

Fundación Juan March



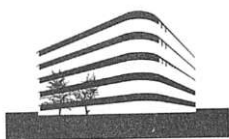
CICLO

DEBUSSY: OBRA
COMPLETA PARA PIANO

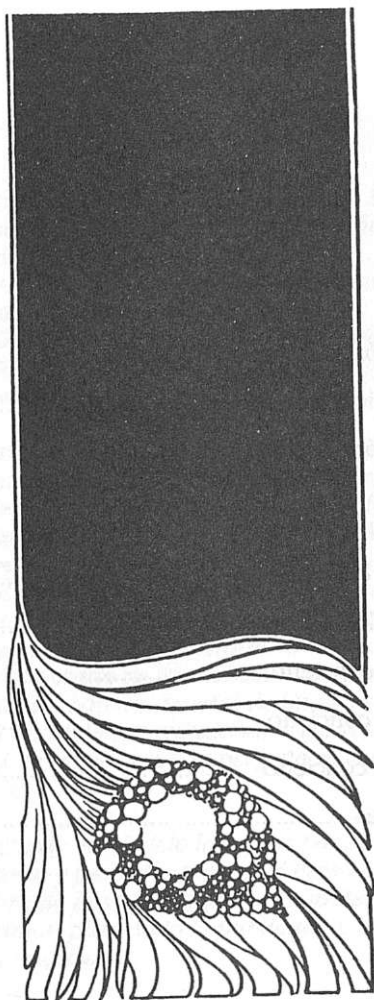
Octubre-Noviembre 1990

CICLO

DEBUSSY: OBRA
COMPLETA PARA PIANO



Fundación Juan March



CICLO

**DEBUSSY: OBRA
COMPLETA PARA PIANO**

Octubre-Noviembre 1990

ÍNDICE

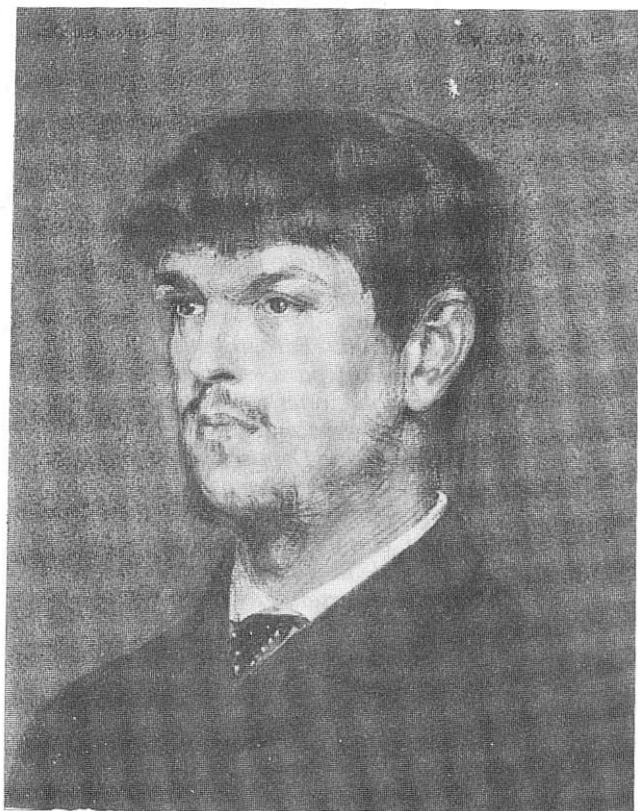
	Pág.
Presentación	5
Programación general	
Introducción general, por Félix Palomero.....	15
Notas al Programa	
• Primer concierto	21
• Segundo concierto.....	29
• Tercer concierto	35
• Cuarto concierto.....	41
• Quinto concierto	55
Participantes.	63

Como muchos de los compositores del siglo XIX, Debussy fue un extraordinario pianista y durante algunos años se ganó la vida tocando este instrumento. Conocía muy bien el repertorio y cuando, ya al final de sus días, abordó la composición de sus Estudios para piano, pudo jactarse de sentar las bases de un nuevo pianismo en el que se basa todo el siglo XX.

Eso en cuanto a la técnica. Pero, además, el piano de Debussy es el mejor medio para estudiar una de las más sorprendentes evoluciones estilísticas de todos los tiempos. Englobar todo ese conjunto de obras con el adjetivo impresionista -que Debussy detestaba, pero con el cual nosotros nos entendemos- es muy insuficiente. Desde el posromanticismo inicial al neoclasicismo final, con los extraordinarios «guiños» culturales al pasado de los clavecinistas franceses, hay en estas piezas todo un arsenal de imágenes sonoras en las que no sabemos qué alabar más: si la poderosa capacidad de invención o la perfecta adecuación al medio.

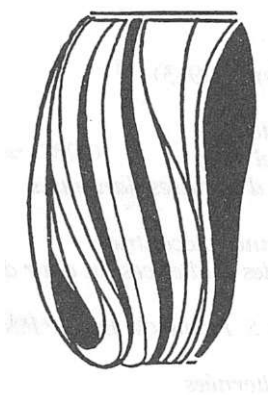
Hemos incluido en el ciclo las obras para piano a cuatro manos y para dos pianos. Y hemos desdeñado alguna obra de juventud que él mismo desdeñó en su día. Incluimos, pues, todo lo publicado hasta ahora: Es más que suficiente.

Anotemos, por último, el impacto que este piano, y no sólo en sus piezas «españolas» (Puerta del Vino, La Soirée dans Grenade...), produjo en Falla, Turina y muchos otros compositores españoles. También nuestro piano contemporáneo tiene sus fuentes en Debussy.



Claude DEBUSSY (1862-1918), pastel por Marcel Baschet, 1884.
Palacio de Versalles. Museo Nacional.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Valse Romantique (1890)

La plus que lente (1910)

Estampes (1903)

1. *Pagodes*
2. *La Soirée dans Grenade*
3. *Jardins sous la pluie*

II

Préludes (2^e Livre) (1913)

Brouillards

Feuilles mortes

La Puerta del Vino

Les fées sont d'exquises danseuses

Bruyères

General Lavine - Eccentric

La terrasse des audiences du clair de lune

Ondine

Hommage à S. Pickwick, Esq., P.P.M.P.C.

Canope

Les tierces alternées

Feux d'artifice

Intérprete: Josep Colom

Miércoles, 3 de octubre de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

I

Danse bohémienne (1880)

Rêverie (1890)

Mazurka (1891)

Danse (1890)

Pour le piano (1896-1901)

Prélude

Sarabande

Toccata

II

Ballade (1890)

Suite bergamasque (1890)

Prélude

Menuet

Clair de lune

Passe-pied

L'isle joyeuse (1904)

Intérprete: Almudena Cano

Miércoles, 10 de octubre de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

I

Children's Corner (1908)

Doctor Gradus ad Parnassum
Jimbo's Lullaby
Serenade for the doll
The snow is dancing
The Little Shepherd
Golliwogg's Cake - Walk

Six Études (1^{er}. Livre) (1915)

Pour les «cinq doigts»
Pour les tierces
Pour les quartes
Pour les sixtes
Pour les octaves
Pour les huit doigts

II

Étude Retrouvée

Six Études (2^e Livre) (1915)

Pour les degrés chromatiques
Pour les agréments
Pour les notes répétées
Pour les sonorités opposées
Pour les aipèges composés
Pour les accords

Intérprete: Josep Colom

Miércoles, 17 de octubre de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

I

Morceau de Concours (1904)
Le petit nègre (1909)
Hommage à Haydn (1909)
Masques (1904)
Berceuse h er oique (1914)
Page d'album (1915)
El gie (1915)

II

Préludes (1 r. Livre) (1909-1910)

Danseuses de Delphes

Voiles

Le vent dans la plaine

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

Les collines d'Anacapri

Des pas sur la neige

Ce qu'a vu le vent d'Ouest

La fille aux cheveux de lin

La sérénade interrompue

La Cathédrale engloutie

La danse de Puck

Minstrels

Intérprete: Almudena Cano

Miércoles, 24 de octubre de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

I

OBRAS PARA PIANO A CUATRO MANOS

Petite suite (1889)

En bateau

Cortège

Menuet

Ballet

Six Epigraphes antiques (1914)

I. *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*

II. *Pour un tombeau sans nom*

III. *Pour que la nuit soit propice*

IV. *Pour la danseuse aux crotales*

V. *Pour l'Egyptienne*

VI. *Pour remercier la pluie au matin*

Marche écossaise (1891)

II

OBRAS PARA DOS PIANOS

Lindaraja (1901)

En blanc et noir (1915)

Avec emportement

Lent. Sombre

Scherzando

Intérpretes: Carmen Deleito y
Josep Colom

Miércoles, 31 de octubre de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEXTO CONCIERTO

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

1

Nocturne (1890)

Deux arabesques (1888)

D'un cahier d'esquisses (1903)

Images oubliées (1894)

1. *Lent*

2. *Souvenir du Louvre*

3. *Quelques aspects de «Nous n'irons plus au bois»
parce qu'il fait un temps insupportable*

II

Images, 1^{er}. Série (1905)

Reflets dans l'eau

Hommage à Rameau

Mouvement

Images, 2^e Série (1907)

Cloches â travers les feuilles

Et la lune descend sur le temple qui fut

Poissons d'or

Intéiprete: Almudena Cano

Miércoles, 7 de noviembre de 1990. 19,30 horas.





INTRODUCCION GENERAL

El piano de Claude Debussy (Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918) parece surgido de la necesidad de liberarse musicalmente de la rígida férula a la que le sometieron sus profesores del Conservatorio de París. La vida artística de Debussy en los años que van desde 1873 hasta 1880 (años del academicismo y de la búsqueda del *Prix de Rome*, el máximo galardón reservado a los músicos de París) son años de ejercicio en el teclado bajo los dictados gimnásticos de profesores como Marmontel o Durand, que parecían estar empeñados en anular la musicalidad del joven pianista.

Como en la vida de tantos compositores, el conocimiento de la música de otros autores, los viajes y la relación con grandes personalidades de la música y la cultura, constituirán esa parte de la formación del joven músico que el conservatorio nunca le hubiese proporcionado y que permitirá a Claude Debussy, a partir de 1890, la construcción del catálogo pianístico de mayor trascendencia en la técnica del instrumento a lo largo del siglo XX.

Tchaikovsky y Chopin son los primeros autores que Debussy conoce en la profundidad de su música. Esta le llega por la vía directa de dos mujeres que le habían tratado, Madame Nadejna Filaretovna von Meck, la gran valedora del compositor ruso, y Madame Mauté de Fleurville, que había sido alumna de Chopin. La interpretación de la música para piano de dos de los

grandes compositores románticos forjará el primer estilo de Debussy y marcará buena parte de las partituras para el instrumento que nos encontraremos hasta 1915, el año de los *Études*.

Wagner y Moussorgsky serán los otros nombres de referencia con que nos encontraremos en el estudio del piano «debussysta», aunque éstos, antes que técnica pianística, aportarán otros elementos como el cromatismo, la liberación armónica y el discurso musical continuo, característico en ambos autores. Una referencia aún en la definición estética de Debussy: las músicas javeanas, que conoce a través de las exposiciones universales de París de los años 1889 y 1900. La cultura francesa del cambio de siglo va a ser también un elemento de definición estética en Debussy, que conoce a los pintores impresionistas a través de Erik Satie, y que lee y trata a los mejores poetas del «fin de siècle»: a Mallarmé, a Pierre Louys, a Baudelaire y, sobre todo, a Verlaine.

El piano de Debussy es el crisol donde se juntan las tendencias estéticas y formales de principios de siglo con los elementos definitorios de su personalidad: la soledad (impuesta por la sociedad parisina ya desde los años del Conservatorio), la ironía (reflejo de su excepticismo), el autoexilio, la sensibilidad ante el dolor humano, ante los desastres de la guerra, la sensación de marginalidad, el sentido crítico, el encantamiento ante la naturaleza, sus colores y sus sonidos...

El clasicista y el epígono romántico

El estudio del estilo pianístico de Claude Debussy revela algunas características que se repiten a lo largo de todo su catálogo, aun en la variedad y riqueza que adquiere éste a lo largo de los casi treinta años que separan *Deux arabesques* de *Études*, comienzo y fin de ese catálogo. Dos de esas características son su clasicismo, resultado de la admiración de los autores del XVIII, especialmente Bach y los clavecinistas franceses (Couperin, Rameau), y su carácter de epígono del romanticismo, en especial del piano de Chopin y Schumann.

El clasicismo se manifiesta en el piano de Claude Debussy en la limitación de medios expresivos (pero al mismo tiempo en el empleo de la ornamentación justa y expresiva), en el uso de formas como la ••toccata»,

muy utilizada por Debussy, y en la recurrencia a las formas tripartitas, simétricas, con recapitulaciones en la última parte. También en la escritura contrapuntística, presente en gran número de obras y en especial en el segundo cuaderno de *Images*, donde la complejidad de esa escritura requiere su edición en tres pentagramas, en el lugar de los dos habituales. Debussy conoce en profundidad los grandes volúmenes de piezas para teclado de Couperin, Rameau y Bach, y por eso es habitual que sus obras empleen danzas como la zarabanda o el «passe-pied»; admira la disposición de las voces y escribe arias sobre ricos acompañamientos; e imita la escritura rítmica de sus antecesores franceses, estricta y de gran claridad.

