana o Calsera*.

La cuarta danza, conocida por *Villanesca*, en designación aceptada por el autor y aplaudida por Felipe Pedrell, ¿puede conceptuarse como rústica danza de villanos? Sólo si se admite una rusticidad en la que el trámite no carece de importancia, porque el tema, reiteradamente utilizado, tiene siempre una rúbrica galante. Un Re se constituye como el «leit motiv», la cantinela peculiar. Por lo demás, si en la poesía rústica la «villanesca» ve las diversas estrofas cerradas ppr un estribillo, Granados respeta la costumbre en su música. La canción y el estribillo, escritas en el modo antiguo, rezuman arcaísmo. La pompa del propósito quizá choque

un tanto con el espíritu ligero. Un matiz de polifonía con resonancias del pasado nos capta en esta danza, dedicada a T. Tasso.

La dedicatoria de la séptima danza (*Valenciana*), sin duda la personalmente predilecta y de la que Alicia de Larrocha brinda una hermosa creación, no sólo reza el nombre del destinatario, sino que precisa la voluntad de la ofrenda: «Homenaje a César Cui». Se trata de una jota, la más estilizada de cuantas emplea Granados en sus pentagramas. Alguien apuntaba que el acompañamiento, más que de guitarra parecía de bandurria. Cabe pensar en una sutil rondalla, en un conjunto de instrumentos servidores de la gracia y la suavidad. El adorable dibujo de fondo tiene viveza permanente. La copla se presenta con intermitencia, como entrecortada. Elegancia y unidad, tersa línea y pulcra forma, léxico depurado y gracia de fondo prestan relieve a la obrita, que en sus finales cambia el «allegro airoso» por un tiempo «andante», quizá en busca del mayor detenimiento para la evocación postrera. Granados modificó los últimos compases hecha ya la edición. Por ello es, sin duda, la ortodoxa clausura aquella que, fiel a las indicaciones hechas por Marshall, fuente directa, siguen los pianistas de su Academia, de acuerdo también con una grabación del propio Granados.

Valse de concert

Su número 35 de Opus coincide con *Paisaje*, problema, ya se dijo, que se presenta más de una vez con la herencia de Enrique Granados. Nos hallamos ante una obra sin duda menor, algo impersonal, muy unida al recuerdo e influjo de Chopin, de un virtuosismo brillante y un desarrollo un poco extenso en relación al contenido.

Valses poéticos

Catalogados como obra 10 entre las del compositor, se trata de frutos juveniles, puede ser que de 1887. En realidad formaban parte de un todo mucho más amplio —*Cartas, Valses de amor*— y son el resultado de una selección hecha por Granados para ofrecerlos en dedicatoria «A mi amigo Joaquín Malats». En la primera edición de 1887 constaba otro nombre. Lo borra el autor en el ejemplar que envía al famoso pianista y escribe: «Esta obra va dedicada a ti, Joaquín. El otro nombre no vale.»

Músicas al ritmo del 3/4, muy chopinianas al decir de Henri Collet, sin que falten conexiones schubertia-

ñas pero tampoco el sello personal, aun tratándose de fruto muy temprano. Lo que, en cambio, no parece razonable es que se consideren especialmente representativos. El conjunto de los *Valses poéticos* se integra por un *Vivace molto* introductor, los siete valsos y un *Presto* final en el que se recuerda expresamente el tema del primero de los citados valsos.

Pentagramas de claridad y brevedad sumas, nos limitamos a reproducir las indicaciones que los encabezan: Melódico. Tempo de vals noble. Tempo de vals lento. Allegro humorístico. Allegretto elegante. Quasi ad libitum. Sentimental y vivo. Coda: presto y tempo del primer vals.

Goyescas (I Cuaderno) (*Elpelele*)

De la colección de «Majos enamorados» de estas *Goyescas*, cumbre del pianismo español, han sido seleccionadas para este programa las dos primeras partes del cuaderno inicial y el apéndice de *El pelele*. Hablemos sobre ellas con brevedad.

