

Fundación Juan March

Enero 1985

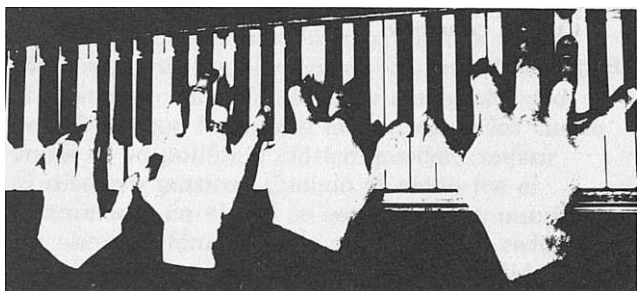
**CICLO
PIANO
A CUATRO
MANOS**



CICLO
PIANO A
CUATRO MANOS

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO
PIANO
A CUATRO
MANOS



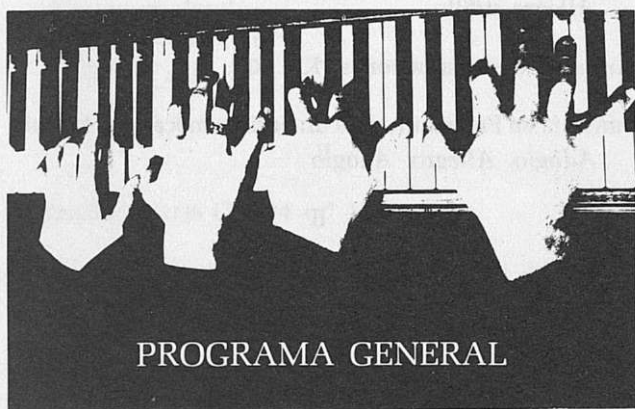
Enero 1985

INDICE

Presentación	5
Programa general	
Introducción general, por Félix Palomero ..	15
Notas al Programa:	
Primer concierto.	21
Segundo concierto.	25
Tercer concierto.	31
Cuarto concierto.	37
Participantes	43

La literatura musical destinada al piano tocado por dos intérpretes —de ahí lo de las cuatro manos— nace prácticamente con el instrumento y nunca ha cesado de crecer, hasta en nuestros días. Pero además de su abundancia, produjo obras de una calidad excepcional que, sin embargo, raras veces se escuchan. Es legítimo preguntarnos por las causas de estas partituras cuando el piano tocado por un solo intérprete tiene tantos recursos. No se trata, solamente, del mayor volumen sonoro que los dos intérpretes pueden producir. Es más bien la lucha dialéctica de dos personalidades distintas, de dos fuerzas interpretativas oponiéndose y concertándose ante el mismo teclado. También, la mayor claridad polifónica que las cuatro manos, como las cuatro voces de la polifonía clásica, pueden conferir al discurso musical. Cuando el piano fue el instrumento en el que se escuchaban, transcritas, las obras sinfónicas o las operísticas, la reducción a cuatro manos permitía una mayor fidelidad sin exigir a los intérpretes excesivos virtuosismos. Era, en definitiva, la posibilidad de hacer música de cámara con un solo instrumento.

Pero todo esto son conjeturas. La realidad es que desde Mozart —el primero en darse cuenta de las posibilidades de este género musical— no han cesado los compositores de explorar y explotar plenamente unos recursos que han originado obras maestras. Hemos escogido las principales y las hemos ordenado en torno a cuatro momentos estelares de la música moderna: el clasicismo (Mozart], el primer romanticismo (Schubert], el romanticismo tardío (Brahms) y —frente al mundo germánico— el impresionismo y el neoclasicismo francés con Debussy y Ravel.



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO
WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

I

Sonata en Re mayor, KV 123a

Allegro

Andante

Allegro molto

Andante con Variaciones, KV 501

Fantasía en Fa menor, para un òrgano mecánico, KV 594

Adagio. Allegro. Adagio

II

Sonata en Do mayor, KV 521

Allegro

Andante

Allegretto

Intérpretes: Miguel Zanetti.
Fernando Turina

Miércoles, 9 de enero de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO
FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Rondo en La mayor Op. 107, D 951

Grande Sonate en Si bémol mayor Op. 30, D 617

Allegro moderato

Andante con moto

Allegretto

II

Andantino Varié Op. 84 n.º 1, D 823

Fantaisie en Fa menor Op. 103, D 940

Intérpretes: Judit Cuixart.
Eulàlia Solé

Miércoles, 16 de enero de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO
JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

I

Valses Op. 39

- 1 *Tempo giusto en Si mayor*
- 2 *Tempo giusto en Mi mayor*
- 3 *Tempo giusto en Sol sostenido menor*
- 4 *Poco sostenuto en Mi menor*
- 5 *Poco sostenuto en Mi mayor*
- 6 *Vivace en Do sostenido mayor*
- 7 *Poco più andante en Do sostenido menor*
- 8 *Poco più andante en Si bemol mayor*
- 9 *Poco più andante en Re menor*
- 10 *Poco più andante en Sol mayor*
- 11 *Poco più andante en Si menor*
- 12 *Poco più andante en Mi mayor*
- 13 *Poco più andante en Do mayor*
- 14 *Poco più andante en La menor*
- 15 *Poco più andante en La mayor*
- 16 *Poco più andante en Re menor*

Variaciones en Mi bemol mayor
sobre un tema de Schumann, Op. 23

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO
JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

II

Cuatro lieder

Op. 52 n.º 9 en Mi mayor

Op. 65 n.º 3 en La mayor

Op. 65 n.º 2 en La menor

Op. 52 n.º 6 en La mayor

Danzas húngaras

1 *Allegro molto en Sol menor*

2 *Allegro non assai. Vivo. Tempo I en Re menor*

3 *Allegretto en Fa mayor*

4 *Poco sostenuto. Vivace molto a/Jegro.*

Poco sostenuto. Vivace en Fa menor

5 *Allegro en Fa sostenido menor*

6 *Vivace. Molto sostenuto. Vivace en Re bemoi mayor*

1 *Allegretto en La mayor*

8 *Presto en La menor*

intérpretes: Fernando Puchol.
Ana Bogani

Miércoles, 30 de enero de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO
CLAUDE DEBUSSY (1862-1818) y
MAURICE RAVEL (1875-1937)

I

CLAUDE DEBUSSY

Six Epigraphes Antiques

- 1 Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été
- 2 Pour un tombeau sans nom
- 3 Pour que la nuit soit propice
- 4 Pour ia danseuse aux crotales
- 5 Pour l'Egyptienne
- 6 Pour remercier la pluie au matin

Petite Suite

- 1 *En bateau*
- 2 *Cortège*
- 3 *Menuet*
- 4 *Ballet*

PROGRAMA
 CUARTO CONCIERTO
 CLAUDE DEBUSSY (1862-1818) y
 MAURICE RAVEL (1875-1937)

II

MAURICE RAVEL

Ma Mère l'Oye (5 Pieces *enfantines*)

- 1 *Pavane de la Belle au bois dormant*
- 2 *Petit Poucet*
- 3 *Laideronnette, Imperatrice des Pagodes*
- 4 *Les entretiens de la Belle et de la Bête*
- 5 *Le jardin féérique*

Rapsodie Espagnole

- 1 *Prélude à la nuit*
- 2 *Malagueña*
- 3 *Habanera*
- 4 *Feria*

Intérpretes: Carmen Deleito.
 Josep M.^a Colom

Miércoles, 30 de enero de 1985. 19,30 horas



Mozart con su hermana *Nannerl*.

INTRODUCCION GENERAL

La literatura pianística a cuatro manos ha sufrido a lo largo de la historia uno de esos fenómenos que tan poco favorecen a la música: el estar de moda y, por consiguiente, el que llegue un día en que deje de estarlo. No se trata ya de un mero desarrollo formal que, por serlo, tiene comienzo, auge y declive o abandono, sino que, por darse unas condiciones sociales muy precisas el dúo pianístico se ha visto relegado a la sombra de los grandes acontecimientos musicales.

En escasos momentos históricos el piano a cuatro manos ha contado con personalidad propia (el último Mozart, Schubert, Brahms), pero en seguida ha surgido el planteamiento de que para decir *tanto ya está la orquesta*, y las últimas grandes partituras de Debussy y Ravel se han hecho más populares en la versión orquestal que en su redacción primitiva. Si, como veremos en la historia del repertorio de esta formación, el gran auge del piano a cuatro manos comienza cuando Mozart trasciende su carácter doméstico, y finaliza con la aparición del fonógrafo, se comprenderá fácilmente el olvido y hasta desprecio con que nuestro siglo ha tratado a la música que escucharemos en este ciclo.

El piano a cuatro manos en la sociedad europea

Indagando en las posibles causas de lo anteriormente dicho, creo que es necesario señalar los cuatro aspectos que más han influido en la producción para dúo pianístico: como música de salón, como instrumento para realizar transcripciones, en su faceta pedagógica y como forma camerística.