En cuanto al romanticismo, Debussy estudia el piano de Chopin y Schumann, los compositores para piano que más admira, y como ellos compone en formas breves, con títulos significativos, en pequeñas piezas que reúne en colecciones. Debussy se acoge al siglo romántico para justificar sus gustos exóticos, su interés por la antigüedad clásica e incluso la utilización de melodías de origen nacional, presentes en algunas de sus obras. Las danzas, que en el siglo XVIII eran zarabandas y gigas, son ahora valeses, música cercana a los oyentes, a la que Debussy recurre con las intenciones manipuladoras que tanto le divierten.

Del piano romántico admira también Debussy la capacidad para la creación de timbres a partir de un instrumento que en principio es monocromático. Fauré y Franck están, en este caso, más cercanos que Chopin y Schumann, pues fueron esos compositores de la nunca bien cohesionada «escuela francesa» quienes más hicieron por arrancar colores al teclado.

Y lo que Debussy añade al piano romántico, aparte de las innovaciones personales en el terreno de la armonía, es fundamentalmente un sentido del tiempo y de la continuidad del discurso musical que no existía en sus predecesores, continuidad que procede de Wagner y que convierte cada pieza de cada suite en un mundo musical propio.

Cada época tiene su propio pianismo, y tanto el siglo XVIII como el siglo XIX dejaron constancia de él en las colecciones de estudios y preludios donde se concentraba toda la sabiduría de los grandes compositores para teclado de ese tiempo. Debussy hará lo mismo,

tanto en *Préludes* como en *Études*, pero sobre todo en estas doce últimas piezas, escritas con el objetivo confesado por el autor de plantear las bases de un nuevo pianismo. Los nombres de Boulez, Messiaen, Webern, Bartók o Stravinsky, autores de la mejor música para piano del siglo XX, son la expresión de la continuidad en el pianismo contemporáneo de la nueva música de Claude Debussy.

El arte de crear impresiones

Aunque Claude Debussy siempre rechazó el término «impresionismo» aplicado a la música y el adjetivo de «impresionistas» para sus obras, lo cierto es que muchas de sus composiciones pianísticas pretenden, precisamente, «crear impresiones.»

Debussy reconocía estar «intentando hacer algo diferente», algo que «los imbéciles llaman impresionismo, un término que es utilizado con suma pobreza, especialmente por los críticos». Pero, para desgracia de Debussy, ese «hacer algo diferente» tenía muchas connotaciones de carácter técnico que le ligaban a los pintores de ese movimiento: sugerir, más que definir; desdibujar, antes que delimitar; referir la reacción emocional ante la cosa o el suceso, antes que describirlo. Las líneas melódicas en Debussy siguen existiendo, pero la textura de su piano y el rico ropaje armónico las hacen diluirse, como los perfiles en los cuadros impresionistas.

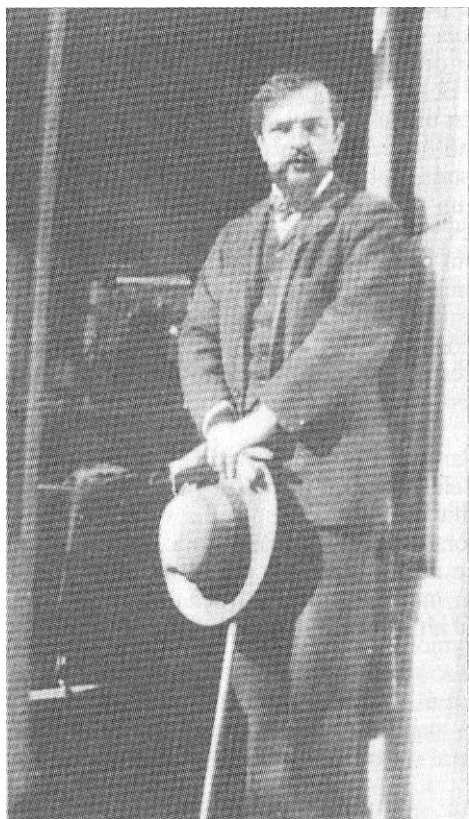
Sin embargo, no toda la música para piano de Claude Debussy presenta esta particularidad filoimpresionista. El estudio del catálogo de sus composiciones para el instrumento muestra cómo Debussy se fue desprendiendo paulatinamente de ciertas maneras románticas para hacerse convertir al arte de crear impresiones.

Toda la obra anterior a 1901, por ejemplo, apenas si manifiesta más escuela «debussysta» que ciertos atrevimientos armónicos, algunos usos interválicos y la constante mirada a los clásicos. Por lo demás, ningún título manifiesta la intención de dibujar o de sugerir. Son los años de *Deux arabesques* (1888) y la *Suite bergamasque* (1890), y los de todas las obras breves neorrománticas de 1890 a 1901, que alcanzaron gran popularidad, como *Rêverie*, *Valse romantique* o *Nocturne*.

Pour le piano (1901) es la definición del pianismo de Debussy desde un punto de vista técnico y *Estampes*, de 1903, la primera redacción importante de piano impresionista. *Estampes* es el prólogo a las grandes colecciones pianísticas de Claude Debussy, *Images*, *Préludes* y *Etudes*, obras que surgieron entre 1905 y 1915. La evolución en el tiempo es también una evolución estilística, que alcanza su cumbre en la colección de doce *Estudios*.

Hay, por lo tanto, en el piano de Claude Debussy una clara voluntad de incitar la imaginación del oyente a partir del título, en ocasiones generador de la partitura, en ocasiones totalmente desligado de ella. Y hay también una clara intención de sugerir los sonidos que el piano no puede ofrecer. El piano de Debussy no es orquestal en el sentido del piano de Brahms, es decir, no es un piano sinfónico, pero sí es un piano lleno de timbres que se consiguen mediante una técnica de escritura donde abundan las notas pedales, las escalas diatónicas y pentatónicas, y donde la interpretación viene sugerida casi compás a compás por indicaciones muy concretas. En este sentido, es significativo que esas tres colecciones naciesen después de *La Mer*, las *Imágenes* orquestales o incluso *Pelléas et Mélisande*.

El piano de Debussy desarrolla, por lo tanto, a través de los elementos de la música y a través de los elementos extramusicales, lo que se ha venido en denominar «metáfora musical». Una metáfora que no es descriptiva, que no es música de programa, sino que busca la alusión mediante un aprovechamiento de la técnica musical en su grado más depurado.



A. De Vries, autorul și 1891, este exemplul unei
părți dintr-o familie de oameni care cântărește
ca un bănuț în cântărețul istoricului
nostru național și în conștiința. Pentru deșănțarea
și dezvoltarea de cultură și de
a țării noastre, au fost înaintașii noștri și la rândul

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Valse romantique (1890)

Los albores del pianismo «debussysta» no parecen presagiar la aparición del gran renovador del lenguaje musical que fue Claude Debussy. Si por este *Valse romantique* (*Vals romántico*) fuese, Debussy sería clasificado como un epígono del piano de Chopin caracterizado por su gusto por la ornamentación y por el colorismo, pero también por la falta de inventiva.

No parece que 1890 sea la fecha real de composición de esta obra que los críticos sitúan en años anteriores, quizá porque ese año fue demasiado significativo en la vida de Claude Debussy como para dar lugar a una partitura tan poco relevante. El año anterior Debussy había recibido una gran impresión estética a través de la exposición Universal de la capital francesa, y 1890 supuso la ruptura definitiva con la oficialidad musical de París.

En el *Valse romantique* no encontramos atisbos de este «corruptor de buenas costumbres musicales», según frase genial de Pierre Boulez. Por el contrario, las escasas manifestaciones de interés musical nos llevan necesariamente a la tradición. «Los ejercicios de juventud -escribe a propósito de esta obra Robert Schmitz- no son lo mejor para juzgar a un futuro gigante de la creación», y este juicio tendrá que ser aplicado a muchas otras páginas anteriores a la suite *Pour le piano*, de 1901, obras que tardaron hasta diez años en llamar la atención de los editores.

La plus que lente (1910)

Y si la característica del *Valse romantique* era su carácter continuista, otro vals escrito veinte años más tarde nos va a mostrar a un Debussy interesado precisamente en hacer gala de lo contrario mediante la manifestación de un gran sentido del humor. *La plus que lente* (*Más que lento*), tiene esa carga irónica desde el título, alusión a los vals lentos que hacían furor en los salones de París, y desde las palabras del

propio autor que animan la partitura: «Pensemos en los cabarets, pensemos en los numerosos «five o'clock» donde se reúnen las deliciosas señoritas que acuden a escuchar música.»

La plus que lente es una pequeña genialidad donde Debussy combina su mejor escritura pianística (la que ese mismo año de 1910 produce la primera colección de *Preludios*) con una rica expresividad donde se alterna pasajes de inspiración romántica con otros impulsivos e incluso frívolos. Para el oyente moderno, conocedor de que la ironía, como en Ravel, es una postura estética, *La plus que lente* es un ejercicio de buen humor. Sin embargo, el biógrafo y crítico Robert Schmitz, amigo de Debussy y autor de un profundo análisis de su obra pianística, la considera como una obra escrita con la intención de llegar a un público acostumbrado a una música más popular, en concreto el público del New Carlton Hotel, de París, donde se puede encontrar el germen de la partitura.

La plus que lente fue orquestada con posterioridad por su autor, pero es en el original pianístico donde se manifiesta uno de los grandes valores de la escritura «debussysta», la claridad con la que se expone el sustrato musical de la obra. En este caso, ese sustrato no es melódico ni armónico, sino rítmico, y así el «espíritu del vals» prevalece por encima de una escritura plagada de «rubatos», «alargandos» y otras figuras que podrían haber hecho desaparecer ese espíritu de salón.

Estampes (1903)

Con *Estampes (Estampas)* entramos en el período más productivo del catálogo de Claude Debussy en lo que al apartado pianístico se refiere. Más allá de las cualificaciones técnicas de las obras escritas entre 1903-1913, uno de los aspectos que caracterizarán a esa década será el de la sugerencia impresionista que acompaña casi todas las partituras, esa capacidad de Claude Debussy para transformar en sonidos la realidad visual.

Esa capacidad de aprehensión y plasmación sonora se encuentra como en muy pocas ocasiones en *Estampes*, obra que desde el título manifiesta la voluntad de evocación. El propio Debussy escribió sobre ello con ese aparente desinterés con que se refería en ocasio-

nés a sus obras: «He escrito tres piezas para piano de las que me gusta sobre todo el título: *Pagodes, La Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie*. Cuando no se tiene dinero para hacer viajes reales hay que hacerlos con el espíritu. Pero me siento obligado a decir que para ello existen también otros medios diferentes a las piezas para piano».

Estamos por lo tanto ante música en la que el germen es una discreta sugerencia, pero nunca una descripción. Sugerencias que no tienen su origen en una visión sino en una experiencia directa o narrada. En *Pagodes (Pagodas)*, se trata de la música javanesa escuchada en las exposiciones universales de París de 1889 y 1900; en *La Soirée dans Grenade (Una tarde en Granada)*, es la evocación de los amigos españoles, especialmente de Falla; y en *Jardins sous la pluie (Jardines bajo la lluvia)*, es la imagen de los parques de París bajo la lluvia de una tormenta, en la visión de un niño.

Estampes es la consecuencia lógica de la evolución de un gran pianista que antes de «describir» desde el teclado lo ha hecho valiéndose de la paleta orquestal. Sin embargo, en su estudio sobre las obras pianísticas de Claude Debussy, Frank Dawes ve algo más: el impulso estético que había supuesto el conocimiento de *Jeux d'eau (Juegos de agua)*, de Ravel, obra en la que este compositor retoma las técnicas descriptivas empleadas por Franz Liszt en sus obras para piano. El propio Ravel escribió al crítico Pierre Laloy sobre ello, y le hizo ver que en la fecha de publicación de *Jeux d'eau*, en los primeros meses de 1902, «tan sólo tres piezas pianísticas de Claude Debussy (*Pour le piano*) eran verdaderamente conocidas, y si bien he de reconocer que las admiro, he de decir que desde un punto de vista puramente pianístico no aportan nada realmente nuevo», según Ravel.

Pagodes es la primera de las *Estampes*, y como tal obertura es una descripción estática, en concreto de los templos orientales, que sobre una base sólida y sobria dan lugar a una arquitectura rica en ornamentos. Y como evocación, las escalas pentatónicas de la música javanesa, sus contrapuntos, tan complejos, el cromatismo, los arabescos... todo está en *Pagodes*, hasta la cita de melodías de Java que aparecen con claridad. La riqueza de la música en la que se basa Debussy a la hora de escribir esta obra le hizo afirmar que incluso «la escritura contrapuntística de Palestrina es un juego

de niños comparada con la de la música de Java». Desde el punto de vista formal, Debussy asimila la obra a una sonata, si no en la estructura general sí al menos en el desarrollo de los temas y su reexposición final.

La Soirée dans Grenade es la obra que hizo afirmar a Manuel de Falla que «contiene maravillosamente destilada la atmósfera de Andalucía», según cita Robert Schmitz. Federico Sopena, biógrafo de Manuel de Falla, ha recogido en *Escritos sobre música y músicos*, editado por Espasa Calpe, el interesante artículo del compositor gaditano titulado *Claude Debussy y España* que se publicó en la *Revue Musicale* en diciembre de 1920, y en el que Falla estudia todas las obras «españolas» de Debussy.

