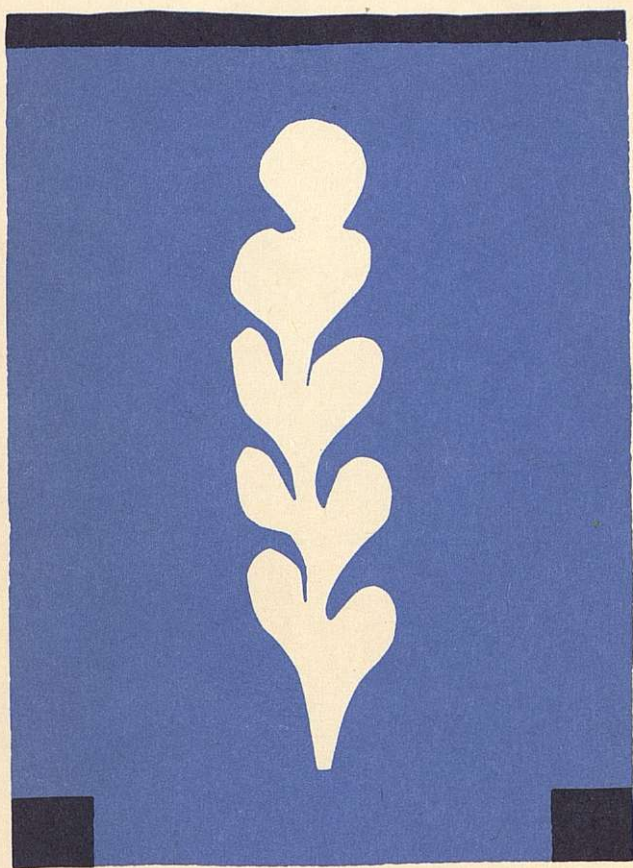


FUNDACION JUAN MARCH



CICLO

PIANO FRANCES

Noviembre-Diciembre 1985

CICLO
PIANO FRANCES

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

PIANO FRANCES

Noviembre-Diciembre 1985

INDICE

	Páñ,
Presentación.	5
Programa general	
Introducción general, por Félix Palomero ...	13
Notas al Programa	
• Primer Concierto	19
• Segundo Concierto.	27
• Tercer Concierto	33
• Cuarto Concierto	41
Participantes.	49
Félix Palomero.	54

El título general de estos cuatro recitales es, conscientemente, un tanto ambiguo. Hay en Francia repertorio para el piano antes de 1865, fecha de la primera obra que escucharemos, y después de 1911, año en que se estrena la última de las composiciones del ciclo. Pero es indudable que en las dos décadas finales del XIX y en la primera de nuestro siglo, los cuatro compositores elegidos logran elevar el piano francés a cotas nunca alcanzadas, salvo por los compositores germánicos.

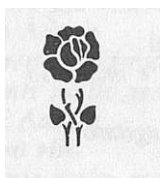
En tal empeño no caben soluciones únicas, como se podrá comprobar de inmediato. Ni en cuanto a la forma ni, mucho menos, en lo que respecta al lenguaje musical utilizado. Lo que sí parece claro es que la literatura para piano es ya necesariamente distinta tras los logros técnicos alcanzados por estos cuatro compositores, logros que tienen un brillante resumen y se «codifican» para el futuro en los Estudios de Debussy que oíamos en un ciclo de la pasada temporada.

Por último, no puede pasarse por alto que en muchas de las obras que oiremos está naciendo, desarrollándose y alcanzando su plenitud una nueva manera de pensar la música, en clara conexión con algunos de los movimientos que preparan la eclosión de las vanguardias históricas. Estamos, pues, ante una de las vías de acceso a la modernidad, y asimilar estas músicas —tan gustosas de oír, por otra parte— supone un buen paso para la comprensión del arte musical de nuestra época.



Ravel al piano.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

CESAR FRANCK
(1822-1890)

I

Segundo Coral, de Trois chorals pour Orgue
(*Transcripción para piano de Blanche Selva*)

Preludio, coral y fuga

II

Las quejas de una muñeca. *Andantino*

Danza lenta

Preludio, aria y final

Allegro moderato e maestoso

Lento

Allegro molto et agitato

Intérprete: Alberto Gómez

Miércoles, 27 de noviembre de 1985. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

GABRIEL FAURÉ
(1845-1924)

I

Preludio, Op. 103, n.º 3 en Sol menor

Preludio, Op. 103, n.º 4 en Fa mayor

Tema y Variaciones, Op. 73

Tema: Quasi Adagio

Variación 1: Lo stesso tempo

Variación 2: Piú mosso

Variación 3: Un poco piú mosso

Variación 4: Un poco piú mosso

Variación 5: Un poco piú mosso

Variación 6: Mo/to Adagio

Variación 7: Allegretto moderato

Variación 8: Andante molto moderato

Variación 9: Quasi Adagio

Variación 10: Allegro vivo

Variación 11: Andante molto moderato espressivo

II

Nocturno, Op. 33, n.º 1 en Mi bemol menor

Nocturno, Op. 33, n.º 3 en La bemol mayor

Barcarola, Op. 70, n.º 6

Vals Capricho, Op. 30, n.º 1

Intérprete: Alma Petchersky

Miércoles, 27 de noviembre de 1985. 19,30 horas.

PROGRAMA
Tercer concierto

CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

I

Douze préludes, livre I:

1. Danseuses de Delphes. *Lent et grave*
2. Voiles. *Modéré*
3. Le vent dans la plaine. *Animé*
4. Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir.
Modéré
5. Les collines d'Anacapri. *Très modéré*
6. Des pas sur la neige. *Triste et lent*
7. Ce qu'a vu le vent d'Ouest. *Animé et tumultueux*
8. La fille aux cheveux de lin. *Très calme et doucement
expresif*
9. La sérénade interrompue. *Modérément animé*
10. La cathédrale engloutie. *Profondément calme*
11. La danse de Puck. *Capricieux et léger*
12. Ministrels. *Modéré*

II

Images, livre I:

1. Reflets dans l'eau
2. Hommage à Rameau
3. Mouvement

L'Isle joyeuse

Intérprete: Manuel Carra

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

MAURICE RAVEL
(1875-1937)

I

Sonatine

Moderé

Temps de minué

Animé

Miroirs:

Noctuelles

Oiseaux tristes

Une barque sur l'Océan

Alborada del gracioso

La Vallée des cloches

II

Valses Nobles et Sentimentales

Gaspard de la Nuit:

Ondine

Gibet

Scarbo

Intérprete: Emmanuel Ferrer Laloe

Miércoles, 18 de diciembre de 1985. 19,30 horas.



INTRODUCCION GENERAL

La única relación entre Franck, Fauré, Debussy y Ravel, y el término «Impresionismo» radica en el hecho de que todos ellos compusieron lo más importante de su obra dentro de un período en el que la pintura, en Francia, respondía al calificativo de «impresionista». La palabra con la que se designó el arte de Monet, Degas, Renoir y otros, no tiene su correspondencia en la música, por más que a Debussy se le asocie a la descomposición cromática y al abandono de la definición de los contornos. Quizá convenga, pues, emplear la palabra «impresionismo» de forma referencial, y hablar así de «música de la época del impresionismo», como se ha hablado de «música en la era gótica».

El Impresionismo como referencia

Tan sólo se advierte un elemento común en la música de los compositores del período impresionista, en Francia —aparte del de hacer música francesa—: El pasado inmediato del estreno de *Tristán e Isolda*, de Wagner. La influencia fue múltiple: En las conciencias europeas impactó el tratamiento sexual de un tema clásico en la literatura; en los músicos, el intenso cromatismo desarrollado por Wagner los puso al borde de un nuevo lenguaje, y en los pintores vino a resultar la confirmación musical del nuevo estilo. *Tristán* se estrenó en 1865 y la exposición del cuadro de Monet, *Impression: soleil levant*, tuvo lugar en París en 1874. Hasta el estreno de la primera partitura debussysta, *Printemps*, celebrado en 1887, restan más de diez años del *lirismo imperecedero* del que hablaba Falla. En todo ese tiempo, tiene lugar, por ejemplo, el encuentro entre Wagner y Renoir en Venecia, en 1882, donde hablan de impresionismo y música.

La referencia impresionista es, en todo caso, excesivamente ambigua si no se matizan ciertos aspectos. El primero de ellos es el hecho de que todos los músicos de este período, aun en el caso de Debussy (el más avanzado armónicamente), son por completo tonales, entendiendo esto no como una negación de la atonalidad (la primera partitura atonal de Schönberg es de 1909), sino en la creencia compartida por ellos de que el lenguaje en que se había venido componiendo en los siglos precedentes era aún válido. Esta es la opinión expresada por Adorno cuando afirma: *Si el término (.impresionismo) debe te-*

ner un significado más concreto que una mera analogía con el movimiento pictórico que le había precedido, deberá referirse a la música que por la fuerza de la ilimitada pequeña entidad de transición, disuelve por completo su materia natural y sin embargo permanece tonal.

Es necesario, también, llamar la atención sobre el hecho de que, si bien el expresionismo tenía en Alemania un antecedente claramente pictórico (el propio Schönberg se autorretrato), el impresionismo francés en pintura se había declarado wagneriano, y eran los poetas los que con sus libertades rítmicas y de rima aglutinaban la atención de los músicos. Verlaine, Rimbaud, Louys, simbolistas y *malditos*, poetas *fin de siglo* hacen olvidar a Gautier y hasta al propio Víctor Hugo. Franck, escaso lector, fue el único que se siguió mostrando interesado por los dramas de éste, mientras Fauré, Debussy y Ravel acudían a la poesía del momento para componer sus *melodies*. Señalemos por último que no es sino hasta la época del impresionismo cuando entra en Francia el romanticismo de las pequeñas formas, el que en Alemania hiciesen Schumann, Mendelssohn, Liszt o Brahms. El antecedente cercano de Berlioz sólo afecta a la música orquestal, y no al piano, el instrumento que define, junto al *lied*, el siglo XIX.

Volviendo a la influencia de Wagner en Franck, Fauré, Debussy y Ravel, resulta curioso observar cómo en cada caso se manifiestan estos compositores sobre un elemento de la música de aquél que va a caracterizar la creación propia. Debussy, por ejemplo, pone en boca de Monsieur Croché, *antidiletante* (en su artículo más famoso) la opinión que traduce de la siguiente manera: *Me acuerdo del paralelo que hizo entre la orquesta de Beethoven, que él representaba por una fórmula en blanco y negro, y la de Wagner: Una especie de aglutinante multicolor que se extendía casi uniformemente y en el cual él me decía no poder distinguir el sonido de un violín del de un trombón.* Debussy, que llegó a hacer peregrinaciones a Bayreuth, terminaría encontrando en la música de Mussorgsky la *paternalidad* de la que quedó huérfano al renunciar a *Tristán* y a *Parsifal*.