En primer lugar, y siguiendo un cierto hilo histórico, el piano a cuatro manos tuvo su protagonismo en el salón rococó, en donde la música, como ocurrió en todo el XVIII, cumplía la función de distraer las tertulias o la conversación galante de las damas. Lo de menos era la calidad de la música; lo que más importaba era su estructura formal, en la que unos se admiraban a otros, y los compositores de las cortes y las casas aristocráticas, vestidos con librea, hacían demostraciones

«técnicas» seguidas por todos con pasmada admiración. El éxito de un músico radicaba en su fortuna ante un público de grandes conocimientos musicales, pero de dudosos y reaccionarios gustos estéticos.

Charles Burney, autor del «Viaje Musical por Italia» y del «Viaje Musical a través de Alemania y Holanda», publicó una sonata para piano a cuatro manos precedida de un prólogo realmente significativo:

Como la siguiente sonata es la primera que ha aparecido impresa de este tipo, creo que sería necesario decir algo referente a su «utilidad». Los grandes y variados efectos que se pueden producir con dos teclados, que así han aparecido en Alemania, tiene el inconveniente de que es necesario poseer dos clavicordios o dos «pianofortes» en la misma habitación, lo que me ha inducido al cultivo de esta nueva música. La interpretación de dúos por dos ejecutantes sobre un solo instrumento se atiende, pues, con el fin de resolver este inconveniente, y aunque parezca difícil y engorroso acercar tanto las manos de los dos pianistas, con un poco de práctica y una correcta digitación se resolverá pronto esta dificultad.

El dúo pianístico es, por consiguiente, música de salón que seguirá con el tiempo la misma suerte que el arpa (*silenciosa y cubierta de polvo*) y que algunas formas de *lied*. Hay que apurar mucho para encontrar de nuevo una referencia similar a la del *salón* y, en todo caso, será con otro repertorio: la visita, por ejemplo, del joven Pau Casals a la reina María Cristina, con quien tocó a cuatro manos.

Otro aspecto importante es el de las transcripciones, que comienzan a realizarse sobre las sinfonías de Haydn y llegan a su cumbre en el Romanticismo. No hubo casa burguesa centroeuropea del siglo XIX en que faltase un piano y una buena colección de sinfonías, serenatas, etcétera, y las citas son muy numerosas. Todavía en nuestro siglo, como veremos al hablar de Ravel, Falla conoce algunas de las obras del compositor francés por una lectura a cuatro manos, y así lo narra en sus escritos. La aparición de medios mecánicos y eléctricos para la reproducción del sonido dejaron obsoleta una forma cuya fama, así ganada, había impulsado a muchos compositores a escribir para ella.

Es interesante anotar, por último, el hecho de que el piano a cuatro manos pertenece más al campo de la música camerística que al de la música instrumental aunque, obviamente, este extremo ha dependido del

desarrollo de la literatura original. Esta componente camerística se basa en la posibilidad de dar mayor independencia a las voces, construir edificios armónicos más sólidos y exponer con más facilidad los distintos temas en registros muy distantes entre sí. El piano de Brahms es un ejemplo muy afortunado de esta característica estética: sus Danzas Húngaras, paradójicamente orquestadas, no sugieren tanto los timbres orquestales, sino que, al contrario, se presentan como una obra de estricta construcción y de gran intimidad, próxima al mundo camerístico, lo que es especialmente sensible en su Segundo Libro. Con las nuevas tendencias estéticas de nuestro siglo, en que la composición orquestal se entiende más desde un aspecto tímbrico que formal, el piano a cuatro manos apenas si ha pervivido y cuando lo ha hecho, ha utilizado las posibilidades camerísticas de la formación. Alfredo Casella es uno de los compositores que más han insistido en ello.

Breve historia del repertorio a cuatro manos

El primer dúo *a cuatro* manos que conocemos se remonta a principios del siglo XVII. Se trata de la pieza atribuida a John Bull: *A Battle and no Battle*, que se conserva, en el Schiller National Museum. Poseemos, igualmente, varios manuscritos de Nicolás Carleton y Thomas Thomkins, dos músicos amigos y vecinos en Wordastershire, cuyas composiciones bien podrían tener como fin los oficios religiosos de su ciudad. Estas partituras exhiben el siguiente subtítulo: *Versos para que se toquen a dos en un órgano o virginal*.

Una importante noticia histórica del piano a cuatro manos con fines exclusivamente *domésticos* y no litúrgicos, como era el caso de los anteriormente citados, se encuentra en el cuadro de Johann Nepómuck de la Croce que representa a Mozart y su hermana Nannerl tocando el piano a cuatro manos, con la presencia del padre de ambos, Leopold, que sostiene un violín. Mozart y su hermana interpretaron dúos pianísticos en Londres, noticia a la que se refiere una carta de Leopold Mozart al biógrafo Niessen.

Los primeros dúos impresos fueron cuatro sonatas de Charles Burney, de 1777, quien también escribió Sonatas a tres manos (1780). Fueron compuestas para un piano de construcción especial, con seis octavas, pues las damas de la época vestían faldas tan anchas que tenían que estar muy separadas entre sí. Por entonces

Johann Christian Bach publicó algunos duetos que sirvieron de ejemplo a obras de Clementi y Mozart, autores que empezaron a explotar los recursos orquestales de esta formación.

Precisamente esta afinidad con la textura orquestal fue lo que animó a los editores a publicar reducciones a cuatro manos de sinfonías famosas. Es el caso del ciclo completo de las de Haydn, que vieron la luz en Londres en torno a 1800. El procedimiento de la transcripción fue, desde entonces, habitual para el gran repertorio, hasta que en nuestro siglo la aparición del fonógrafo acabó con la anticuada práctica pianística.

Todo, durante el siglo XIX, fue arreglado para piano a cuatro manos. Liszt redujo él mismo sus partituras orquestales, e incluso hay transcripciones de obras como la *Pasión según San Mateo*, de Bach, *La Creación* de Haydn, el *Requiem* de Verdi, y todas las sinfonías y poemas sinfónicos de Strauss.

Algunos compositores del siglo pasado encontraron que este era un medio muy apropiado para arreglar danzas y melodías populares, y así son especialmente famosas partituras como *Papillons* de Schumann, en forma de polonesa, los *Valses* y las *Danzas Húngaras* de Brahms, las *Danzas Eslavas* de Dvorak, o las *Noruegas* de Grieg.

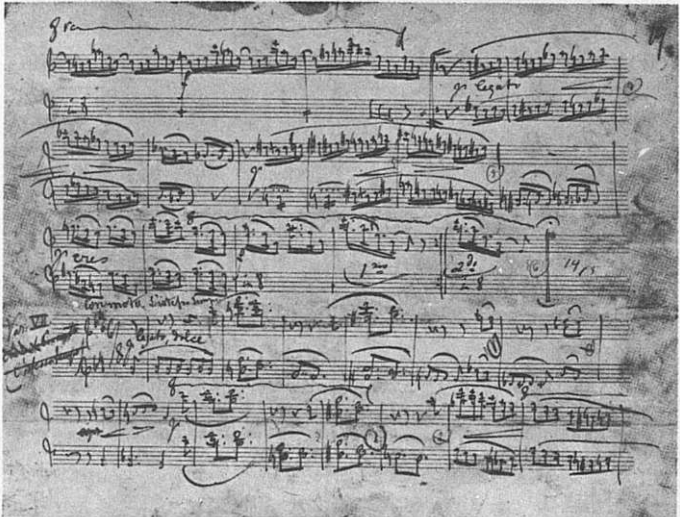
Hay que citar, en este repaso histórico y entre los autores no representados en el ciclo, las sonatas de Mendelssohn, Grieg, Moscheles, Rubinstein, Chopin y Weber quien, con sus *Seis pequeñas piezas fáciles* Opus 3, de 1801, puso de moda las formas pequeñas en la música para dúo pianístico. Debussy, Ravel, Satie y otros, continuaron en nuestro siglo la escritura de obras originales cuya difusión, no obstante, se realizó en forma diferente a la de sus predecesores, pues sus obras fueron siempre orquestadas.

Una historia paralela a ésta es la de la literatura para dos instrumentos de tecla, que también tiene su origen en los virginalistas ingleses. La evolución, si bien menos importante que la de cuatro manos pero más espectacular, nos lleva a nombres como los de Couperin, Pasquini, Mozart, pero sobre todo a los conciertos para dos o más instrumentos de tecla de Bach y sus hijos. La sofisticación más absoluta de esta forma tiene lugar con Charles Ivés, que utiliza dos pianos para sus *Piezas en tres cuartos de tono*.