La evocación de Falla parte desde la anotación biográfica cuando escribe cómo «en la última exposición universal del Campo de Marte se pudo ver a dos jóvenes músicos que iban juntos a oír músicas exóticas que de países más o menos lejanos se ofrecían a la curiosidad parisiense». Los músicos eran Debussy y Paul Dukas, maravillados ante «los horizontes sonoros que se abrían ante ellos y que iban desde la música china hasta las músicas de España». Afirma Falla que «Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer territorio español, lo cual es bien distinto. Claude Debussy conocía a España por lectura, por cuadros, por cantos y por danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos. La fuerza de evocación condensada en *La Soirée dans Grenade* -continúa Falla- «tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio... No hay ni un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España».

De nuevo aparece aquí el Debussy que mantiene por encima de complejidades armónicas, rítmicas y contrapuntísticas, manipuladas por ejercicios de técnica pianística, el germen de la obra, que en *La Soirée dans Grenade* es un «ostinato» basado en un ritmo de habanera. Formalmente es un arco en cuya parte central se exponen y desarrollan temas muy variados, relacionados todos ellos con la tradición culta de Granada. «Todos los elementos musicales -escribe Falla- colaboran a un solo fin: la evocación. Se podría decir que esta

música, con relación a lo que la ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra».

En la tercera de las *Estampes*, *Jardines sous la pluie*, la evocación es la de una escena diaria de París, a través de la cita de dos canciones infantiles. Con el fondo constante de la lluvia, en ocasiones un manto ligero, otras veces golpeando los cristales de las ventanas desde donde un niño observa la lluvia sobre el jardín, esos dos temas melódicos se presentan a través de alteraciones modales y en el contexto de un desarrollo formal, una vez más de corte clásico.

Estampes fue estrenada en la Société Nationale de la Musique en enero de 1904 por el pianista español Ricardo Viñes.

Préludes. Cuaderno II (1913)

Claude Debussy parece seguir en su colección de veinticuatro *Préludes* (*Preludios*), publicados en dos volúmenes en 1910 y 1913, la definición de la forma que se había ido manifestando en la literatura pianística (o por decirlo con más propiedad, de la literatura para teclado) a lo largo de la historia de la música, y de la que habían sido exponentes principales Johann Sebastian Bach y Frédéric Chopin. En esa evolución histórica, el preludio había llegado a ser básicamente una pieza breve, originalmente pensada como movimiento previo o introducción a una composición formalmente más compleja o con más entidad (por ejemplo, una fuga).

La evolución situaba las obras de Bach con ese carácter funcional, carácter del que se desprendían Chopin y otros compositores románticos para los que los preludios eran composiciones en sí mismas caracterizadas por su unidad e independencia formal. Debussy añade contenido musical a sus preludios, que dota de inspiración impresionista (es decir, descriptiva), y al mismo tiempo de complejidad formal. En cierto modo, para Debussy *Prélude* es sólo indicativo de brevedad, y de esa forma sus colecciones de *Preludes* son colecciones de piezas breves donde se cristaliza y se muestra de forma concentrada todo el pianismo debussysta. Para uno de los grandes tratadistas de Debussy, Heinrich Strobel, en los dos volúmenes de

Préludes «recoge el autor toda su creación», «son el resultado de descubrimientos anteriores» y «la técnica virtuosa alcanza la perfección en ellos». «La utilización del sonido del piano -escribe Strobel-, el refinamiento de los medios sonoros, la variedad y la delicadeza de los matices superan todo lo anterior.»

Las referencias estilísticas de los preludios de Debussy están, como en tantas otras obras para piano suyas, pero de forma muy especial en éstas, en los clavicinistas franceses, en Rameau y Couperin. De ellos encontramos elementos de escritura como la claridad de la expresión sonora, la precisión rítmica, incluso en su complejidad; la simplicidad de la forma y la recurrencia a estructuras clásicas.

Brouillards (Nieblas) pieza de carácter marcadamente atmosférico, tiene como principal atractivo el uso de la bitonalidad, especialmente en el comienzo de la obra, donde a acordes de Do mayor se superponen arpeggios en Mi bemol menor. El resultado sonoro es muy apropiado para la sensación de pérdida en la niebla que parece querer transmitir el compositor.

Feuilles mortes (Hojas muertas) arranca de una frase de Debussy en un artículo firmado por su heterónimo Monsieur Croché: «De la caída de las hojas doradas, que constituyen un espléndido obsequio de los árboles». Pieza evocadora de un estado de ánimo, que bien podría ser el del «solitario en otoño» de Mahler, su estructura es tripartita y su tratamiento armónico crea en el oyente un estado de constante suspense.

La Puerta del Vino, en la que Debussy, según Falla, «ha querido evocar la hora calma y luminosa de la siesta en Granada», está escrita a partir de una postal («una simple fotografía coloreada», dice Falla) enviada por el compositor gaditano a Debussy. Se evoca sonoramente el «cante hondo», se emplean escalas de sugerencias árabes y de nuevo se recurre a la habanera como referencia. La forma es una vez más tripartita.

El cuarto preludio, *Lesfées sont d'exquises danseuses (Las hadas son bailarinas exquisitas)* resulta quizá excesivamente pintoresco junto a otros preludios, quizá por los elementos melódicos tan característicos. Este preludio finaliza con una cita del tema inicial que entona la trompa en la obertura *Oberon*, de Weber, autor muy admirado por Debussy.

Bruyères (Brezos) es una escena pastoral que muestra como diferencia especial respecto de los otros preludios (con los que tiene en común escalas, tratamiento armónico y estructura formal clásica) el empleo de pasajes en forma de cadencias, asimiladas por algunos autores al sonido de una flauta oída en la lejanía.

General Lavine-Eccentric, es el retrato musical de un personaje de «music-hall» que hizo su presentación en París en el Teatro Marigny en 1910. Para Heinrich Strobel, *General Lavine* y *Minstrels*, del primer libro de *Préludes*, son las piezas más originales de la colección, en buena parte por la inclusión de ritmos, cadencias y melodías de músicas externas a la tradición musical, como el «music-hall.»

De nuevo la sugerencia, más allá de la descripción, está presente en el séptimo preludio, *La terrasse des audiences au clair de lune* (La terraza de las audiencias al claro de luna). El título, en su esoterismo, parece haber sido recogido, según los biógrafos de Debussy, o bien de *L'Inde Sous les Anglais*, de Pierre Loti, o bien de *Le beau voyage*, de René Puaux. El gusto de Debussy por las músicas orientales parece encontrar en este preludio el desarrollo ideal.

Ondine (Ondina) es una referencia a la mitología nórdica, y ello le permite a Debussy la escritura de figuras ligadas al agua que recuerdan otras páginas en las que los «juegos de agua» son la referencia impresionista, como *La Mer*. La estructura es clásica pero más compleja que en los preludios anteriores y muchos de los motivos que se exponen lo son en un entorno de politonalidad.

Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. vuelve a ser la descripción de un individuo, en concreto del personaje de Dickens que, como el General Lavine, aparece ante nuestros ojos deformado gracias a un gran sentido del humor.

Canope, ciudad del antiguo Egipto que dio su nombre a un determinado tipo de urnas, recupera para la música de Debussy otro de los temas muy queridos por los artistas de principios de siglo: el del mundo clásico, y en ese sentido cabe la comparación, quizá por única vez, entre Debussy y Satie. El interés de la partitura está en su desarrollo a partir del tema inicial, de gran simplicidad.

Les tierces alternées (*Terceras alternadas*) es el único de los preludios cuyo título hace referencia a un aspecto de la construcción de la obra, aproximándolo de esta forma más a los estudios que a los preludios, de los que es el único que no contiene referencia descriptiva alguna. Por el título se observa que el principal argumento de la pieza es la resolución de aspectos interválicos de la música.

Feux d'artifice (*Fuegos de artificio*) cierra el segundo cuaderno de *Préludes*, y con él la colección completa, y parece como si Debussy quisiese hacerlo con despliegue pirotécnico. Como tal, nos encontramos ante un arco en el que la armonía gana en complejidad y la dinámica aumenta progresivamente y ello se manifiesta en un aumento de la tensión musical. Como en *Hommage à S. Pickwick* con *God save the King*, en *Feux d'artifice* hay una cita a la Marsellesa, aunque muy breve y no en el modo irónico con el que se hacía allí.



NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

El piano de Claude Debussy, como apuntábamos en el comentario al *Valse romantique*, tiene un antes y un después de 1901, año de la composición de *Pour le piano*. Hasta la escritura de esta colección de tres piezas, el temprano piano «debussysta» resulta continuador de un lenguaje romántico que había tenido en el teclado su mejor expresión. Son los años que van de 1880 a 1901, años de intensa experiencia vital del compositor, años de Roma y Bayreuth, de constantes tensiones con el Conservatorio y la Academia de París y años, por fin, del encuentro con el «fin-de-siècle» que invadía la intelectualidad de la capital francesa.

La estela romántica de Debussy no sólo está entonces en sus obras sino en su propia personalidad. Es conocido y admirado como artista y recorre los templos musicales europeos al encuentro de Listz, Wagner o Verdi, escucha nueva música y se convierte a las diferentes estéticas que va descubriendo.

De esos años son la *Danse bohémienne* (1880), *Deux arabesques* (1888), *Ballade*, *Danse*, *Nocturne*, *Rêverie* y *Valse romantique*, todas ellas de 1890, la *Suite bergamasque* (1890-1905), *Mazurka* (1891) y *Pour le piano*, concluida en 1905. Características de todas ellas (haciendo excepción de la *Suite bergamasque* y de *Pour le piano*) son una ortodoxia formal y armónica y una falta de originalidad temática que hacen adquirir a estas obras un estilo de salón. La comparación con obras contemporáneas del propio Debussy (en especial con sus canciones) apenas se mantiene, y el genio del compositor que recrea y reforma la tradición de la «mélodie» (la canción de concierto francesa) no aparece para nada en estas páginas pianísticas.

Danse bohémienne (1880)

En *Música francesa desde la muerte de Berlioz a la muerte de Fauré*, de Martin Cooper, se objetiviza ese temprano estilo del piano de Claude Debussy, «tocado de la música que era popular en su tiempo,¹ la de Godard, Massenet, Saint-Saëns y, sobre todo, Grieg, cuya influencia aparece también en la *Suite bergamasque*, buena parte de la cual data de este período». Los

compositores que se podrían citar son, por supuesto, muchos más, y en este sentido el biógrafo de Debussy Frank Dawes relaciona una de sus primeras obras, la *Danse bohémienne* con el conocimiento a través de las veladas musicales de la protectora de Tchaikovsky, Nadezhda von Meck, de la música del compositor ruso.

En efecto, el peculiar nacionalismo de la música de Tchaikovsky aparece en la *Danse bohémienne* (*Danza bohemia*) de 1880, la primera partitura de Debussy para el teclado. Las referencias nacionalistas no están tan depuradas como lo estarán en las sugerencias españolas de tantas obras posteriores. Las «citas» melódicas y rítmicas son mucho más simples.

Claude Debussy envió el manuscrito de la *Danse bohémienne* a Nadezhda von Meck, quien a su vez se lo hizo llegar a Tchaikovsky con una carta en la que escribía el siguiente comentario muy ilustrativo: «Me gustaría llamar su atención sobre esta pequeña obra del pianista Debussy. Este joven se quiere dedicar por completo a la composición; escribe música de una forma realmente deliciosa». La respuesta de Tchaikovsky fue la siguiente: «Realmente es encantadora, pero demasiado corta. Al final da la sensación de que no se ha expresado nada. La forma es extremadamente inconsistente.».

Obras del período 1880-1891

A pesar de la popularidad de *Rêverie* (*Ensueño*), poco hay que añadir en su favor desde un punto de vista puramente técnico, respecto de la *Danse bohémienne*. Como confirmación de ello, sirva este comentario hecho por el autor en carta a su editor en la que afirma que la obra no se debería de haber publicado: «La escribí hace un montón de años, por razones puramente materiales. Es una obra sin interés y, francamente, no la considero nada buena».

Sin embargo, con *Rêverie*, como con *Ballade*, *Mazurka*, *Nocturne* o *Valse romantique*, el gusto del público por los deliciosos temas sobre los que están escritas todas estas obras, ha forzado, en especial hasta mediados del siglo, continuas ediciones que no han tenido obras más trascendentes.

La melodía en Fa, continuamente modulada, sobre un acompañamiento simple, nos recuerda las obras pianísti-

cas de Gabriel Fauré, cuyo último estilo pianístico parece estar a veces tan presente en este primer Debussy.

La *Mazurka* de 1891 cierra el conjunto de obras de salón que estamos comentando. Está emparentada con el *Valse romantique*, que se escuchaba en el primer concierto, en tanto en cuanto su escritura es de referencias chopinianas, aunque muestra como novedad algunas innovaciones armónicas que hacen pensar en el Debussy de *Images*. La referencia a Chopin tiene en Debussy una plasmación biográfica, pues el compositor fue alumno de Madame Mauté de Fleurville, quien había sido alumna del compositor polaco. Otro atisbo del futuro pianismo de Debussy es la utilización de ciertas escalas que más adelante empleará cuando haga música ligada literariamente a la antigüedad clásica.