En cuanto a Franck, resulta esclarecedor el que en su biografía, d'Indy mencione una y otra vez a Wagner al hablar del *misticismo* de aquél, o de sus ideas sinfónicas, así como de la teoría en cierto modo compartida del *leitmotiv* y el sistema cíclico. Fauré no oculta su interés por la estética wagneriana, aprendida en la Ecole Niederme-

yer, con Saint-Saëns, y al escuchar *Parsifal* escribe: *Epílogo espléndido y sosegado de un arte gigantesco, milagroso; obra maestra de grandiosa fuerza y serenidad que no se puede comparar a ninguna de las obras anteriores de Wagner. Esa grandiosa fuerza y serenidad aparecerán en Pénélope, la mejor obra lírica de Fauré, escrita entre 1907 y 1913, después de sus viajes wagnerianos.*

De Ravel, por último, citemos el juicio emitido por Adorno en su ensayo sobre el compositor, escrito en 1930, y en el que relaciona la atadura formal con el pasado wagneriano: *Enemigo mortal de toda esencia dinámica de la música, el último antiwagneriano de una situación para la que el camino de Bayreuth se había extinguido, contempla el mundo de la forma al que él mismo se encuentra atado. Su música es aquella propia de una envoltura de gran burguesía aristocrática que se autoilumina: que calcula la posibilidad de la catástrofe y no obstante, debe permanecer en lo que es, habida cuenta de que en otro caso debería desaparecer espontáneamente.*



Debussy. Página autógrafa de «Reflejos en el agua». 1905.

Franck, Fauré, Debussy y Ravel

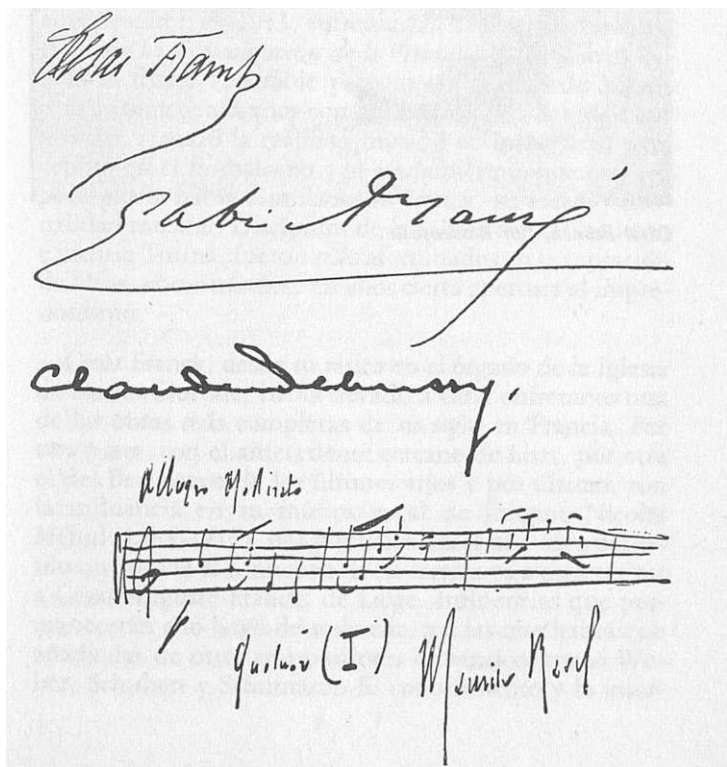
Entre los cuatro compositores más sobresalientes de esta que hemos venido en denominar *época del impresionismo* en Francia, aparecen constantemente citas cruzadas, opiniones de cada uno de ellos sobre el resto, admiraciones y réplicas.

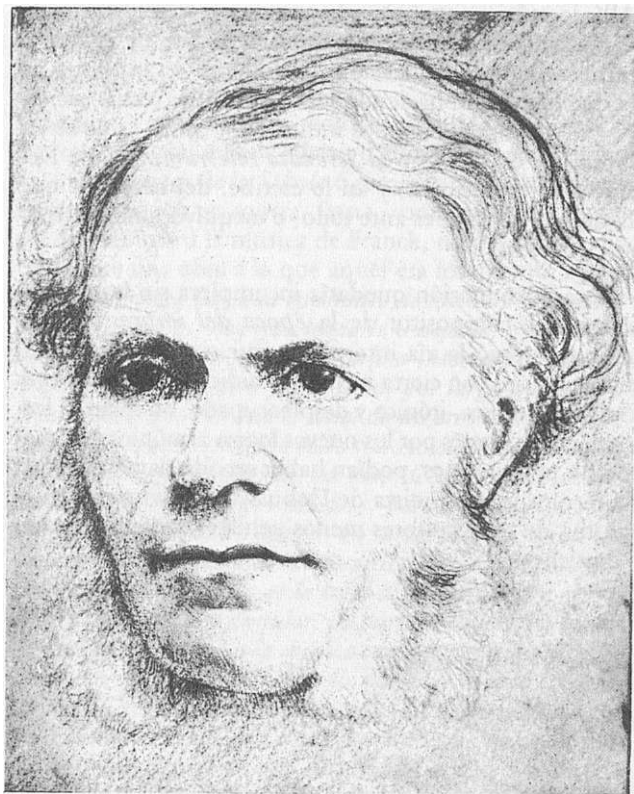
La figura más venerada de todas es la de César Franck, a pesar de que el celo de Vicent d'Indy por mantener puros los principios de la *Schola Cantorum* pudo haber creado una reacción en contra. Baste, como ejemplo, el juicio de Debussy a la música de Franck, el más lúcido vertido sobre una obra a la que aquél era totalmente ajeno: *En César Franck hay una constante devoción por la música, y tal como es, hay que tomarle o dejarle; ningún poder en el mundo podría obligarle a interrumpir un período que él crea justo y necesario; por largo que sea, es preciso aceptarlo. Es ésta la señal de un arrobamiento desinteresado que se prohíbe todo sollozo cuya veracidad no haya sentido previamente. En esto, César Franck se emparenta con los grandes músicos, para quienes los sonidos tienen un sentido exacto, en su acepción sonora. Los usan con toda precisión, sin pedirles jamás otra cosa que lo que contienen. Esta es la total diferencia entre el arte de Wagner, bello y singular, impuro y seductor, y el arte de Franck, que sirve a la música casi sin pedirle gloria alguna. Lo que toma a la vida lo restituye al arte con una modestia que llega al anonimato. Se ha hablado mucho del genio de Franck, sin decir jamás lo que tiene de único, es decir, la ingenuidad. Este hombre que fue desgraciadamente desconocido, tenía un alma de niño, tan profundamente buena que pudo contemplar sin agitarse nunca la maldad del mundo y la contradicción de los acontecimientos.*

La relación Fauré-Debussy tiene como antecedente el hecho de que ambos acudieron a la poesía de Verlaine en momentos muy concretos de su carrera, cuando sus respectivos lenguajes estaban prácticamente definidos. Si en las *Ariettes oubliées* no alcanza Debussy, en 1888, el estilo que habría de llevar a *Pelléas y Mélisande*, una obra posterior de Fauré, *La bonne chanson*, de 1892, es la obra liederística más importante de todo el período del impresionismo. Y utilizamos este término con toda la reserva que inspira esta cita de Fauré: *Ni me hablen de Debussy; ni siquiera deseo saber quién es. Si me gustase Debussy dejaría de gustarme Fauré. ¿Cómo entonces podría ser Fauré?*

Se aprecia, además, una especie de separación entre el constructivismo de Franck y Fauré —aún en la libertad formal de éste y la «extramusicalidad» de Debussy y Ravel, aprendida en la Exposición Universal de París, de 1889. Allí, la música española y la javanesa sorprendieron a la vanguardia de Francia, que también habría de recibir la influencia de la utilización del folklore en la forma en la que lo estaban haciendo los rusos. Falla, testigo de toda esta música con títulos indicativos, como *La tarde en Granada*, de Ravel, o la *Serenata interrumpida*, de Debussy, lo es también, y así lo escribe, del hecho de que la música de éstos es ante todo, e inequívocamente, música francesa.

Esta introducción quedaría incompleta sin la referencia a otro compositor de la *época del impresionismo*, el que escogió la vía intermedia que siempre supone el hacer música con cierta intención lúdica. Se trata de Erik Satie, surrealista, irónico y despreocupado. Su libertad formal, su desinterés por los nuevos logros armónicos, su piano sin pretensiones, podían haber servido para evitar que la técnica impresionista de Debussy se convirtiese, en la pluma de compositores menos geniales, en un inmenso «pastiche».





César Franck, por Rassenfosse.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El monumento a César Franck (1822-1890) en la plaza de Sainte-Clotilde, en París, nos da una imagen idealizada pero fiel del compositor. En él, una figura femenina con alas (un ángel, una musa) desvela al autor del *Preludio, coral y fuga* algún tema que éste escucha y parece meditar. En su gesto, lejos de la prisa amanuense del San Gregorio que en idéntica situación recibe de un ángel el legado gregoriano, se expresa la humildad de quien siendo personaje trascendental en la salvaguardia de la tradición polifónica (en un tiempo con primacía de la verticalidad en la música) optó por realizar su labor casi en el anonimato. Si hubiese sido Debussy el albacea de los contrapuntistas, lo que se presenta habitualmente como una reacción contra el impresionismo, hubiese adquirido la categoría de novedad.

Quizá se haya exagerado este extremo de la polémica entre impresionistas y *scholistas*. Ni los seguidores de Debussy ni los de Franck alcanzaron posturas de una belicoidad semejante a las que podían haber alcanzado los exégetas y los detractores de Wagner, o las que no muchos años después, en 1913, enfrentarían a los asistentes al estreno de *La Consagración de la Primavera*, de Stravinsky. Sólo la figura venerable pero inconsecuente de Vicent d'Indy (cincuenta años como director de la *Schola Cantorum*), rechazó la realidad musical en torno suyo para ocultar en el formalismo y el academicismo que con tan poca gracia había asimilado de Franck, su escasa personalidad musical. Discípulos de la Schola como Chausson e incluso Turina, fueron más afortunados en la captación de ideas, encontrándose en ellos cierta apertura al impresionismo.