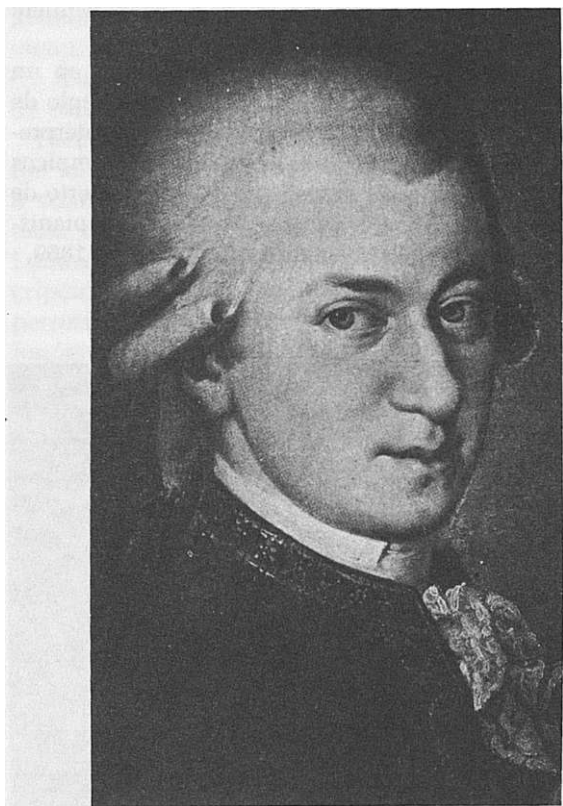
La forma del dúo pianístico se ha disparado hasta extremos increíbles: Cecilia Chaminade compuso *Les noces d'argent*, Op. 13 para cuatro intérpretes en un

solo piano; *Das Dreyblatt*, de W. F. E. Bach requiere ¡un hombre y dos mujeres! para su ejecución.

Czerny compuso obras para tres intérpretes en un teclado, y para cuatro en cuatro, y existe un arreglo de *Los Maestros Cantores* para tres pianos y seis intérpretes. La reciente inauguración de los Juegos Olímpicos de los Angeles tiene su precedente en un concierto de Gottschalk para dieciséis pianos y treinta y un pianistas celebrado en Río de Janeiro en octubre de 1869.



/. Brahms.—Página *mano izquierda* de las Variaciones sobre un tema de Schumann.



Wolfgang Amadeus Mozart.

PRIMER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

El de Mozart (1756-1791) es uno de los capítulos fundamentales en la historia del piano a cuatro manos porque en él toma esta forma la dignidad propia del intérprete/compositor. Mozart, que compuso los conciertos para piano con el fin de ejecutarlos en sus giras por Europa, es también el autor de música para dúo pianístico para ser interpretadas, igualmente, en sus conciertos públicos. Músicas que, desde luego, trascienden el carácter de salón que hasta entonces había tenido sus predecesores: en el cuadro de della Croce el salzburgués toca en un ambiente inequívocamente familiar. Hay, pues, como lo ha habido antes, un interés por explorar en público las posibilidades personales, y en este aspecto Mozart no menosprecia la moda del dúo en relación con otras formas o conjuntos instrumentales.

Sonata en Re mayor, KV 123a (381)

La Sonata en Re KV 123a (381 en la primera edición del catálogo Koechel) es la obra para piano a cuatro manos más temprana de la que tenemos referencia en los documentos relacionados con Mozart, a pesar de que existe una composición precedente, el Dúo K 19d, cuyo autógrafo se ha perdido.

El estudio de la sonata en Re, que nos aporta muchos datos sobre el modo en que Mozart componía, nos acerca a la figura de Joseph Mainzer, músico alemán que como Charles Burney, informa de la música de su siglo mediante cartas, memorias y noticias históricas. En uno de sus viajes a Munich, en 1827, conoció a G. von Niessen, biógrafo de Mozart, y por él a la viuda del compositor, Constance. Con ella visitó a Nannerl, la hermana de Mozart, que se había casado en 1784 con el Barón de Sonnenburg. Fue ella quien acompañó a Amadeus en sus conciertos en París y Londres, y quien participó en los recitales de piano a cuatro manos. En la crónica de la visita de Mainzer a Marianne Mozart se dice: *El gran cuadro de la familia Mozart estaba colgado sobre la puerta. En él se presenta al padre de Mozart como director de un pequeño concierto domés-*

tico... *Marianne* ordenó que nos trajesen varios viejos portafolios, y nos permitió que los examinásemos. Lo primero que vimos fueron los *apuntes* de su primera sonata a cuatro manos, no escribía las diferentes partes en una sola partitura, sino en dos páginas distintas. lo que realzaba la dificultad de la composición. Otra circunstancia que me llamó la atención de esta sonata fue encontrar que Mozart tachaba y corregía al tiempo que iba escribiendo y sustituía nuevas ideas por aquéllas que había escrito.

Tras esta visita Joseph Mainzer publicó las partes del *Primo* y *Secondo* (nombres que se dan a los dos pianistas) del primer movimiento de la sonata KV 123a, pues de ella se trata, al tiempo que su editor anunciaba la intención de publicar la sonata completa.

Esta KV 123a es una deliciosa composición escrita cuando Mozart tenía dieciséis años y que bien puede responder a los calificativos de ingeniosa e ingenua. La sonata en Re, como sus contemporáneas, está admirablemente escrita y aún siendo obra de juventud presenta una innovación de gran efecto: Mozart, aprovechando para ello los recursos del cuatro manos, hace doblar la melodía del segundo tema a una distancia de dos octavas, en el transcurso del tiempo lento, *Andante*. y consigue un efecto orquestal en el que se ha querido ver el anuncio de la obertura de *La Flauta Mágica*.

Fantasía en Fa menor KV 594, para un órgano mecánico.

Resulta sorprendente el hecho de que Mozart, agobiado por su trabajo y por las continuas limitaciones a las que se vio sometido, compusiese una *Fantasía* para ser interpretada por un órgano mecánico, instrumento que por sus especiales características nada habría de añadir a la ejecución de la obra. La clave para entender esta actitud del compositor se encuentra en el propio desarrollo histórico de estos artificios musicales, cuyos orígenes se remontan dos siglos antes del nacimiento de Mozart.

La fascinación por los órganos mecánicos introducidos en relojes nace en el siglo XVI. Desde entonces, y durante mucho tiempo, el mecanismo suele ser el mismo: un cilindro de madera que contiene la «información reproductora» de la música. La moda de los órganos mecánicos alcanzó el siglo XVIII, en que el racionalismo del tiempo favoreció el desarrollo de algo

que había parecido arte de magia. Fue también por entonces cuando los mecanismos aplicados a pequeños relojes pasaron a ser parte de grandes órganos, e incluso de «Panharmónicos» u orquestas mecánicas. Toda esta popularidad promovió una demanda de obras originales que por lo peculiar de su escritura y sus procedimientos rítmicos rigurosos, pudiesen ser programadas en tales ingenios.

De este tiempo es la figura del Conde Deym (1750-1804), escultor en cera y copista de bustos y cuadros, que inauguró una galería de arte donde se exhibían gran número de órganos y relojes musicales. Esta galería, de gran popularidad entre sus contemporáneos, merecía esta cita de prensa en 1797: *Cada hora una música fúnebre, escrita especialmente para este propósito por el inolvidable compositor Mozart, se oye durante ocho minutos, en una precisión y pureza sorprendentes.* La «música fúnebre» a la que hace referencia esta cita no es otra sino la *Fantasia en Fa menor-mayor K 549*, de 1790, escrita por encargo de Deym y transcrita después para piano a cuatro manos. De su colaboración con el Conde Deym Mozart compuso otras dos obras para un órgano mecánico: las K 608 y K 616, cuyo origen resulta más confuso.

En cuanto a la *Fantasia en Fa* parece que Mozart tuvo que adaptarse a las posibilidades limitadas del órgano mecánico. Así, por ejemplo, la elección de la tonalidad (Fa menor-mayor), muy infrecuente en el compositor, responde a las características del cilindro del reloj, así como su duración: de ocho a diez minutos y medio. Las otras dos piezas a las que hacíamos referencia, las K 608 y K 616, están escritas igualmente en la tonalidad de Fa (ya sean mayor o menor) y tienen una duración similar a la K 594. Es muy probable, pues, que Mozart compusiese las tres obras para ser interpretadas por el mismo órgano mecánico.

La *Fantasia K 594* comienza con un Adagio en Fa menor de emoción espontánea, que guarda relación con una obra cronológicamente cercana: el primer movimiento del Quinteto K 593. El Adagio, de firme tonalidad, llama la atención por lo solemne y melancólico de su escritura. Pero sus treinta y nueve compases no son sino una introducción al vigoroso Allegro que le sigue, en Fa mayor, cuyo tema principal es de inspiración dramática. Este Allegro, que está escrito de una forma contrapuntística típicamente handeliana, conduce de nuevo a la tonalidad inicial (Fa menor), de nuevo en tiempo de Adagio.

Sonata en Do mayor K 521 y Andante con Variaciones KV 501

Si bien Mozart sólo compuso una sonata para dos pianos, la K 448, conocemos de su pluma cinco sonatas para piano a cuatro manos: K 19d, K 123a (381), K 186c (358), K 497 y K 521. La última de ellas, la *Sonata en Do mayor, K 521*, fue completada en mayo de 1787. La obra fue escrita para Franzisca von Jacquin, hermana del amigo del compositor Gottfried von Jacquin. Una carta a éste le testimonia: Por favor, dile a tu hermana que empiece a estudiarla inmediatamente, pues es diabólica de tocar.