En *Danse*, obra que en su primera edición (1890) tuvo el título de *Tarantelle Styrienne*, las referencias nacionalistas vuelven a encontrar su vía de expresión a través del uso de músicas populares. La riqueza melódica, rítmica y armónica la convierten en una de las obras más interesantes de este período y en cierto modo en una avanzadilla estética de las obras «impresionistas» posteriores a 1903-

Ballade (Balada), como *Nocturne* y *Réverie*, es una partitura anterior a la fecha de su publicación (1890). Y como ellas, muestra un estilo de salón en el que no faltan detalles de experimentación armónica a partir de las modulaciones típicas de la música para piano de Fauré y de los giros melódicos de la música rusa admirados por Debussy. En *Ballade* está en embrión el tema que da lugar a *La plus que lente*, convertido en este caso en un vals. Robert Schmitz la valora especialmente como divertimento, incluso como estudio, clasificándola como «simple ejercicio».

Pour le piano, suite (1896-1901)

La colección de tres piezas para piano recopiladas como *Pour le piano (Para el piano)*, escritas entre 1896 y 1901 y estrenadas por Ricardo Viñes en 1902, parecen mostrar, tras diez años de práctico silencio pianístico del compositor, autoimpuesto tras la *Suite bergamasque*, al Debussy que Alejo Carpentier, en su faceta de crítico musical resume con gran clarividencia diciendo: «Siempre tratará de ofrecernos ideas quintaesenciadas, sin repeticiones, con el idioma más depurado».

Las ideas «quintaesenciadas» en *Pour le piano* son las de las formas clásicas a las que vuelve el compositor al escoger para las piezas de la suite las formas de un *Prélude*, de una *Sarabande*, de una *Toccata*. «Muestra la disciplina de Bach, de los antiguos franceses y de los clavecinistas italianos», dice Schmitz, «y en su simplicidad rezuma alegría, fluidez y encanto». *Pour le piano* es una declaración estética del Debussy compositor para el teclado, que en estos tres breves movimientos expone lo que será su técnica pianística: escalas de tonos enteros, ambigüedad tonal, cadencias no resueltas y melodías que fluctúan sobre acompañamientos diversos.

Parece como si Debussy tuviese en *Pour le piano* su cajón de sastre de la técnica pianística, con la que nos va sorprendiendo a medida que avanza la suite. Así, el *Prélude* inicial muestra un estilo de «toccata» que nos volveremos a encontrar en futuras partituras, como también será constante la ambigüedad tonal que se manifiesta a los pocos compases del comienzo del movimiento, tras la exposición de un rotundo tema en La menor. Los modos en esta obra nos trasladan a Bach, que parece estar presente en el espíritu del *Prélude*, aunque de forma amplia se puede definir una sonata clásica que no hubiésemos encontrado tan clara en las «toccatas» bachianas.

La *Sarabande* es modélica por su interválica, que ha sido relacionada a la de la *Sarabanda* escrita por Erik Satie en 1887. Algunos autores como Robert Schmitz (quien se refiere a Satie como «aquel inconegible bachiller») prefieren destacar la estructura en forma coral, enriquecida por una expresión de gran claridad y una entonación de los temas realizado con gran vigor.

Pour le piano finaliza con una *Toccata* que constituye uno de los puntos más altos del virtuosismo pianístico de Debussy. «Sin repeticiones, con el idioma más depurado» (retomando las palabras de Carpentier), la *Toccata* es de una gran simplicidad dentro de la dificultad de su escritura. Algunos de sus pasajes nos muestran al Debussy de mayor sutileza, como por ejemplo los arpeggios que hace la mano derecha en la sección central de la partitura. Ritmos claros, contrapuntos severos y estricta forma ternaria para el ejercicio de precisión que constituye esta *Toccata*; música pura que, una vez incorporadas las sugerencias del mundo exterior, dará lugar a las obras impresionistas que inauguran dos años después las *Estampes*.

Suite bergamasque (1890)

El Claude Debussy de la década de los ochenta del siglo pasado es el de los poetas, el de Verlaine que proclama *De la musique avant toute chose*, el de la fascinación y la remembranza. La nostalgia en la *Suite bergamasque* es la de la ensoñación de *Fêtes galantes*, «evocación de la perdida galantería de tiempos pasados con los reinados medios de una nueva música», según escribe Heinrich Strobel. La evocación de esa pérdida de galantería se hace musicalmente mediante la evocación de los clavecinistas franceses del XVII y del XVIII, que si bien es una constante en la escritura del pianismo debussysta, en esta *Suite* es un ejercicio de intenciones.

Con estas premisas, la *Suite bergamasque*, colección de cuatro paráfrasis sobre el mundo de las *Masques et bergamasques*, de Arlequín y Colombina, de las máscaras tristes y alegres de la comedia, surge como un atisbo del impresionismo de *Estampes*, aunque sin el interés estilístico que encontraremos a partir de las obras fechadas después de 1901.

La colección comienza con un *Prélude*, sucesión de dos secuencias melódicas de carácter griego. Los primeros treinta compases de la obra contienen ya el ideal debussysta de «tanto ritmo y armonía como melodía», y una modalidad libre». La escritura contiene muchos adornos, especialmente arabescos, quizá como influencia de una obra cercana en el tiempo y tan manifiestamente declarada en este sentido como es la colección *Dos arabescos*, de 1888.

El título dado por Debussy a la segunda de las cuatro piezas de la *Suite bergamasque*, *Menuet*, indica más una admiración por esa forma que su asunción para la composición. No se trata de prolongar brevemente ninguna partitura en un aire de danza, como en las colecciones de los clavecinistas, sino de recrear una atmósfera (de nuevo la creación de impresiones) ayudándose para ello en una tonalidad en modo menor que se mantiene a lo largo de toda la obra en medio de cambios modales y progresiones de acordes.

Clair de lune (*Claro de luna*) más allá de la popularidad que ha acompañado siempre (como a *Rêverie*) a esta tercera pieza de la *Suite* que emplea como título el de un poema de Verlaine, es ante todo un gran ejem-

pío de la habilidad de Debussy para reducir un tema a su más mínima expresión. En este caso el autor lo hace con el tema principal, que reaparece al final de la partitura en un diseño reducido. Una vez más, en fecha tan temprana, Debussy muestra un gran talento para la sugerencia a través de la música, aunque de forma mucho menos evolucionada que como la encontraremos en *Images* o en *Estampes*. «La música -escribió Debussy-, debe de estar inscrita en la naturaleza; debe de ser un acorde íntimo con ella».

La *Suite bergamasque* finaliza con *Passe-pied*, movimiento típico de las colecciones clavecinísticas francesas del XVIII en forma de danza, originario de una danza británica. La intención de Debussy es la de reproducirla en una forma muy similar a como se podría encontrar en un original clásico, con su acompañamiento casi ininterrumpido y con la alternancia de pasajes ritmos con otros más melódicos. El origen temático de esta danza no parece estar muy claro; puede encontrarse tanto en fuentes originales como en el *Passe-pied* que reproduce Delibes en *Le roi s'amuse*.

Y tras la *Suite bergamasque* el silencio hasta la suite *Pour le piano*, escrita diez años después. Son años de música orquestal, y por ello la pequeña pieza *L'isle joyeuse* (*La isla alegre*), de 1904, que nos encontramos poco después del renacimiento pianístico de Debussy, es una obra de gran evocación tímbrica aun en el monocromático piano.

L'isle joyeuse parece ser la plasmación en sonidos del cuadro de Watteau *L'embarquement pour Cythère*, referencias pictóricas y mitológicas con las que Debussy parece construir su peculiar homenaje a la deidad del amor. La obra, que fue orquestada con posterioridad a su escritura, es de gran dificultad interpretativa, como el propio autor reconoció en carta a su editor fechada en 1904: «¡Por Dios!, ¡qué difícil es interpretarla! Esta pieza parece que reúne todas las formas de ataque al piano, puesto que junta fuerza y gracia».

L'isle joyeuse es también un juego de luz mediterránea, exótica, por la inclusión de danzas en contrapunto y por el uso de la marca de fábrica «debussysta» de escalas de tonos enteros. Su autor quiso incluirla en la *Suite bergamasque*, pero la diferencia de estilo con sus cuatro movimientos, sobre todo en lo referente al uso de escalas, se lo desaconsejó.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Una de las principales fuentes de conocimiento del pensamiento y de la estética de Claude Debussy es la colección de artículos y críticas escritas por él y recopiladas genéricamente con el título de uno de esos artículos, el que supuestamente constituye una entrevista a un personaje imaginario, *Monsieur Croché* (*Señor Corchea*). Son las declaraciones de su ideario musical, y un diario de su relación con la actualidad literaria y artística que le tocó vivir. Monsieur Croché era agudo, irónico, despiadado, pero como todo personaje crítico, liberaba su vena lírica con aquellos autores y obras que le fascinaban.

En el colmo de la ironía y el escepticismo, Claude Debussy se retrata a sí mismo al describir a Monsieur Croché en el artículo publicado en la *Revue Blanche* en el número de julio de 1901. Al describir a su heterónimo literario, Debussy nos hace ver su credo artístico y personal. La descripción física es reveladora de la auto-crítica del compositor: «Monsieur Croché tenía la cara flaca y gestos que estaban pensados para sostener discusiones metafísicas. Como mejor se puede imaginar su fisonomía es pensando en el jockey Tomtane o en Monsieur Thiers. Su actitud general recordaba a un cuchillo nuevo. Hablaba en voz baja, no se reía nunca, pero a veces reforzaba sus palabras con una ligera sonrisa que comenzaba en la nariz y llenaba todo el rostro de arrugas, como el agua tranquila a la que se tira una piedra. Esto duraba mucho y resultaba insoportable».

Tras la muerte de Claude Debussy, se llevó a cabo una primera antología de las críticas del compositor bajo el título *Monsieur Croché, antidiletante*, completada en años sucesivos hasta la edición completa de sus escritos.

Uno de esos artículos es la crítica de una interpretación de la colección de canciones *La habitación de los niños*, de Modesto Moussorgsky, «un compositor poco conocido en Francia», al que Claude Debussy admiraba profundamente, en especial tras el conocimiento y estudio, en 1899, de *Boris Godunov*. «Todos los pequeños dramas que expresa -escribe Debussy-, están descritos con suma sencillez. Mucho tendremos que hablar de Moussorgsky; llama mucho nuestra atención».

Chüdren's Córner (1908)

El resultado de la admiración de Claude Debussy por *La habitación de los niños* es la suite de seis piezas para piano de 1908 titulada *Children's Córner* (*El rincón de los niños*), obra cuyo título inglés parece ser una pequeña broma referida a la institutriz inglesa de Chouchou, la hija del compositor. «Para mi pequeña Chouchou», dice la dedicatoria escrita por Debussy, «con todas las cariñosas disculpas por lo que sigue».

Children's Córner no es piano para principiantes, como lo es declaradamente el *Album, para la Juventud* de Schumann, o en cierto modo *Juegos de niños*, de Bizet, o *Dolly*, de Fauré. Pero a pesar de que la partitura no tiene intenciones pedagógicas, Debussy reduce las pretensiones técnicas de la obra y «simplifica de tal modo sus composiciones», escribe Heinrich Strobel, «que unas manos infantiles podrían ejecutarlas.» Para este mismo autor, uno de los más tempranos biógrafos de Debussy, en *Children's Comer* el autor «traslada la ingeniosa ironía de sus escritos y caitas a la música» y, libre de prejuicios, escribe una música delicada y divertida. Debussy se había mirado en Moussorgsky, pero la visión del mundo cruel de las canciones de este compositor resultaba demasiado severa para el escenario burgués de su pequeña pero ya presumida Chouchou.

Las seis piezas de la colección tienen un título significativo de su origen ligado al mundo infantil. *Doctor Gradus adparnasum* («una suerte de gimnasia higiénica y progresiva; se recomienda tocar todas las mañanas la obra en ayunas, subiendo de «modéré» a «animé»», escribe Debussy a su editor Durand), toma el título de una colección de estudios de Clementi dedicados a los estudiantes de piano. La pieza discurre como un ejercicio de un alumno, con su buen comienzo y su disparatado final y con una «toccata» simple en su concepción pero muy compleja armónicamente.

Jimbo's Lullaby (*Canción de cuna de Jimbo*) (Debussy llamaba al elefante de juguete de Chouchou Jimbo y no Jumbo), es un divertido juego de alternancias entre pasajes en forma de danzas y el tema de una nana que cantaba Miss Dolly, la institutriz de Chouchou.

Serenade of de dolí (*Serenata de la muñeca*, o más propiamente, pues el título inglés no es muy estricto en su enunciado, «para la muñeca») es una pieza que

había sido publicada en 1906, y puede tratarse de la primera que Debussy concibió para la colección. La partitura indica que la parte pianística debe ser acompañada por una guitarra o una mandolina, pero la tesitura en que está escrita esta parte es tan aguda que se suele considerar que ese instrumento podría ser un instrumento muy pequeño o incluso un instrumento de juguete. La pieza está escrita a partir de un tema con reminiscencias de la música de Java, que tanto admiraba Debussy.

The snow is dancing (*La nieve está bailando*), número cuatro de *Children's Corner*, está escrita con una disposición muy interesante en la que la melodía es expuesta sobre una «toccata» donde se realiza una alternancia de notas en ambas manos. La nieve está presente en el silencio, como descripción quintaesenciada del sonido imperceptible, y *The snow is dancing* no supera la dinámica más allá del «piano».

The Little Shepherd (*El pequeño pastor*) es una pieza bucólica sobre la melodía de la flauta de un pastor, y *Golliwogg's Cake-Walk*, una de las piezas más esplendentes de piano de Debussy, constituye la primera aportación que hace el compositor a su catálogo de músicas de danza contemporáneas, en este caso procedentes del «music hall». Lo realmente sorprendente es que esta pieza, con su sentimiento «jazzístico», comienza con una cita a *Tristán e Isolda*, de Wagner, con la indicación para el intérprete de «avec une grande émotion».

Études. Libros I y II (1915)

«El maestro solitario, debilitado por la perniciosa enfermedad, lleno de dudas, deprimido por la catástrofe de la guerra, muestra a la joven generación, desde la perspectiva de su arte, el camino que debe seguir». Estas palabras de Heinrich Strobel resumen la dimensión transcendente de uno de los corpus pianísticos más importantes de nuestro siglo, la colección de veinticuatro estudios de Claude Debussy, editados en 1915 en dos libros. «El gran poeta se convierte en el precursor de la nueva música», escribe Strobel, y es que los *Études* son algo así como la materialización de la técnica desarrollada y empleada por un esteta. No se trata de crear imágenes, de ejercer de «impresionista», sino de objetivizar una técnica de escritura y composición puesta al servicio de una técnica de interpretación pianística.

Études no tiene, por lo tanto, intrahistoria plástica, argumento poético, es pura técnica. Sin embargo, su gestación está llena de referencias musicales que nos dan la verdadera dimensión de su composición.

Referencias, en primer lugar, a grandes autores de «estudios» de la historia de la música. «¿Debo dedicárselos a Chopin o a Couperin? Les debo respetuoso agradecimiento a estos maestros que son tan maravillosamente (creadores)», escribe Debussy y nos da la dimensión de su duda respecto al origen de su estética, Bach-Chopin, por un lado, Rameau-Couperin, por el otro, pero también a Liszt y a tantos otros nombres.

El interés era, en cualquier caso, escribir «música pura» tras veinte años de grandes páginas para piano plagadas de referencias externas. Así lo reconoció el autor en carta a Igor Stravinsky fechada en octubre de 1915, en la que le decía: «Ultimamente no he escrito sino música pura, doce «études» y dos sonatas para diferentes instrumentos, en nuestro estilo antiguo, que, con verdadera gracia, no añadía gestos teatrales de cara al público».

La intención de Debussy al componer los estudios está claramente expresada en sus manifestaciones: «Mis estudios causarían horror a sus dedos», escribe Debussy al editor Durand. «Créame, también los míos se quedan parados en algunos pasajes. Tengo que cobrar aliento, como después de subir una montaña. Hay que establecer récords agradables». Y en otra ocasión añade: «Reconozco que estoy contento de haber llevado a buen término una obra que, sin falsa modestia, va a ocupar un lugar especial. Prescindiendo de la técnica, va a enseñar a muchos pianistas que a la música sólo se puede acercar uno con manos que den miedo».

Manos que den miedo e inteligencia musical. Debussy no escribe en estas obras la digitación que habitualmente indican los autores de esaidios en las suyas. Y manifiesta su voluntad de no hacerlo en un texto que prologa la edición de *Études*. «Nuestros grandes maestros, quiero decir nuestros admirables clavecinistas, nunca indicaban la digitación,, dejándosela al ingenio de sus contemporáneos. La ausencia de la digitación es un excelente ejercicio, nos evita el espíritu de contradicción que nos induce siempre a seguir o a ignorar la digitación del autor y hace buenas las palabras 'nunca nadie está tan bien servido como por uno mismo'».

El resultado, sin embargo, a pesar de tan despiadado materialismo, sigue estando tan lleno de poesía como *Estampes*, *Images* o *Préludes*, y en ello radica uno de los muchos valores de estos dos cuadernos, en hacer poesía «para los cinco dedos», «para las notas repartidas» o «para las sextas».

Precisamente «pour les 'cinq doigts'» nos traslada al estudio para cinco dedos de Czerny en el que también está inspirado el *Doctor Gradus* de *Children's Corner*. Estudio, por lo tanto, con ese objetivo técnico que se mueve en constantes modulaciones para finalizar en una cadencia anterior al período clásico.

El segundo estudio de este primer libro es *Pour les tierces* (Para las terceras), que, como en el caso anterior, tiene un antecedente en la obra de Debussy, en este caso en el preludio *Les tierces alternées*, el único de esa colección con indicación técnica en el título. El intervalo de tercera, insistente en pasajes de semicorcheas, es el motor de la composición.

Pour les quarts, de rico cromatismo, incluye una melodía sin armonizar de carácter oriental, ligada a una otra línea melódica pentatónica, a pesar de lo cual no estamos ante una pieza «debussysta» intencionalmente exótica.

Pour les sixtes tiene, como en el caso anterior, en la interválica su razón musical. Ambas manos realizan constantes saltos de sextas de forma casi paralela, y con la distancia entre ambas de una octava.

Pour les octaves, quinto estudio del primer libro, muestra una forma ternaria, con su recapitulación y coda correspondientes en la tercera parte. La sección central reproduce un ritmo ternario de vals, pero antes que recordarnos esta danza nos lleva a la técnica de *The snow is dancing* de *Children's Corner*, donde la melodía era expuesta en una «toccata» en la que se alternaban las dos manos.

El primer libro de *Études* finaliza con *Pour les huit doigts*, ejercicio dispuesto en una forma que se asemeja a la de un «moto perpetuo», con movimiento constante de las manos a lo largo de todo el teclado, lo que le convierte en uno de los más complicados en cuanto a la interpretación de entre los veinticuatro que componen los dos libros.

Debussy, al finalizar este primer libro de estudios, escribe a su editor y le dice: «Los seis estudios finalizados tienen todos un ritmo vivo. Le aseguro que habrá otros más tranquilos. He comenzado por ellos porque son los más difíciles de componer y de variar; en este tipo se agotan enseguida las combinaciones más acertadas. Los otros estudios estarán al servicio del sonido, entre otros los de cuartas, en los que encontrará cosas que jamás se habrán escuchado; serán una gran novedad incluso para sus oídos, que están acostumbrados a algunas 'curiosidades'».

Pour les degrés chromatiques, que abre el segundo libro, a pesar de las dificultades de interpretación derivadas de la escritura vertiginosa en fusas, es un excepcional estudio armónico y de modulaciones a partir de una frase melódica diatónica de tan sólo cuatro compases.

Pour les agréments, número ocho, hace referencia a los acordes arpegiados y notas de pequeña duración a lo largo de una línea melódica sinusoidal. Es un estudio de gran ornamentación, y en el origen de su composición parecen estar algunas barcarolas: «tiene la forma de una barcarola en un mar de tonos italianos», escribe Debussy.

El estudio número nueve, tercero del segundo libro, es *Pour les notes répétées*, y constituye la última página «debussyana» en el estilo, tan querido por el compositor, de la «toccata». De nuevo un movimiento perpetuo, esta vez sobre semicorcheas.

Pour les sonorités opposées es el décimo estudio y tiene como característica el uso de una nota pedal que prácticamente recorre toda la partitura. Las modulaciones, los cambios dinámicos y el encadenamiento de acordes hacen de este estudio un ejercicio de expresividad.

Sigue *Pour les arpèges composés*, arpeggios extendidos tratados como notas de escaso valor, arpeggios más rápidos que recuerdan los «gruppettos» de Chopin, todo ello en un estricto trabajo rítmico.

Études finaliza con *Pour les accords*, pieza de disposición ternaria que constituye, efectivamente, una sucesión de acordes no ligados en una escritura rítmica que ha sido relacionada con Stravinsky.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

El año de 1904 no fue precisamente uno de los más felices y más creativos de Claude Debussy. En una carta fechada el 19 de septiembre de ese año, Debussy confiesa un vacío existencial sorprendente en un autor que ya ha escrito sus mejores obras orquestales y ha estrenado *Pélleas et Melisande*. La carta, dirigida al compositor francés André Messager (1853-1929), dice en uno de sus párrafos: «Trabajo... no tanto como desearía... ¿Estaba demasiado inquieto o quería llegar demasiado alto? No avanzaba y hacía demasiado tiempo que no era capaz de tomar una decisión». Debussy está cansado, se siente despreciado por sus amigos y ferozmente atacado tras el estreno de su ópera y ha abandonado a su mujer, cuya voz «se había vuelto para mí desagradable, hasta el punto de que me paraba la sangre en las venas», según escribía el propio compositor.

El año de 1904 no fue precisamente uno de los más prolíficos en el catálogo de Debussy, quien apenas da obras al editor. Tras *Estampes*, de 1903, y como prólogo al primer libro de *Images*, unas pocas composiciones pianísticas sueltas que recuerdan al epígono romántico que podíamos observar en las obras de 1890, una nueva serie de *Fêtes galantes*, canciones sobre poemas de Verlaine, y las tres *Chansons de France* nos dan la imagen de un Debussy que no renace personalmente hasta que no entra en su vida otra mujer, Emma, esposa de un banquero de París a la que el compositor se unirá en 1905.

Para Heinrich Strobel, toda la capacidad creativa de Claude Debussy se canaliza a través de estos dos ciclos de canciones como reflejo de su situación afectiva, mientras las páginas pianísticas fechadas entonces apenas si dejan huella en su catálogo. Es de entonces la *Morceau de Concours* y, sobre todo, *Masques*, obra sorprendente pues su principal característica es un elemento que no había caracterizado de forma especial el piano «debussysta» hasta ahora: su fuerza rítmica.

Masques (1904)

Es generalmente aceptado que *Masques* (*Máscaras*) fue concebida para formar parte de una colección que

ya planeaba en la mente del compositor, pero que no cristalizaría hasta el año siguiente, la *Suite bergamasque*. Quizá el carácter neoclásico, presente en la suite pero no una característica propia en sí misma, es lo que desanimó a Debussy a contar con *Masques*, aunque también pudo ser el exacerbado sentido rítmico de la partitura, que sorprendió al público de París.

Un crítico que asistió al estreno de *Masques* entendía esa nueva faceta del lenguaje «debussysta» como «un placer prohibido, un hábito enfermizo y vicioso». Era el espíritu de la danza, el espíritu de *Fantoches*, de Verlaine, y de los personajes de la *Comedia del Arte*, de los ritmos obstinados, en los que Heinrich Strobel, quizá exagerando algo, ve «la célula germinal de la nueva música de Bartók y Stravinsky». Semejante comportamiento en la escritura no volverá a aparecer en el catálogo de Debussy hasta el año siguiente, cuando una de las tres piezas del primer libro de *Images, Mouvement*, nos parecerá que ese implacable ritmo da lugar a una música continua, a un «moto perpetuo».

Los intermedios «debussystas»: *Hommage á Haydn* (1909) y las obras de 1914-15

A partir de 1904, las escasas creaciones pianísticas de Claude Debussy no pertenecientes a colecciones pueden ser consideradas como «intermedios» de un proceso creativo, lo que no supone necesariamente un menosprecio artístico.

En el caso, por ejemplo, del *Hommage á Haydn* (*Homenaje a Haydn*), nos encontramos ante una pieza de compromiso, un tributo al «padre de la sinfonía», del que en aquel año de 1909 se cumplían los primeros cien de su muerte. La Société Internationale de Musique había organizado un homenaje consistente en la edición de un volumen que contenía obras de D'Indy, Dukas y Ravel, entre otros, y Debussy se unió a ellos «sin más propósito en este planeta ni en ningún otro que el de rendir tributo a Joseph Haydn», según confesó a su editor, Durand.

La intención se manifiesta desde la concepción de la obra, una serie de variaciones sobre un motivo original, escogido del mismo modo en el que otros predecesores suyos habían homenajeado a Bach: variando y

fugando el tema del nombre del compositor. En este caso no resulta tan sencillo (el nombre de Haydn no es el de Bach, y Debussy recurre a la notación inglesa de las notas correspondientes de la notación alemana y traduce H-A-Y-D-N en B-A-D-D-G), pero el resultado es igualmente válido musical e intelectualmente. Las variaciones están entendidas en el sentido «lisztiano» de «metamorfosis temáticas», y ello permite a Debussy un juego rítmico y armónico de gran libertad, hasta el extremo de abrir este *Hommage à Haydn* con un ritmo de vals.

Otra pieza de compromiso, situada en un período creativo muy intenso (entre *Préludes* y *Études*), es la *Berceuse héroïque*, de 1914. Quizá ser una obra bisagra entre dos composiciones tan trascendentes, y su propia génesis, hayan dado lugar a un menosprecio injusto. La *Berceuse* es una partitura que no tiene la altura de las piezas que componen esas dos colecciones, pero determinados elementos bitonales y la manifestación de la más pura vena lírica del compositor la dotan de un gran atractivo.

En 1914, el *Daily Telegraph* organizó un homenaje al rey de Bélgica recopilando obras literarias y musicales y publicándolas bajo el título de *King Albert's Book*. Debussy era uno de los autores seleccionados, y el encargo de la composición le llegó en un momento en el que se había planteado escribir música «patriótica», abrumado como estaba por los sucesos de la guerra. «Si me atreviera», escribe, «y si no temiera la cursilería que este tipo de composiciones lleva consigo, entonces escribiría con gusto una marcha heroica... Pero, lo digo otra vez, ser heroico lejos de la lluvia de las balas me parece ridículo». *Berceuse héroïque* fue tiempo después motivo de orquestación por el propio Debussy.

Al año siguiente de esta *Berceuse héroïque*, Debussy se entrega de nuevo al compromiso escribiendo *Page d'album*, inédita hasta 1933, año en que fue editada en la revista *Étude*. Una vez más, un vals, en esta ocasión en tiempo lento, aunque sin la ironía de *La plus que lente*, donde el «tempo» era todo un argumento. *Page d'album* fue escrita, supuestamente, para un concierto benéfico que tuvo lugar en París, bajo el título de *Le Vêtement du Blessé* con el fin de obtener fondos para vestidos y ayuda a los soldados heridos en la guerra.

Préludes. Cuaderno I (1909-1910)

De nuevo el Debussy creador de impresiones a través de esta colección de piezas breves que, partiendo del modelo del «preludio» (lo cual es como decir que partiendo de la nada), cristaliza en una serie de páginas pianísticas del más alto nivel técnico y expresivo.

Préludes, como comentábamos en la presentación del segundo cuaderno, es también el homenaje a los maestros, a Chopin y Couperin, a Bach y Rameau, «maravillosamente creadores». Homenaje en forma de apuntes e impresiones que constituyen en sí estudios no concebidos como tal. Recordemos algunas citas de Heinrich Strobel sobre *Préludes* que reproducíamos en el primer concierto: «en ellos recoge el autor toda su creación... la técnica virtuosa alcanza la perfección en ellos... la utilización del sonido del piano, el refinamiento de los medios sonoros, la variedad y la delicadeza de los matices superan todo lo anterior».

El primer cuaderno de *Préludes*, de 1901, es más concentrado y austero que su continuador, pero quizá más rico en sugerencias externas, tal y como apunta el musicólogo inglés, biógrafo de Debussy, Edward Lockspeiser: «Es un telescopio musical con imágenes exóticas en continua transformación, imágenes de Oriente, de España, de Italia y (no menos exótico para los franceses) de Escocia. El artista bucea en los símbolos primarios de las notas y el teclado para producir abstracciones de terceras, música de tonos enteros y politonalidad».

Otra opinión muy interesante es la de Heinrich Strobel, que ve en los *Preludios* la plasmación de todo el ideario estético de *Monsieur Croché*. Por ejemplo, Strobel considera cómo las teorías del heterónimo de Debussy cobran cuerpo musical en *Préludes* en «las piezas en las que Debussy despierta impresiones de la naturaleza».

El primer cuaderno de *Préludes* comienza con *Danseuses de Delphes* (*Danzarinas de Delfos*), un título que necesariamente nos lleva a Pierre Louys y sus *Canciones de Bilitis*. En esta ocasión el motivo original podrían ser algunos vasos griegos con ornamentos de bailarinas que se exponen en el Louvre, y el germen musical una danza, una zarabanda, expuesta con una claridad propia del clasicismo. Nada más iniciarse este

cuaderno, Debussy nos hace un «resumen» de su técnica de escritura pianística que incluye los procesos armónicos y melódicos que nos vamos a encontrar a lo largo de los once preludios restantes.

Voiles (Velas) es el segundo preludio y se abre con un tema en terceras que puede sugerir el sonido de la flauta de un fauno. Casi en su totalidad, *Voiles* está escrito en escalas de tonos enteros, lo que produce un ambiente que hizo comparar a Alfred Cortot, en *Música para piano francesa*, a este preludio con «el blanco cielo deslizándose hasta el horizonte donde brilla el sol poniente».

El tercer preludio es *La vent dans la plaine (El viento en la llanura)*, la descripción de un viento suave que por momentos se encrespa. «El viento sopla en una dirección pentatónica», escribe Frank Dawes, pero sufre alteraciones, en especial en la parte intermedia del preludio. La forma de la pieza es la de un arco y la escritura, la preferida por Debussy, la de la «toccata».

Baudelaire, en sus *Fleurs du Mal*, da título al cuarto preludio, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Sonidos y perfumes giran en el aire de la noche)*, como lo había hecho a una canción escrita con anterioridad por el compositor. Ya el título, como ocurrirá con otros posteriores de Debussy, es pura sugestión. Como en los pintores impresionistas, la atmósfera caliente de una tarde de verano desfigura la realidad, que se ve envuelta por sonidos y perfumes lejanos, de origen incierto. El preludio destaca por la riqueza de la armonización de su primer tema.

El quinto «prélude» es *Les collines d'Anacapri (Las colinas de Anacapri)*. Su forma externa es la de la yuxtaposición de dos partes: una «atmosférica», a partir de un acorde que sugiere el sonido lejano de campanas, y otra rítmica, donde se reproduce una «tarantella». *Les collines d'Anacapri* es la descripción sonora de una de las ciudades de la isla de Capri, en la bahía de Nápoles, desde lo alto de una colina a donde llegan sonidos que se confunden.

Des pas sur la neige (Pasos en la nieve), sexto preludio, es, como en el cuarto, un ejercicio de sugerencia desde el título, aunque las interpretaciones plásticas puedan ser pura invención, puesto que estamos ante música «sin programa». Los adornos, las «appoggiaturas»

de la parte acompañante, son asociadas a pasos de un caminante en un campo nevado, aunque esto puede ser pura retórica. Musicalmente, una melodía fragmentada y ricamente armonizada discurre sobre un ritmo pesante e inalterable.

El séptimo preludio lleva por título *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (*Lo que ha visto el viento del Oeste*) y llama la atención por su escritura, que nos recuerda a Liszt. La pieza es muy compleja y requiere un gran dominio instrumental del intérprete. Alterna escalas diatónicas con escalas de tonos enteros y usa recurrentemente acordes arpegiados.

La fille aux cheveux de lin (*La muchacha de los cabellos de lino*) es el título del octavo de los preludios de Debussy y de un poema de Leconte de Lisle, el poeta que tantas veces musicaron Gabriel Fauré y el propio Debussy, autor de una canción sobre este mismo texto. Se trata de uno de los preludios más claros en su construcción de los dos cuadernos de la colección, claridad a la que ayuda una melodía continua de carácter modal.

El noveno preludio es *La sérénade interrompue* (*La serenata interrumpida*), un título más de la colección particular del compositor de músicas con sugerencias a España. Los comentarios de Manuel de Falla, publicados en la *Revue musicale* de diciembre de 1920, y recogidos por Federico Sopena en *Manuel de Falla: escritos sobre música y músicos*, son reveladores de ese carácter español: «Es necesario insistir en el feliz empleo de giros característicos de guitarra que preludian o que acompañan la copla, en la gracia plenamente andaluza de ésta y en la aspereza de los acentos de desafío respondiendo a cada interrupción». Debussy señala en la partitura *quasi guitarra*, y siguiendo una línea casi argumental desarrolla una serenata interrumpida en dos ocasiones.

De nuevo sugerencia desde el título en *La Cathédrale engloutie* (*La catedral sumergida*), el décimo preludio. Mixturas de sonidos e impresiones, de cantos monásticos sobre un «organum» y de notas pedales que parecen surgir de las aguas donde la catedral de Ys está sepultada. Este preludio es un estudio de sonoridades en un tiempo «un peu moins lent», en el que las partes melódicas se mantienen con una gran claridad sobre el acompañamiento constante.

La clanse de Puck (*La danza de Puck*) es música-retrato, en concreto de uno de los personajes de *El sueño de una noche de verano*. Sobre una armonía típicamente debussysta se recoge el eco, en varias ocasiones, de una trompa, siempre asociada a un tresillo de la mano izquierda.

Con *Minstrels* (*Ministriles*) concluye el primer cuaderno de *Préludes*. Como en *Children's Comer*, el «music hall» aparece en un pasaje en «staccato» que debe interpretarse «con nervio y buen humor». Esta divertida pieza, junto con *Général Lavine eccentric*, del segundo cuaderno, constituye uno de los trabajos rítmicos más sugerentes de toda la colección de *Préludes*.



NOTAS AL PROGRAMA

QUINTO CONCIERTO

La suite, la colección, es la forma preferida por los músicos franceses a la hora de escribir música para dos pianos o para piano a cuatro manos. Si la literatura pianística para estas formaciones toma las formas clásicas en los compositores del romanticismo centroeuropeo, en el resurgir del dúo pianístico que se vive en Francia entre finales del siglo XIX y los años de la primera guerra mundial, es la colección de pequeñas piezas con referencias pictóricas, poéticas o descriptivas, la colección de piezas infantiles o la música escrita con fines pedagógicos, la que va a imperar. Georges Bizet, Gabriel Fauré, Claude Debussy y Maurice Ravel van a dejar para la posteridad una literatura que mantendrá el piano a cuatro manos en la importancia que le habían dado compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms o Robert Schumann.

El catálogo de Claude Debussy en las formas del dúo pianístico es breve pero muy importante. Es en algunas de sus páginas donde se encuentra la plasmación de la tradición musical francesa y donde parece haber atisbos del nuevo concepto estético que el compositor diseñó en sus escritos. Ese nuevo credo artístico es más concentrado, más miniaturista de lo que Debussy se ha mostrado en obras anteriores, y que en cierto modo caracteriza sus mejores composiciones para piano a cuatro manos. Y junto a esa voluntad en la escritura, la posibilidad tímbrica, los recursos casi orquestales del dúo pianístico, hacen de esta formación un vehículo excepcional para la estética «debussysta».

Junto a obras tan reveladoras del pensamiento musical de Debussy como las que se escucharán en este concierto (*Petite suite, Six Epigraphes antiques*), otras muestran mucho menor interés y son producto de la transcripción, el ejercicio o incluso el encargo, como es el caso de la *Marche écossaise sur un theme populaire*, obra que Debussy escribió para un oficial escocés, el general Meredith Reid. Debussy recibió de este personaje en 1891 el encargo de orquestrar una melodía escocesa cuya autoría atribuía el general a un antepasado y que en realidad parece ser una melodía de origen popular. El encargo de la orquestación se cumplió (y en exceso, pues Debussy completó la marcha añe-

diendo algunos compases para cerrar el desarrollo temático) pero existe también una redacción para cuatro manos y como tal pasó al catálogo de Debussy.

Petite suite (1889)

Si las obras para piano anteriores a 1901 no nos muestran a un Debussy ni muy definido estilísticamente ni muy original, esta *Petite suite* posee una madurez en su sencillez muy notable. La obra es contemporánea de las *Ariettes oubliées*, escritas sobre poemas de Verlaine, y hay una cierta influencia de este poeta en la estética de la partitura.

Heinrich Strobel destaca cómo esta *Petite suite* es «sencilla en la armonía, bailarina en el ritmo elástico, en los acentos sencillos». Para otro biógrafo de Debussy, Edward Lockspeier, la suite está emparentada con «graciosas reproducciones de ballets de Delibes», aunque hay que decir que apenas si en este caso se puede asociar a estos dos compositores

La suite se abre con *En bateau* (*En barco*), cuya característica principal es el continuo movimiento melódico sobre acordes quebrados que hace la segunda parte del dúo. La referencia «acuática» está definida a través de un juego de semicorcheas que también corresponden al segundo pianista. Otra singularidad de la pieza es el uso de escalas de tonos enteros en un pasaje al final de la partitura.

Cortège (*Cortejo*) parece citar en ciertos pasajes el eco de una banda de instrumentos de viento metal. El ritmo es oscilante y la armonía compleja, y muestra un complicado juego de modulaciones al final de la sección central.

El *Menuet* (*Minueto*) es uno de esos ejemplos extraordinarios de escritura de «filigrana» con que nos encontramos en el piano de Claude Debussy. Existen constantes sugerencias orquestales, desde las flautas a las que asociaríamos los compases iniciales hasta las trompas que cierran la obra en una atmósfera sonora muy especial. El contenido temático es muy rico y la estructura muy cuidada, lo que hace afirmar a Frank Dawes en su estudio sobre el pianismo «debussysta» que el *Menuet* muestra «una perfección muy delicada verdaderamente rara en el piano de Debussy de esa época».

Con *Ballet* se cierra la *Petite suite*, una nueva mirada atrás en el mundo de la música para ballet francesa. En la sección central de la pieza se desarrolla un vals escrito en la mejor tradición de esta danza y que guarda relación temática con el de la *Bourrée fantasque*, de Chabrier.

La *Petite suite* fue orquestada por Henri Paul Busser, y esta nueva redacción de la partitura ha permitido una gran difusión de la obra.

Six Epigraphes antiques (1914)

Esta singular obra de Claude Debussy vuelve a mostrarnos al autor que, como otros compositores franceses de principios de siglo, buscan en el mundo clásico, tamizado a través de los poetas, el germen de la creación musical. La referencia a la antigüedad, que en *Canope* de los *Préludes*, es poco más que una cita intelectual, cobra singular importancia en la musicalización de seis poemas de la colección *Canciones de Bilitis*, del poeta francés contemporáneo de Debussy Pierre Louys, que da lugar a los *Six Epigraphes antiques* (*Seis epígrafes antiguos*).

Las *Canciones de Bilitis* son una supuesta recopilación de canciones de la poetisa griega Bilitis, poemas llenos de sensualidad que nos muestran a una mujer experta en el amor. La tal Bilitis no existe, y es el propio Louys el que narra sus propias experiencias en un viaje que realizó a Argelia aconsejado por André Gide. Nada mejor que esta literatura «fin de siglo» para que Debussy demostrase, como lo había estado haciendo desde las páginas de la *Revue Blanche*, su adscripción a la nueva estética que las *Canciones de Bilitis* representaban.