César Franck, desde su retiro en el órgano de la Iglesia de Sainte-Clotilde, había llevado a cabo entretanto una de las obras más completas de su siglo en Francia. Por una parte, con el antecedente cercano de Liszt, por otra el del Beethoven de los últimos tríos y por último, con la influencia en su música vocal de Etienne Nicolás Méhul (1763-1817), nos podemos hacer una idea del estilo que desde el comienzo de su carrera va a caracterizar a César-Auguste Franck, de Liège. Influencias que permanecerán a lo largo de toda ella, y a las que habrá que añadir las de otros compositores románticos como Weber, Schubert y Schumann. El conocimiento y la inter-

pretación de la obra de Bach, de los compositores franceses del siglo XVIII y de Gluck conforman de algún modo las bases sobre las que elevará Franck su lenguaje sonoro.

Un lenguaje que si bien alcanza grandes logros en *Les Beatitudes* o en *Les Eolides*, se muestra con mayor claridad e independencia en la obra para teclado (órgano o piano). La práctica casi diaria de Bach, como hiciesen Chopin y todos los pianistas de la generación de Cortot, le dio a Franck una especie de lucidez en el tratamiento de la música instrumental, una claridad en el piano que parecería imposible en un organista del siglo XIX. En la gran tradición francesa que une los nombres de Franck, Fauré, Saint-Saëns y Messiaen, entre otros, autores cuya música es deudora de su oficio como organistas, el pianismo de Franck es el más independiente en cuanto a expresividad, a la vez que el que más aprovecha la tradición polifónica aprendida en Bach.

El piano de Franck es, pues, de gran expresividad, aunque en absoluto colorista. La búsqueda tímbrica que perdió a muchos *scholistas* es totalmente ajena a Franck, quien antes prefiere los claroscuros del XVIII y la luz de los cuadros de Millet que la descomposición cromática de Monet o Renoir. A esa expresividad habría que unir un misticismo no exultante (a diferencia del de los polifonistas del XVII, y con cierta semejanza con el que Bach desarrolla, acosado por el pietismo), un misticismo en el que Vicent d'Indy no ha dejado de ver un *erotismo discreto*. En la complicada relación Wagner-Franck, éste sería un motivo claro de distanciamiento.

El lenguaje franckiano no se quedó en una estricta exaltación de la herencia polifónica. Antes bien, contribuyó a un nuevo entendimiento de la teoría de los *leit-motifs* e *idée fixes*, con el desarrollo del *sistema cíclico*. Se trata, en rasgos generales, de una nueva organización de la forma sonata en base al desarrollo (por variaciones y transposiciones) de células que reaparecen a lo largo de toda la partitura. Así, por ejemplo, la *Sonata para violín y piano* (1886), parte de una célula básica de tres notas (re, fa sostenido, re) que aparece frecuentemente en diferentes desarrollos hasta la conclusión de la obra. El procedimiento no es nuevo, aunque sí su objetivización. Beethoven había pretendido usarlo en las últimas obras de su vida, y de hecho la *Sonata Opus 111*, de haber poseído tres tiempos, hubiese presentado el último de ellos sobre un tema relacionado con el del primero. El sistema cíclico, renovador de la forma sonata tanto en la música



César Franck. Manuscrito autógrafa de las «Beatitudes».

de cámara como en la sinfónica (*Sinfonía en Re mayor*, de 1888), otorgará al piano de Franck un aspecto rapsódico (valga la expresión) que hace que obras como el *Preludio*, *coral y fuga* puedan sugerirnos en una extrapolación estilística, otras obras fundamentales en historia del pianismo, como por ejemplo la *Sonata en Si menor* de Liszt.

Tres Corales, para gran órgano

Resulta significativo que César Franck haya acudido a la forma *coral* para componer su última obra, los *Tres Corales*, para gran órgano, de 1890. Con excepción del *Preludio*, *coral y fuga*, para piano, el compositor nunca había utilizado hasta entonces una forma que tan bien conocía a través de Bach. Debieron de ser sus posibilidades expresivas las que le animaron a la composición de esta

obra, la definición más absoluta de toda su estética musical. En ella encontramos una simbiosis entre la tradición del sinfonismo europeo y el enriquecimiento de la música para el templo, que tantas veces caía en los extremos de italianismo o del excesivo formalismo. Si el siglo XVIII había ignorado el coral como forma de grandes posibilidades, será Beethoven en sus últimos cuartetos, Brahms en los *Preludios corales* Opus 122, y Reger en sus *Fantasías corales*, quienes con Franck llamen la atención sobre el misticismo autoconfesional de esta forma.

La aportación personal de Franck consiste en el aprovechamiento de esquemas en apariencia extraños al coral. Así, por ejemplo, el tema del número uno, en Mi mayor, es un lied ternario, mientras el tercero, tripartito, es casi una sonata clásica. Centrándonos en el segundo coral, en Si menor, que Franck firmó en París el diecisiete de septiembre de 1890 (un mes y medio antes de su muerte), señalemos el hecho de que es a partir de un viejo tema de pasacalle donde consigue Franck la pieza más romántica de las tres que componen la obra. Después de un desarrollo que lo conduce a la tonalidad de la dominante, se inician una serie de variaciones caracterizadas por su complejidad. En el curso de una de ellas aparece un pequeño motivo que se conoce con el nombre de «prière» (oración), un breve recitado típicamente franckiano de gran parecido con el tema de Cristo en las *Beatitudes*. Por fin, un intermedio *fortissimo* preludia la cuarta variación, en forma de fuga. La segunda mitad de este segundo coral viene a ser un enfrentamiento temático por encima del cual sobresale la *prière* a modo de mensaje moral.

La práctica de la transcripción pianística de los *Tres corales* fue realizada incluso por el propio Franck, quien de esta forma los presentó a sus alumnos al comienzo del curso 1890-91, en el Conservatorio de París. Entonces se interpretaron según la escritura organística, realizando el bajo su discípulo Guillaume Lekeu.

Preludio, coral y fuga

Junto al Franck organista, junto al Franck de los *Tres Corales* está el virtuoso del piano que a los doce años realiza giras por Bélgica y es destinado por su padre a la carrera de concertista. Este determinismo profesional no se llevó a cabo, como tampoco la dedicación absoluta del compositor a la escritura para piano. En realidad, en el

amplio catálogo de Franck la obra para este instrumento apenas si alcanza notabilidad, excepción hecha del *Preludio, coral y fuga*, y del *Preludio, aria y final*.

Vicent d'Indy asocia la génesis de esta obra a la actividad desarrollada por la Sociedad Nacional de Música, como escribe en su biografía sobre el compositor. Según d'Indy, la actividad de esta agrupación de músicos no había producido apenas obras pianísticas de envergadura, aunque sí música de cámara y orquestal. En el retraso de la entrada del romanticismo, al que nos referiremos al hablar de Fauré, habría que buscar la causa por la cual los músicos franceses no se habían acercado al piano como instrumento de *autoconfesión*. El trabajo de Franck va a estar dirigido hacia esa carencia: Hacer música *personal*, aprovechar las nuevas técnicas pianísticas de Liszt y de Schumann, pero con modelos formales una vez más heredados de Bach. Así nacieron dos obras en la primavera de 1884: el poema sinfónico sobre un texto de Víctor Hugo, para piano y orquesta, titulado *Dijns* (una obra en la que al pianista se le considera ejecutante y no solista), y el *Preludio, coral y fuga*. La primera no es sino un ensayo para la composición del *Preludio*, quizá la partitura franckiana de más categoría, cuyo estreno tuvo lugar en la *Société Nationale* el 24 de enero de 1885, a cargo de Mademoiselle Poistevin.

La intención inicial de Franck consistía en escribir un preludio y una fuga al estilo bachiano, pero pronto consideró la posibilidad de intercalar un coral en el que se centrara todo el interés melódico de la composición. De esta forma, se establecía un esquema tripartito semejante al de la *Tocata, adagio y fuga* en que se estructuran realmente ciertas tocatas y fugas de Bach. Además, la obra adquiere una delimitación arquitectónica que la asemeja, estéticamente, y como ya hemos señalado, a las grandes fantasías pianísticas románticas.

Aún en esa personalísima edificación, los temas y los desarrollos deben mucho a otros compositores. En el preludio, por ejemplo, se ha querido ver la influencia de Schumann (en las *Kinderscenen*) y de Chopin (*Estudio Opus 25, n.º 12*). El tema de esta primera parte se expone en la tónica (Si menor), la dominante (Fa sostenido menor) y de nuevo en la tónica, y en él se aprecia la existencia de un motivo que otorgará carácter cíclico a la composición. El coral es un estudio de los *Tres Corales* que repite tres veces los acordes arpegiados del acompañamiento. Por último, la fuga, cuyo tema es una variación del

comienzo del coral, se introduce tras una larga transición y concluye la obra retomando el material rítmico y melódico del preludio.

Por supuesto las formas se confunden, se entremezclan en la última parte y al final nada tienen que ver con un escolástico preludio, coral y fuga. Sólo la miopía de Saint-Saëns no lo entendió así, al afirmar de esta obra, como tantas veces se ha repetido (quizá por lo pintoresco de la cita): *Pieza de ejecución incómoda cuyo coral no es un coral y cuya fuga no es tampoco una fuga, pues inmediatamente después de la exposición pierde su aliento y siguen ilimitadas divagaciones, que son tan poco propias de la fuga como una ortiga de mar a un mamífero.*

Las quejas de una muñeca. Danza lenta.

Aunque en el repertorio pianístico actual sólo aparecen unas pocas obras de César Franck, escritas para piano, transcritas para el instrumento y obras concertantes, lo cierto es que en el catálogo del compositor podemos encontrar gran número de pequeñas piezas escritas en las dos primeras épocas de su producción que, sin presentar el interés de las anteriormente citadas, nos sirven para situar a Franck en una perspectiva romántica. Así, por ejemplo, los arreglos y paráfrasis sobre temas de otros compositores franceses, de Dalayrac, Schubert, Grétry, o himnos como el *Godsave the king*. En estas obras, como en otras originales, encontramos a un Franck poco preocupado por las formas aunque con la constante técnica de la variación y de la fantasía.

Flaintes d'une poupée (1865) nació de esta forma, y supone la única excepción en la obra franckiana del segundo período (1858 a 1872). En realidad, el piano directo, el piano «schumanniano» que supone *Les plaintes* había finalizado con *L'Ange et l'enfant*, de 1848, y no volvería a aparecer nunca más.