La *Sonata en Do* pronto quedó eclipsada por la K 497 (1786), pues esta tiene una concepción más sinfónica, tanto en sus ideas como en su desarrollo, mientras que la Sonata K 521 posee un discurso musical indudablemente pensado para un instrumento de tecla. Esto, sin embargo, no va unido a una menor ambición formal y de hecho la *Sonata K 521* es un gran ejemplo de la técnica del salzburgués. Con gran maestría y refinamiento, Mozart comienza la obra con un pasaje al unísono, como hiciera en la K 497, y lleva a cabo su desarrollo aportando nueva ideas temáticas.

A este Allegro sigue un Andante de inspiración dramática que presenta una sección central en Do menor, con lo que se consigue una atmósfera melancólica e intimista. La Sonata se cierra con un Rondò-Allegretto en el que de nuevo sentimos el rigor del movimiento inicial, con mucha más vitalidad, pero de manera relajada. En algunos pasajes de este final la escritura parece pertenecer a una forma concertante, tan diferenciadas están las distintas partes.

Ambas sonatas, la K 521 y la K 497, llevan al dúo pianístico más allá del tratamiento reducido que hasta entonces había tenido y desde su instrumentalidad reflejan el mismo prerromanticismo del ciclo de «lieder» que por entonces (1787) escribió su autor.

Emparentada con esta obra están las Variaciones K 501, en las que Alfred Einstein ve lo que podría haber sido un movimiento de la sonata a que nos hemos referido, la K 521. Estas *Variaciones* son una de las mejores obras cortas de Mozart, que nos demuestran, como señalábamos antes, la superación del piano a cuatro manos como perteneciente a una estética «de salón».

Escritas sobre un tema original, de carácter articulado, se ha pretendido encontrar en ellas un juego de

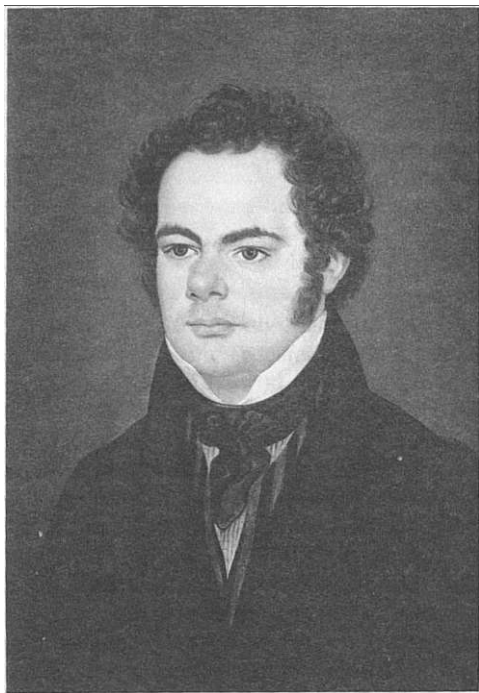
alusiones a la descripción de una persona, tan expresivos y directos resultan sus cuatro números. Semejante actitud no tiene por qué extrañar en Mozart, aunque, como esbozo para la Sonata en Do, las Variaciones K 501, de 1786, nos parecen más un estudio de las posibilidades del piano a cuatro manos que un simple juego.

SEGUNDO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

La música para piano de Franz Schubert (1797-1828), es la expresión del más ejemplar y original romanticismo desbordado, de la inspiración como fuente inagotable del genio. Schubert encuentra en el piano el medio más personal y directo de la expresión de su ser romántico y de su vida, trágica y típicamente decimonónica. Y, precisamente por eso, su catálogo pianístico acusa una constante entre los músicos del XIX: la desconfianza, aunque interés, por las grandes formas, y el cultivo de las pequeñas, que en Schubert se llamarán *impromptus*, Momentos musicales, o, en su aspecto más tradicional, Fantasías, Rondós y Divertimentos. La culminación de esta tendencia se personificará en las colecciones miniaturistas de Schumann, como también en él encontrará la sonata la definición de un nuevo tiempo que, desde Schubert, se cuestiona su supervivencia tal como Beethoven la había entendido.

Todo lo anteriormente dicho es aplicable al apartado de piano a cuatro manos del catálogo Deutsch (el que agrupa las obras de Schubert). En él podemos encontrar Fantasías, Danzas, Sonatas, Oberturas, Divertimentos, Marchas, Variaciones y reducciones de obras propias y ajenas, en el «corpus» más amplio e importante jamás escrito para dúo pianístico. Y puede que la explicación a este gran cuerpo musical esté en el afán por las nuevas formas que Schubert, como romántico que era, quería experimentar. En este aspecto el piano a cuatro manos ofrece posibilidades expresivas amplias, aunque parece que la Historia de la Música no decidió seguir su curso evolutivo por esa línea. La imparable inspiración romántica habría de encontrar solución a sus problemas en la ampliación de los medios, tanto como en la ampliación de las formas.



Franz Schnifaert.

Rondó en La mayor D 951, Opus 107

Los dúos pianísticos de Schubert se concentran especialmente en torno a dos fechas: 1818 y 1824. En estos dos años el compositor vienés fue contratado por el Conde Esterhazy para que impartiese clases de música a sus dos hijas en la residencia veraniega de Aselis, Hungría. De entonces son, entre otras, las *Polonesas D 599 y D 618a*, las *Danzas Alemanas D 618*, las *Variaciones D 624*, la *Sonata en Do mayor, Gran Dúo D 812*, etc. Otras grandes obras, como el *Rondó en La mayor D 951*, obedecieron a encargos de sus editores, conscientes de la fama de Schubert (propiciada por sus «lie-

der») y de la difusión de las obras para cuatro manos.

El Rondó D 951 es la última obra para piano a cuatro manos compuesta por Schubert, y está fechada en 1828. De esta composición se ha dicho que podría pertenecer a una sonata inacabada, cuyo primer movimiento sería el Allegro en *La* menor D 947, pero su construcción, una de las más perfectas de Schubert. le da independencia propia. Su asombrosa escritura, que Alfred Brendel – como recoge Brigitte Massin – asocia a la Sonata Opus 90 de Beethoven, recuerda el ritmo de la *Fantasia* Wanderer, más propio del Schubert joven que del triste y melancólico músico que veló la muerte de Beethoven. Un segundo tema, sin embargo, nos devuelve al lirismo del autor de los «Heder», aunque surge como respuesta al primero. Todo el Rondó discurre por un clima que lo asocia a los Impromptus: una continua invención, largamente episódica, en que los temas y sus desarrollos se suceden gracias a la escritura a cuatro manos, como en un juego de ecos. Una mezcla de misterio y pasión envuelve esta obra, escrita a muy poca distancia del *Canto del Cisne*.

Sonata en Si bemol mayor D 617, Opus 30

Muy alejada del Rondó D 951, tanto cronológicamente como estilísticamente, se encuentra la *Sonata* D 617 para piano a cuatro manos, escrita en el verano de 1818. Si aquélla era una obra que exhibía, bien por su grandiosidad, bien por su intimismo, el sello del genio, esta Sonata se nos aparece como un estricto trabajo de composición, como la obra de un músico ya maduro. Más aún: si el Rondó era inconfundiblemente schubertiano, la *Sonata* D 617 nos recuerda más a Mozart y Beethoven, aunque posea rasgos típicos de su autor.

Tres movimientos conforman esta obra: Allegro moderato, Andante con moto y Allegretto. El Allegro inicial está construido en forma sonata, con un primer tema «clásico» y un segundo muy schubertiano, sobre el que su autor pudo haberse inspirado para la Sonata en Si bemol D 960, una de las últimas páginas de Schubert. La escritura de este Allegro, como el de toda la obra es de tal perfección y equilibrio que, por su economía, podría ser interpretada por un solo pianista.

El segundo movimiento, *Andante con moto*, presenta forma de lied, tanto por el tema (en Re menor), emparentado con el ciclo *La Bella Molinera*, como por su desarrollo. Schubert asigna a cada pianista la parte

que corresponde a su lied: mientras uno ejecuta la línea melódica, el otro hace el acompañamiento. Por fin un *Allegretto*, que nos devuelve a la tonalidad original de Si bemol mayor, cierra con gran aparatosidad esta sonata.

Andantino Varié D 823, Opus 84 n.º 1

El procedimiento de las variaciones, que tanto utilizara Brahms, no es demasiado habitual en Schubert. La razón puede estar en el hecho de que esta forma rehúsa cualquier tipo de elemento extramusical; se trata, pues, de un mero ejercicio de habilidad compositiva. Y Schubert, como cualquier romántico, que no se encuentra demasiado a gusto en las formas grandes, huye de las variaciones por sentir en ellas la estricta sumisión académica.

Una de las mejores obras así compuestas es el Andantino Varié en Si menor, publicado en 1827 como Opus 84 n.º 1 y perteneciente a la suite D 823. Esta suite, titulada genéricamente Divertimento en Mi menor sobre motivos originales franceses para piano a cuatro manos, está formada por tres piezas: el Tempo di Marcia en Mi menor, Opus 63 n.º 1; el ya citado Andantino y el Rondó brillante, Opus 84 n.º 2, en Mi menor.