Los requiebros se dedican a Emil Sauer y están contruidos sobre los motivos fundamentales adoptados de la *Tirana de Trípoli*. Las indicaciones son abrumadoras. Nos vemos inmersos en un mundo contrapuntista en cuyo polifonismo pueden llegar a enmarañarse el garbo y donaire que se demanda. Triunfa la tonadilla. La plenitud expresiva se alcanza en el «Allegro con fuoco», en el que utiliza la frase de la *Tirana* de contagiosa fuerza: «¡Anda, chiquilla!». Los temas son cortos. El ritmo, de jota. Las frases quedan entrelazadas con maestría; la melancolía es sepultada por raudales de optimismo. El final es de gran efecto: como en el comienzo, sentimos la impresión de asistir a un discurso improvisado.

Para el *Coloquio en la reja* solicita Granados «todos los bajos imitando la guitarra». En el piano, las notas graves han de obtenerse con dulzura, ligadas y expresivas. La copla canta sin trabas su pasión. La maja recibe las frases amorosas del galán. Rasgueos y punteados guitarrísticos dejan paso a la copla. Lo vocal y lo instrumental parecen ya presentes en el piano.

La colección de *Goyescas* recogida en los dos cuadernos tiene un complemento, coda, en el campo del piano; después, arranque para la ópera *El pelele*. Sería difícil destacar, en expresiones ayunas del grafismo pe-

culiar de la música misma, lo que supone este maravilloso apunte de garbo y virtuosismo. Cascadas, torrentes cascabeleros, trinos en ambas manos, castañeteo de xilófono, ritmo de impele a sensaciones saltarinas, optimismo permanente, color, brillo, plenitud..., y dificultad. En ocasión del estreno de la ópera en Nueva York, preparaba un recital Granados en su hotel. Enfrascado en el estudio, no se dio cuenta de la entrada de su discípula Paquita Madriguera. Él tocaba y cantaba *El pelele* con una letra hecha de interjecciones, palabras malsonantes y tacos. Vio, por fin, a la sorprendida discípula: «Pasa, hija, pasa: estos piropos se los dedico al autor de la música por lo difícil que la escribió.»

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Siete danzas españolas

Dos bloques de *Danzas españolas* —cuatro en la primera, tres en la segunda parte— completan la colección de doce que forman el ciclo, sobre el que ya se adelantaron comentarios. Nos ceñimos ahora por ello a las que figuran en este programa.

La número 1 está dedicada, como quedó indicado, a la que había de ser esposa del autor. Se refiere Boladeres a un clima cortesano, de clásico «minuetto». Son indudables la brillantez y cierta atmósfera tonadillera. El «allegro» de arranque y final, puesto que la categoría llamada se repite, encuentra marcado contraste en el centro. Es de resaltar la poesía del fragmento, la fineza de la modulación y el casticismo de un tema que hubiese resultado muy apto para ser destinado a la voz humana.

La danza número 2 tiene por destinatario a Julián Martí. Emplea la fórmula ABA. Impone sus fueros el tono menor. El «andante» ha de convertirse en «lento assai». Sugería Gomá un «duettino» de flautas. En efecto, las emplea Lamote de Grignon cuando instrumenta la obra conocida con un título eficaz: *Oriental*. Es muy corto el primer tema y cabría resaltar el valor de glosa melódico armónica. Impera un tono doliente y quejumbroso, más de nostalgias que de dramas, y se acusa el exotismo. Es una de las danzas más justamente populares de la colección.

La tercera se inicia con un motivo en octavas vivo y enérgico, aspecto este último que se indica por el autor. Dedicada a Joaquín Vancells, la introducción surge ya sobre el motivo fundamental. Su audición al piano puede sugerir una versión para cobla de sinfónico primitivismo. El motivo fundamental tiene clara hermandad con el de la tonadilla *El tra la lá y el punteado*. La obra, sin alardes constructivos, nos capta por su espontaneidad. Se la designa como *Fandango*.