En cuanto a la *Danza lenta*, de 1885, cabe transcribir el juicio de León Vallas sobre Franck y la música pianística francesa de su tiempo: *Ni las obras de Ch. V. Alkan, que Franck admiraba más por su posibilidad de transcripción al órgano, ni aquellas otras descriptivas o sentimentales debidas a Stephen Heller, a Goudnod, Bizet, Saint-Saëns y tantos otros, dejaron huella en la historia de la música pianística de Francia. Franck admiraba sólo la buena escritura de su alumno más ilustre, Vicent d'Indy (que*

en 1881 había publicado su *Poeme des montagnes*, para piano), a pesar de sus imitaciones evidentes. Se refiere después Vallas al piano que por entonces estaba haciendo Gabriel Fauré (romanzas, nocturnos, barcarolas, *impromptus*), y concluye afirmando que el ejemplo reciente de ese compositor y el de Saint-Saëns pudieron influir en el estilo de las obras *menores* de Franck escritas en torno a los años del Quinteto y el *Preludio*, es decir los años de la *Danza lenta*.

Preludio, aria y final

Con la intención de desarrollar más el uso de la forma cíclica en la música para teclado, escribe Franck entre 1886 y 1887 el *Preludio, aria y final*, obra de similar estructura a la del *Preludio, coral y fuga*. El resultado es menos pianístico que en esta otra obra, además de mostrarse más inestable desde el punto de vista de la tonalidad y menos seguro en el discurso. Si una de las cualidades de aquella composición era la de la linealidad expositiva (con todas sus alteraciones, desarrollos y variaciones), esto se va a echar de menos en el *Preludio, aria y final*, más perfecta, sin embargo, en sus procedimientos estructurales.

Todo ello es apreciable en el preludio, de inspiración claramente organística. Sobre un tema largo estructurado en cuatro períodos, se eleva una forma sonata cuya tonalidad principal es la de Mi mayor. Un breve interludio conduce al aria, ciertamente desgajada de la primera parte. Se trata de una melodía muy sencilla a la que sigue una serie de variaciones, oscilando entre el Fa menor y el La bemol, que salvo en un episodio de gran aceleración rítmica discurren por la atmósfera sugerida por la exposición. El final presenta de nuevo el aspecto de la forma sonata, con la particularidad de que la tonalidad principal no aparece sino hasta la reexposición del segundo tema, momento a partir del cual permanece constante. *A la nobleza del preludio, a la serenidad del aria —afirma Jean Gallois en su estudio sobre la obra de Franck— sucede la febril angustia del final. Este se disipa poco a poco y termina desembocando en la luz. Tal es el mensaje de este tríptico, que no comprendió ni el público ni la crítica.* El estreno del *Preludio, aria y final* lo realizó Madame Bordes-Péne, en un concierto de la Sociedad Nacional, el 12 de mayo de 1888.



Fauré. Dibujo de John Sargent.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

El romanticismo de las pequeñas formas, el que en Alemania mira más a Heine e incluso a Müller que a Goethe, no llega a Francia hasta finales del siglo XIX, de la mano precisamente de un gran *liederista*: Gabriel Fauré (1845-1924). Superado el espíritu inicial del *Sturm und drang*, la nueva generación de románticos para los cuales los ideales de la burguesía que anhelaron Beethoven y Schubert estaban en crisis (son los años de las revoluciones iniciadas en 1830), descubre en el piano y en el *lied* la intimidad y la libertad de las formas más propicias para el ejercicio de la autoconfesión, el ejercicio del diario. Schumann, Liszt, Mendelssohn, y cada uno a su manera, encuentran en los cuadernos de piezas cortas instrumentales y vocales la seguridad personal que el inmenso edificio sinfónico les había negado, pues tan sólo la obertura y el poema sinfónico parecían, desde la orquesta, servir al nuevo propósito.

En Francia, este nuevo movimiento tardaría en llegar, entre otras razones por una de carácter estrictamente literario. La generación de poetas franceses que alentase el último romanticismo y el impresionismo (Leconte de Lisle, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé), no encontrará hasta un pensamiento de Paul Valéry lo que, desde la individualidad de sus doctrinas poéticas, la acerca a los escritores alemanes: *La descripción de la vida interior* —dice Paul Valéry—, *de la fantasmagoría de las pasiones, sólo ha podido aprenderse desde la música*. La *vida interior* y la música se encontrarán de verdad a partir de *La Bonne Chanson*, escrita por Fauré sobre textos de Verlaine, en 1892, el año en que Debussy empezó a componer *Pelléas y Mélisande*. Cuando en Alemania se vive de la herencia de *Tristán* y de *Parsifal*, son *el éxtasis* y *la fatiga amorosa* lo que definen esa característica común, de Berlioz a Ravel, de Gautier a Louys, de que la producción artística en torno a París es, ante todo, «francesa».

Saint-Saëns, d'Indy, Lalo, Chabrier: ni estos autores, ni después Dukas o Chausson, tan sólo Bizet y Fauré hicieron piano romántico en Francia durante el siglo XIX, pues César Franck, como ya hemos visto, se queda en su música instrumental en una cierta apertura a las formas más clásicas (variaciones, formas canónicas, etc). En cuanto a Bizet, su muerte temprana sólo le permitió dejarnos una

excelente obra pianística (a cuatro manos), *Jeux d'enfants*, (*Juegos de niños*), obra que podría haber creado escuela si al compositor no se le hubiese asociado de por vida a la ópera *Carmen*.

Por su parte, Fauré, con una cierta herencia de Liszt, recibida a través de Saint-Saëns, deja entrever en su catálogo un acercamiento al piano romántico alemán, más en la línea de Chopin y Mendelssohn que en la de Schumann: nocturnos, barcarolas, romanzas sin palabras, mazurcas, impromptus, preludios, títulos que nos sugieren un pianismo más directo, más intenso pero también más trabajado. Y este trabajo supondrá para Fauré, y por extensión para la música francesa, un auge instrumental cuya consecuencia directa la encontramos en el *lied*. Como en Schubert, para que se dé una buena escuela *liederística* es necesario previamente la existencia de un buen oficio en la escritura para piano. Quizá sea esta la razón por la que las *melodies* de Fauré tardan en hacerse auténticos *lieder*, gracias al desarrollo de su piano y la confluencia, en 1877, con la poesía de Verlaine.

El piano de Fauré está henchido de este término con que los franceses califican toda su obra: *souplesse*, suavidad. Participa por una parte de sus importantes dotes como pianista no virtuoso y de las excelentes construcciones contrapuntísticas, y por otra de la influencia, ya referida, del pianismo lisztiano aprendido de Saint-Saëns en la Ecole Niedermeyer. El propio Claude Rostand, autor del estudio más lúcido sobre el compositor, no incide especialmente en su obra para piano, y se dedica a observar cómo tan sólo el último período de la producción faureniana, el que va de la Opus 97 (1908) a la Opus 121 (1924), es realmente innovador en el tratamiento de la escritura para teclado. Señala entonces el uso personalísimo de los acordes, que junto a recursos expresivos inéditos (extinción del sonido, pianísimos en la barrera de lo inaudible) dan como resultado la ya citada *souplesse* de Fauré. Anotemos, por último, el hecho de que muchas de las mejores páginas pianísticas del compositor se encuentran en los acompañamientos a los *lieder* escritos en torno a la Opus 21, el *Poème d'un jour*, de 1880.

Dos Preludios, Opus 103

Aun tratándose de obras importantes, sobre todo por su gran belleza, los nocturnos y las barcarolas, como los impromptus y las romanzas, no nos muestran en su inte-

gridad la capacidad creadora y el genio pianístico de Gabriel Fauré. Por su dispersión a lo largo del catálogo de la obra del compositor, por su carácter de improvisación controlada, por haber surgido en cada período creador, estas pequeñas *morceausés*, nos sirven más de testigos en la evolución de un lenguaje personal que como obra definitiva. Son productos de su tiempo, y un poco como en los *Nocturnos* de Chopin, su audición integral sólo reviste un carácter enciclopedista.

Quizá por esta razón, cuando Fauré compuso en 1911 seis nuevos preludios que venían a sumarse a los tres de 1910, decidió publicarlos todos como una obra completa, que tituló *Nueve preludios*, Opus 103. Unitarios en su concepción formal pero de gran variedad expresiva, los preludios son, junto con las *Piezas breves*, Opus 84, una de las obras más ambiciosas de Fauré.

Al hablar de los *Preludios*, surge la figura de un contemporáneo suyo de estética bien diferente, pero que en el campo de la producción pianística presenta ciertas similitudes. Se trata de Alexander Scriabin, quien como Fauré posee gran número de pequeñas piezas para el instrumento. Y también como él, son hoy los *Preludios* (ochenta y cinco en total) y los *Estudios*, los que por presentársenos como obra unitaria han prevalecido en el repertorio.

Volviendo a la obra que nos ocupa, señalemos la diversidad de intenciones y formas de los dos preludios que escucharemos: El número tres, en Sol menor, es una barcarola que resulta interrumpida por la aparición de un tema de diseño moderno, y el número cuatro, en Fa mayor, posee un ritmo de siciliana triste y un tema emparentado con el de Ulises, en *Pénélope*.

Tema y Variaciones, Opus 73

De 1896, el mismo año de la composición de la *Barcarola*, Opus 70, n.º 6, que se escuchará en la segunda parte de este concierto, es la Opus 73 de Gabriel Fauré, *Tema y Variaciones*, para piano. La fecha es importante, pues fue ese año el que de alguna manera supuso la culminación oficial de su carrera: Organista en La Madelaine, profesor en la clase de composición del Conservatorio de París, que llevaba el nombre de Massenet, y como siempre, impartiendo las consabidas *leçons particulières*. El escaso tiempo libre del que disponía, lo pasaba Fauré compo-

niendo y *haciendo dedos* con pasajes de la *Sonata*, los cuartetos en transcripción, el segundo *impromptu*, y sobre todo, el *Tema y Variaciones*, Opus 73.

El tema de esta obra es uno de los más importantes de su autor. De *vigorosa gravidez, grandiosa virilidad y simplicidad clásica* habla Claude Rostand, aludiendo a la forma en que Fauré expone este motivo articulado y flexible. La Opus 73 se presenta como un homenaje a la forma en que Bach, Beethoven, Schumann y Brahms habían construido algunas de sus mejores obras, con la misma complicación armónica y rítmica pero al mismo tiempo con tanta nitidez en la exposición.