Todos los estudiosos afirman que esta obra posee una unidad y una perfecta conjunción entre sus movimientos, y que el desmembramiento en tres ediciones diferentes respondió a intereses editoriales poco justos con el espíritu de la composición. Hay, por lo pronto, un motivo común en las tres piezas: su procedencia de temas originales franceses. Hay además un discurrir en tres movimientos que dibujan un arco completo: rápido-lento-rápido, en el que, por añadidura, el andantino está variado. Y hay, por último, una unidad tonal: Mi menor-Si menor (dominante)-Mi menor. El Divertimento D 823, así considerado, supera a una de las obras más importantes de Schubert: el Divertimento a la Húngara D 818 para piano a cuatro manos.

Precisamente el segundo de los movimientos de esta suite, el «Andantino Varié en Si menor», que aquí se interpretará, es sin duda el mejor tiempo de los tres que la componen. Su espíritu se mueve entre lo dramático y lo episódico, una incitación similar al comienzo de la «Sinfonía Incompleta» y que Brigitte Massin ha definido como *tema de viaje*, maravillosamente simbó-

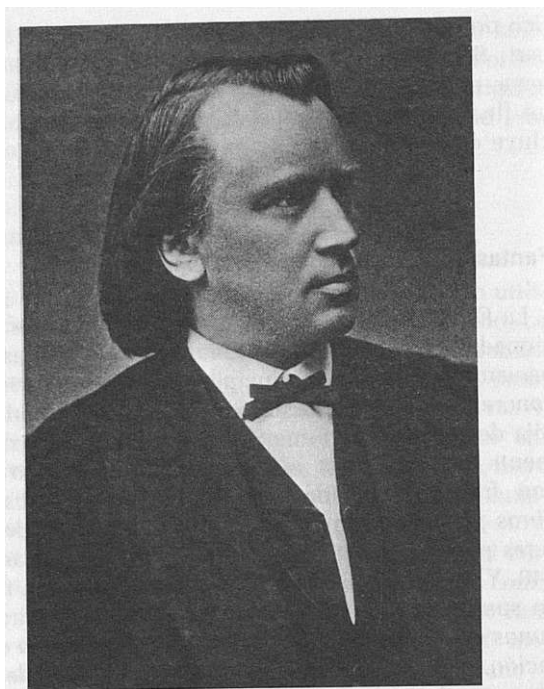
lico del viaje inmóvil vivido musicalmente por Schubert. Son en total cuatro variaciones, precedidas del tema, muy simples, en el que se prepara al oyente para un final festivo en tiempo de marcha con el que concluye el Divertimento.

Fantasia en Fa menor D 940, Opus 103

La *Fantasia D 940* es una de las composiciones relacionadas con la familia del Conde Esterhazy, a las que hacíamos referencia al principio de este comentario. En concreto, esta obra está dedicada a Karoline Esterhazy, hija del conde, de la que Schubert pudo estar secretamente enamorado. La biógrafa Brigitte Massin lo dice con franca naturalidad: *Simbólica, como todas las obras para cuatro manos, de la comunicación de dos seres por la música*, afirma al referirse a la *Fantasia D 940*. Y Bauernfeld, amigo íntimo del compositor, narra en sus memorias: *Schubert, bastante realista para algunas de sus cosas, no acababa nada sin ninguna excitación. Y así él amó hasta la muerte a una de sus alumnos, la joven condesa Esterhazy, a la que dedicó su más bella obra para piano: la Fantasia para cuatro manos en Fa menor.*

La *Fantasia D 940*, una de las composiciones pianísticas más bellas y conocidas de su autor, es la culminación de un largo camino en torno a esta forma, que Schubert comienza con su D 1, a la edad de trece años, y que ocupa toda la carrera del compositor. La obra está fechada en abril de 1828, y se estructura en cuatro secciones: Allegro moderato-Largo-Scherzo: Allegro vivace-Allegro molto moderato. Hay en ella, sin embargo, una unidad expresada también en forma de arco en el que el Allegro final retorna al tema, tiempo y tonalidad iniciales.

La *Fantasia*, como forma libre, alcanza en esta D 940 de Schubert tal carta de naturaleza que, con ella, se instaura como forma con derecho propio. Forma libre que, como la *Fantasia Wanderer D 760*, para piano, y la *Fantasia para violín y piano D 934*, se estructura perfectamente en cuatro secciones y en forma sonata, apuntando a lo que Schumann cristalizara en sus grandes sonatas. Y por una especie de reciprocidad, a estas sonatas, herederas de las *Fantasías* de Schubert, se les puede aplicar el calificativo que a las sinfonías schubertianas aplicaba Schumann: divinamente largas.



Johannes Brahms.

TERCER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Hay numerosos testimonios del gusto de Johannes Brahms (1833-1897) por el piano a cuatro manos, e incluso por el dúo de pianos, con la particularidad de que esta segunda formación fue utilizada por el compositor para la transcripción de sus obras orquestales, y que todas las así publicadas lo fueron igualmente en otras formas instrumentales. El catálogo *a cuatro manos* —que comprende cuatro obras con número de Opus, más las Danzas Húngaras y varias transcripciones sobre Schumann y Joachim—, además de mostrar la gran personalidad del compositor, está unido estrechamente a un importante capítulo de su biografía: el trato y la amistad con la familia Schumann. Aparte del testimonio de Eugénie, la hija más joven del matrimonio de Robert y Clara, en que recuerda cómo ella y sus hermanas tocaban a cuatro manos las serenatas y sextetos de Brahms, es fundamental el relato que Clara hace de las largas horas en que el compositor la acompañó, estando ya Schumann gravemente enfermo y recluido en un psiquiátrico. Durante este período Brahms hacía dúos con Clara y ambos llegaron a tocar juntos la «Obertura, Scherzo y Allegro» de Schumann, en un arreglo de Brahms. *Toca con demasiada arbitrariedad —dice Clara—. No le importa una corchea más o menos.*

Dieciséis Valses Opus 39

Llama la atención en el catálogo brahmsiano el que de cuatro obras numeradas para dúo pianístico, tres estén escritas en forma de valeses: los *Valses Opus 39* y los *Liebesliederwalzer Opus 52a* y *65a*. Estas obras, como las Danzas Húngaras, han alcanzado enorme popularidad. algunas de ellas en sorprendentes transcripciones.

Cuando Brahms llega a Viena en 1862, se ve poderosamente influido por los valeses de la familia Strauss, llegando a escribir, como tantas veces se ha repetido, al referirse al *Danubio -Azul: Desgraciadamente no es de Johannes Brahms*. Y, sin embargo, la primera redacción de los Valses Opus 39 —para piano a dos manos—, se hace sin que su autor haya pasado por la capital

imperial. Por eso la popularidad de la Opus 39, en los países de lengua alemana se conocen como «Valses vieneses», atiende a uno de esos frecuentes tópicos que les suelen suceder a las grandes obras: los «Valses vieneses», si lo son, lo son estrictamente por la forma.

El propio Brahms quiso justificar su actitud desde el principio de la composición. Son —escribió— pequeños e inocentes *valsés* en *forma* schubertiana, como queriendo anticiparse al juicio de Hanslick, destinatario de la dedicatoria: /Brahms y sus *Valsés!* Brahms, el serio, el taciturno, el auténtico hermano pequeño de Schumann, escritor de *valsés*. Y por añadidura, con lo nórdico y protestante que es... El propio Hanslick, importante crítico musical austríaco, contribuyó al error de calificar de vieneses los valsés de Brahms, al afirmar: Son el *fruto de su residencia en Viena*.

Los *Valsés* Opus 39, escritos en 1865 y estrenados en Viena en 1867, son de estructura sencillísima: responden fielmente a la forma del «Ländler», origen probable de esta danza, y desde el punto de vista temático no poseen más de dos ideas melódicas, incluso relacionadas entre sí. Sin embargo, como ocurre con las Variaciones Schumann, la expresividad es intensa, amplia y comunicativa, sin duda por el buen aprovechamiento de la forma rítmica. Las dieciséis piezas van recorriendo distintos estados casi emocionales: desde el vigor del número uno, y el pensamiento chopiniano del tres, al apasionado vals número cuatro, o los de carácter húngaro (números cuatro, cinco y quince). También en estas piezas, en apariencia intrascendentes, es una constante el delicado intimismo del piano de Robert Schumann.

Variaciones en Mi bemol mayor sobre un tema de Schumann, Opus 23

Muy estrechamente unidas al matrimonio de Robert y Clara, están las *Variaciones* Opus 23, sobre un tema de Schumann. El tema no es otro que el *Geister-Thema* (Tema de los Espíritus), o «Letzer Gedanke» (Último pensamiento), que Schumann compuso durante una crisis nocturna, en febrero de 1854, dos años antes de su muerte, dictado, según él, por los espíritus pasajeros de Mendelssohn y Schubert. La realidad es muy otra y el *Geister-Thema* no es sino un eco del movimiento lento de su concierto para violín.