La propuesta del intérprete nos traslada en esta ocasión a la décima danza, con destinatario de alcurnia: Su

Alteza Real la Infanta Doña Isabel de Borbón, siempre amiga y protectora de los músicos. Tiempo «allegretto». Sabor de guitarra en el acompañamiento. Indicación: «Cantabile e rubato». Todo se produce sin énfasis, con naturalidad, algo detenido el ritmo en el centro, para retornar al espíritu inicial. La coccia se ofrece en cierto modo como un anticipo de *Goyescas*. Un acorde rotundo cierra este fragmento, muy utilizado en misiones coreográficas.

En la segunda parte del programa el tríptico seleccionado se abre con la danza quinta, no sólo indiscutible predilecta de la colección por lo que a popularidad se refiere, sino una de las obras favoritas de los públicos entre las de Granados y —cabría decir— en todo el repertorio español. La designación *Andaluza* se ha impuesto con muchas letras, no todas encomiables. Dedicada por el autor a Alfredo García Faria, la partitura indica: «andantino quasi allegretto». Dibujos guitarrísticos, frase amplia, larga, melancólica, de momentos plenos, para desvanecerse al fin. El período central se construye sobre el arranque del primer tema, en forma de variación apenas apuntada y clima de mayor serenidad. El final «morendo» conserva el carácter unitario de la danza, peligrosa tanto porque se caiga en la expresión monótona, cuanto —peor— porque triunfen la cursilería y el amaneramiento antinaturales.

La octava danza, en tempo señalado «assai moderato», se presenta con un suave balanceo no distante del espíritu de la barcarola, en preparación del tema base. En torno a su carácter las opiniones son tan dispares que mientras unos lo consideran oriental, otros apuntan conexiones galaicas y para muchos tiene sello típicamente catalán. Subrayemos la originalidad de su final, con triple nota precisa.

Conocida por *Bolero*, la danza número 12 nos traslada al Oriente: un mundo de odaliscas en el harem; de panderos que acompañan las evoluciones. Hecho infrecuente en la colección es el empleo de un tema popular, aunque no desarrollado, pero reconocible: el que Falla empleó en el período vivo de su *Montañesa*.

Cartas de amor. Valses íntimos

No hay dedicatoria alguna en la edición, pero nunca más cierta la conexión de la obra con una persona: Amparo Gal, novia entonces, pronto esposa y un día compañera del fin trágico de Granados. A ella van

dirigidas las cartas. Los valeses, más bien minivaleses, miniaturas en línea de los *Poéticos*, se compusieron en 1887. Las *Cartas de amor*, traducidas en pentagramas, aparecen con doble catalogación como Opus 44, pero también hay concretas referencias como Opus 9- Dejémoslo, mejor, en el señalamiento de la época.

Son cuatro los valeses: *Cadencioso*, el más personal; *Suspirante*, de condición melancólica; *Dolente*, de característica lentitud, y *Appassionato*, que responde a esta indicación pero sin olvidar el consejo del músico: «No desquiciar los tempos».

Preludio y seis piezas sobre cantos populares

Con las *Danzas*, ocupan las *Seis piezas sobre cantos populares españoles* primerísimo puesto entre las colecciones de las etapas creadoras iniciales, dentro del catálogo de Enrique Granados. Si por la primera impresión que de ellas recibimos destaca la variedad, la segunda resalta el atractivo y la tercera la completa lógica en las proporciones, los desarrollos y la simplicidad de los procedimientos. Se trata de seis páginas encabezadas por un brevísimo *Preludio* que completa el *Septimino de fragmentos*.

Unos típicos arpeggios guitarrísticos crean la atmósfera del *Preludio*, en el que la copla se ofrece entrecortada, estilizada, como escrita en un feliz soplo.