Los *Epígrafes* son en origen música incidental para la lectura de doce de los poemas de la colección en el *Journal de París*. Música incidental escrita entre 1900 y 1901 y cuyo material nos vamos a encontrar en la nueva partitura. Sin embargo, esa es toda la mirada al pasado de Debussy a la hora de componer esta obra. Por lo demás, tan sólo la primera pieza de la suite nos va a recordar al Debussy de obras anteriores, en concreto al de la *Petite suite*. El resto es la música de las impresiones del reformador musical Claude Debussy. La escritura es tan concisa (de ahí el título) que estos

epígrafes podrían ser interpretados, sin variar ni una sola nota, por un solo pianista.

Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été (Para invocar a Pan, dios del viento del estío) está basado en el segundo poema del libro de Louys. Como en el último piano «debussysta», el uso de escalas pentatónicas es una constante en esta pequeña pieza en el que se describe el juego de dos pastoras.



Pour un tombeau sans nom (Para una tumba sin nombre), poema número cincuenta de las *Canciones de Bilitis*, es bastante más sencillo en su escritura, con un diseño melódico continuo bien sin acompañamiento, bien sobre acordes sostenidos a cargo del «secondo» (el segundo pianista en el piano a cuatro manos).

Pour que la nuit soit propice (Para que la noche sea propicia) es la musicalización del *Himno de la noche* de Bilitis, y constituye un nocturno que a través del entramado armónico transmite los pasajes de alto contenido erótico del original literario.

En *Pour la danseuse aux crotales* (*Para la danzarina de los crótalos*), número cuatro de la suite, Debussy explota las posibilidades de sugerencia orquestal del dúo pianístico y la sugerencia instrumental a través de la escritura para el piano, lo que permite, por ejemplo, la simulación de los crótalos mediante acordes en «staccato».

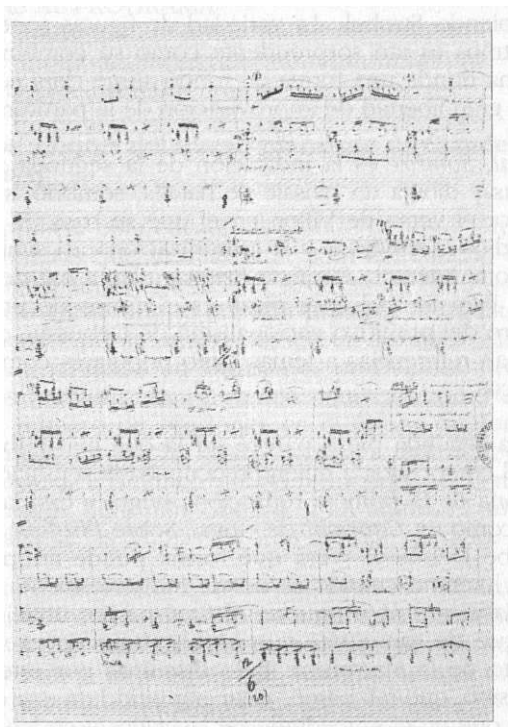
Con *Pour l'Égyptienne* (*Para las egipcias*) y *Pour remercier la pluie au matin* (*Para dar las gracias por la lluvia de la mañana*) se cierran los *Seis Epígrafes antiguos*. Esta última pieza es reveladora del pianismo de Debussy, y en este sentido nos recuerda *Estampes*. En ella el primer pianista realiza un continuo y delicado dibujo melódico que recrea la lluvia mientras que la segunda parte se desarrolla en contrapunto.

Obras para dos pianos

Aún más reducido que el catálogo para piano a cuatro manos es el dedicado por Claude Debussy a dos pianos, en el que encontramos dos únicos títulos: *Lindaraja*, de 1901, y *En blanc et noir, trois pièces* (*En blanco y negro, tres piezas*), de 1915.

Lindaraja es la primera partitura de Claude Debussy en la que se aprecian elementos de música española o de música de España o de sugerencias a la música de España. En especial, son los ritmos lo que Debussy reproduce en esta pequeña y rara partitura en la que lo más importante son ciertos usos de intervalos y melodías, algunas basadas en escalas poco usuales.

La referencia a España, en este caso a su pintura, aparece también en la otra partitura para dos pianos, *En blanc et noir*. El propio Debussy da esa referencia en una carta en la que descubre el carácter de la composición de la obra, nacida en un momento de gran sensibilización del compositor hacia los desastres de la gran guerra. Escribe Debussy sobre *En blanc et noir*: «Su sonido y su sentimiento procede del piano, una especie de 'grisailles' como las de Velázquez. Además, los músicos de la orquesta están en el frente y los que se han quedado aquí -Dios sabe gracias a qué providencia administrativa- son insoportables y se consuelan con el hecho de que tocan entero el paso de las walkirias habitual».



Autógrafo del 2.º movimiento de En Blanc et noir.

El impresionismo de Debussy es en 1915 un impresionismo en blanco y negro que requiere de la cita literaria para una mayor determinación. De esta forma, cada una de las tres piezas está encabezada por un poema en el que se manifiesta su carácter. La primera parte de unos versos del libreto de Barbier y Carré para el *Romeo y Julieta*, de Gounod. La segunda, de una de las baladas de François Villon (*Balada contra los enemigos de Francia*). La tercera, de un solo verso de Charles d'Orléans. Además, las tres llevan dedicatoria, al director de orquesta Serge Koussevitsky, a Jacques Chariot, sobrino del editor de Debussy Jacques Durand, que había muerto en el campo de batalla en marzo de 1915, y a Igor Stravinsky.

Heinrich Strobel da una clave estilística para la primera pieza, *Avec emportement* (*Con vehemencia*). Para este biógrafo de Debussy se trata de «un ejemplo del estilo instrumental nuevo, asinfónico, que Debussy

cultivó cada vez más al final de su vida». Continúa escribiendo Strobel: «La variedad de figuras sonoras y de ritmos es tan sorprendente como su combinación interna donde una forma de rondó surge clara a pesar de la gran libertad de improvisación de la partitura».

Lent. Sombre es la indicación de la segunda pieza. Debussy dibuja un paisaje de batalla, sombrío, sugerido por el verso de Villon en el que se basa. El juego melódico y armónico y la armonización casi simbólica del coral luterano *Ein feste Brug* ayudan a esa descripción. Para Strobel, esta pieza es el «único documento sonoro del primitivo nacionalismo de Debussy», donde se usan referencias a temas tanto populares como folklóricos.

Esta segunda pieza parece ser la que más trabajo le dio al compositor, a quien preocupaba la sensación tan sombría de la primera redacción, «negra y casi tan trágica como un *Capricho* de Goya». Sobre *Ein feste Brug*, escribe Debussy: «Verá qué forma puede adoptar el coral luterano cuando se desvía indiscretamente hacia un *Caprice à la française*. Al final parece un discreto repique de campanas que suena como un presentimiento de la Marsellesa. Pido disculpas por este anacronismo, que me parece estar permitido en una época en la que en el empedrado de las calles y en los árboles resuena este canto».

La «chanson» francesa se mezcla con elementos grotescos en la tercera y última pieza de *En blanc et noir*, un *Scherzando*, un «simple comentario al verso de Charles d'Orleáns *Invierno, no eres sino un villano*», según escribe León Vallas. La dedicatoria a Stravinsky no es en vano. El empleo de series completas de acompañamientos «ostinati» y ciertos recursos melódicos nos recuerdan al compositor ruso.

NOTAS AL PROGRAMA

SEXTO CONCIERTO

En los albores del nuevo pianismo de Claude Debussy

La primera obra editada de Claude Debussy y una de las primeras que se citan a la hora del estudio de su catálogo pianístico es *Deux arabesques (Dos arabescos)* de 1888, una expresión musical del gusto del compositor por la ornamentación en las artes plásticas, también reflejado en *Danseuses de Delphes*, primero de los *Preludes*. La referencia musical, como en un buen número de ocasiones en el futuro catálogo de Debussy, es Bach, «visto a través del espejo de Godard», dice Heinrich Strobel refiriéndose al compositor francés Benjamin Godard, gran animador musical del París de las últimas décadas del siglo pasado.

El término «arabesque» es utilizado en música para designar un determinado tratamiento ornamental de una sección melódica, pero no hace necesariamente referencia a connotaciones arábicas, como en este caso. La realidad es que estos dos arabesques son composiciones sin un gran contenido musical pero atractivas en su escritura, «graciosas» en el sentido de la música de Delibes, pero indudablemente de una calidad formal muy superior a la de las obras de ese compositor balletístico. Una característica que empieza a hablar-nos del piano de Debussy a través de estas dos páginas es el uso de texturas modales antiguas y de alteraciones cromáticas.

La referencia a Bach está presente en los dos «arabesques», pero es especialmente significativa en el primero, eminentemente contrapuntístico en su concepción, con modelos prácticamente bachianos en la escritura e incluso con ornamentaciones que son recurrentes en Bach. El propio Debussy escribió sobre ello: «Los antiguos, Victoria, Orlando di Lasso, se valieron de estos arabescos divinos. Descubrieron su forma primitiva en el canto gregoriano y reforzaron sus delicados melismas con fuertes pilares. Bach recogió los arabescos y los hizo más flexibles, más fluidos. A pesar del rígido orden que el gran maestro le impone, la belleza puede moverse en el juego de la fantasía. En esta época ornamental la música adquiere la infalibilidad de un organismo que fascina al público y despierta variadas imágenes».

El segundo «arabesque», entre otros puntos de interés especialmente armónicos, nos presenta una innovación técnica del piano de Claude Debussy que consiste en aconsejar el uso del pedal «sostenuto» para obtener duraciones «imposibles» en notas que no pueden ser mantenidas por la pulsación. El objetivo es conseguir una sonoridad especial, como ocurre en la obra *Nocturne*.

En *Nocturno* encontramos de nuevo el Debussy al que, con ocasión de los comentarios al *Valse romantique*, *Rêverie* o *Mazurka*, denominábamos epígono del piano de Chopin. Recordemos que existe un dato biográfico que liga a Chopin con Debussy, que fue alumno de Madame Mauté de Fleurville, alumna a su vez del compositor polaco. «A ella le debo lo poco que sé de piano. ¡Sabía tantas cosas de Chopin!», nos dice Debussy.

Nocturne es piano romántico, aunque también una de las primeras partituras de Claude Debussy en las que se aprecia una búsqueda de la belleza por caminos no sondeados hasta entonces. Búsqueda que se manifiesta en algunos detalles de técnica compositiva claramente dirigidos a la consecución de la nueva sonoridad. Así, por ejemplo, se aprecia un rechazo de la tonalidad que podríamos llamar convencional (la que el oyente romántico espera) y el empleo de una larga melodía en «pianissimo» que recuerda a Massenet. Es destacable, igualmente, la indicación «dans le caractère d'une chanson populaire» en un pasaje melódico cercano al recitativo y un acercamiento al cromatismo wagneriano, el primero que encontramos en el catálogo para piano de Claude Debussy.

Robert Schmitz, en su estudio sobre el piano de Claude Debussy, aconseja a los intérpretes el uso del pedal de «sostenuto» en la sección central para mantener la independencia de los acordes graves respecto de la melodía. El carácter de este *Nocturne* alcanza, de esta forma, un sentido más «debussysta» del que cabría esperar de una partitura de 1890.

Algo posterior a *Nocturne* son las *Images oubliées* (*Imágenes olvidadas*), obra de 1894 emparentada con todo el pianismo «debussysta» de la década de los noventa del siglo pasado, y que constituyó uno de los primeros acercamientos del pianista español Ricardo Viñes a la obra de Claude Debussy. Ya el uso de enea-

denamientos de intervalos poco usuales en la música del XEX y ciertos avances armónicos nos dan una idea de lo que serán *Estampes* o *Préludes*. Eran los avances armónicos que le habían hecho fracasar estrepitosamente en la clase de Emile Durand, en el Conservatorio Superior de París, algo más de quince años antes

En 1903 Claude Debussy escribe *D'un cahier d'esquisses* (*De un cuaderno de apuntes*), obra cuyo título induce a pensar que nos encontramos ante un ejercicio extraído de un libro en el que el compositor va anotando ideas para futuras obras, esquemas, sugerencias, innovaciones. En cierto modo así es, y parece que estos apuntes podrían haber sido utilizados para *La Mer*, obra que en aquellos momentos se encontraba en proceso de gestación. En concreto, las figuras que sugieren el movimiento de las olas en la primera parte de ese tríptico orquestal, *De l'aube à midi sur la mer*, los impulsos tonales, parte de su material temático están en esta página del *Cahier d'esquisses*, de Debussy.

La importancia de este «apunte» queda de manifiesto ante el hecho de que grandes compositores e intérpretes lo han tenido en cuenta en sus estudios o en sus conciertos. Maurice Ravel lo estrenó en 1910, siete años después de su composición, en la Société Indépendante de París. Otra obra de Claude Debussy comúnmente reconocida como un ejercicio es *Page d'album*, por el carácter de «manipulación» a que somete el autor al ritmo del vals.