Las *Variaciones* Opus 23 están fechadas en 1861,

año en que también vieron la luz las *Variaciones Opus 24 sobre un tema de Händel*. Su importancia radica en la gran expresividad de los diez números que la componen. que nace de la libertad con que Brahms se tomó el trabajo: no hay en la partitura interés formal alguno, ya sea de escritura ya sea pedagógico.

El tema de Schumann, en *Mi bemol mayor*, es de carácter popular, aunque triste, profundo y delicado. Parece ser más deudor de Mendelssohn que de Schubert. pero es inconfundiblemente schumanniano. Un análisis de las variaciones tendría un fin exclusivamente técnico, pero conviene decir que en ellas abundan las ornamentaciones y las complicaciones rítmicas y armónicas. Hay frecuentes referencias orquestales, como un pasaje de la cuarta variación en que los trémolos graves simulan el sonido de los timbales.

La partitura, cuya continua expresividad alterna con variaciones de inspiración dramática, finaliza con una marcha fúnebre de carácter noble, notablemente triste pero llena de resignación. Todo Brahms está en estas Variaciones. No hay en ellas alusión a hechos extramusicales. Son. como toda la música que él hizo, música pura, en la que, a pesar de haber sido escrita en relativa juventud, se anuncia ya lo que será el gran piano de Brahms. Y está también el profundo y continuo desasosiego causado por la muerte del amigo, pero que con el transcurrir del tiempo será una actitud vital del viejo Brahms. nunca amado.

Liebesliederwalzer Opus 52a y 65a

Brahms compuso dos ciclos de *LiebesHeder* (Canciones de amor) utilizando la forma de la danza vienesa: los *Liebesfiederwaizer* Opus 52 y los *Neue Liebesliederwalzer* Opus 65, ambas colecciones para piano a cuatro manos con cuarteto vocal «ad libitum». La formación utilizada es, en verdad, poco usual, pero tiene su antecedente en algunas obras de Ludwig Spohr y, sobre todo, en las *Spanisches Liederspiel* de Schumann.

Es sabido que Brahms, platónicamente enamorado de Clara Schumann, desplazó pronto su amor por la tercera hija del matrimonio, Julie, a quien había visto crecer a lo largo de los años. A ella le dedica las Variaciones Opus 25, mientras guarda la secreta esperanza de convertirla en su esposa. De este amor nacen los *Liebesliederwalzer*, una obra que, desde luego, responde a una terrible falta de realidad. Fue por entonces

cuando Clara anunció a Brahms el matrimonio de Julie con el Conde Marmorito di Radicati, y ante la reacción del compositor escribió en su diario: Johannes ha sufrido como una metamorfosis desde que le anuncié los esponsales de Julie; y ha enfermado de su *vieja* melancolía. Brahms escribe: He compuesto un canto *nupcial para la condesa Schumann, ¡pero lo he hecho con cólera disimulada, con rabia! Sólo me queda* escribir un *epitalamio*. Brahms está hablando de la Rapsodia para contralto, coro de hombres y orquesta, Opus 53, de la que Clara dice: Considero *esta* obra como *la* expresión de su pesar.

Las dos colecciones de Liebeslieder, escritas en 1869 y 1874 respectivamente, fueron publicadas en dos versiones distintas: la instrumental como cuarteto vocal, como Opus 52 y 65, y la partitura para piano a cuatro manos, como Opus 52a y 65a. En ambos casos la escritura pianística es la misma, y de hecho la versión a cuatro manos no hace sino suprimir la parte vocal, lo que permite pensar que Brahms fue instado por su editor a adjetivar la parte vocal como *ad libitum*, por fines estrictamente comerciales.

Los textos que inspiraron a Brahms la escritura de los Liebeslieder pertenecen al libro de poemas «Polydora», de G. F. Daumer, un escrito que ejerció gran influencia en los músicos románticos y posrománticos alemanes. Los que se han escogido para la audición en el concierto de hoy llevan por título: *Am Donaustrande* (En la Playa del Danubio), Opus 52 n.º 9, uno de los más populares de los dieciocho números, y *Ein Kleiner hübscher Vogel* (Un bonito pájaro), Opus 52 n.º 6. poseedor de un especial encanto melódico. En cuanto a los «Neues Liebeslieder», sus títulos son: *An jeder Hand* (En cada mano), Opus 65 n.º 3, y *Finstere Schatten* (Oscura sombra), Opus 65 n.º 2.

Danzas Húngaras

El juicio de Hanslick que reproducíamos a propósito de los Valses Opus 39 es fundamental a la hora de entender las Danzas Húngaras: Brahms, el *nórdico*... Por eso las Veintiún Danzas Húngaras proceden de ese espíritu esencial para la música brahmsiana, y no de la moda de la música zíngara en Viena, como podría pensarse por la fecha de su publicación. Para Brahms la composición de música «húngara» es una decisión motivada por una doble circunstancia: su ya mencionada

condición nórdica, y el conocimiento amplio de la música de los gitanos, en parte procedente de su primera juventud, en parte fruto de su colaboración con el violinista húngaro Eduard Remenyi.

Brahms publicó sus Danzas Húngaras en cuatro cuadernos, fechados respectivamente en 1869 (I y II) y 1880 (III y IV). La composición, sin embargo, fue fruto de bastantes años, desde que el compositor conoció las melodías originales, en 1852, y hasta su primera publicación, acogida muy favorablemente pero con notable escándalo.

En efecto, Eduard Remenyi, el violinista al que acompañaba en sus giras Brahms, acusó a éste de plagio y de haberse apropiado de la herencia espiritual de las músicas húngaras. Brahms se defendió argumentando que no había sino arreglado para piano — como se hacía constar en la partitura — una música que ni siquiera figura numerada en su catálogo.

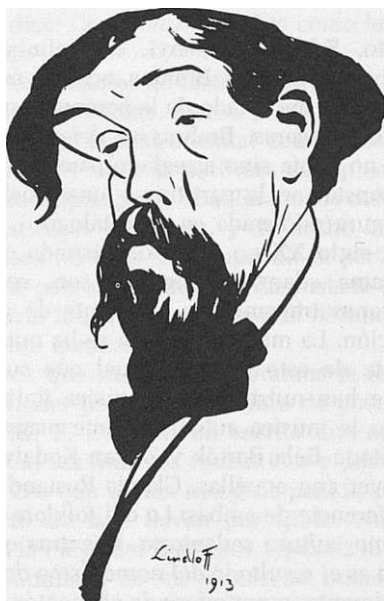
Hasta el siglo XX no se ha demostrado que lo que Brahms llama «danzas húngaras» son, en realidad, danzas gitanas transmitidas oralmente de generación en generación. La música húngara se ha nutrido tradicionalmente de este folklore, igual que sus músicas «cultas» se han nutrido de la música italiana y alemana. Pero la música auténticamente magyar, la que han resucitado Béla Bartók y Zoltan Kodaly, no tiene nada que ver con aquéllas. Claude Rostand deja muy clara la diferencia de ambas: *La del folklore magyar es fruto de una cultura sedentaria, mientras que la música gitana es el resultado del nomadismo de esta raza, tradiciona/mente importadora de elementos orientales.* Y para Brahms, como para Liszt (Rapsodia), Beethoven (*Rey Esteban o el Bienhechor de Hungría*) y Schubert (*Divertimiento a la Húngara*), lo húngaro y lo gitano eran la misma cosa.

Las *Veintiún Danzas Húngaras* están escritas originalmente para piano a cuatro manos, pero las dos primeras fueron transcritas por Brahms para dos manos con el fin de que Clara Schumann las incluyese habitualmente como final, brillante final, de sus conciertos. Hay, asimismo, versión orquestal de todas las danzas, pero Brahms sólo firmó, en 1873, la de los números uno, tres y diez.

Todas las danzas que se interpretan, salvo la número siete, tiene un origen melódico muy concreto, y Claude Rostand, biógrafo de Brahms, ha demostrado su procedencia exacta, así como su autor. Asimismo, y como en otras obras para cuatro manos de Brahms, se notan

ciertas referencias orquestales, a veces, muy evidentes, como la de los platillos de la tercera danza.

Con sus Danzas *Húngaras* Brahms, desde su involuntario e irracional antiwagnerismo, desde la severidad de los corales luteranos de la Alemania del Norte, se sitúa en la vanguardia nacionalista dentro del papel que le ha tocado jugar: el del último sinfonista romántico.



Claude Debussy.

CUARTO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Al igual que la Viena de Mozart y Schubert es el centro de la primera literatura importante para dúo pianístico, París se convierte, entre finales del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial, en la capital que impone la moda por el piano a cuatro manos. Pero con una particularidad: mientras que los vieneses utilizaron formas clásicas (sonatas, fantasías, rondós, variaciones) en la Francia posterior a Bizet, y precisamente por la influencia del compositor de Carmen, la literatura original para esta formación se fija especialmente en la suite de piezas infantiles y en las obras pedagógicas.