La *Añoranza* conserva el sabor guitarrístico y el sentimiento delicado. Notas picadas y acordes leves preparan, por contraste, la más eficaz utilización del tema base.

En *Ecos de la parranda* se produce una identificación con temas empleados en *María del Carmen*. Campea un levantinismo no muy lejano del que calificó la obra lírica de Serrano. Los temas son bonitos, el dibujo feliz, delicado el aroma final. Rasgueos, plenitudes, momentáneos desmayos, juegan y sirven el contraste.

La *Vascongada* recoge ritmos y motivos norteños presentados por el autor entre arabescos. Se diría que están presentes instrumentos populares. Viveza y mesura, dinamismo y equilibrio no son aquí términos antitéticos.

La *Marcha oriental* liga los elementos del exotismo que su título anuncia con un sello clasicista.

El carácter de la *Zambra* es de una particularidad que conviene resaltar: no hay sensación de ritmo inflexible, sino el afán de que triunfe un tema de intensa expresión, para lo que el tempo es «andante».

De todo el conjunto, el fragmento más popular es el *Zapateado*, en el que Granados ha sabido hacer compatibles la expresión y el virtuosismo. Se trata de un zapateado muy «cantabile», de sabor espontáneo, en que el carácter se mantiene y la mezcla de ritmos binarios y ternarios causan efecto seductor. Merece resaltar-se el encanto de la modulación que conduce al período central. Y, como siempre en Granados, la justa medida, el innato sentido de la elegancia. Con las *Piezas*, con las *Danzas*, se iniciaba la carrera que sólo una efemérides dramática pudo trancar ya en su plenitud.

Oriental (canción variada, intermedio y final)

Aún lejos de la madura personalidad, estas tres piezas, que dudosamente se adscriben al número de Opus 17, han de interpretarse de forma ininterrumpida. Con aliento español, dedicadas a Juan Marqués, la primera tiene la forma de canción bipartita; la segunda, señalada como «intermezzo», sirve de puente, de exótico nexo, y el «finale» se caracteriza por la vivacidad y brillantez.

Oriental, decíamos, no es un fruto que haya de situarse en la cima creadora de Granados, pero sí muestra un dominio que conduce al considerable logro. Su destinatario debió ser alumno de la Academia engalanada con el nombre del artista.

Goyescas (I cuaderno)

Ofrecidas ya las dos primeras obras que inician la colección de *Goyescas*, así como las del segundo cuaderno y *El pelele*, se completa el conjunto ahora con el *Fandango del candil* y las *Quejas o La maja y el ruiseñor*.

El fandango del candil está dedicado a Ricardo Viñes. El punto de partida lo encontramos en la *Tonadilla de las currutacas modestas*, para continuar esa vinculación que hace perceptibles en la obra buen número de frases tonadillescas. Triunfa la danza, se imponen la riqueza armónica y la variedad de voces, la brillantez pianística. El tema es ritmado; punteados y guitarreos se entrelazan; lo popular impera sin reservas. Con sólo una: aquella que dicta el buen gusto invariable, la elegancia de un músico empeñado, aun aquí, en la distinción peculiar.

Las *Quejas* o *La maja y el ruiseñor*, broche magistral del cuaderno, punto culminante de la música pianística de España, fue dedicada por Granados a su esposa.

Se dijo que este fragmento está libre de toda sugestión «folklórica». No hay tal. Sí nació en el pueblo el tema base, pero Granados supo hacerlo suyo, iluminarlo con su instinto, con su delicadeza e inspiración. Noche de luna en el jardín desde el que ella invoca la presencia del amado. Un ruiseñor le da réplica. La densidad del ambiente, la tensión pasional, se hacen más leves, dulces y poéticas. El motivo se desarrolla, altera, modifica, a lo largo del «andante melancólico». Los trinos del ruiseñor forman una «cadenza ad libitum». Más que nunca, la etiqueta «romanticismo español» tiene plena justificación.