Once son las variaciones que siguen a la interpretación del motivo original. De la primera llama la atención su riqueza contrapuntística, con el tema a cargo de la mano izquierda, mientras la segunda se caracteriza por su estudio de los *staccatos*. La tercera variación es esencialmente rítmica, y la cuarta, una reelaboración del tema sobre acordes arpegiados. Las variaciones quinta y sexta son en tiempo lento, en forma de danza y de meditación, respectivamente. De nuevo la variación número siete sobresale por la construcción polifónica, con excelentes diseños canónicos. Un eco de campanas que también aparece en el adagio del *Segundo cuarteto* tiñe la octava variación, de gran sencillez, como también ocurre con la novena. Un *scherzo* (número diez de *Tema y Variaciones*) precede al retorno a la tonalidad mayor con que se cierra la obra. El *Tema y Variaciones*, Opus 73, como les ocurrirá a los *Valses nobles y sentimentales*, de Ravel, vio una orquestación posterior con el fin de servir de música para un ballet. Esa instrumentación la realizó D.R.Inghelbrecht en 1955, y fue estrenada en la Opera de París.

Nocturnos y Barcarolas

La concepción romántica del nocturno se suele atribuir al compositor irlandés John Field (1782-1837), cuyas obras conoció Chopin durante sus años de formación, en Varsovia. Como hiciese aquél, gran parte de los nocturnos escritos por el polaco presentan estructura de lied tripartito (ABA), con el tema «vocal» a cargo de la mano derecha (que también ejecuta adornos sobre la melodía) y un acompañamiento amplio y reiterativo en la mano izquierda. Por supuesto Chopin no se quedó en esa estricta simetría, y desarrolló todo un lenguaje propio a lo largo

de sus veintiún nocturnos, que debió conocer Fauré antes de la composición de los suyos.

Los de la Opus 33 del compositor francés fueron escritos en 1883, y constituyen los tres primeros de una serie que al final comprendería trece. Junto con las barcarolas, con las que comparten un espíritu romántico, los nocturnos nos muestran al Fauré menos evolucionado formalmente, pero que ya expone sus propias consecuencias expresivas, presentes igualmente en la *Sonata para violín y piano*, Opus 13 (1876) y el *Cuarteto*, Opus 15 (1879). Lirismo hasta cierto punto fácil, melancolía y otros tópicos románticos son constantes de los nocturnos números uno al cinco, es decir, los tres de la Opus 33 y los catalogados como Opus 36 y 37. A partir del sexto (1894), el de la *música de las esferas*, como lo califica J. Michel Nectoux, hay un enriquecimiento de todo el piano de Fauré que caracterizará las obras mayores de ese período. En realidad, no es hasta entonces cuando emplea Fauré indicaciones como el *legato expresivo*, y otras con las que pretende que el intérprete dé acordes sin que estos produzcan sonido, sólo por afianzar visualmente la extinción sonora.

El primer nocturno de la Opus 33, en Mi bemol menor, parece expresar una angustia entre dolorosa y resignada, mientras el tercero, en La bemol mayor es de ese género de obras en las que parecen expresarse problemas amorosos *desposeídos de todo atisbo de laxitud* (Rostand).

Lo apuntado respecto a los nocturnos sirve de igual manera para las trece barcarolas escritas por Fauré entre 1882 y 1921. Se trata en este caso de piezas con una definición formal más precisa, en la tradición de las canciones de los «barcaruolli», los gondoleros venecianos, y que se caracterizan por su pesado ritmo compuesto binario o cuaternario. Ha de tenerse en cuenta que las escasas constricciones formales de este tipo de piezas se ven superadas por una amplitud dinámica y expresiva mayores que en los nocturnos, y que por tanto acusan más la influencia de Liszt en Fauré, que la de Chopin. Así, por ejemplo, se presenta la *Barcarola n.º 6*, Opus 70, escrita en 1896, en la tonalidad de Mi bemol. Con un diseño hasta cierto punto sobrio, se distingue de las anteriores por su pensamiento más directo y menos evanescente (como podría ser el de los nocturnos), que caracterizará todo el último estilo de Fauré.

Vals Capricho N.º 1, Opus 30.

Contemporáneo de los nocturnos de la Opus 33 (1883), es el *Vals-caprice* en La mayor, Opus 30. Forma parte de una colección de cuatro catalogados con diferentes números de Opus, el último de los cuales fue transcrito para piano a cuatro manos por I. Philipp. Aunque separados, pues, en el tiempo, los cuatro resultan ser un homenaje a Saint-Saëns, escritos en un cierto sentido improvisador y lúdico, y con un destino indudable: el salón. El primer vals-capricho utiliza sucesivamente dos ideas, una melódica y otra más rítmica, que tras la exposición dan lugar a un intermedio muy expresivo. De nuevo se produce la presentación de los temas en un pasaje virtuoso que precede a un final de carácter nostálgico.



Debussy. Dibujo atribuido a H. Detouche.

TERCER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Entre los recursos expresivos de Claude Debussy (1862-1918), el del aprovechamiento tímbrico de la orquesta moderna no es precisamente de escasa importancia en la búsqueda de la nueva sonoridad. Y quizá por ello, todo el piano del compositor —desposeído como está de la riqueza de colores— resulta una cristalización de las teorías armónicas y constructivas sobre las que se fue consolidando uno de los más grandes logros en la evolución del lenguaje musical. Simbolismo, visualidad e ingenio aportan además la componente de revelación personal que hace del piano de Debussy el más importante surgido tras el romanticismo, avalado por su gran dosis de originalidad e individualidad.

La referencia a la orquesta no se hace aquí por mera exclusión. En el estudio del catálogo pianístico de Debussy, lo que más resalta es que sean obras como *El Mar*, el "*Preludio a la siesta de un fauno*" e incluso los *Nocturnos*, los que le abran al compositor la vía del nuevo lenguaje *impresionista*. Esas tres obras orquestales son anteriores o contemporáneas al primer libro de *Imágenes* para piano, aún un boceto de lo que después de ser desarrollado en *Preludios* se convertirá en magisterio en los *Estudios*, ya de 1915. Y señalamos esto porque es en el piano donde podemos apreciar al Debussy más granado, quizá porque al faltarle el ropaje nos quede la esencia del edificio de equilibrio perfecto: En Debussy no hay un compás de más, no hay una extravagancia, un elemento grosero o declaradamente extramusical, que en la economía de su música pueda desestabilizar el discurso.

Pierre Boulez insiste en todo lo anterior, pero justamente al escribir sobre las obras con las que Debussy se reveló. A propósito del *Prélude à L'Après-midi*, dice Boulez en su *Enciclopedia de la Música*, de 1958: *Es con la flauta de un fauno con la que comienza una respiración nueva para el arte musical, no tanto en el arte del desarrollo como en el de su libertad formal, su expresión y su técnica. El empleo de timbres es esencialmente nuevo, de una delicadeza y de una seguridad en el teclado completamente excepcional. El uso de ciertos instrumentos (..) prueban una ligereza y seguridad tales que parece un milagro de equilibrio y claridad sonoras.* Este juicio de Boulez (a quien con toda su aureola de *enfant terrible* hay que con-

siderar como un músico francés), resulta ilustrativa de la inercia histórica que sitúa en las líneas instrumentales de las grandes partituras debussystas la declaración del impresionismo en la música. Y esto, sin ser falso, resulta restrictivo, pues en la medida en la que el público de la gran sala es público burgués más que público intelectual, parece probable que se quede antes con el mensaje primario que con los cimientos del mismo. Música orquestal de impresión instantánea contra música de salón aristocrático e intelectualizado: Aquí radica la diferencia entre el impresionismo debussysta en la música hecha para la sala de conciertos y la música que podían escuchar en sus tertulias Mallarmé, Gide, Louys o la propia Odette, como cuenta Proust, quien tocaba *para Carlos Swann esa parte de la sonata de Vinteuil* que él quiso tanto.

En el espíritu de una música tan visual como la de *El Mar*, pero de efectos menos inmediatos (*donde Swann y su esposa veían distintamente una frase y no veía cosa alguna*), se encuentra toda la obra pianística de Debussy, heredera de la rigurosa escritura de Chopin, de la claridad de los clavecinistas franceses y de la evocación atmosférica de Saint-Saëns, Grieg y Massenet. Entre *Pourlepiano* (1896-1901) y el segundo libro de *Estudios*, todo un universo de sensaciones, símbolos y sugerencias brotan de un piano muy elaborado cuya apariencia, como en Chopin, es la de una creación inmediata e *inspirada*.

Préludes, para piano. Libro primero

El primer libro de *Preludios* es de 1910, y en él se expone de forma concentrada y clara todo el lenguaje debussysta, que aparecerá más desarrollado en *Estampes* e *Images*. Algunos elementos musicales y extramusicales resultan comunes a lo largo de las doce piezas que componen el primer cuaderno. Breves pero contrastados expresiva y dinámicamente, aunque evitando la repetición de figuraciones y texturas, los *Preludios* de Debussy sólo tienen de música de programa los títulos, que antes de condicionar la escucha según un determinado argumento, proponen la creación de una atmósfera a través de sugerencias a líneas curvas y paisajes distorsionados.

Danseuses de Delphes (*Danzarinas de Delfos*), el primer preludio, parte de una danza religiosa en forma de zarabanda perteneciente a los ritos del templo de Apolo, en Delfos. La temática, tan querida a Debussy a través de las *Canciones de Bilitis*, de Pierre Louys, le pudo ser

sugerido por una visita al Louvre, donde se conservan vasos griegos que exhiben bailarinas. Con una brevedad ejemplar, Debussy expone sus teorías armónicas, movimientos de acordes y escasas pentatónicas, todo un homenaje surrealista a la antigüedad.

El segundo preludio del primer cuaderno lleva por título *Voiles (Velas)*, y está señalado como *Moderé*. Escrita en la escala de tonos enteros, esta construcción otorga a la pieza un carácter estático que nos sugiere un paisaje marino en calma. A partir del séptimo compás se presenta el tema de *Velas*, que Debussy elabora en escalas ascendentes y descendentes. Basándose en esto, Alfred Cortot pretende ver, como escribe en *Música para piano francesa: El blanco cielo deslizándose hasta el horizonte donde brilla el sol poniente*.

Le vent dans la plaine (El viento en la llanura) describe mediante una escala pentatónica, primero, y una de tonos enteros después, la evolución de un viento suave que por momentos se encrespa. La pieza se nos presenta casi como en un arco, reservando Debussy, la parte central del mismo para expresar esos remolinos.

El cuarto preludio es *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, Sonidos y perfumes giran en el aire del atardecer. Este título procede de un verso de *Flores del mal*, de Baudelaire, en concreto de uno perteneciente al poema *Armonía de la tarde*. Sobre él había compuesto Debussy cinco canciones, la segunda de las cuales es ésta, que ahora se presenta en forma de preludio. Aquí se presenta la realidad desfigurada por la atmósfera caliente de una tarde de verano, sensación que también alcanza a la música: El compositor indica en la partitura que los últimos compases deben simular el sonido lejano de una trompa.