El primer ejemplo de esta corriente lo encontramos en Georges Bizet, que en 1871 compuso, seguramente influido por Schumann, sus Juegos de Niños, para piano a cuatro manos. Esta obra, posteriormente orquestada, es el prólogo de otra importante partitura en la literatura del repertorio: la suite *Dolly*, escrita por Gabriel Fauré en 1896. Debussy no hará oídos sordos a esta temática y compondrá, aunque para piano solo, su *Children's Corner* (*El Rincón de los niños*). Ravel, por último, y en este caso más cerca del maestro Fauré que de Debussy, publica en 1910 una de las obras maestras del género: *Ma Mère L'Oye*.

Debussy: Six Epigraphes Antiques

Muy lejos de todo ese mundo ingenuo de los niños están los *Seis Epígrafes Antiguos* de Claude Debussy, obra compuesta y publicada en 1915. Aquí el tema en nada se parece al de sus antecesores franceses. Los *Seis Epígrafes* están basados en un clásico de la literatura erótica: las *Canciones de Bilitis* de Pierre Louys. Publicadas en 1894 como si se tratase de una recopilación de poemas de la supuesta poetisa griega Bilitis, estas canciones fueron escritas narrando las aventuras eróticas de su protagonista, basándose Louys en sus propias experiencias en un viaje a Argelia, promovido desde lejos por André Gide. Las *Canciones de Bilitis* son, en el momento de su publicación, un símbolo del ambiente «fin de siglo», al que también se apunta Claude

Debussy a través de sus críticas musicales en la *Revue Blanche*.

El primer contacto de Debussy con los poemas de Louys se produjo entre 1900 y 1901, en que compuso algunas páginas de música para la lectura de doce de las canciones de Bilitis en el *Journal de París*. Utilizando este material (para dos arpas, dos flautas y celesta), Debussy vuelve al naturalismo erótico de Bilitis cuando en 1915 compone los Seis Epígrafes Antiguos, para piano a cuatro manos. En ellos utiliza material temático de las primitivas doce canciones, pero la influencia se queda ahí. Tan sólo el primero de los epígrafes nos recuerda al Debussy de las primeras obras, al de la «Petite Suite». El resto es el más puro impresionismo nacido de la pluma de su autor.

El primero de los Epígrafes lleva por título «Para invocar a Pan, Dios del viento del estío», y está basado en el segundo poema del libro de Louys. En él se describen las actividades de dos pastoras, lo que es sugerido en los últimos compases de la pieza compuesta por Debussy. Para ello utiliza una escala pentatónica armonizada en forma modal.

«Para un tumba sin nombre» es la segunda pieza, escrita en tiempo lento y que corresponde al poema número cincuenta. Muestra un continuo discurrir melódico, bien sin acompañamiento, bien sobre acordes sostenidos que ejecuta el segundo pianista.

El tercero de los Epígrafes se titula «Para que la noche sea propicia», sobre el «Himno de la noche» de las «Canciones de Bilitis». Este poema contiene pasajes realmente eróticos y es transcrito por Debussy en un nocturno de rica estructura armónica.

Sigue «Para las danzarianas de los crótalos», obra en la que se hacen patentes, aún más que en el resto, las posibilidades orquestales del *cuatro* manos. Debussy reproduce aquí el sonido de los crótalos (un instrumento de percusión parecido a las catañuelas), mediante acordes acentuados en «staccato».

«Para las egipcias» y «Para dar las gracias por la lluvia matinal» son las dos últimas piezas de los Seis Epígrafes Antiguos de Claude Debussy. La escritura de esta última pieza nos recuerda a las Estampas para piano. Debussy asigna al primer pianista un continuo y delicado dibujo melódico que recrea la lluvia, mientras la segunda parte se desarrolla en contrapunto.

Los Seis Epígrafes Antiguos son uno de los mejores ejemplos del último pianismo de Debussy, cuyo impresionismo se dibuja en la epigramática escritura a cuatro

manos. Hasta tal punto es concisa la redacción de esta obra, que la transcripción a dos manos podría hacerse respetando todas las notas escritas por su autor.

Debussy: *Petite Suite*

Muy alejada de estos *Epígrafes*, tanto cronológica como estéticamente, está la *Petite Suite*, de 1889. Si en la obra que acabamos de escuchar Debussy expresaba el sublime erotismo del poema de Louys con un hilo de música, la *Petite Suite* es el ejemplo de una escritura densa y reconcentrada, portadora de un mensaje mucho más ingenuo que aquel de Bilitis. Edward Lockspeier, biógrafo de Debussy, asocia esta suite para dúo pianístico a graciosas reproducciones de *ballets* de Delibes. Sin embargo, la partitura es realmente personal, y fuera de esa relación con el autor de *Coppelia*, no hay concesión alguna a sus contemporáneos.

La *Petite Suite*, que tanta fama ha alcanzado gracias a la orquestación de Henri Büsser, se compone de cuatro piezas: En Barco, Cortejo, Minueto y Ballet. La técnica utilizada por Debussy es similar a la que Fauré empleó en la suite *Dolly*, a la que antes hacíamos referencia, con un devenir melódico constante sobre un acompañamiento de acordes quebrados. Esto es especialmente notable en la primera pieza En Bateau, en la que la melodía surge con deliciosa facilidad. Este «andantino» anuncia lo que luego será característica debussyista: el uso de la escala de tonos enteros y la descripción, mediante juego de semicorcheas a cargo del segundo pianista, de remolinos en el agua.

Cortège, la segunda pieza, está construida sobre un ritmo oscilante, con un complejo desarrollo armónico y un cierto eco del toque de una banda de metales. El Minueto que sigue es, sin duda, lo mejor de la Suite. Aquí, el cuidado de Debussy en la escritura es de auténtica filigrana, sobre todo en lo que se refiere a las partes centrales, donde se desarrollan varios temas. La sugerencia orquestal es aquí, como lo era en el cuarto «epígrafe», bastante clara: hay pasajes que nos suenan ya a «trompas».

La *Petite Suite* se cierra con el Ballet, pieza que está inmersa en la más clásica tradición del ballet francés. Su sección central es un vals, y recuerda una fanfarria de la *Bourrée Fantastique* de Chabrier.

Ravel: Ma Mère L'Oye

Maurice Ravel compuso *Ma Mère L'Oye* (*Mi madre la Oca*) en 1908 como homenaje al mundo de la infancia representado por los tradicionales cuentos que lo pueblan. La dedicatoria original es para los hijos del matrimonio Godebsky, amigo del compositor. Por esta razón, y aunque la obra no es pedagógica, la escritura es lineal y hasta cierto punto sencilla. Lo que Ravel justifica como un acercamiento al lenguaje limitado de los niños, ha sido visto por críticos y biógrafos como una simplificación del estilo expresado en *Juegos de Agua* o *Gaspard de la Nuit*, simplificación que se hace patente en todas las obras de período posterior a la Primera Guerra Mundial. Algo así como el «nuevo estilo» de los «epígrafes» debussystas, pero en otra línea.

Cinco piezas *infantiles*, como reza el subtítulo de la obra, componen esta suite. La primera lleva por título «Pavana de la Bella durmiente del bosque», un bello prelude en el que se evocan las bucólicas imágenes que envuelven al famoso cuento infantil. Sigue «Petite Poucet», sobre el cuento de Perrault. una pieza que, como la anterior, sugiere bellamente los bosques en que se desarrolla la narración. Ravel encabezó su partitura con una cita del cuento, perteneciente al pasaje en que Pulgarcito esparce los pedazos de pan que luego se comerán los pájaros. Una nota aguda, repetida varias veces, imita su canto, mientras el segundo pianista desarrolla un tema de carácter pastoral.

La tercera pieza se titula *Laideronnette*, Emperatriz de las Pagodas y utiliza un texto perteneciente a Madame D'Aulnov. En él se narra un fantástico concierto de pagodas que utilizan instrumentos fabricados con cáscaras de nueces y avellanas. La cita sugiere ya un exotismo muy querido a Ravel, que queda confirmado por la audición de la obra. Sin embargo, este «orientalismo», presente en otras obras del compositor, resulta de «pastiche». El propio uso de un escala pentatónica acerca más esta página a la música francesa de principios de siglo que a la que pudo escuchar la fantástica emperatriz *Laideronnette*. Manuel de Falla hizo referencia a este matiz en sus escritos sobre música, preparados por Federico Sopena: Felizmente parece ser unánime el acuerdo en reconocer el marcado carácter francés del arte de Ravel, aún en su aplicación a temas exóticos. Difícil, en efecto, fuera negarlo. Para afirmarlo, en cambio, bastaría con fijar nuestra atención en su frase melódica, tan francesa por el sentimiento



Maurice Ravel.

como por esa tan especial fisionomía debida a la predilección de ciertos intervalos a cuyo goce nos invita el teclado. La versión orquestal de esta tercera pieza incluye un toque de gong que no figura en la partitura pianística, pero es costumbre en los dúos pianísticos la ejecución de esa nota, debido a su gran efecto.