Allegro de concierto

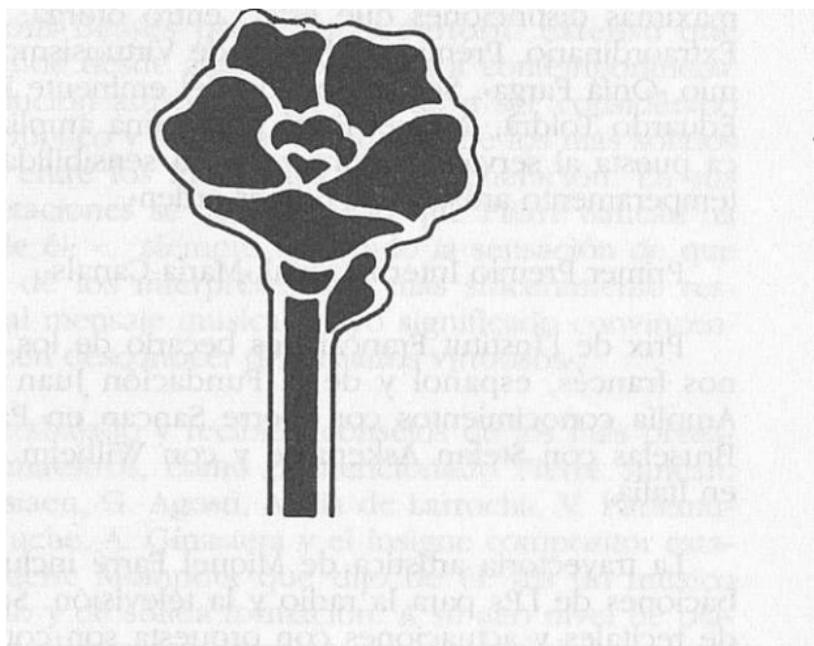
Sin duda, una de las obras más representativas, seleccionadas y populares del autor. De catalogación dudosa, ya que aparece tanto en Opus 15 como 46. Escrita, en cualquier caso, el año 1903 con finalidad muy concreta, que incluso imprime el carácter de la página. Con ella alcanza el premio en el concurso convocado por el Conservatorio de Madrid y se convierte en la obra impuesta para su interpretación por los alumnos que en 1904 terminan su carrera. El galardón se obtiene en oportunidad a la que concurren 24 músicos, entre ellos don Manuel de Falla.

El 30 de enero de 1904 don Tomás Bretón, director del Conservatorio por entonces, escribe el autor: «Muy distinguido amigo: Con esta fecha me comunica el jurado que nombré para entender en el concurso de un *Allegro de concierto*, que la pieza elegida por unanimidad pertenece a usted. Me apresuro a participárselo, enviándole mi más calurosa felicitación y felicitándome, al par, ante el excelente resultado de mi iniciativa.»

La obra ofrece brillantez, dificultad, atracción directísima, virtuosismo y color. Quizá, a excepción del «andante spianato» central, resalte más el poder que el encanto, porque no corresponde al intimismo y duende que tantas veces nos captan en Granados.

«Molto allegro spiritoso», primero: «Andante spianato», más tarde, sobre el motivo fundamental. Temas de amplio contorno melódico, octavas, acordes, apegios muy de acuerdo con las posibilidades del destinatario, Joaquín Malats. Muy apto, asimismo, para cerrar con grandeza este ciclo rendido al piano de Enrique Granados.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

MIQUEL FARRÉ

Musicalidad, fuerza temperamental y autenticidad son elementos constantes señalados por la crítica al referirse al arte interpretativo de Miquel Farré, que confieren una atractiva personalidad a sus versiones del gran repertorio para piano.