Imágenes. Cuadernos I y II (1905-1907)

Aun cuando el piano anterior a 1901 contiene ya muchos elementos del nuevo pianismo «debussysta», hay un rasgo definitorio de éste ausente en las obras de la década de los noventa: el uso del título como elemento que despierta la sensibilidad del oyente y lo sitúa en una actitud «visual» ante la música. *Estampes* es el primer caso notable de colección pianística compuesta por piezas en las que el título es revelador del contenido, pero es en *Imágenes* (*Imágenes*) donde se da carta de naturaleza a este rasgo mucho más que anecdótico del catálogo del compositor.

Quizá esa objetivización en música, en literatura o en imágenes, pues no está muy claro qué es motor de qué

en Debussy, requería del compositor una capacidad muy depurada para transformar en sonidos sugerencias o para sugerir en sonidos imágenes. El caso de la primera de las *Imágenes* es, en este sentido, ejemplificador de las teorías «debussystas», en las que una obra musical puede nacer a partir de un título, como nos vamos a encontrar con alguno de los *Préludes* (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*). *Reflets dans l'eau* está desligada de una intención musical original, y cuando Debussy decide deshacerse de toda la música que ha escrito bajo ese título, comienza a componer otra pieza totalmente diferente pero denominada de igual forma: «La primera pieza, *Reflets dans l'eau*, ya no me gusta, por lo que he decidido componer otra, según normas nuevas y según los más modernos descubrimientos de la química armónica», escribe Debussy a su editor Durand, que se ha mostrado impaciente por recibir los originales.

En esa misma carta, Debussy nos da la medida de su valoración de *Images*: «Sin falsa vanidad, creo que estas piezas han salido bien y que van a ocupar un lugar importante en la literatura del piano... a la izquierda de Schumann y a la derecha de Chopin».

Otra apreciación de la obra la da el crítico Louis Laloy en la *Grand Revue*, en 1908: «Sin renunciar a la sensibilidad de la emoción, que quizá sea única en el mundo, el estilo se volvió concentrado, concreto, definitivo, en una palabra, se ha hecho clásico». Este «se ha hecho clásico», es la definición de la concreción estilística del piano de Debussy, ya cerrado en sus límites estéticos cuando todavía faltan diez años para que Debussy realice su testamento pianístico en *Eludes*.

El clasicismo, por lo tanto, parece estar presente en *Images*, clasicismo en la pureza constructiva que los analistas de la obra de Debussy asocian al de Watteau en *Embarquement pour Cythère*, el cuadro que da lugar a *L'isle joyeuse*. Pero la forma no es un fin en sí mismo, como tampoco lo es el ritmo, en el piano de Claude Debussy. La forma y el ritmo, el impecable discurso de *Mouvement*, la tercera de las «imágenes», son medios en sí mismos para la consecución del color, el verdadero mensaje del piano «debussysta». «Precisión y lógica», dice Heinrich Strobel, «como en una sinfonía de Beethoven».

Images se abre con *Reflets dans l'eau* (*Reflejos en el agua*), recurrencia al agua como creador de imágenes y

sonidos, al modo de Liszt y Ravel. No se trata de recrear el murmullo de una corriente sino de transmitir las transformaciones de la visión al contemplar prolongadamente la superficie del agua donde se refleja la luz. Progresiones en tonos enteros y una marca de fábrica, los largos períodos diatónicos, en esta pieza clásica en su concepción formal, la de un rondó sonata.

Hommage à Rameau (Homenaje a Rameau) retorna al uso de la zarabanda en tiempo lento como medio para homenajear a la música francesa del siglo XVIII, una de las fuentes de inspiración formal en el piano de Claude Debussy. Lejos de encontrarnos con un «pastiche», este *Homenaje* es la recreación de un «tombeau», pieza de carácter fúnebre a partir de algún elemento del dedicatario. Rameau cede aquí la precisión rítmica de



Autógrafo de Reflets dans l'eau.

sus composiciones, el cromatismo y ciertos usos interválicos. La partitura alterna, con el fin de explotar los contrastes, pasajes en forma de aria (una voz sola acompañada por acordes) con pasajes contrapuntísticos.

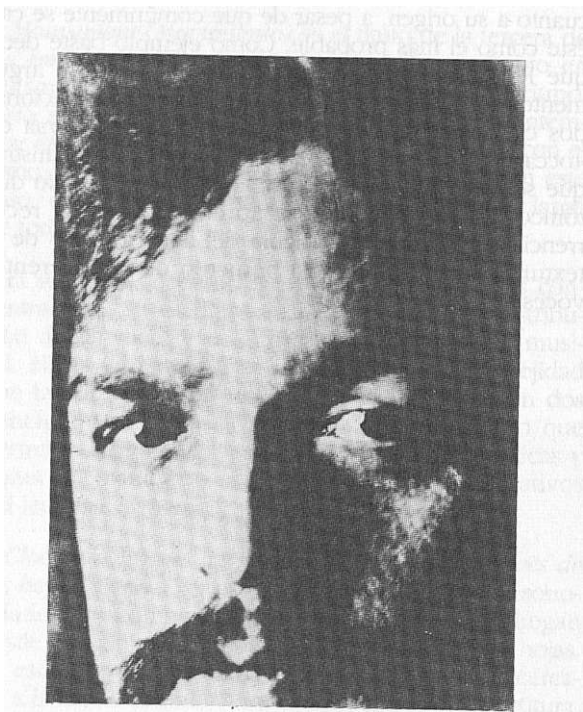
Mouvement (Movimiento) es el título de la tercera de las *Imágenes*, última del primer cuaderno. Como en *Masques*, el sustrato de la composición es el ritmo, pero entendido como «pulso», pues no cabe contemplar en Debussy una obra que no combine junto con el ritmo la capacidad tímbrica del piano o, como en este caso, el uso de notas pedales prácticamente a lo largo de toda la partitura.

El segundo cuaderno de *Images* (1907) es más concentrado en su escritura, más complejo en la distribución de las voces y en el desarrollo del discurso musical. Hasta tal extremo se manifiesta esta complejidad que la edición de las tres piezas se realiza no en dos pentagramas, como es habitual, sino en tres, lo que permite «desentrañar» las diferentes líneas melódicas y poner de manifiesto los elementos más significativos del lenguaje armónico.

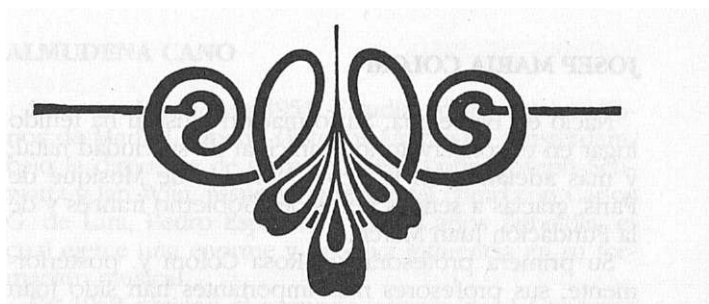
Cloches á travers les feuilles (Campanas a través de las hojas) viene a ser un estudio de contrastes de sonoridades, de combinación de resonancias, que llegan desde la lejanía, tamizadas por un murmullo de hojas. La escritura es eminentemente contrapuntística, cercana a la forma canónica, en el comienzo de la partitura, y la melodía inicial está escrita en una escala de tonos enteros. Robert Schmitz considera que la obra es en esencia clavecinística por su delicadeza e intimismo.

Et la lune descend sur le temple qui fut (Y la luna descende sobre el templo que fue), número dos del segundo cuaderno de *Images*, nos recuerda *Page d'album* y *D'un cahier...* por su carácter de estudio. Al mismo tiempo, es un ejemplo de música pura a la que se añade «programa» (en este caso título) después de haber sido concebida y escrita, pues parece seguro que Debussy le dio ese título a la obra por sugerencia de Louis Laloy después de que éste la conociese. De nuevo referencias a la música de Java, que Debussy había conocido en las exposiciones universales de París de 1889 y 1890 y que aparece por primera vez en *Pagodes*, de *Estampes*. Debussy combina de una forma muy personal esos giros melódicos con la aparición, en un diseño muy simple, de otro tema, una melodía popular inglesa que armoniza.

Images concluye con *Poissons d'or* (*Peces de oro*), cuyo origen, al parecer, está en una pieza de artesanía japonesa en la que se reproduce un pez dorado. Pocas obras de Debussy han dado lugar a tanta literatura en cuanto a su origen, a pesar de que comúnmente se cita éste como el más probable. Como ejemplo baste decir que Robert Schmitz llega a recoger hasta siete argumentos diferentes, prácticamente todos ellos relacionados con elementos ornamentales. Pieza en forma de «toccata», es también un estudio de escritura pianística que se desarrolla casi en su totalidad en un modo diatónico. En *Poissons d'or* se aprecia también la recurrencia de Debussy a la figura del agua a través de la textura y movimiento casi perpetuo de las diferentes voces.



Claude DEBUSSY. Fotografía tomada por Pierre Louys, rota y luego pegada.
Colección Mire de Tizan, París.



PARTICIPANTES

PRIMERO, TERCERO Y QUINTO CONCIERTOS

JOSEP MARIA COLOM

Nació en Barcelona. Su formación musical ha tenido lugar en el conservatorio municipal de su ciudad natal; y más adelante, en la École Normale de Musique de París, gracias a sendas becas del Gobierno francés y de la Fundación Juan March.

Su primera profesora fue Rosa Colom y, posteriormente, sus profesores más importantes han sido Joan Guinjoán en Barcelona y Mlle. Ch. Causeret en París. Hay que destacar en su posterior evolución la influencia muy positiva del pianista Ramón Coll, así como los valiosos consejos musicales del profesor bilbaíno Juan Carlos G. Zubeldía.

Destacan en su palmarés los primeros premios en los concursos Beethoven 1970 y Scriabin 1972, de Radio Nacional de España, así como de los concursos internacionales de Epinal 1977, Jaén 1977 y Santander (Paloma O'Shea) 1978; su grabación integral de las sonatas de Blasco de Nebra para la firma Etnos ha sido también galardonada por el Ministerio de Cultura español.

Actúa igualmente en recital, con orquesta y en música de cámara, habiendo recorrido varios países europeos y América del Norte. Ha actuado con las principales orquestas españolas, así como en Italia, Checoslovaquia y Rumania. Entre los directores con quienes ha colaborado figuran K. Kondrashine, P. Decker, E. Imbal, A. Ros Marbá y J.R. Encinar.

En música de cámara forma dúo regularmente con el chelista Rafael Ramos y con la pianista Carmen Deleito, habiendo colaborado con el violinista G. Cornelias, el chelista A. Noras y el cuarteto Gabrieli de Londres.

SEGUNDO, CUARTO Y SEXTO CONCIERTOS

ALMUDENA CANO

Nace en Madrid en 1951. Estudia en los conservatorios de Madrid, Oberlin (Estados Unidos) y Amsterdam, bajo la dirección de Carmen Diez Martín, Joseph Schwartz y Jan Wijn, respectivamente, así como con Carlos G. de Lara, Pedro Espinosa y Juan Carlos Zubeldía, el cual ejerce una enorme y decisiva influencia en su formación musical.

En 1968 obtiene el segundo premio del I Concurso de Interpretación Musical convocado por Radio Nacional de España y la Dirección General de Bellas Artes. Almudena Cano ha actuado en España, Holanda, Polonia, Alemania Federal y Bélgica, así como en diversas grabaciones para las radios española, holandesa y belga, y para Televisión Española.

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

Es catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

QUINTO CONCIERTO

CARMEN DELEITO

Nació en Madrid y se formó pianísticamente con Gonzalo Soriano. Posteriormente realiza los estudios de perfeccionamiento con Manuel Carra en el Real Conservatorio de Madrid, donde amplía sus estudios musicales realizando la carrera de canto.

Becada por el Gobierno polaco en 1976, se traslada a Polonia y durante dos años realiza estudios en la Escuela Superior de Música de Varsovia, obteniendo el diploma de fin de estudio con la máxima calificación, habiendo trabajado bajo la dirección de Kazimiert Gierzod.

Durante el curso 1980-81 obtuvo la beca Reina Sofía que le permitió ampliar su repertorio en París. Posteriormente recibe valiosos consejos del pianista Ramón **CON**.

Actúa frecuentemente en recitales de diversas ciudades de España y Polonia, y ha efectuado grabaciones para la radio y televisión de ambos países. Actúa también en dúo a cuatro manos con el pianista Josep M^a Colom.

Paralelamente ejerce una labor pedagógica como profesora en el Real Conservatorio de Madrid desde 1978.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

FELIX PALOMERO

Ha sido alumno de Federico Sopena y de Angel Oliven Es Máster en administración de empresas por la Escuela Europea de Negocios, de Madrid. En la actualidad es coordinador general de la Orquesta y Coros Nacionales de España. Ha sido director técnico y jefe de prensa de la Fundación Isaac Albéniz, secretario técnico y de relaciones exteriores y jefe del gabinete de prensa del Concurso Internacional de Piano de Santander, programador de Radio-2, de Radio Nacional de España, y miembro del departamento de producciones musicales de esa emisora, que dirigía el compositor Alfredo Aracil. Ha ejercido el periodismo musical en la revista *Ritmo* y en el semanario *Tiempo*.



*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales,
científicas y asistenciales, 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,
la Tribuna de Jóvenes Compositores, encargos a
autores y otras modalidades.*

*En 1983 organizó un Centro
de Documentación de la Música Española Contemporánea,
actualmente denominado Biblioteca de Música Española
Contemporánea, que periódicamente edita un catálogo de sus
fondos.*



Fundación Juan March

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