El quinto preludio es *Les collines d'Anacapri (Las colinas de Anacapri)*, y se presenta en dos secciones. En la primera se sugiere el sonido de unas campanas lejanas, mientras la segunda recoge el eco de una canción popular en forma de tarantela. A lo largo de toda la pieza se confunden y alternan estos dos motivos, típicamente impresionista el primero, melódico el segundo. Desde su posición sobre las colinas de una de las ciudades de la isla de Capri, en la bahía de Nápoles, el músico describe los sonidos que le llegan de la ciudad, y termina su discurso en unos punzantes estacatos en la región aguda del piano.

Des pas sur la neige (*Pasos en la nievej*, el sexto preludio de este primer libro, invita inconscientemente a asociar cada uno de los elementos musicales que lo componen con imágenes sugeridas por el título, aun siendo ésta una actitud alejada de los propósitos del compositor. Así, la *apoyatura recurrente de la parte acompañante parece indicar los pasos torpes de un caminante en la nieve*. Lockspeiser, biógrafo de Debussy, va mas allá de la simple observación, y llega a preguntarse: *Esos pasos solitarios..., ¿adonde conducen?*

Tras el ritmo inalterable sobre el que reposa la melodía fragmentada y ricamente armonizada de *Des pas sur la neige*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (*Lo que ha visto el viento del Oeste*) presenta un diseño lisztiano, poco habitual en Debussy, mantenido sobre una nota pedal. Como nota personalmente debussysta, hay una alternancia entre la escala diatónica y la de tonos enteros, lo que, unido a un continuo uso de acordes arpegiados en la región grave, sugiere un mar encrespado que poco tiene que ver con el de *La Mer*.

Leconte de Lisle, el poeta al que Fauré pusiese música, es el pretexto literario ahora para *La filie aux cheveux de lin* (*La muchacha de los cabellos de lino*), octavo número del primer libro de *Preludios*. En realidad, el poema de De Lisle no es más que una metáfora a la que Debussy no presta demasiada fidelidad. Una melodía continua, de carácter modal, emparenta esta pequeña pieza al primer piano, el más lírico, de Debussy.

En *La sérénade interrompue* (*La serenata interrumpida*), encontramos al Debussy conocedor de España a través de las postales que le enviaba Falla, como apuntábamos en la introducción a este ciclo de conciertos. Un Debussy para el que la guitarra es fuente de inspiración a la hora de componer el noveno preludio: «Quasi guitarra» indica en la partitura, para dar a entender que el acompañamiento de la melodía desarrollada es el que debería realizarse con ese instrumento. Hay un cierto argumentalismo en la exposición de esa serenata, que se supone elevada por un amante al que en dos ocasiones se interrumpe.

El décimo preludio lleva por título *La cathedrale engloutie* (*La catedral sumergida*), y en él vuelve a ponerse de manifiesto la creación de una atmósfera relacionada con un título o una leyenda. Es tras conocer éste, y no antes, cuando se asocian imágenes y ecos a la historia de la catedral sumergida de Ys, que de vez en cuando

sobresale de las aguas. Campanas y cantos monásticos, sobre un primitivo *organum*, parecen llegar en las notas pedales por encima de las cuales discurren las melodías. La metáfora del sonido a través del agua es en realidad una excusa para llevar a cabo un estudio de sonoridades que convierten a esta pieza en una de las más perfectas, a la vez que complejas, de toda la obra de Debussy.

La danse de Puck, *La danza de Puck*, es el título del penúltimo preludio, un retrato del personaje del duende de *El sueño de una noche de verano*. Entre las armonías típicamente debussystas de esta pieza surge el eco de una trompa en un tresillo que ejecuta la mano izquierda.

El primer libro de *Preludios* se cierra con *Ministréis* (*Ministriles*), referencia al music-hall a través de la figura de un payaso, en una escritura en *stacatto* que debe tocarse *con nervio y buen humor*. Resulta curioso, y hasta cierto punto sintomático de la capacidad intelectual de Debussy, el que tras páginas como *La catedral sumergida* o *Las colinas de Anacapri*, los *Preludios* finalicen de forma casi inesperada.

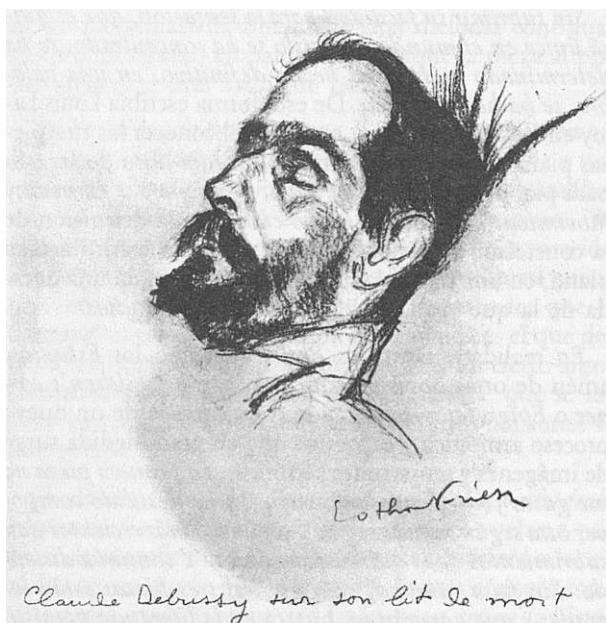
Images, para piano

Sin suprimir su facilidad para la sensación, que es quizá única en el mundo, su estilo se ha concentrado, se ha determinado más, se ha hecho definitivo, en una palabra, se ha hecho clásico. De esta forma escribía Louis Laloy en la *Grande Revue*, en 1908, al conocer las tres piezas pianísticas que conforman el primer libro de *Images* para piano: *Reflejos en el agua*, *Homenaje a Rameau* y *Movimiento*. Ese *se ha hecho clásico* es la definición de la concreción estilística de Debussy en la escritura para piano, en una fecha, la de 1905, aún lejana en una década de la que vio la publicación de los *Estudios*.

En realidad, tanto los *Preludios* como los *Estudios*, amén de otras obras intermedias, como *Children's corner* o *Epígrafes antiguos*, son consecuencia de un nuevo proceso armónico y expresivo que en gran medida surge de imágenes y sensaciones pictóricas. *La primera pieza no me gusta ya* —afirma Debussy—, *y he decidido componer otra según nuevas reglas y según los más recientes descubrimientos de la química armónica. Y continúa diciendo: Sin falsa vanidad, creo que las tres piezas están logradas y que ganarán un puesto en la literatura pianística...*

El tema del agua abre el primer libro de *Imágenes*. Lejos de lo que hiciese Liszt, Debussy no pretende recrear el murmullo de una corriente o el estrépito de una cascada: En un elemento cuya inicial sensación puede ser la del ruido, el compositor se siente atraído por el efecto óptico de la contemplación prolongada de un estanque. Estos reflejos informes, que varían con el paso del tiempo y que deforman las imágenes proyectadas sobre el agua por los objetos cercanos, quedan expresados en una pieza casi en su totalidad diatónica. En todo caso, a lo largo de su desarrollo encontramos algunos fragmentos pentatónicos y progresiones en tonos enteros que dan testimonio de esa *definición* última del lenguaje debussysta.

Homenaje a Kameau es, despersonalizándolo, un homenaje al siglo XVIII en la forma de una de sus más queridas danzas: La zarabanda. Frank Dawes señala esto matizando que, lejos de tratarse de un *pastiche*, es la recreación de un *tombeau*, una pieza generalmente fúnebre en la que del dedicatario se toma algún elemento característico. En Rameau bien podía ser ese diseño rítmico que Debussy rememora de forma tan simple y solemne. Del autor de *Las indias galantes* se toma, además, el cromatismo armónico y ciertos usos interválicos.



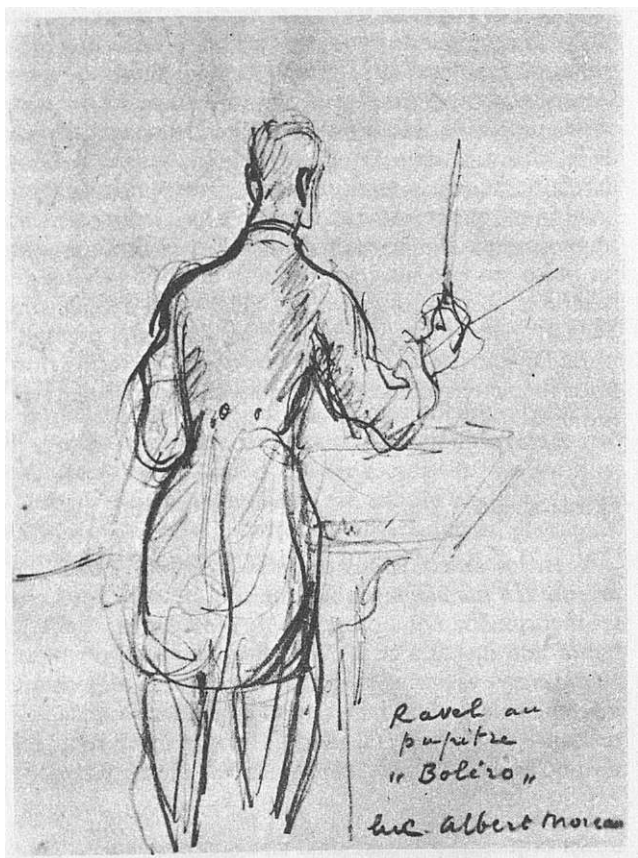
Debussy. Dibujo de Othon Friesz.

El primer movimiento de *Images pour piano* se cierra con *Mouvement (Movimiento)*, página que, como en *Máscaras*, de 1904, desarrolla toda una teoría personal sobre el ritmo. En sus obsesivos *ostinatos*, Heinrich Strobel ve *los gérmenes de la nueva música de Bartók y Stravinsky*, como en la armonía de *Homenaje a Rameau veía el diatonicismo no funcional del llamado neoclasicismo*. Estas referencias, siempre tan discutibles, nos permiten no obstante apreciar en Debussy una concepción no exclusivista de la música, aunque tampoco ecléctica, en la que todos los elementos de la escritura musical son atendidos con igual importancia, aunque escapen a los credos estéticos impresionistas. Si en casi todo Debussy el ritmo es sólo un pulso, en esta tercera imagen (y el título general de la serie es poco significativo por cuanto está más alejado de la idea de «imagen» que los *Preludios*) es el protagonista. Diversas notas pedales y una cierta sugerencia tímbrica convierten además a esta obra en un verdadero estudio.

La isla alegre

Y en los antecedentes de estas *Imágenes* está *L'isle joyeuse (La isla alegre)*, obra que con *Máscaras*, que antes mencionábamos a propósito de *Mouvement*, debería haber sido incluida en la *Suite Bergamasque*, de 1890. *La isla alegre* es posterior, de 1904, y quizá la importante diferencia de estilo con los cuatro movimientos de la suite aconsejó a Debussy no añadirla a los mismos, sobre todo por la novedad que suponía el uso de escalas.

La referencia pictórica de esta obra que luego habría de ser orquestada, parece estar en *L'embarquement pour Cythère*, de Watteau, y de aquí parece extraer Debussy el ambiente de calidez mediterránea que inunda la composición. Ambiente que no oculta lo verdaderamente trascendental de una obra que, por situarse fuera de ciclos y series, parece prestarse fácilmente a la «propina»: Escalas de tonos enteros, inclusión de danzas en contrapunto, etc., que hacen de esta *Isla alegre* una obra de escuela pianística debussysta.



Ravel. Caricatura de Luc-Albert Moreau.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Los adjetivos de *irónico* y *ecléctico* con que se suele calificar la obra de Ravel (1875-1937) no son, por muy manidos, menos válidos para comprender la música de uno de los grandes autores del siglo. En realidad, dig lo que se trata es de matizar que la ironía es estilización y el eclecticismo genial respeto a las formas que cristaliza en un lenguaje propio, perfectamente definido por unas líneas sobre todo melódicas que podrán ser discutidas, pero no menospreciadas. Estilización y preciosismo, como señala Federico Sopena, culminan en un refinamiento de las formas clásicas presente en los *Tres poemas*, de Mallarmé, de 1913.

No se ha utilizado hasta aquí, al hablar de Ravel, el término *impresionista*, pues si como situación histórica sería lógico asimilar al compositor con esa corriente, la figura de Debussy, cuya influencia combatió en sus obras Ravel, personaliza el período y marca unas líneas estéticas que en absoluto se pueden asociar al autor del *Bolero*. En el cierto *constructivismo* raveliano, bastante deudor de Gabriel Fauré, cabría distinguir entre la horizontalidad de *Daphnis* y la verticalidad de *Pelleas*, y afirmar, como hiciese Roland Manuel, que *es ridículo comparar la orquesta de relieves, a veces sobradamente agudos y de sabrosa complejidad, que hay en Daphnis y Chloe, con el ardiente colorido de la sobria vidriera que se llama Pelleas y Melisande, y aun en los «pizzicatti» llenos de sol del Preludio a la siesta de un fauno.*

Todas estas matizaciones a las formas en Ravel nos muestran a éste como poseedor de un excelente oficio que, como en el romanticismo, parte de la invención melódica para construir sobre ella los edificios sonoros. Y es aquí donde se apunta el eclecticismo de Ravel, en la utilización de las técnicas desarrolladas por un impresionismo más pictórico que musical, para una concepción de la música que mira hacia atrás, aunque no como lo hiciese un neoclasicista. Falla, a quien ya hemos acudido al hablar de Ravel en la introducción a estos conciertos, insiste en ese oficio al afirmar: *Siempre pensé que Ravel, lejos de ser el «enfant terrible» que en el primer período de su completa revelación muchos creyeron ver en él, nos ofrece el caso excepcional de algo así como un «niño prodigioso» cuyo espíritu, milagrosamente cultivado, hiciera sortilegios por medio de ese arte.*

Infancia, sortilegios, lugar común en la obra de Ravel, y palabras que también aparecen en otro juicio sobre el compositor. El que se expresa así es Theodor W. Adorno: *La música de Ravel tiene en conjunto determinados aspectos del niño triste: El niño prodigio. De él puede estar influida su mascarada: Se disfraza como de un pudor para vulnerar unas formas que no lo permiten, de las que él extrae su vida, el pudor del niño prodigio: La posesión de todas estas realidades y estar sin embargo encerrado en irremisibles líneas naturales.* Curiosa la interpretación de esa *vulnerabilidad de las formas que no lo permiten*, y curiosa también la coincidencia de términos entre Falla y Adorno, que nunca pudieron conocer sus respectivos escritos: El de Falla se publica a la muerte de Ravel, en 1937, y el de Adorno, a quien ni nuestro compositor ni Salzar leyeron, es de 1930.

Todas estas consideraciones en torno a Ravel podrían ilustrarse con su música orquestal y vocal, pero es precisamente en las obras pianísticas donde se alcanza la definición que apreciábamos, por ejemplo, en los *Preludios* al hablar de la escritura debussysta. Son, en efecto, algunas obras para piano, como *Miroirs* y *Sonatina*, que hoy oiremos, las que marcan definitivamente el preciosismo y la estilización, el uso del impresionismo como recurso, en la obra de Ravel, un recurso que Adorno ve así: *Su impresionismo se manifiesta inmediatamente como un juego; no tiene el «pathos» de la limitación o del programa. Su ámbito reproduce la idea polémica de «musicien français»; no en vano palpita, en la composición musical junto al maestro Eauré, un virtuoso Liszt en su interior, inimaginable en Debussy.*

Chabrier, Satie, Fauré, los rusos y el «fin de siglo» al que se apunta Ravel, aparecen en la obra para piano de este compositor, quien, como en un crisol, resuelve en su perfecta escritura lo que podría no haber pasado de vulgar eclecticismo. Entre la *Sonatina*, de 1905, y los conciertos de 1931, un buen número de obras con destino al piano, muchas veces orquestadas, nos muestran a un Ravel en el que la perfección se alcanza pronto (*Juegos de agua*, 1901), siendo todo lo demás una demostración descarada de las propias fuerzas.

Sonatine

En 1905, y con el fin de presentarse a un concurso convocado por una revista musical, escribe Ravel la *Sonatine* (*Sonatina*), para piano, obra que sorprende, pues nos

muestra a un Ravel de treinta años ya en posesión de toda la técnica de escritura. Estructurada en tres movimientos (y quizá de ahí provenga el diminutivo, pues esta forma tiene habitualmente cuatro), la *Sonatina* está emparentada con el *Cuarteto en Va mayor*, de 1902, otra obra reveladora del genio temprano del compositor. En el *Cuarteto* se distingue, en primer lugar, la abundancia melódica, de la que brotan hasta nueve motivos distintos. Hay, por otra parte, una forma muy personal de articular la dinámica, con pianísimos repentinos junto a crescendos inesperados, y una utilización, que será constante en Ravel, de tiempos rápidos llevados hasta el virtuosismo.

De igual modo, la *Sonatina* exige de los ejecutantes una gran desenvoltura para exponer con limpieza los dos temas del *Moderé* inicial, o los grupos rítmicos que caracterizan el tercer y último movimiento. Un minueto intermedio, en el que se incluye un trío, otorga a la partitura una gracia y un lirismo también heredados del *Cuarteto*. En todo caso, esa *desenvoltura* a la que hacíamos referencia ni es definitiva ni gratuita: Unos años antes había comenzado Ravel el estudio de las posibilidades del piano, un poco como lo hiciese Debussy, pero con la diferencia de que mientras éste se quedaba en el estudio, Ravel —como antes apuntábamos— echaba de menos la riqueza tímbrica de la gran orquesta y procedía a la transcripción de sus obras. Si de algo sirve esta práctica, que sólo se aprecia en los buenos conjuntos orquestales de la actualidad —en los mediocres la orquestación raveliana parece de trazos gruesos— es para poder observar en su justa medida, y gracias al privilegio de los colores, la profusión de líneas que pueblan partituras en apariencia sencillas.

Cuatro años antes de la *Sonatina*, los *Juegos de agua* habían supuesto para Ravel un cierto estilo impresionista que sus detractores asimilaban al de Debussy cuando quien de verdad estaba tras la partitura era Liszt, con sus *Juegos de agua de la villa d'Este*. El mismo estilo aparece en la *Sonatina*, y Ravel no parece estar dispuesto a que se le identifique con él. Es entonces (1906), y con este motivo, cuando compone cinco piezas para piano tituladas genéricamente *Espejos*.

Miroirs

En cierta ocasión confesó Debussy a Ricardo Viñes su deseo de componer una música donde la forma fuese tan libre que pareciese improvisada. Ravel apuntó entonces

que la obra en la que estaba trabajando respondía a consideraciones análogas: *Prometo hacer cualquier cosa con tal de liberarme de Jeux d'eau*, dijo, poniendo esta obra como paradigma de la constricción formal. El resultado sería *Miroirs*, cuya segunda parte, *Oiseaux tristes*, fue al poco tiempo presentada por Ravel a su círculo intelectual.

Junto a *Pájaros tristes*, otras cuatro piezas componen este libro de «imágenes», por utilizar un lenguaje debussyta: *Noctuelles (Mariposas nocturnas)*, *Une barque sur l'Océan (Una barca en el océano)*, *Alborada del gracioso* y *La Vallée des cloches (El valle de las campanas)*. Cada una de ellas está dedicada a un miembro de la sociedad de los apaches, los camaradas con los que se reunía Ravel desde 1902 en el estudio del pintor Pablo Sordes en la calle Dulong, de París. En concreto, Ricardo Viñes es el dedicatario de *Oiseaux tristes*, quizá por recordar la tarde de 1893 en que ambos, pianista y compositor, fueron juntos a visitar a Chabrier.

Dice Ravel que los *Espejos* forman una colección de piezas para piano que marcan en su *evolución armónica un camino bastante considerable como para haber desconcertado a los músicos más acostumbrados hasta entonces* al estilo de sus obras. A este aspecto armónico habría que añadir una liberalización rítmica y de los desarrollos y, sobre todo, el alejamiento de las teorías modales en beneficio de una tonalidad más firme. Desde un punto de vista melódico, las líneas diseñadas por Ravel son de gran claridad y exactitud en la exposición, quizá por el contraste que existe entre la sugerencia del título raveliano, *Espejos*, y el de una obra de Debussy: *Reflejos en el agua*. Las imágenes proyectadas en los primeros no se deforman, mientras que el agua desdibuja los contornos de los objetos que vierten su luz en ella.

Noctuelles es una obra de gran ligereza en la que, sobre un acompañamiento de notas de paso, se diseñan melodías flexibles que sugieren el vuelo de las mariposas. Hay un correteo a lo Liszt sobre ritmos desmenuzados y sonoridades ambiguas.

Oiseaux tristes, la segunda pieza de *Espejos*, describe los movimientos de unos pájaros perdidos en un bosque espeso donde el sol produce una atmósfera asfixiante. Sus quejas son representadas por dos notas repetidas que junto con los trinos y un bajo en continuo movimiento resultan muy efectivos en la expresión.

Gran popularidad ha alcanzado en su orquestación *Une barque sur l'Océan*, número tres de *Miroirs*. Aquí es el

movimiento del mar, la ondulación de una barca, lo que se dibuja mediante una barcarola en acordes entrecortados y sobre frecuentes arpeggios. Como contraste, el otro número de *Miroirs* que mereció la orquestación: *La alborada del gracioso*, virtuosismo mordiente y seco sobre un tema «a la española» (Roland Manuel), apropiado para la instrumentación brillante que luego le dio Ravel. La pieza se estructura sobre una danza y un recitativo, bajo los cuales desaparece el pedal que se ha venido utilizando hasta ahora.

Miroirs se cierra con *La Vallée des cloches*, un retorno a las líneas desdibujadas, las sonoridades vagas y la atmósfera decepcionantemente romántica. Y aun con estas desviaciones estilísticas, *Miroirs* se nos presenta, por su novedad y sin pretenderlo, como los *Estudios* de Ravel.

Valses nobles y sentimentales

En 1911, y en el marco de una de las sesiones de la Sociedad Musical Independiente, se estrenan los *Valses nobles y sentimentales*, de Ravel, un intento de recordar musicalmente a Schubert. *Al virtuosismo de Gaspard de la Nuit* —afirma su autor— *sigue una escritura mucho más clarificada que endurece la armonía y matiza los relieves*. Este endurecimiento, ese *no sé qué de acre y claro* (Yankélévitch), se manifiesta transparentemente mediante una de las danzas más apreciadas por los músicos del siglo XIX y principios del XX: Los valeses.

La característica fundamental de los *Valses* es la de su austeridad, que junto con la ausencia de título ilustrativo los diferencia de obras como *Gaspard de la Nuit* o *Miroirs*. De algún modo, lo que Ravel expresa con palabras de Enrique de Régnier (*el placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil, la pereza soñadora*, de Thomas Mann), define esta suerte de intermedio que también habría de ser orquestado. Ni siquiera hay, junto a ciertas disonancias desenmascaradas, un virtuosismo capaz de disimular la deliciosa banalidad pretendida por el autor. La artificiosidad vino con la orquestación encargada por Madame Trouhanova para que sirviese de música al ballet que ella misma había diseñado.

Siete son los valeses *nobles y sentimentales*. El primero se caracteriza por su afirmación rítmica, presagio de lo que será el rigodón del *Tombeau* de Couperin. El tema podría estar sacado de un «ländler» vienés, con el que tiene en común la seriedad de su diseño. Sigue un vals que en

la orquestación se otorgó al diálogo entre dos personajes del ballet, Adelaida y Lorédan, quizá por ser uno de los más directos de la obra. El número tres comparte el refinamiento de las *melodies* ravelianas, mientras el cuarto insiste en la delimitación rítmica de la danza. Los vales quinto y sexto, schubertiano el primero, de gran brillantez el segundo, señalan un interludio en el que llama la atención el contraste dinámico y expresivo, quizá como preparación a la resolución de la obra que supone el séptimo vals. El octavo y último actúa a modo de coda.

Gaspard de la Nuit

La trascendentalidad del virtuosismo de *Miroirs* y, en menor medida, la de *Sonatine*, se encuentra en una obra escrita en el verano de 1908: las tres piezas para piano sobre poemas de Aloysius Bertrand tituladas *Gaspard de la Nuit* (*Gaspar de la noche*). Virtuosismo al que hay que añadir logros ravelianos como el del contrapunto a dos partes de la *Pavana de la bella durmiente del bosque*, de *Ma Mère l'Oye*, o las terceras paralelas de la pastoral de *Petit Poucet*, en la misma obra. Los motivos que con tanta claridad se exponían así vuelven a ser protagonistas de *Gaspard*, aunque con una importante matización: La temática ciertamente sórdida y diabólica de los textos de Bertrand (pertenecientes a sus libros *La noche y sus prestigios* y *Trozos sueltos*), hace que las melodías ravelianas queden sumergidas y grotescamente desfiguradas entre arabescos y acordes sordos y mantenidos.

A Ravel le ocurre aquí lo que al propio Bertrand, que a partir de elementos románticos atisba un mundo de alucinaciones muy emparentado con el ya cercano surrealismo. Imágenes como las que se expresan en *Ondine* (*Ondina*), *Gibet* (*La horca*) y *Scarbo*, las tres piezas que componen *Gaspard de la Nuit*, nada tienen que ver con los cuentos de Perrault, la excusa literaria de *Ma mère*. Y no sólo en este sentido se establece la diferencia entre estas dos obras pianísticas del mismo año, 1908. Por si fuese poco, Ravel la acentúa con un especial sentido tímbrico: En *Mi madre la oca*, la orquestación es posterior al original pianístico, mientras que en *Gaspard*, que no pasó del mismo, hay una intención tímbrica clara desde la primera redacción, pues como indicó el autor al pianista Vlado Perlemuter, el primer compás de *Scarbo* habría que tocarlo *como un fagot, el trémolo de los compases siguientes como un tambor, y los compases dos y cinco de la página doce, última línea, como timbales*.

Las imágenes de gotas de agua que resbalan sobre un cristal a la luz de la luna (*Ondine*), de un ahorcado balanceándose al atardecer (*Le gibet*) y del insecto que se mueve como el *buso caído de la rueca de una bruja* (*Scarbo*, un intento de superar la obra de Balakirev, *Islamey*, paradigma del virtuosismo), cerrarán este concierto. Buena manera de concluir un ciclo sobre el período del impresionismo, justamente con la disolución y anulación del lenguaje debussyista, del que tanto se llegó a alejar Ravel.

Félix Palomero

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as a manuscript for a sketch of a symphony by Césaire Frank. The score is written on multiple systems of staves, each system containing two staves. The notation is in a cursive, handwritten style. At the top left, the number '12' is written. Various performance markings are present throughout the score, including 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), 'ff' (fortissimo), 'pp' (pianissimo), and 'rit.' (ritardando). There are also some illegible handwritten annotations, possibly names of instruments or parts, such as 'Violin' and 'Cello'. The music consists of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall appearance is that of a working draft or sketch, with some ink bleed-through and light, less-defined notation in the lower sections.

Césaire Frank. Manuscrito de un apunte de la «Sinfonía».

PARTICIPANTES

Alberto Gómez

Nace en Madrid y comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, estudiando piano con M.^a Teresa Fuster y Pedro Lerma. Obtiene matrículas de honor en todos los cursos y premios fin de carrera.

Acude más tarde a cursos de perfeccionamiento nacionales y extranjeros. Fue miembro de honor del I.S.M.E., viajando a Montreaux (Suiza) en representación de España.

Debuta en Madrid como pianista y actúa en diversas ciudades españolas y extranjeras contratado por la Dirección General de la Música. Como solista ha tocado en París, Munich, Viena, Milán y Roma. Ha grabado en discos la obra de Román Alís, que mereció un Premio Nacional del Ministerio de Cultura, y ha grabado para RNE y RN del Canadá.

Es profesor numerario de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Alma Petchersky

Nació en Buenos Aires, donde realizó su formación musical con Roberto Caamaño. Obtuvo distinciones en los concursos Alberto Williams y Jorge Lalewicz. Recibió becas de perfeccionamiento para estudiar con Bruno Seidhofer, Magda Tagliaferro y también con María Curcio, en Londres.

Actuó en las principales salas de conciertos y para la radio y televisión en la Argentina.

Actualmente reside en Londres y realiza actuaciones en Inglaterra, España, Checoslovaquia (donde representó a su país en el Festival de Jóvenes Intérpretes), en México, invitada por la Orquesta del Estado, y en otros importantes centros de América Latina y en el Festival Chopin, de Mallorca; recital en el Kennedy Center, Washington; concierto inaugural del Festival de Artistas Internacionales en Puerto Rico, presentando el Quinto Concierto de Beethoven; actuación en Washington con miembros de la National Symphony Orchestra con el mismo concierto; actuación en el Guildhall, Londres, con el Tercer Concierto de Prokofiev, y ha realizado una gira por Oriente y América Latina.

Ha grabado un disco con música de Albéniz, Granados y Falla.

Recientemente, el Royal College of Music, de Gran Bretaña, le otorgó el grado de licenciada.

Manuel Carra

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

Desde 1952 desarrolla una actividad de concertista ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América. Ha actuado con las principales orquestas españolas y con diversas orquestas europeas.

Es catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha dado cursos de interpretación de música española en los Cursos Internacionales de Verano de Saint-Hubert (Bélgica). Ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March para realizar trabajos sobre técnicas e interpretación pianística.

Emmanuel Ferrer Laloe

Pianista franco-español nacido en Argel, empezó sus estudios musicales bajo la dirección de Marcel Dupré, con los maestros Jean Doyen, René Duelos, Norbert Dufourcq, Lelia Gousseau, Thérèse Dussaut y R. Veyron-Lacroix.

Es laureado del Conservatorio de Toulouse (Primer Premio de Piano por unanimidad), del Conservatorio Nacional Superior de París y del Conservatorio Europeo de París (Diploma de Excelencia-máxima recompensa), así como de los Concursos Internacionales de Barcelona y Orense (música de cámara).

Amplió sus estudios con la pedagoga Monique Deschaussées en París y con el pianista brasileño Luiz de Moura Castro en la Universidad de Hartford (USA), donde es ganador del Concurso de Conciertos.

Además de clavecinista, organista y músico de cámara, Emmanuel Ferrer ha impartido clases en la Universidad de Taipei (Taiwan), Beirut (Juventudes Musicales del Líbano) y fundado y dirigido el I Curso Internacional de Interpretación y Enseñanza Musical y I Festival de Invierno de Granada, ha sido profesor invitado en los Cursos Internacionales de Música de Gerona y en los Cursos Internacionales de Arte «Martín Codax», de Marbella.

Ha participado en el Festival de Invierno de Granada (1982), Festival GREC 83, de Barcelona; Festival de Rompon (Francia), Festival de Música de Gerona (1984 y 1985) y Festival Sierra Musical (Los Molinos, 1984).

Ha realizado varias grabaciones para radios y televisiones de Francia, Hong Kong y RTVE y RNE, y grabado obras de Rachmaninoff, Debussy, Chopin y Gershwin.

NOTAS AL PROGRAMA

Félix Palomero

Félix Palomero ha sido alumno de Federico Sopeña 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 Anton Webern. Tutor del curso «Introducción a la Música», de la U.I.M.P. de Santander. Director del Aula de Música del Colegio Mayor Chamina-de, 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.



Depòsito legal: M. 39.739-1985

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. N.º 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid)



FUNDACION JUAN MARCH

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