Sus cualidades innatas destacan ya a los siete años, al ganar el Primer Premio de Jóvenes Intérpretes de Radio Barcelona. Poco después, en Terrassa, su ciudad natal, obtiene el Premio Santa Cecilia ante un jurado presidido por Frédéric Mompou. A los dieciséis años interpreta el *Concierto para piano y orquesta* K. 488 de Mozart.

Prosigue seriamente sus estudios de piano en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona con Tomás Buxó y Sofía Puche, siendo galardonado con las máximas distinciones que este Centro otorga: Premio Extraordinario, Premio de Honor de Virtuosisimo y Premio «Onía Farga». Según opinión del eminente Maestro Eduardo Toldrà, «Miquel Farré posee una amplia técnica puesta al servicio de una refinada sensibilidad y un temperamento artístico de primer orden».

Primer Premio Internacional «María Canals».

Prix de l'Institut Français, es becario de los gobiernos francés, español y de la Fundación Juan March. Amplía conocimientos con Pierre Sanعان en París, en Bruselas con Stefan Askenasse y con Wilhelm Kempff en Italia.

La trayectoria artística de Miquel Farré incluye grabaciones de LPs para la radio y la televisión. Sus giras de recitales y actuaciones con orquesta son constantes tanto por Europa como en los Estados Unidos de América.

Fascinado por el universo ajedrecístico, posee el título de Maestro Internacional y su nombre figura en la Enciclopedia Rusa del Ajedrez.

SEGUNDO CONCIERTO

ANTONI BESSES

«Se trata de un excelente pianista, músico y compositor.» Así definía Olivier Messiaen, ya en los años sesenta, a este músico catalán nacido en Barcelona que cursó sus estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música, culminándolos con un brillante palmarés y con la obtención de los máximos galardones otorgados por dicho centro. Sus maestros fueron, entre otros, Joan Gilbert Camins, Joan Massiá y Joaquim Zamacois.

Como dice el maestro Frederic Gevers, con el que ha trabajado, «Antoni Besses es un pianista completo. Su musicalidad es intensa y distinguida al mismo tiempo, su técnica perfecta. Con una viva sensibilidad, se enfrenta a las obras con un espíritu creador y fuera de todo academicismo.»

Antoni Besses posee un repertorio extenso que comprende desde autores barrocos a contemporáneos. Su evolución artística le ha llevado a ser considerado por el público y la crítica como uno de los más sólidos valores entre los intérpretes de su generación. En sus interpretaciones se deja sentir lo que Pierre Sanean ha dicho de él: «... siempre he tenido la sensación de que es uno de los intérpretes que más sinceramente responde al mensaje musical, cuyo significado convincente parecen desconocer demasiados virtuosos».

Ha trabajado y recibido consejos de los más prestigiosos maestros, como el mencionado Pierre Sanean, O. Messiaen, G. Agosti, Alicia de Larrocha, V. Perlemuter, S. Puche, A. Ginastera y el insigne compositor catalán Frederic Mompou, que dijo de él: «Es un músico completo y de sólida formación. A su alto nivel de pianista, en el que me complace incluir la fiel interpretación de mi obra, une una notable capacidad como compositor y director de orquesta.»

En su brillante carrera destacan el Primer Premio del Instituto Francés de Barcelona; Extraordinario de Piano y «María Barrientos», ambos del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, y Primer Puesto «Drago de Plata» del Concurso Internacional de Santa Cruz de Tenerife (1968). En 1977 obtuvo el Diploma Superior con Gran Distinción del Real Conservatorio de Amberes.

Ha actuado prácticamente en toda Europa (Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Polonia, Italia, Dinamarca, Suiza, Finlandia...), Marruecos, Africa Austral y América del Sur, tanto en recitales como en conciertos de música de cámara y como solista con orquesta, colaborando con músicos de prestigio internacional, como R. Aldulescu, M. Cervera, G. Cornelias, A. Copland, A. de Larrocha, E. Graubin, C. Henkel, I. Markevitch, A. Markowsky, etc.

Cabe también destacar sus grabaciones para Edigsa, Movieplay, Fermata, Ensayo (Villalobos, Granados, Cervelló, Bach), Columbia (Brahms, Franck, Falla, Turina) y Foc Nou (Mompou, Besses).

Actualmente prepara la grabación integral de las *Sonatas* del Padre Soler y realiza una intensa labor en el campo de la musicología.

Desde 1981 compagina su actividad concertística con la pedagogía al haberse hecho cargo de la Cátedra de Piano del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

TERCER CONCIERTO

CARMEN VILÀ

Carmen Vilà nació en Roses (Girona) y comenzó sus estudios musicales a los cuatro años. Fue alumna del Conservatorio del Liceo de Barcelona de los doce a los dieciséis años, edad en la que obtuvo la Medalla de Oro y el Primer Premio. Posteriormente se trasladó a Ginebra, donde fue finalista del Concours International d'Execution, continuando sus estudios con Bela Siki. Más adelante acudió a la clase de formación de concertistas de la Academia de Viena, con el profesor Richard Hause, donde obtuvo por unanimidad la máxima calificación en el examen final del Reiferprüfung.

Carmen Vilà ha participado en distintas ocasiones en los cursos internacionales de Viena, impartidos por A. Brendel, P. Badura-Skoda y J. Demus, y en los de la Academia Chiggiana de Siena con G. Agosti, A. Cortot y P. Casals, consiguiendo en todos ellos el Primer Premio. También en Viena, en 1959, ganó el Concurso Internacional «Haynd-Schubert», y en 1966 le fue otorgada la Medalla Harriet Cohen en Londres. Colaboró durante un año con Paul Badura-Skoda y a continuación obtuvo el cargo de Artista Residente en la Universidad de Wisconsin «Park Side», cargo que ejerció durante cinco años.

Debutó en Viena con el Concierto *Emperador*, de Beethoven, y el en *Sol Mayor*, de Ravel, y en Berlín con el *Concierto de Re Menor* de Bach y el *Tercero* de Beethoven. Siempre obtuvo grandes críticas, lo que le abrió las puertas para posteriores actuaciones con todas las orquestas españolas y otras, así como recitales en Londres, Nueva York, Tel Aviv, Seattle, Buenos Aires, Colonia, Madrid, Barcelona, etc.

Ha grabado para la RCA y actualmente es Catedrática del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

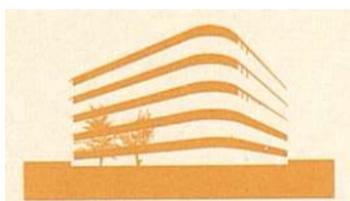
Hijo predilecto de Orense, académico numerario de Bellas Artes de San Fernando, crítico musical de *ABC*, colaborador de los principales diarios y emisoras de España y muchos años comentarista musical de Televisión Española. Se halla en posesión de los premios Nacional de Literatura, Nacional de Televisión, «Manuel de Falla», «Ruperto Chapí», «Rodríguez Santamaría» y otros. Acaba de recibir en Roma el Internacional de Crítica «Giacomo Lauri Volpi».

Ha escrito veinticuatro libros, entre ellos *Granados*, *Argenta*, *Victoria de los Angeles*, *Músicos que fueron nuestros amigos*, *Canciones de España*, *Cien años de teatro musical en España*, *Festivales del mundo* y *La música española en el siglo XX* (Fundación Juan March). Acaba de concluir, y es inmediata su publicación, la *Historia del Teatro Real como sala de conciertos*. Ha pronunciado unas dos mil cuatrocientas conferencias por toda España y veinticuatro países y ha asistido como cronista a los principales festivales del mundo.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales
y científicas,
situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio y por sus actividades.*

*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

Castellò, 77 - 28006 Madrid
Salón de Actos. Entrada libre.