El diálogo entre la Bella y la Bestia es la cuarta obra de la suite, y en ella se ha visto un homenaje a Satie. Está escrita en forma de vals con el contraste «dialogante» de las dos voces que representan a la Bella y la Bestia. Un «crescendo» conduce a la quinta y la última pieza, *El Jardín maravilloso*, que en tiempo lento recoge los temas precedentes y cierra la suite con una brillante sucesión de arpegios.

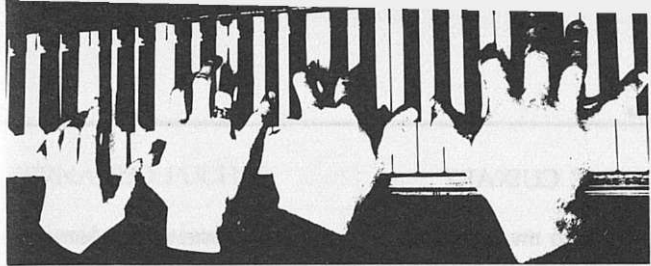
Ma Mère L'Oye fue orquestada por Ravel en 1912 con destino a un ballet, para lo que le dotó de un inconexo argumento. La primera audición de esta obra en España se realizó bajo el surrealista título de «Mi Madre lo ove».

Ravel: Rapsodia Española

El año de la composición de *Ma Mère L'Oye* (1908) fue también el del estreno público de la *Rapsodia Española*, obra orquestal originalmente pensada para dúo pianístico. Falla, en los recuerdos que escribió a la muerte del compositor francés, dice así: Volvamos al día en que conocí a Ravel. El y Vines hicieron una lectura de la «Rapsodia Española» que Ravel acababa de publicar en su versión original para piano a cuatro manos. La rapsodia, además de confirmar musicalmente la impresión que me produjo la «Sonatina», me sorprendió por su carácter español, el cual, coincidiendo con mis propias intenciones, no estaba logrado por el simple acomodo de materiales folklóricos, sino más bien por un libre empleo de sustancias de nuestra lírica popular. Todas las obras españolas de Ravel — «Habanera» (1895), «Rapsodia Española» (1908), «Alborada del Gracioso» (1905) y «La Hora Española» (1911) — quedan así plenamente justificadas.

La *Rapsodia Española* se presenta, como *Ma Mère L'Oye*, en forma de suite. La primera pieza lleva por título «Preludio a la Noche», tranquilo inicio de las danzas que dan nombre al resto de la suite: «Málaga», «Habanera» y «Feria» (sobre una jota). Especialmente importante es la «Habanera», mediante la cual Ravel compone, en Francia, una suite española con una danza importada. Esta pieza, escrita en 1895 para dos pianos, representa el primer lenguaje del compositor, su primera escritura, aunque la inclusión exacta (íntegra), después de doce años de su composición, en la «Rapsodia», es indicativo de cómo su autor se sentía identificado con esta obra de juventud.

Félix Palomero



PARTICIPANTES

MIGUEL ZANETTI

Nacido en Madrid, realiza sus estudios musicales en el Conservatorio con José Cubiles, especializándose con profesores como Erik Werba, Mrazek, Laforge, en Salzburg, Viena y París.

Colaborador de cantantes tan importantes como Victoria de los Angeles, Monserrat Caballé, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus, Teresa Berganza, Nicolai Gedda, y de instrumentistas como Salvatore Accardo, André Navarra, Ferrás, R. Ricci, Schifi, ha actuado en toda Europa, incluida la Unión Soviética, EE.UU., Canadá, Latinoamérica, Japón, Australia, etc., interviniendo en festivales internacionales como Granada, Santander, Oostende, Edinburgh, Besaijcon, Bregenz, Verona. Ha grabado unos veinticinco discos. En la actualidad es catedrático de Repertorio Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

FERNANDO TURINA

Madrileño, inició sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y los concluyó en el Conservatorio de Madrid.

Se ha especializado en el acompañamiento vocal, estudiando con Miguel Zanetti y Félix Lavilla, asistiendo a los cursos sobre interpretación del lied alemán que imparte en Barcelona el profesor Schillawsky, presidente del Mozarteum de Salzburg.

Participa como acompañante en los cursos de Granada y Santiago de Compostela, en las cátedras de Pedro Corostela (Violoncello) y Ana Higuera (Canto), respectivamente.

Desde 1978 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Miguel Zanetti y Fernando Turina, han grabado para Radio Nacional de España la obra de Piano a Cuatro manos de f. Brahms. Durante el presente curso preparan la obra integral de Erik Satie.

JUDIT CUIXART

Nació en Barcelona. Recibe las primeras lecciones de música y piano de Enriqueta Garreta Toldrá, y se examina como alumna libre en el Conservatorio Municipal Superior de Música de Barcelona. A la muerte de su profesora prosigue los estudios con Angel Soler, Alberto Giménez Attenelle y, actualmente, con Eulalia Solé, con quien comparte tareas docentes en el Conservatorio de Música de Badalona.

Su práctica pianística se ha desarrollado, sobre todo, en la modalidad a cuatro manos, y ha actuado en diversas ciudades del país a lo largo de los últimos siete años, grabando asimismo varios programas para Radio Nacional de España.

EULÁLIA SOLÉ

Nació en Barcelona, en el seno de una familia con tradición musical. Ingresó en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, cursando la especialidad de Piano con Pere Vallribera y, a los catorce años, ofrece su primer recital. Un año más tarde, actúa como solista en las Variations Symphoniques de César Franck, y en el Concierto n.º 3 de Beethoven.

Viaja a París para estudiar bajo la dirección de Christiane Sénart, con quien permanece tres años. Regresa a su país con una técnica más sólida y una mayor densidad musical y reemprende sus actividades de concertista. Estudia, además, con Alicia de Larrocha y Wilhelm Kempff. Reside un año en Florencia invitada por María Tipo, y se diploma en el Conservatorio Luigi Cherubini. De vuelta a París, obtiene el Diploma Europeo del Conservatoire Européen, con el Primer Premio, por unanimidad del jurado.

Ha efectuado diversas giras de conciertos por Europa y América, habiendo actuado últimamente en el Carnegie Hall de New York. Ha grabado programas para la Radio y la Televisión de Francia, Inglaterra, Bélgica, Yugoslavia, Checoslovaquia, Puerto Rico y España. Asimismo, ha registrado tres L.P. con música de Granados (integral de Goyescas), Webern (integral de la obra para piano) y Chopin (Préludes, obra completa), en Francia y España.

Ha sido nombrada directora del Departamento de Piano del Conservatorio de Música de Badalona, cargo que desempeña desde 1982.

FERNANDO PUCHOL

Nació en Valencia donde estudió piano, así como en París y Viena; entre otros, ha tenido como maestros a Daniel de Nueda, Luis Galve, Alfred Cortot y Hans Graf. Premio Internacional de los Concursos «Viotti» y «Busoni» de Italia y Primer Gran Premio del Concurso Internacional «María Canals», de Barcelona. Ha sido becario de la Fundación Juan March.

Ha actuado como solista con las mejores orquestas europeas y de la América Latina, y es jurado en diversos concursos internacionales.

En la actualidad es catedrático de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

ANA BOGANI

Nació en Valencia, donde realizó los estudio de piano y violín con Daniel de Nueda y Juan Alós, obteniendo el Premio Fin de Carrera. Es licenciada en lengua francesa por las Universidades de Valencia y Toulouse. Desde 1970 es profesora de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y colabora en diversas publicaciones con Fernando Puchol.

CARMEN DELEITO

Nació en Madrid, 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 1980-1 obtuvo la Beca «Reina Sofía» que le permitió ampliar su repertorio en París. Posteriormente recibe valiosos consejos del pianista Ramón Coll.

Actúa frecuentemente en recitales en 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.

JOSEP M.^a COLOM

Nació en Barcelona. Su formación musical ha tenido lugar en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal, y, más adelante, en la Ecole 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. Zubeldia.

Destacan en su palmarès los primeros premios en los concursos Beethoven 1970 y Scriabin 1972, de Radio Nacional de España, así como los 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 quien ha colaborado figuran K. Kondrashine, P. Decker, E. Imbal, A. Ros Marbá, J. R. Encinar.

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

Su evolución en los últimos años le ha llevado a ser considerado por el público y crítica como un valor en alza entre los intérpretes españoles de su generación. A raíz de su presentación en el Teatro des «Champs Elysées» de París, Gerard Condé, en el diario «Le Monde» tituló su crítica *Un recital para olvidar los demás*.

NOTAS AL PROGRAMA

FÉLIX PALOMERO

Félix Palomero ha sido alumno de Federico Sopena y en la actualidad lo es del compositor Angel Oliver. Participa en la crítica musical de la revista «Ritmo» y es colaborador del semanario «Tiempo». Ha publicado ensayos sobre Wagner y Antón Webern. Tutor del curso «Introducción a la Música» de la U.I.M.P. de Santander. Director del Aula de Música del Colegio Mayor Chaminade. Dirigió en Radio-2, de RNE, el programa «Música Argumental» y actualmente dirige el titulado «El Mundo del Lied». Participó en una serie de emisiones sobre la Historia de la Música para la radio alemana NDR.

Fotocomposición: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper

