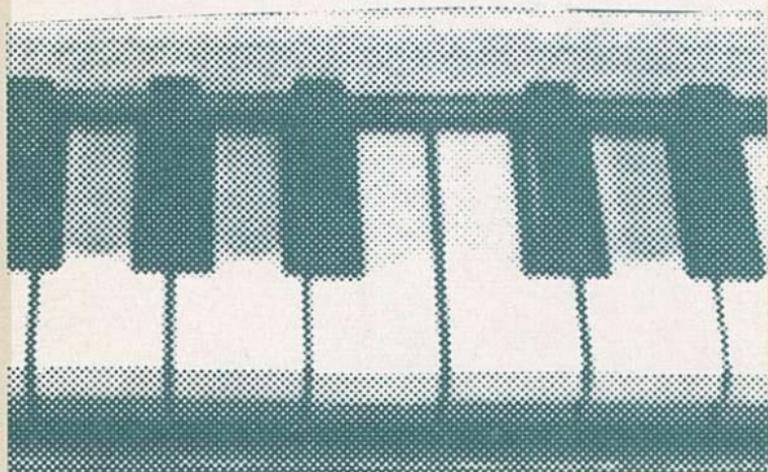


Fundación Juan March

CICLO  
ESTUDIOS  
PARA  
PIANO

Noviembre-Diciembre 1984

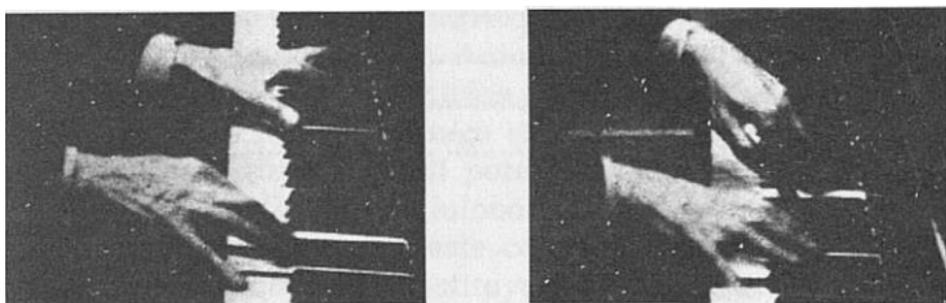


CICLO  
ESTUDIOS  
PARA  
PIANO



FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO  
ESTUDIOS  
PARA  
PIANO



Noviembre-Diciembre 1984

## INDICE

Presentación.....	5
Programa general.....	7
Introducción general, <b>por Gloria Empa- rán y Antonio Martín Moreno</b> .....	15
Notas al Programa:	
<b>Primer concierto</b> .....	21
<b>Segundo concierto</b> .....	27
<b>Tercer concierto</b> .....	33
<b>Cuarto concierto</b> .....	39
<b>Quinto concierto</b> .....	45
Participantes.....	51

Los Estudios que se escriben para un determinado instrumento musical tienen, en principio, una función muy clara: la de resolver problemas técnicos concretos durante el aprendizaje. Sin esa función, la obra musical carece de objeto, tendría incluso que llamarse de otra manera.

Sin embargo, y a lo largo de toda la historia de la música, muchos de estos «estudios» o «ejercicios» han pasado luego a las salas de concierto porque, además, eran buena música y, a veces, música buenísima: así, los dúos para principiantes de Antonio de Cabezón en el siglo XVI, los ejercicios de tantos métodos para el laúd o la flauta dulce en el XVII, los ejercicios de Domenico Scarlatti para el clave en el XVIII, o los estudios de Villalobos para la guitarra en nuestro siglo. En este contexto, una de las series más brillantes la constituyen, precisamente, los estudios dedicados al pianoforte a lo largo de todo el siglo XIX y, con menos intensidad, ya en nuestra época.

De entre la inmensa literatura destinada al estudio del piano, hemos escogido las series más interesantes con un triple criterio. En primer lugar, por su funcionalidad: todos ellos siguen cumpliendo el destino docente que le dieron sus autores y, en un momento, supusieron un avance muy notable, a veces un giro revolucionario en la técnica del piano. En segundo lugar, por sus autores: cada uno de los escogidos tiene un puesto bien ganado en la historia de la música y no sólo, salvo Chopin, en el piano. En tercer lugar, por la música misma, que es de una calidad excepcional.

Se cuenta de Don Miguel de Unamuno, poco «musical» como casi todos los escritores de su generación, que, ante un recital de Regino Sainz de la Maza donde se incluían algunos Estudios de guitarra, le comentó al final: «Los estudios, en casa; no en un concierto». Nosotros hemos pedido a cinco pianistas españoles exactamente lo contrario, y deseamos agradecerles el gran esfuerzo de estos programas, donde la técnica muchas veces se sitúa en el límite de sus posibilidades y, al mismo tiempo, está al servicio de ideas musicales de altísimo valor.

## PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO  
**CHOPIN**

## i

## Estudios Op. 10

- 1 *Allegro*, en Do mayor
- 2 *Allegro*, en La menor
- 3 *Lento ma non troppo*, en Mi mayor
- 4 *Presto*, en Do sostenido menor
- 5 *Vivace*, en Sol bemol mayor
- 6 *Andante*, en Mi bemol menor
- 7 *Vivace*, en Do mayor
- 8 *Allegro*, en Fa mayor
- 9 *Allegro molto agitato*, en Fa menor
- 10 *Vivace assai*, en La bemol mayor
- 11 *Allegretto*, en Mi bemol mayor
- 12 *Allegro con fuoco*, en Do menor

## II

## Estudios Op. 25

- 1 *Allegro sostenuto*, en La bemol mayor
- 2 *Presto*, en Fa menor
- 3 *Allegro*, en Fa mayor
- 4 *Agitato*, en La menor
- 5 *Vivace-Più Lento-Vivace*, en Mi menor
- 6 *Allegro*, en Sol sostenido menor
- 7 *Lento*, en Do sostenido menor
- 8 *Vivace*, en Re bemol mayor
- 9 *Allegro vivace*, en Sol bemol mayor
- 10 *Allegro con fuoco*, en Si menor
- 11 *Lento-Allegro con brio*, en La menor
- 12 *Allegro molto con fuoco*, en Do menor

Intérprete: Ramón Coll

Miércoles, 14 de noviembre de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO  
**LISZT**  
Etudes d'exécution *transcendante*

## I

- 1 *Preludio*, en Do mayor
- 2 *Molto vivace*, en La menor
- 3 *Paysage*, en Fa mayor
- 4 *Mazeppa*, en Re menor
- 5 *Feux follets*, en Si bemol mayor
- 6 *Vision*, en Sol menor
- 7 *Eroica*, en Mi bemol mayor

## II

- 8 *Wilde jagd*, en Do menor
- 9 *Ricordanza*, en La bemol mayor
- 10 *Allegro agitato molto*, en Fa menor
- 11 *Harmonies du soir*, en Re bemol mayor
- 12 *Chasse neige*, en Si bemol menor

*Intérprete:* Mario Monreal

Miércoles, 21 de noviembre de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

I

**C. SAINT-SAËNS**

Estudios Op. 52

N.º 3 Preludio y fuga en Fa menor

N.º 4 Estudio de ritmo

N.º 6 Estudio en forma de vals

II

**C. DEBUSSY**

Doce estudios para piano

Primer libro

1 Para los cinco dedos (*Según el Sr. Zerny*)

2 Para las terceras

3 Para las cuartas

4 Para las sextas

5 Para las octavas

6 Para los ocho dedos

Segundo libro

7 Para las escalas cromáticas

8 Para los adornos

9 Para las notas repetidas

10 Para las sonoridades opuestas

11 Para los arpeggios compuestos repartidos  
entre las manos

12 Para los acordes

intérprete: Josep M.<sup>a</sup> Colom

Miércoles, 14 de noviembre de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

## I

**A. N. SCRIABIN**

## Estudios Op. 8

- 1 Allegro
- 2 A *capriccio*, con *forza*
- 3 *Tempestoso*
- 4 *Piacevole*
- 5 Briosio
- 6 Con *grazia*
- 7 *Presto tenebroso*, *agitato*
- 11 *Andante cantabile*
- 12 *Patético*

## II

**A. N. SCRIABIN**

## Estudios Op. 8

- 8 *Lento*
- 9 *Alla ballata*
- 10 *Allegro*

**S. RACHMANINOFF**

## Etudes-Tableaux, Op. 39

- 1 *Allegro agitato*
- 3 *Allegro molto*
- 4 *Allegro assai*
- 5 *Appassionato*

## Etudes-Tableaux, Op. 33

- 8 *Moderato*
- 7 *Allegro con fuoco*

*Intérprete:* Guillermo González

Miércoles, 14 de noviembre de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

**B. BARTOK**

Microcosmos (IV)

N.º 97

N.º 102

N.º 107

N.º 108

N.º 113

Microcosmos (V)

N.º 124

N.º 128

N.º 129

N.º 137

N.º 139

Microcosmos (VI)

N.º 140

N.º 146

N.º 148

N.º 149

N.º 150

N.º 151

N.º 152

N.º 153

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

II

**I. STRAVINSKY**

Cuatro estudios Op. 7

- 1 Con moto
- 2 *Allegro brillante*
- 3 *Andantino*
- 4 *Vivo*

**B. BARTOK**

Tres Estudios Op. 18

- 1 *Allegro molto*
- 2 *Andante sostenuto*
- 3 *Rubato... Tempo giusto*

*Intérprete:* Javier Sanz del Río

Miércoles, 12 de diciembre de 1984. 19,30 horas



Liszt *al piano*, rodeado por Kriehuber, Berlioz, Czerny y Ernst.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

El ciclo de recitales para piano que la Fundación Juan March dedica al género «Estudio», constituye una buena ocasión para constatar —por parte del aficionado y aún del profesional— que el arte musical, al igual que cualquier otro arte, necesita de la perfección y adiestramiento técnico que posibilite las intenciones expresivas del compositor y del intérprete. Y esto ha sido así desde los mismos comienzos de la Música.

Las diversas definiciones que sobre el «Estudio» figuran en los diccionarios, coinciden en lo esencial. Se trata de una pieza generalmente instrumental (aunque también puede ser vocal) escrita para el entrenamiento muscular del intérprete y/o para demostrar su facilidad en la ejecución en ciertos aspectos específicos de la técnica. La denominación «Estudio» se aplica a aquellas piezas de música cuyo especial objetivo es el desarrollo de la técnica en el intérprete, desde sus primeros comienzos como estudiante hasta el supremo dominio del virtuosismo. Es decir, se caracteriza fundamentalmente por la acumulación de dificultades técnicas en las que el ejecutante debe entrenarse.

El término «estudio» hay que entenderlo en el sentido de trabajo, de investigación. Pero ocurre que esta investigación y trabajo conduce simultáneamente a dos fines diferentes: al entrenamiento de dificultades exclusivamente técnicas, sin otra preocupación expresiva; o a lo que podríamos denominar «dificultades musicales», además de técnicas. Esto es: el estudio de la dificultad técnica no por la dificultad en sí, sino en tanto en cuanto la misma nos permite una mayor expresividad musical.

Los profesionales de la música distinguen muy bien entre los conceptos de «musicalidad» y «virtuosismo o técnica». Un estudio bien concebido se preocupa tanto por vencer dificultades virtuosísticas propias del instrumento, como de poner las mismas al servicio de la idea musical.

En cuanto a su forma, el Estudio no tiene una estructura precisa y determinada, pues suele utilizar diferentes tipos como la forma binaria, el lied y, más raramente, el rondó. El Estudio se limita generalmente al

desarrollo de un solo motivo de carácter técnico: escalas, arpeggios, saltos, «staccati», notas dobles, etc., o un pequeño grupo de motivos análogos. Pero también los hay elaborados sobre varios temas, uno de los cuales resalta y contrasta en continuos y difíciles pasajes. Cuando estos estudios, fundamentalmente didácticos, superan la sequedad y aridez de los ejercicios para pasar a partir de ahí a expresar un carácter sentimental, expresión de escenas poéticas o situaciones dramáticas descritas o comentadas musicalmente, con alto nivel artístico, se convierten en composiciones en las que la expresividad se une a la brillantez técnica, y son interpretados en concierto. Así lo entendieron los propios compositores del siglo XIX, que denominaron a estas obras «Estudios de Concierto».

Los orígenes del Estudio deben ser lógicamente casi tan antiguos como la misma Música. En nuestra cultura occidental nos encontramos ya con piezas pedagógicas escritas para el órgano en el siglo XV, como el *Fundamentum organisandi*, de Konrad Paumann (1410-1473) que gozó en vida de gran influencia como organista y pedagogo en la música alemana de la época. También es alemán el *Fundamentbuch* de H. V. Konstanz.

En Italia es capital la aportación de Girolamo Diruta, nacido en 1560 y fallecido en fecha desconocida. Organista, compositor y teórico, discípulo de Zarlino, Gabrieli y Merulo, Girolamo Diruta es el autor del primer método de instrumentos de teclado que contiene interesantes indicaciones sobre la técnica de la ejecución y la digitación. Se titula su obra *Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istromenti da penna* (Venecia, 1593), a la que seguiría en 1609 un segundo volumen con interesantísimas anotaciones y reglas sobre el uso de los registros de órgano, así como numerosas piezas de los maestros de la escuela veneciana.

Sin entrar a enumerar otras colecciones dedicadas a la pedagogía de la voz y de otros instrumentos (el violín, la guitarra, etc.), la música de tecla anterior al piano cuenta todavía con notables nombres en el campo de la técnica instrumental, como son Francesco Durante (1684-1755) y Domenico Scarlatti (1685-1757). Durante califica ya como «estudios» algunos trozos aislados de sus obras dedicadas al clave, al igual que Domenico Scarlatti, cuya primera colección de sonatas publicadas en 1738 lo fue con el título de *Essercizi per Gravicembalo*, dedicados a Juan V de Portugal. Dome-

nico Scarlatti es entonces maestro de capilla de Juan V y maestro de música de la todavía Princesa María Bárbara de Braganza, a la que en realidad van dedicados los «Ejercicios», para aprender a tocar el clave. Es curioso constatar que durante su largo servicio a la Princesa y después Reina de España María Bárbara de Braganza, Scarlatti tuvo la obligación de tocar el clave todas las noches ante la familia real, y de componer únicamente para este instrumento, pues los monarcas ya tenían cubiertas sus aficiones operísticas con el castrato Farinelli. Esto nos explica que la mayor parte de la obra musical de Scarlatti sean sonatas para clave, muchas de las cuales tienen un componente pedagógico (de ahí el término *Essercizi*) al ser dedicadas a su regia alumna, excepcionalmente dotada para la música.

El mismo componente pedagógico y de resolución de dificultades técnicas y musicales (principalmente problemas relativos a la tonalidad) podemos encontrar en la grandiosa obra de Juan Sebastián Bach (1685-1750) *El clave bien temperado*, que consta de dos cuadernos. El primero de los cuales lo compuso entre 1717 y 1723, mientras que el segundo, titulado Veinticuatro nuevos preludios y fugas, lo fue entre 1740 y 1744. En el primer cuaderno, Juan Sebastián Bach aclara que se trata de «Preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, afectando lo mismo a la tercera mayor o do, re, mi, que referente a la tercera menor re, mi, fa. Escrito y compuesto para uso y empleo de la juventud deseosa de aprender música, lo mismo que para pasatiempo de aquellos que ya son expertos en este arte». El componente lúdico de la música, necesitado a su vez de la formación técnica, queda de manifiesto en estas palabras que nos reflejan la aparición de un nuevo público y la permisividad de una nueva finalidad de la música que no es la estrictamente religiosa. En *El clave bien temperado* la simbiosis entre dificultad técnica e idea musical es perfecta, lo que llevó a Leopoldo Stokowsky a definir esta obra como «el evangelio de todo pianista».

Tampoco podemos olvidar la gran aportación de uno de los hijos de Juan Sebastián Bach, Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) quien, además de su innegable trascendental papel en la evolución de la forma musical contribuyó notablemente a distinguir entre técnica musical e interpretación, en su fundamental obra *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar los instrumentos de tecla* (Berlín, 1753 y 1762), en donde escribe que «los elementos de la interpretación son la fuerza y

la flexibilidad de los sonidos, el acento, el gesto, el legato, el stacatto, el vibrato, el arpeggio, las notas tenidas, el rallentando y el accelerando» y que la buena interpretación consiste «en la facultad de hacer al oído, cantando o tocando, sensible al verdadero contenido expresivo de una composición».

A medida que se va imponiendo el pianoforte a lo largo del siglo XVIII, y paralelamente al auge de la música burguesa de salón y de concierto en la segunda mitad del siglo, comienza a surgir una específica producción de estudios pianísticos. El primero que utiliza conscientemente la denominación de «Estudio» es Juan Bautista Cramer (1771-1858), considerado como uno de los más excelentes pedagogos que han existido y fundador de la moderna escuela de piano, de quien el mismo Beethoven opinaba que era el mejor virtuoso del piano y al lado del cual «todos los demás no valen nada». Todavía hoy sigue siendo válido su *Método de Piano* cuya quinta parte consta de ochenta y cuatro estudios. A este método siguió una segunda parte opus 100, *Escuela de los cinco dedos*, que contiene 100 ejercicios diarios. De importancia mayor si cabe es la aportación de su maestro Muzio Clementi (1752-1832), también muy admirado por Beethoven. Clementi desarrolló una polifacética carrera como virtuoso, compositor, pedagogo, editor y constructor de instrumentos, figurando entre sus discípulos el propio Cramer, Bertini, Meyerbeer, Field, Klengal, Berger, Moscheles y Kalbrenner, y siendo el primero que estableció la distinción de estilo entre el clave y el piano. Si lo hemos mencionado después de Cramer es porque Muzio Clementi denomina todavía a su *Grndus ad Parnassum*, colección de 100 grandes estudios célebres y muy conocidos de todos los pianistas, publicada en 1817, como *Ejercicios*.

En las primeras décadas del siglo XIX el «Estudio» adquiere un lugar considerable en el producción instrumental, y si bien este nombre no implica ninguna forma particular, como anteriormente vimos, el plan más frecuente era el de aria con «da capo», o también el del similar primer movimiento de la forma sonata en tres partes, con la parte central poco desarrollada. Pronto la costumbre hizo que se tratase en cada fragmento una fórmula técnica especial, y así se hacían colecciones de estudios en las que se practicaban todos los elementos fundamentales de la técnica pianística.

Desde las primeras décadas del siglo XIX ya no hubo un virtuoso o un profesor que no publicase estudios

para su instrumento con las características citadas. A los estudios de Cramer, que se consideran como los más antiguos y han quedado como clásicos, siguieron los de Muzio Clementi ya citados y los de Henri Bertini (1798-1876). Nombres como Steibelt, Kalbrenner, Hummel, Moscheles, Thalberg, Alkan, Stamaty, Henselt, Stephen, Heller, Le Couppey, Marmontel, etc., consolidan y desarrollan la cada vez más poderosa técnica específica del instrumento rey del siglo, el piano. A ellos hay que añadir los de los españoles Pedro Albéniz (1795-1855), Carrafa, Miró y un largo etcétera que llena nuestra propia producción musical de este siglo. Pero la más significativa aportación la va a realizar Federico Chopin.



Chopin por *Jan Styko*.

## PRIMER CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *Veinticuatro estudios de F. Chopin*

Con el Romanticismo tiene lugar el auge y desarrollo del Piano, instrumento que paulatina y gradualmente va sustituyendo al clavicémbalo a lo largo del siglo XVIII. La ejecución de obras para clavicémbalo durante el siglo XVIII era privada o semiprivada. Sabemos de la gran maestría técnica de Couperin, Haendel, Bach o Scarlatti gracias a los testimonios aislados de escritores de la época, pero los grandes intérpretes se ganaban la vida enseñando en lugar de ejecutando. Como anteriormente hemos visto, las sonatas se publicaban como «ejercicios» o lecciones, y la extraordinaria música de J. S. Bach para clavecín como «Práctica de Teclado» (*Clavier libung*).

El piano se va convirtiendo en la primera mitad del siglo XIX en el instrumento más difundido, gracias a su solidez y menor dificultad de mantenimiento que el clavicémbalo, que necesitaba frecuentes reparaciones y aficiones. Se amplía así de manera extraordinaria el círculo del público destinatario de las obras musicales. A partir de Muzio Clementi los pianistas aumentaron sus ingresos dedicándose a la enseñanza del piano a las niñas de la burguesía, y no está de más recordar que la dote que llevaban las mujeres al matrimonio era el arte de tocar el piano, junto con el canto, el dibujo, el bordado y el francés elemental.

Surge así un numeroso público de aficionados junto al que coexisten en la primera mitad del siglo los concertistas profesionales, que sólo se dedicaban a sus conciertos y más ocasionalmente a la enseñanza, y que eran auténticos ídolos del gran grupo de los aficionados.

En esta doble situación de ampliación del público destinatario de la música y de la existencia de extraordinarios virtuosos que exhiben su poderío técnico en el concierto público, surge la figura de F. Chopin, cuya aportación al desarrollo de la música y la técnica pianística es fundamental y se va a convertir en punto de partida y referencia de los compositores coetáneos y posteriores a él.

F. Chopin, nacido en Zelazowa-Wola (Varsovia) en 1810 y muerto en París en 1849, dedicó prácticamente toda su producción musical al piano. A ello contribuyó sin duda su peculiar identificación con el instrumento, que le hace tocarlo de tal manera que asombra a su primer profesor, Adalberto Zywny. Es decir, Chopin está dotado naturalmente de una genial intuición pianística que le convierte en el gran innovador de la técnica de este instrumento. La inspiración de Chopin se concreta en términos de técnica pianística: cada idea musical, cada frase, está ligada a su arquitectura técnica y condiciona el nacimiento y desarrollo de la música.

La identificación entre idea musical y técnica o virtuosismo musical hace que la forma ideal en que se expresa Chopin sea de pequeñas dimensiones, la pieza breve en la que todo está contenido desde los primeros compases. El desarrollo sólo dura lo necesario para fijar una idea fugitiva, y la permanencia de un mismo sentimiento en la sucesión de las distintas ideas, caracteriza y limita las composiciones más amplias de Chopin.

Por otra parte, Chopin compone siempre al piano, y en este sentido hay que recordar que en 1823 Sebastian Erard inventó el doble escape, adoptado a partir de entonces por todos los constructores de pianos y gracias al cual es posible realizar rápidas repeticiones de un mismo sonido. Chopin nunca hubiera podido componer el scherzo de la *Sonata en Si bemol mayor* sin el descubrimiento de Erard. Es decir, el músico polaco pone al día el lenguaje musical de acuerdo con las nuevas posibilidades mecánicas del instrumento.

Dentro de su producción pianística, la serie de sus 24 estudios para piano es el reflejo de su preocupación técnica por este instrumento. Se trata de dos colecciones de doce estudios cada una (opus 10 y opus 25) dedicadas a F. Liszt y a la Condesa d'Agoult respectivamente, publicadas entre 1833 y 1837. Cada uno de los estudios cuenta con la indicación expresa de lo que técnicamente pretendía.

Este período de la vida del compositor es de gran madurez artística y de una apasionada juventud. Los Estudios opus 10 y opus 25 nos recuerdan otro caso excepcional de la Historia de la Música como son los 48 preludios y fugas del *Clave bien temperado* de J. S. Bach: en uno y otro caso las exigencias técnicas de la enseñanza quedan perfectamente resueltas y puestas al servicio de puras ideas musicales. En estos estudios

dedicados a profesionales de alta formación, el virtuosismo más trascendente no conoce un momento de vacío musical ni superficialidad brillante, a pesar de que cada uno de los estudios ofrece una particular dificultad técnica.

El n.º 1 del Op. 10, Allegro en Do mayor, se propone la extensión de los dedos de la mano derecha, y está compuesto por arpeggios de séptima de dominante que exigen un perfecto equilibrio de los dedos como del cuerpo, ya que los arpeggios recorren todo el teclado. La mano izquierda es un impresionante coral.

El n.º 2 del citado opus, Allegro en La menor, pretende fortalecer e independizar los dedos 3, 4 y 5 (medio, anular y meñique) de la mano derecha que, a pesar de su total relajación e independencia deben de actuar con una perfecta claridad. La mano izquierda exige gran rapidez de reflejos y una gran independencia con la derecha. Debido a su carácter cromático nos anuncia el impresionismo de Debussy.

El n.º 3 en Mi mayor, Lento ma non troppo, es el primero de los estudios polifónicos. Toda la introducción está escrita a tres voces, lo que implica diferenciar perfectamente el *legatto* (ligado) e intensidad de la melodía con el acompañamiento, siempre subordinado a ésta. Tiene forma ABA, siendo el tema B rítmico y exigiendo unos desplazamientos rápidos y precisos.

El n.º 4, Presto en Do sostenido menor, exige una gran regularidad y precisión de los dedos de la mano derecha mientras la izquierda es muy rítmica. Su gran velocidad exige cambiar rápidamente de articulación. En la parte central pasa la dificultad de la mano derecha a la izquierda y viceversa.

El n.º 5, Vivace, en Sol bemol mayor, se propone conseguir soltura y claridad, y se desarrolla principalmente en las notas negras, basándose en la escala pentatónica y desarrollándose en rápidos tresillos. El pulgar debe ser ligero y con igual fuerza que los restantes dedos. La melodía comienza en la mano izquierda, que tiene tanta importancia como la derecha.

El n.º 6, Andante, en Mi bemol menor, es un perfecto estudio de independencia de las voces. Por su carácter completamente polifónico y necesidad consiguiente de diferenciar los planos sonoros, se debe tocar horizontalmente y no como superposición de acordes.

El n.º 7, Vivace, en Do mayor, plantea el desarrollo de la extensión y precisión en la simultaneidad de ataque de las dobles notas, alternando terceras o segundas con sextas. Tiene carácter de *toccata* y en él han creído

ver algunos la descripción de un paisaje invernal con trineos que conducen prisioneros a Siberia.

El n.º 8, *Allegro*, en Fa mayor, concede gran importancia al paso del pulgar para efectuar un perfecto *legatto*; gran extensión en el teclado y perfecta igualdad de los dedos. Es compleja la parte central por la sincronización de las dos manos que van en direcciones contrarias.

El n.º 9, *Allegro molto agitato*, en Fa menor, invierte el orden establecido en el anterior, cantando ahora la mano derecha sobre arpeggios abiertos de la izquierda en los que radica su dificultad por su velocidad y *legatto*.

El n.º 10, *Vivace assai*, en La bemol mayor, tiene por finalidad dar flexibilidad a la muñeca y a la mano, exigiendo de la mano derecha la repetición unas seiscientas veces del mismo movimiento de palanca apoyándose en el pulgar y obteniendo el intervalo de sexta entre los dedos índice y meñique (segundo y quinto). Gran independencia rítmica.

El n.º 11, *Allegretto*, en Mi bemol mayor, parece un nocturno escrito para arpa de siete pedales, y en él se ha creído percibir también una asociación del arpa con la flauta, la trompa y el contrabajo, desarrollo de la extensión, así como importancia de la respiración después de cada frase. La melodía de la parte superior de los acordes debe destacarse lo más *legatto* posible.

El n.º 12, *Allegro con fuoco*, en Do menor, desarrolla la energía, igualdad y flexibilidad de la mano izquierda con gran importancia del *legatto*, frente a la independencia de la mano derecha. Lleno de patetismo, parece que lo compuso hallándose en Stuttgart en septiembre de 1831, bajo la impresión de la caída de Varsovia en poder de los rusos. Por esta razón se le conoce también como «Revolucionario».

El segundo ciclo de estudios, Op. 25, está dedicado a la Condesa d'Agoult, la íntima amiga de F. Liszt, al cual dedicara la primera serie.

El n.º 1 del Op. 25, *Allegro sostenuto*, en La bemol mayor, presenta una línea melódica de carácter vocal que es posible gracias a la flexibilidad de la muñeca en las dos manos, que se juntan y separan constantemente con gran rapidez en los saltos. En opinión de Schumann no es propiamente un estudio sino un verdadero poema, dada su gran carga expresiva.

El n.º 2, *Presto*, en Fa menor, yuxtapone dos ritmos diferentes: tresillos de corcheas en la derecha y de negras en la izquierda. Hay quien sugiere que aquí pre-

tendió Chopin evocar a su antigua enamorada María Wodzinska.

El n.º 3, *Allegro*, en Fa menor, sorprende por sus modulaciones y por sus repeticiones inesperadas, exigiendo gran limpieza e independencia de los movimientos opuestos de los dedos, flexibilidad de la muñeca y un gran equilibrio entre el pulgar y el meñique.

El n.º 4, *Agitato*, en La menor, trabaja los desplazamientos muy rápidos en la mano izquierda, alternando también el *stacatto* y el *legatto*. Sobre el *stacatto* de los acordes que se producen con gran rapidez, canta en la región aguda una melodía en *legatto*, muy expresiva y suplicante.

El n.º 5, *Vivace-Più lento-Vivace*, en Mi menor, ofrece el esquema ABA; en la primera parte se repite una figuración adornándola con apoyaturas que hay que realizar con un movimiento incisivo del dedo. Movilidad y ligereza del pulgar y segundo dedo (índice) de la mano derecha. La parte central (B) ofrece una melodía como si cantara el violoncello, acompañada por arpeggios que incluyen dobles notas y tresillos, con la indicación «*più lento*». De nuevo el tema A del comienzo.

El n.º 6, *Allegro*, en Sol sostenido menor, plantea el estudio de las terceras con un virtuosismo difícilmente superable. Sus escalas cromáticas con terceras paralelas llevan anotadas la correspondiente digitación de Chopin, pero después le aplicaron nuevas digitaciones Bülow, Klindworth, Pugno, Kullak, Godowski, Busoni y otros más. Este estudio inspiró a Liszt, Wagner, Richard Strauss y a Scriabin, tanto en la música pianística como en la sinfónica y dramática. La mano izquierda es expresiva y debe destacarse a modo de canto sobre la derecha.

El n.º 7, *Lento*, en Do sostenido menor, es otro estudio básicamente polifónico, a modo del n.º 6 del Op. 10. Lo inicia la mano izquierda que enseguida dialoga con otra melodía de la mano derecha. Hay que prestar gran atención a los matices y al contraste sonoro y dialogante de la melodía de la izquierda con la derecha. Los comentaristas han observado el carácter poético de este Estudio, que podría pasar por una plegaria, una invocación, o una meditación.

El n.º 8, *Vivace*, en Re bemol mayor, estudia los pasajes en sextas tanto en la mano derecha como en la izquierda. La melodía surge de la parte superior de las sextas de la mano derecha.

El n.º 9, *Allegro vivace*, en Sol bemol mayor, plantea problemas de desplazamiento en la mano izquierda, similares al n.º 2 del Op. 10. La mano derecha se apoya sobre el pulgar. Es muy breve y se basa en un solo motivo. Su dinamismo ha dado lugar a que se quiera ver en él el vuelo de las mariposas, entre otras imágenes caracterizadas por el movimiento.

El n.º 10, *Allegro con fuoco*, en Si menor, está destinado al estudio de las octavas, aunque Chopin prefería evitarlas. De nuevo el esquema ABA, escalas ligadas en el primer tema, en el que es necesaria la flexibilidad de la muñeca, respetar el fraseo y el ritmo binario del estudio; la parte central (B) es lenta y de gran expresión, y le sigue un episodio puente que se repite durante doce compases modulando hasta llegar al tema y tonalidad principal en la que acaba brillantemente.

El n.º 11, *Lento-Allegro con brío*, en La menor, ha sido denominado «Huracán de invierno», debido a su poderío e igualdad de la mano derecha con una izquierda ligada y expresiva. Es de una gran riqueza orquestal y, como el famoso «Revolucionario», es el mejor argumento para deshacer el tópico de un Chopin enfermizo y afeminado.

El n.º 12, *Allegro molto con fuoco*, en Do menor, es otro estudio monumental, brillante cierre del segundo cuaderno. Parece que, como el último estudio del primer cuaderno, se inspiró en la noticia de la caída de Varsovia. Trabaja los arpeggios y desplazamientos de las dos manos en el teclado. Destacan una especie de campanadas, cuyo efecto se consigue mediante los acentos. Nos recuerda en su planteamiento el n.º 1 del Op. 10 con lo que los dos ciclos quedarían simétricamente estructurados. El arpeggio es la continuación de la acentuación del principio, siendo ésta el canto principal. Con él finaliza brillantemente el segundo cuaderno.

En conclusión, y como ya hemos repetido anteriormente, todas las preocupaciones técnicas nacen de las ideas musicales cuya belleza y novedad están íntimamente ligadas a la forma de interpretar. Para el profano, como para el profesional, los estudios de Chopin son auténticas obras maestras en las que las dificultades técnicas que plantea quedan subordinadas e integradas en una superior idea expresiva; es decir, en ningún caso se da la sensación de estar ante aburridos e inaguantables pasajes de mecanismo. Ese es su gran mérito y lección para los futuros compositores.

## SEGUNDO CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *F. Listz, Estudios Transcendentales*

Nacido sólo un año más tarde que F. Chopin, el 22 de octubre de 1811 en Raiding (Hungría), Franz Liszt sobrevivió al compositor polaco casi cuarenta años, pues falleció en Bayreuth el 31 de julio de 1886. Vivió así el ambiente intimista y recogido de lo que se ha dado en llamar «Primer Romanticismo», pero especialmente fue protagonista del «Segundo Romanticismo», caracterizado por la fe en el poder absoluto de la música no ya para expresar íntimas situaciones y sensaciones personales sino para describir con ella cualquier tipo de situación tanto gráfica como filosófica, pero pasada por la interpretación y expresión personal.

Sus aptitudes para la música eran tan extraordinarias ya de niño, que su padre, administrador del Príncipe Esterhazy, dejó su seguro empleo para orientar a su hijo en el mundo del concierto virtuosista en el que basar su economía familiar. Su formación con Czerny y Salieri, más tarde con Paér y Reicha, y especialmente, sus contactos con Chopin en 1831 y con Paganini, le dieron grandes impulsos como virtuoso del piano; por su parte, Berlioz le orientó y formó en la Composición musical. Su biografía se enriquece con sus relaciones con la Condesa d'Agoult, con la que vivió desde 1835 a 1839 en Suiza e Italia. No es, pues, accidental que F. Chopin dedicara sus dos series de estudios a Liszt y a la Condesa d'Agoult.

Su carrera como concertista fue espectacular, siendo; el perfecto paradigma de virtuoso del romanticismo, cuya rivalidad con Thalberg, el otro gran virtuoso de la época, dio paso a su evidente superioridad como pianista, confirmada en el transcurso de sus giras desde 1839 a 1847. A partir de ese año, y siguiendo los deseos de la Princesa Carolina von Sayn-Wittgenstein, abandonó sus actividades de concertista y se dedicó por completo a la composición, desempeñando el cargo de director de orquesta de la corte de Weimar. En esta corte se convirtió en el más ferviente defensor y protector de Ricardo Wagner, por quien sentía gran admiración y una profunda amistad. Su autoridad como director, profesor, escritor y compositor era incuestionable, hasta que en 1861 pasó a Roma para recibir las

órdenes menores en 1865. 1869 es el año en que Cósima, hija de F. Liszt y la Condesa d'Agoult, se casa con Ricardo Wagner.

Junto con F. Chopin, F. Liszt es el otro gran renovador de la técnica pianística, debido a su increíble facilidad para tocar el piano; la mayor parte de las obras que había publicado parecían intocables para otra persona que no fuera él. En realidad revoluciona los procedimientos del método antiguo que, derivado de las especiales características del clavicémbalo del XVIII, aconsejaba la inmovilidad de los codos que debían permanecer pegados al cuerpo, limitando la acción de los dedos y del antebrazo.

Liszt desarrolla y amplía la sonoridad del piano a partir de nuevos procedimientos materiales del intérprete, deducidos de una gimnasia especial y, en consecuencia, escribiendo para el piano de una manera lógica y de acuerdo con la propia fisiología humana, trabajando los dedos naturalmente y consiguiendo así el mayor beneficio sin violentarlos. Aunque su música es de temer a primera vista, no tiene tanta dificultad como aparenta si se aborda a partir de un entrenamiento anatómico y muscular lógico y adecuado.

Los Estudios *Transcendentales* están escritos según las tendencias programáticas de Liszt. En el plan inicial la colección debía comprender una serie de estudios en todos los tonos mayores y menores, al igual que El *clavecín bien temperado*, de J. S. Bach, pero finalmente Liszt escribió sólo los que van de Do mayor a Si bemol menor, en orden creciente de alteraciones (bemoles) en la clave. El calificativo de «Transcendentales» expresa la búsqueda de una técnica pianística que alcance los más altos grados de virtuosismo, que lo «trascienda», no ya como mera acrobacia sino como resultado de experimentos que aspiran a enriquecer la sonoridad y el timbre del instrumento, su subordinación al contenido musical.

Todos los estudios transcendentales tienen un aspecto técnico particular, aunque no tan transparente como los estudios de Chopin, que siguen siendo los más perfectos modelos en cuanto obras de arte.

El Preludio, presto energético, en Do mayor, y en compás binario, cumple la función de introducción y se inicia con un arpeggio de séptima de dominante que da paso a un pasaje cromático en stacatto. Presenta grandes desplazamientos de acordes de gran extensión, escalas cromáticas y arpeggios que recorren el teclado en toda su extensión. Estudio de velocidad.



Liszt.

El n.º 2, *Molto vivace*, en La menor, viene a completar lo que se puede considerar como introducción de la serie. Está en compás ternario, y en él alterna notas picadas en la mano izquierda con octavas en la derecha con lo cual casi todo el estudio va a contratiempo de la izquierda y en grandes desplazamientos. Estudio para las manos alternadas.

El n.º 3, *Poco Adagio*, está en Fa mayor, y lo titula *Paesaggio* (Paisaje), escribiéndolo en seis por ocho. Tiene forma ABA, presentando la parte central un acusado contraste en Re bemol menor. Una bella melodía en octavas en la mano derecha, apoyada en el acompañamiento de la mano izquierda «*dolcissimo*, una corda», para pasar enseguida el tema a la mano izquierda y el acompañamiento en la derecha. Después de la parte central en la tonalidad de Re bemol mayor, la tercera parte la realiza con acordes en las dos manos. Estudio para la expresión melódica.

El n.º 4, Allegro, en Re menor, es el famoso *Mazeppa*, inspirado en una de las más famosas Orientales de Víctor Hugo y que se ha hecho célebre por haber pasado al Poema sinfónico de ese nombre. La fuente del Poema es un pasaje de la *Historia* de *Carlos XII*, de Voltaire, donde se habla de Ivan Stepanovic Mazeppa, noble polaco nacido hacia 1645 que combatió al lado de Carlos XII. Después de la derrota de Poltava (1709), mientras el Rey y los suyos descansan, Mazeppa narra una historia de su juventud, cuando era paje de Casimiro V de Polonia. Descubierta una intriga suya con la mujer de un magnate, fue atado desnudo a lomos de un caballo ucraniano al que dejaron correr libremente después de azuzarlo hasta enfurecerlo. El caballo galopó por bosques y ríos llevando a su víctima hasta que, al llegar a la llanura, cayó muerto, siendo recogido y socorrido el maltrechado Mazeppa por los cosacos, que le eligieron como jefe. Víctor Hugo dio una interpretación simbólica a esta historia: el joven noble es el artista y el ardiente corcel el genio. Esta parece también que fue la intención de Liszt, que en el programa que antepuso al Poema Sinfónico sacado de este estudio trascendental tomó el núcleo central de los versos en el que se dice «... il court, il volé, il tombe. Et se releve roi». Tras una rápida y fulgurante introducción integrada por acordes arpegiados y fortísimos y seguida de una «cadenza a piacere», aparece el tema que representa a Mazeppa, «sempre fortissimo e con strepito», y que reaparece periódicamente a lo largo del estudio con los más diversos y difíciles procedimientos técnicos (terceras, octavas, etc.) con una parte central caracterizada por su gran contraste rítmico al que, después de un breve pasaje recitativo, sigue el final en el carácter inicial. Como se podrá comprobar, la idea de galope y del ímpetu está perfectamente lograda «trascendientemente» el aparatoso virtuosismo.

El estudio n.º 5, Allegretto, en Si bemol mayor, lleva por título «Fuochi fatui» (Fuegos fatuos), bien descriptivo de la intención de su autor. En compás de dos por cuatro y escrito en fusas, está plagado de escalas cromáticas y dobles notas, así como de contrastes de intensidad con los que se pretende describir los fuegos fatuos. Estudio de velocidad, es el prototipo de todas las descripciones posteriores de este género.

El n.º 6, Lento, en Sol mayor, con una introducción en Sol menor, ofrece gran contraste con el anterior para describir una «Visione», que es el título puesto por el propio Liszt. El contraste de las tonalidades de Sol me-

ñor a Sol mayor parece sugerir el paso de la obscuridad a la luz, tema tan querido del Romanticismo. Técnica-mente se trabajan los pasajes arpegiados y las octavas, así como los acordes y los trémolos.

El n.º 7, en Mi bemol mayor, lleva por título «Eroica», y se trata de un estudio brillante que comienza con una larga introducción que da paso a un tiempo de marcha con un tema muy expresivo en progresiones, que va combinando con grandes arpegios. Después de un pasaje central con un tema muy patriótico se llega a un largo pasaje de octavas alternadas en las dos manos, muy brillante, que nos conduce de nuevo al tema de la marcha.

El n.º 8, Presto furioso, comienza en Do menor, siguiendo con el plan tonal trazado, pero continúa con una segunda parte en el tono de Do mayor. Lleva por título «Caccia selvaggia» (caza salvaje), y para describir ese programa utiliza los más variados recursos técnicos. El paso a la tonalidad de Do mayor parece sugerir el triunfo en el empeño.

En contraste con el anterior, el estudio n.º 9 lleva por título «Ricordanza», y está en tiempo Andantino y en el tono de La bemol mayor. Tiene carácter de improvisación, con grandes cadenzas y arpegios a las que sigue un pasaje central «largamente e molto espressivo», en la tonalidad de Re bemol mayor, que da paso a la tonalidad inicial en pasajes de gran dificultad de sincronización en las dos manos. Los contrastes técnicos y tonales están utilizados con la finalidad de expresar los diversos estados anímicos del «Recuerdo» del título, y es un estudio excelente para la expresión melódica.

El estudio n.º 10, Allegro agitato molto, está en la tonalidad de Fa menor y, a diferencia de los anteriores, carece de título orientador del programa. La nueva tonalidad presta un gran dramatismo subrayado con acordes alternados a los que sigue un pasaje como de súplica, gracias a los silencios y a los acentos de la mano derecha, contrastando con momentos de gran lirismo.

El n.º 11, Andantino, Re bemol mayor, lleva por título «Armonías de la tarde» y se trata en realidad de un Nocturno, de evocación poética, en el que se trabajan los arpegios y en el que podemos encontrar un cierto antecedente del impresionismo.

El último de la serie, el n.º 12, está en Si bemol menor, Andante con moto, y lleva por título «Caccia-Neva» (Barre nieve) y plantea el estudio del trémolo.

La primera versión de los Estudios Transcendentales

es de 1827, publicada en 1839, retirada más tarde por Liszt, y de nuevo reelaborada y publicada en 1852. Está dedicada a Czerny y constituye en su conjunto una de las obras fundamentales de la literatura del piano. Dentro de un plan tonal lógico, presentan una audacia armónica en la que se van a inspirar autores posteriores como Fauré, Debussy o Bartok. El concepto romántico de la «Gesamtkunstwerk» se funda en la concepción simbolista de la obra de arte, según la cual, la realidad, el mundo de lo empírico, es sólo un símbolo, un lenguaje cifrado de lo absoluto y trascendente que tras él se esconde. La obra de arte debe representar la esencia de las cosas, y cuantos más símbolos se combinen para hacer accesible e inteligible ese absoluto, tanto más completa resultará la obra como representación de la esencia de las cosas.

Para Liszt, la música no puede describir imágenes y situaciones externas a no ser a través de la elaboración interior del artista. El objeto de la música lo constituyen no las cosas, sino los sentimientos y emociones provocados por ellas. Dentro de esta concepción metafísica del arte, el piano se convierte en el instrumento ideal, y de la misma manera que Beethoven se esforzó por llevar la orquesta al piano, obteniendo de éste timbres, sonoridades y desarrollos no oídos antes, Liszt se propone llevar el piano a la orquesta, substituir ésta por aquél.

El Estudio en la música romántica participa plenamente de esta filosofía. Su función está determinada por las necesidades de crear una nueva técnica y un nuevo estilo de teclado. Clementi, Czerny, Field, Chopin, Liszt, y los compositores románticos posteriores, se plantean los problemas técnicos del instrumento desde un punto de vista puramente artístico. El hecho de que el Estudio para piano del Romanticismo sea una pieza de concierto con autonomía artística propia nos demuestra que la búsqueda de un nuevo lenguaje y de unos nuevos procedimientos técnicos estaban subordinados a ese nuevo ideal artístico del arte total. Es un error menospreciar a Liszt como compositor puramente virtuosista, pues por lo apuntado y escuchado, comprobamos que su virtuosismo es el medio para la expresión de su ideal artístico, que necesita de una «técnica trascendente» íntimamente vinculada al contenido musical de la pieza.

## TERCER CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *Camile Saint-Saens y C. Debussy*

La extraordinaria aportación al piano romántico realizada por F. Chopin y F. Liszt condiciona y lleva a su más alto grado de madurez la técnica del instrumento rey del Romanticismo. Prácticamente todos los concertistas de piano escribieron sus propios estudios, como anteriormente indicábamos; por otra parte, a pesar de la cultura musical y literaria de Chopin, Schumann, del propio Liszt y de tantos otros pianistas compositores, el contraste de períodos y estilos prácticamente no se da en el siglo XIX. No se pensaba en interpretar a los compositores anteriores, tales como J. S. Bach, por ejemplo. Los programas eran de lo más heterogéneo, y el piano cumplía en buena medida lo que unos años más tarde va a hacer el fonógrafo: difundir y dar a conocer la nueva música.

El piano era el instrumento ideal para difundir en él todo tipo de música, y virtuosos de la categoría de Hummel, Weber, Czerny, Cramer, Kalbrenner y un largo etcétera, incluían en sus conciertos transcripciones de óperas, variaciones sobre melodías populares danzas, rondós, caprichos e «improvisaciones» cuidadosamente preparadas. Kalbrenner puso de moda grandiosos arreglos para dos o más pianos, como el realizado en 1838 sobre la obertura de *La Flauta mágica* de Mozart, para 12 manos, interpretada por seis ejecutantes entre los que se encontraba Liszt.

Progresivamente se va adquiriendo una mayor perspectiva histórica y una mayor conciencia de la propia peculiaridad tímbrica del instrumento. Camile Saint Saéns es un ejemplo de buen eclecticismo que supo seguir sin rigor los academicismos y acoger en su justa medida las innovaciones.

Camile Saint-Saéns nació en París el 9 de octubre de 1835 y falleció en Argel el 16 de diciembre de 1921. Compositor menos conocido pianísticamente que los anteriores (es famoso por su *Sansón* y *Daliia* entre los aficionados a la ópera, y por su *Danza macabra* entre los aficionados a la música sinfónica), dejó entre su producción musical una colección de *Seis Estudios* (Op. 52) fechada en 1877, otros *Seis Estudios* (Op.

111) fechados en 1899, así como *Seis Estudios para la mano izquierda* (Op. 139), fechados en 1912. Su formación pianística la adquirió con Stamaty, y la orgánica con Benoist, mientras que la composición la estudió con Halévy. Tocaba el piano ya a los cinco años y sus primeras obras para este instrumento las compuso a los siete años de edad. De 1861 a 1865 fue profesor de piano en la Escuela Niedermeyer y allí tuvo entre sus discípulos a Gabriel Fauré. A todos ellos les enseñó el arte de Schumann, Liszt y Wagner.

En 1871 fundó la *Société Nationale de Musique*, orientada al fomento de la ejecución y la difusión de la música francesa, tanto nueva, como antigua. A esta iniciativa se sumaron entre otros Lalo, C. Frank, Bizet y Fauré, que impulsaron de manera notable las actividades de la Sociedad. Su preocupación por la música de épocas anteriores le llevó a publicar ediciones de las óperas de Rameu entre otros.

Los Seis Estudios Op. 52 datan de 1877. El n.º 1 está dedicado a Mr. Edouard Marlois, y es un Preludio en Do mayor; el n.º 2, «para la independencia de los dedos», está en La menor y dedicado a Mr. W. Krüger.

El Estudio n.º 3 es un preludio y fuga en Fa menor dedicado a A. Rubinstein. El Preludio, Allegro, está escrito en notas dobles alternadas en ambas manos con un carácter sobrio y muy diferente de los estudios de Chopin y Liszt. Le sigue un fuga a 3 voces, que nos recuerda las obras de C. Franck, y plantea el problema de la independencia de los dedos a partir del trabajo contrapuntístico.

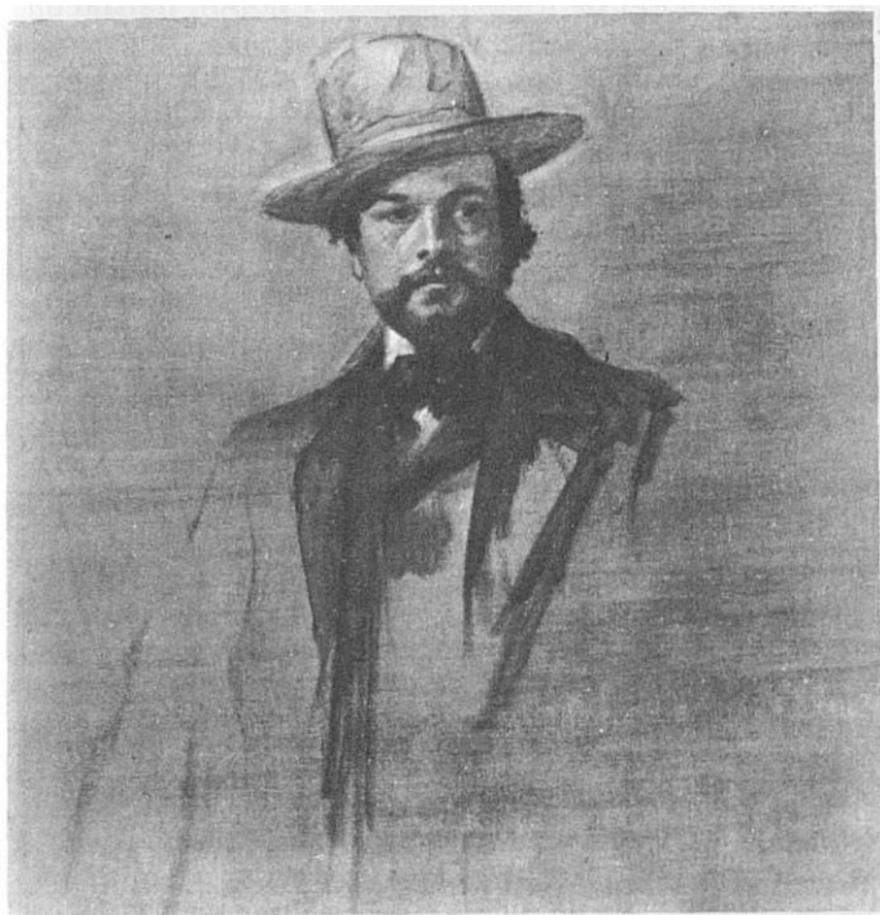
El estudio n.º 4, dedicado a Mme. Constance Pontet, es un «Estudio del ritmo», en La bemol mayor, para lo que combina simultáneamente ritmos binarios en una mano con ternarios en la otra, alternándolos. Su dificultad rítmica (polirritmo binario con ternario) no impide que haya que destacar la melodía en la mano derecha.

El estudio n.º 5 es un preludio y fuga en La mayor, dedicado a Nicolás Rubinstein.

El n.º 6, escrito «en forma de Vals», está dedicado a Mme. Marie Jaëll y se puede considerar como la conclusión de los cinco estudios anteriores, recopilando las dificultades técnicas estudiadas en ellos, pues tiene polirritmos, escalas, acordes alternados, un gran concepto melódico así como pasajes cromáticos. Se combinan pasajes de octavas, terceras y desplazamientos de acordes. Estéticamente se plantea fundamentalmente problemas técnicos y específicamente musicales, sin

una conexión con aspectos sentimentales como era normal en Chopin y Liszt.

Con Claude Debussy, entramos en un mundo sonoro totalmente distinto, como es el del impresionismo musical. En rebeldía contra el romanticismo alemán, Debussy trató de sustituir la exuberancia emocional por un arte delicado, sutil e íntimo. Frente al mundo del sentimiento, Debussy contrapone el mundo de las sensaciones, antes que los conflictos del mundo interior. Para Debussy, al igual que para Monet y Verlaine, el arte era una experiencia sensual antes que ética o intelectual. Es el denominador común del simbolismo poético de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, y del impresio-



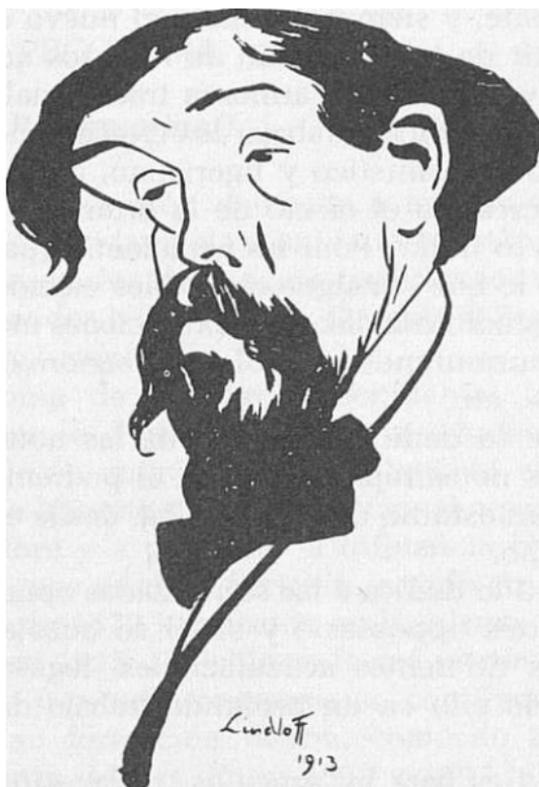
*Claude Debussy por Paul Robert.*

nismo pictórico inaugurado con Monet, Pissarro, Manet, Degas y Renoir entre otros.

Pero, al margen de esta rebeldía contra el romanticismo alemán, el impresionismo musical es una continuación del romanticismo, al preocuparse por la belleza del sonido, por el lirismo, por su rechazo de las concepciones clásicas de la forma, su preferencia de la música programática y los títulos poéticos, su culto por la naturaleza y su imaginativo colorido tonal. Hay todavía un punto común muy importante: el deseo de agrupar la música, la pintura y la poesía lo más estrechamente posible.

Entre la amplia producción musical de Debussy, figuran Doce estudios, fechados en 1915. Al comienzo de ese año Debussy había aceptado el encargo de dirigir una edición de los estudios de Chopin, trabajo que aceptó por necesidad económica pero que le permitió analizar y conocer profundamente los magistrales estudios chopinianos. Ese mismo año (que es, por otra parte, el año de la muerte de su madre), el editor Durand le encarga la composición de una colección de estudios. La familiaridad con los estudios de Chopin le orientó para crear una obra en la que fueran desarrolladas metódicamente todas las dificultades de la nueva escritura pianística del impresionismo. Entre los meses de junio y julio de 1915 interrumpió la revisión de los estudios de Chopin e inició los suyos propios. Vivencialmente Debussy atravesaba una crisis creadora debida a la primera guerra mundial, la enfermedad y muerte de su madre y su propia enfermedad. Por encima de los diversos problemas técnicos afrontados, sus estudios constituyen una profunda investigación sobre el aspecto tímbrico y dinámico del instrumento, de la que se desprende un mundo sonoro apasionante, reflejo, por otra parte, de la seductora personalidad de Debussy.

Los Estudios de Debussy son el «gradus ad Parnasum» al nuevo estilo pianístico, un resumen de las novedades técnicas aportadas por 20 años de evolución, al mismo tiempo que un homenaje a los maestros del pasado: Couperin, Chopin y Liszt. Junto a ese homenaje, hay una extraordinaria novedad de escritura: terceras y cuartas que se desenvuelven sin el corsé de la tonalidad tradicional, acordes enlazados libremente, etc.; constituyen a la vez un método a la técnica exigida por la música debussysta y por la música del siglo XX en general, desde la triple perspectiva del mecanicismo, de la expresión y del fraseo.



*Claude Debussy. caricatura de H. Lindloff.*

El n.º 1 lo titula «Para los cinco dedos, según Mr. Czerny». En general, en todos los estudios hay indicaciones que aclaran los aspectos musicales impresionistas. El estudio se abre con un «sagement» (sabiamente, prudentemente) y con las cinco notas primeras de la escala de Do mayor. En el estudio n.º 2, «Para las terceras» trabaja las notas dobles, con la peculiar armonía impresionista. Es de gran importancia el empleo del pedal derecho para conseguir los efectos sonoros adecuados. El n.º 3 «Para las cuartas», es un andantino con moto, del que hay que destacar su gran riqueza rítmica. El estudio n.º 4 lo dedica al estudio de la sextas, y en él combina los compases de tres por cuatro con el compásillo. Todo el estudio es una variedad de sextas ligadas y picadas.

El n.º 5 lo dedica al estudio de la octavas y en él hay un concepto totalmente nuevo de afrontar las dificultades del piano; octavas ligadas, picadas, empleo del pedal, pasajes rítmicos, estudio de la dinámica. Como los anteriores, debe mucho en su planteamiento a los estudios de Chopin.

El n.º 6 lo titula «Para los ocho dedos», pues todo él se ejecuta sin utilizar los pulgares, con la dificultad consiguiente, y siempre creando el nuevo clima musical a partir de la utilización de recursos que poco tienen que ver ya con la armonía tradicional.

El n.º 7 lo dedica a trabajar los cromatismo. Casi todo el estudio es pianístico y ligerísimo, acabando lejanamente y creando el efecto de la bruma.

El n.º 8 lo titula «Pour les agréments» (para los adornos), con lo que consigue especiales efectos tímbricos. Todo el estudio está lleno de indicaciones muy significativas: «murmurando», «dulce», «sonoro», «ligero y danzante», etc.

El n.º 9 lo dedica al trabajo de las notas repetidas («Pour les notes répétées») y en él podremos observar también un estudio de la dinámica, desde el pianísimo al fortísimo.

El n.º 10 lo dedica a las sonoridades opuestas («Pour les sonorités opposées») y en él se trabajan especialmente las diferentes articulaciones, legatos, picados, pedal, todo ello en un profundo trabajo de la sonoridad.

El n.º 11 es para los arpeggios compuestos («Pour les arpèges composés»), mientras que el n.º 12 lo dedica a los acordes («Pour les accords»).

A lo largo de estos estudios, Debussy emplea los nuevos procedimientos musicales, como es la tendencia a considerar el acorde como una entidad en sí misma, «un estremecimiento sonoro que golpea el oído». Si un acorde determinado provoca un efecto chocante, se puede reforzar ese efecto repitiendo el acorde en diversos grados de la escala, desplazándolo hacia arriba o hacia abajo. Junto a ello están las influencias modales, movimientos paralelos y la ampliación del concepto de la tonalidad tradicional, entre otros muchos.

Debussy había nacido en Sain Germain en Laye el 22 de agosto de 1862 y falleció el 25 de marzo de 1918.

## CUARTO CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *Scriabin y Rachmaninoff*

En esta nueva sesión dedicada a los estudios para piano, se trata fundamentalmente a la escuela rusa, con la aportación de dos de sus más cualificados representantes, Alexander Nikolajevitch Scriabin y Sergei Wasiljevitch Rachmaninoff.

A diferencia de la Europa occidental (especialmente Alemania, Francia e Italia), que ha tenido una sólida tradición musical, Rusia llegó al siglo XIX teniendo que hacerse su música nacional a partir de su propio folklore y a partir de la influencia occidental. Este último caso es el de Scriabin, nacido en Moscú el 10 de enero de 1872 y fallecido en la misma ciudad el 15 de abril de 1915. Scriabin se formó pianísticamente con Safonov y estudió composición con Taneyev. Las fuentes de su formación fueron, como no podía ser menos, Chopin y Liszt. Entre 1893 y 1897 hizo varios viajes por Rusia y Europa como concertista, conociendo así las escuelas europeas y asimilando lo mejor de ellas. Su labor de concertista la alternó con la de compositor. En 1897 se hizo cargo de la cátedra de Piano del Conservatorio de Moscú, hasta 1903, en que la abandonó para dedicarse a la composición. Nuevos viajes a Suiza, Bruselas, París y Norteamérica, le convierten en un pianista y compositor internacional admirado por todo el mundo. En 1910 regresó a Rusia, donde prosigue su carrera de concertista, pero de nuevo se instaló en Suiza en donde compone febrilmente, hasta que, aquejado de cáncer, volvió a Moscú para fallecer en la fecha antes indicada.

Su aportación a la música pianística es lo más valioso de su producción musical, y en ella sigue preferentemente a Chopin, componiendo Valses, Nocturnos, Polonesas, Mazurkas, Impromptus, Preludios, diez sonatas y varios poemas.

Al igual que Chopin, escribió 24 estudios, aunque distribuidos en cuatro números de opus: el Op. 2, n.º 1; el Op. 8 (12 estudios); el Op. 42 (8 estudios) y el Op. 65 (3 estudios).

El Op. 8 pertenece a las obras de juventud, en las que Scriabin estaba fuertemente infuido por Chopin, especialmente en la forma. Hay en él una preferencia

por los esbozos breves, pero sigue siendo, a pesar de lo tardío de su obra, un compositor eminentemente romántico para quien lo más importante, musicalmente hablando, es expresar sentimientos delicados y poéticos. Aquí la influencia de Chopin es evidente. Cada problema técnico abordado se disimula o se subordina a una expresión sentimental. Como buen romántico, compuso para sí mismo, por el puro gozo de agotar las posibilidades del instrumento, de la digitación y de la técnica.

Al igual que Chopin y Liszt, cuya innata predisposición al teclado está en la base de sus descubrimientos técnicos, también Scriabin, consumado pianista, encuentra nuevos procedimientos derivados de su facilidad natural para tocar el instrumento. En lugar de contraer la mano, principio mantenido por todos los clásicos, Scriabin la adapta a su capacidad natural desarrollando sus posibilidades de extenderse y ensancharse.

El n.º 1, «Allegro», en Do sostenido mayor, trabaja los acordes abiertos así como los polirritmos (tresillos en la mano derecha contra dos corcheas en la izquierda) y las octavas.

El n.º 2, «A capriccio con forza», está en Fa sostenido mayor, y de nuevo nos encontramos en él la práctica de complejas combinaciones rítmicas que dan una sensación muy excitante, aunque siempre cuidando la belleza de la melodía.

El n.º 3, «Tempestoso», está en Si menor y combina el tratamiento de las octavas con la reiteración en el polirritmo de tres contra dos, característica principal de la música de Scriabin que produce esa sensación tan peculiar de movimiento.

El n.º 4, «Piacetole», está en Si mayor, y en él combina grupos de cinco semicorcheas en la derecha contra tres corcheas en la izquierda, o cinco semicorcheas en la derecha contra cuatro en la izquierda. Hay aquí una creciente complicación del ritmo con trozos melódicos de gran lirismo.

El n.º 5, «Brioso», está en Mi mayor y es un buen trabajo de las octavas, tanto ligadas como martellato, y siempre con la característica combinación polirrítmica tres contra dos.

El estudio n.º 6, «Con grazia», está en La mayor, y trabaja las sextas ligadas con las mismas características del escrito por Chopin.

El n.º 7, «Presto tenebroso, agitato», está en la tonalidad de Si bemol menor, y todo él se desarrolla dentro del piano y el pianísimo. Diversas combinaciones polirrítmicas

micas que se desarrollan a lo largo del estudio, nos demuestran una vez más la preocupación por el ritmo que tiene Scriabin.



Scriabi'n, dibujo de Leonid Pasternak.

El n.º 8, «Lento. Tempo rubato», está en La bemol mayor. Comienza polifónicamente durante los primeros dieciséis compases, destacando la melodía de la mano derecha e izquierda y permaneciendo la parte central en función del acompañamiento. Continúa aquí la experimentación rítmica, ahora combinando las corcheas, tresillos y semicorcheas para lograr el efecto de aceleración que observamos hacia el final.

El n.º 9, «Alia ballata», está en Sol sostenido menor. Estudio de octavas con desplazamientos, acordes ligados, picados y picados-ligados. En esquema ABA, la segunda parte está en La bemol mayor, para terminar de nuevo en la tonalidad inicial, por enharmonía.

El n.º 10, «Allegro», en Re bemol mayor, está dominado por el ritmo insistente de seis semicorcheas en la mano izquierda, en su mayor parte picadas, para trabajar la articulación del codo, mientras que la mano derecha, con notas dobles en las que hay tanto picadas como ligadas, trabaja los dos juegos.

El n.º 11, «Andante cantabile», está en Si bemol menor, presenta una melodía escrita en ritmos regulares e irregulares que hay que destacar por encima de otras notas de acompañamiento que se dan con la misma mano.

El estudio n.º 12, «Patético», está en Re sostenido menor y es el más conocido de los de Scriabin. La mano izquierda hace un bajo ostinato sobre grupos de tres corcheas, sobre la que se desarrolla una melodía en octavas de carácter totalmente dramático, y en la que son muy ricas las diversas células rítmicas utilizadas.

La brillante escuela pianística rusa continúa con la aportación de Rachmaninoff. Nació en Oneg (Novgorod) el 1 de abril de 1873, un año más tarde que Scriabin, pero le sobrevivió casi treinta años, pues falleció en Beberly Hills (California) el 28 de marzo de 1943. Estudió en el Conservatorio de Petrogrado y después en el de Moscú, siendo condiscípulo de Scriabin, y teniendo por profesor a Siloti, Zverev, Taneiev y Arensky. Estos dos últimos maestros influyen poderosamente en su personalidad. En 1892 obtiene la medalla de oro en composición y realiza una gira triunfal por Rusia. Luego es invitado por la Sociedad Filarmónica de Londres para dirigir su famosa orquesta en 1898, actuando también como pianista. En 1905-1906 fue director de la gran Opera Imperial de Moscú. En 1909 visitó por vez primera los Estados Unidos, componiendo con este motivo su *Tercer concierto para piano*, interpretado por él mismo. De 1910 a 1917 residió de nuevo en Rusia, hasta que a partir de ese año salió de Rusia, y finalmente se estableció en los Estados Unidos.

Entre su amplia producción musical figuran *Seis estudios tableaux* (Cuadro), Op. 33, fechados en 1911 y *Nueve estudios tableaux*, Op. 39, fechados en 1916-1917.

Rachmaninoff es el último representante (muy tardío

ya, claro está) del romanticismo pianístico. Es el último exponente del compositor-pianista que interpreta en conciertos sus propias obras con la admiración general, y, al igual que los grandes románticos, también sus aportaciones al mundo del virtuosismo pianístico proceden de su propia experiencia y facilidad natural con el piano.

Desde el punto de vista técnico podemos encontrar bastantes elementos de coincidencia con Scriabin, pues ambos tuvieron —entre otros— al mismo profesor de Contrapunto, Taneyev.

El estudio n.º 1 del Op. 39, «Allegro agitato», está en Do menor, y en él trabaja los arpeggios. Al igual que Scriabin, también Rachmaninoff utiliza muy frecuentemente los polirritmos y esquemas rítmicos irregulares, que dan a su música un especial atractivo al mismo tiempo que la convierten en especialmente difícil técnicamente. También es evidente aquí la influencia de Chopin. El final del estudio es una sucesión de acordes en acelerando que supone gran dificultad, dada la gran extensión y rapidez de los mismos, así como la independencia de las dos manos.

El estudio n.º 3 del citado Op. 30, «Allegro molto», está en Fa sostenido menor y en un doble compás de 9/16 y 3/8. La experimentación rítmica, principal aportación de la escuela rusa, hace que este estudio pudiese estar escrito sin barra de compás, o, dicho de otra manera, que sea preferible prescindir de la misma dada la abundancia de acentos desplazados y esquemas rítmicos irregulares. En todos los estudios podemos observar la impresionante escritura pianística de Rachmaninoff, cuya técnica exige una gran rapidez e independencia de reflejos en ambas manos y pies (para el uso de los pedales), así como un perfecto conocimiento de la expresividad del instrumento.

El estudio n.º 4, «Allegro assai», está en Si menor, y presenta una escritura de tipo contrapuntístico que exige aún mayor independencia, pero siempre dentro del espíritu del Romanticismo en el que la complejidad técnica se subordina a la expresión sentimental individual. El aire del estudio es alegre gracias a las notas picadas que abundan contrastando con partes de gran expresividad.

El estudio n.º 5, «Apassionato», está en Mi bemol menor, y tiene una gran similitud con el n.º 12 del Op. 8, «Patético», de Scriabin, aquél escrito en Re sostenido menor y este en Mi bemol menor, tonos enarmónicos (la misma tecla es Re sostenido y Mi be-

mol). También coinciden en el compás de compasillo y en la distribución de 12 corcheas en grupos de tres en el bajo, como un ostinato, que proporcionan el estudio un carácter agitado y dramático.

El Op. 33 está al parecer incompleto, pues de los nueve que integran el plan inicial sólo escribió Rachmaninoff seis, numerándolos como 1, 2, 6, 7, 8 y 9, de ahí que la denominación sea doble Nueve estudios, y también Seis estudios, por la razón citada.

El n.º 8, «Moderato» está en la tonalidad de Sol menor y en compás binario. La mano izquierda está escrita en grupos de semicorcheas, legato, sobre la que canta la derecha una hermosa melodía que a veces pasa a la izquierda, a modo de respuesta. La intensidad rítmica se logra mediante el empleo de figuras más rápidas (fusas), con lo que el estudio dobla su velocidad en su segunda parte y pierde su inicial tranquilidad; posteriormente vuelve al tiempo inicial con un esquema melódico mucho más reducido para terminar en una escala muy rápida de Sol menor y dos acordes que reafirman esta tonalidad. La gran expresividad de este estudio nos recuerda las Romanzas sin palabras de F. Mendelssohn.

El estudio n.º 9, es el último de este Op. 33. Su tempo es «Grave», y su tonalidad Do sostenido menor. Después de una breve introducción lenta, se produce un contraste rítmico por el empleo de semicorcheas en la mano izquierda. De nuevo los contrastes rítmicos, células irregulares y polirritmos se convierten en los elementos que proporcionan a este estudio su agitación e intensidad, al mismo tiempo que su gran dificultad técnica.

## QUINTO CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *Bela Bartok e Igor Stravinsky*

La aportación más significativa al mundo de la pedagogía pianística se cierra con las dos grandes figuras: Bela Bartok e Igor Stravinsky.

A Bartok se le considera fundador de la moderna escuela húngara, y su aportación al mundo de la pedagogía musical ha hecho que esta nación sea hoy, sin duda, la de mayor desarrollo musical.

Nació el 25 de marzo de 1881 en Nagy Szentt Miklós, siendo iniciado en la música por su madre. Luego estudió con Laszlo y Erkel antes de pasar al Conservatorio de Budapest con Koessler en composición y con Thomann en piano. Como los autores anteriores, era un extraordinario pianista que se presentó al público a los diez años de su edad sin que ya abandonara nunca esta actividad, interpretando sus propias composiciones.

Pero su gran aportación parte de sus trabajos de investigación en la recopilación del folklore húngaro, a partir de 1905, llegando a la conclusión de que el verdadero canto popular magiar se distingue por completo de la música húngara-zíngara, tradicionalmente identificada por aquel pueblo. Desde 1907 fue catedrático de piano en el Conservatorio de Budapest, simultaneando sus labores de intérprete, folklorista y compositor, y siendo cada vez más conocido en los ambientes internacionales. Recorrió Africa del Norte investigando su folklore y es uno de los más grandes especialistas de todos los tiempos en esta especialidad. Debido a los acontecimientos mundiales, aceptó una invitación para visitar los Estados Unidos de América, y allí falleció en Nueva York, el 26 de septiembre de 1945.

Su descubrimiento del folklore magiar preside toda su estética de un fuerte nacionalismo, puesto que se inspira en los modos, ritmos y melodías de la canción popular.

Bartok encuentra que la tonalidad tradicional y la estereotipada concepción de la música occidental es mucho más pobre que la música popular de su país, con el empleo de infinitas combinaciones rítmicas así como de diversos y complejos modos.

Entre su amplia producción de música sinfónica, conciertos y cámara, figura un buen catálogo dedicado



Bela Bartok.

a la música para piano y, dentro de él, una especial preocupación por el aspecto pedagógico del mismo. Diez piezas *fáciles* (1908), cuatro volúmenes titulados precisamente *Para niños*, de 1908 y 1910, el gran *Mikrokosmos*, colección de composiciones breves (1935) y los *Tres Estudios* Op. 18 (1918), son buena prueba de esta especial preocupación.

El *Mikrokosmos* se considera como el testamento pedagógico-pianístico de Bartok. Consta de 153 piezas que compuso a lo largo de 12 años, graduando las dificultades de tipo mecánico y haciendo que el joven pianista piense en el fraseado y en los matices. Esta serie monumental sustituye a los métodos anticuados y a las tradicionales colecciones de ejercicios e, incluso, a las lecciones inaguantables de Solfeo.

La facilidad de las piezas iniciales se va complicando gradualmente, hasta ir paulatinamente adquiriendo complejidades en piezas de alto virtuosismo que tienen un estilo riquísimo, derivado de la música popular, en sus giros, esquemas rítmicos, melódicos y armónicos. Los seis volúmenes del *Mikrokosmos* representan la aportación más importante del siglo XX a la literatura pianística y son, en cierta manera, el testamento de Bartok, que no volvería a escribir para el piano y que resumió en ellos las adquisiciones más diversas acumuladas a lo largo de su carrera de virtuoso.

Consigue renovar completamente la escritura e insiste especialmente en los acentos y en los ataques, sin que la melodía pierda por ello interés. Prácticamente todos los problemas del piano aparecen tratados en Mikrokosmos: sonidos harmónicos, vibraciones por simpatía, texturas armónicas, contrapustísticas, combinaciones rítmicas de todo tipo, modos diferentes, etc.

Finaliza la colección con las Seis *danzas* búlgaras. En sus escritos sobre música popular dice que «se podría definir el ritmo búlgaro como aquella especie de

Z. 13

Volume II

# BÉLA BARTÓK

## Mikrokosmos



153 PROGRESSIVE PIANO PIECES  
IN SIX VOLUMES

---

BOOSEY & HAWKES INC.

ritmo en el que el valor dado por el denominado de la fracción que indica el compás, es extraordinariamente breve (cerca de 300-400 de metrónomo) y en el que tales valores fundamentales brevísimos, dentro del compás, no se agrupan en valores mayores iguales, vale decir, no se agrupan simétricamente.

Las Seis Danzas Búlgaras están dedicadas a Miss Harriet Cohen, y se caracterizan por los ritmos anteriormente descritos que podemos definir como asimétricos. Nuestros oídos, habituados a la regularidad de los ritmos «cultos», no están habituados a ellos, por lo que hay cierta dificultad en entenderlos. Evidentemente, las melodías de las danzas son de extracción popular.

Los *Estudios* Op. 18, aunque son anteriores al Mikrokosmos, presentan un planteamiento similar. Con ellos se alcanza una gran riqueza armónica y rítmica, además de un gran dificultad técnica. El valor romántico de la melodía pasa aquí a un segundo plano, pasando primero los acentos, los valores irregulares, cromatismos, etc. El primer estudio está en dos por dos, no tiene una tonalidad claramente definida y en él son frecuentes los cambios de compás, y cambio de las figuraciones. El Estudio n.º 3, «Andante sostenuto» está en 4/4 y tiene una escritura que contrasta con el anterior, pues consiste en grandes pasajes de arpeggios que se mantienen a lo largo de todo el estudio. La riqueza rítmica del mismo se comprueba por la utilización continua de los compases más diversos 4/4, 7/4, 3/2, 4/4, 5/4, etc. Las mismas características presenta el n.º 3, «Rubato», que también ofrece una enorme complejidad rítmica.

Finaliza este concierto con la aportación del compositor considerado por muchos como el más grande del siglo XX, comparable en su vida y obra con Picasso, Igor Feodorovich Stravinsky.

Nacido en Oranienbaum, cerca de San Petersburgo (actual Leningrado) el 17 de junio de 1882, hijo de un cantante de la Opera Imperial, vivió desde niño en un ambiente musical, pero no fue un niño prodigio como los autores anteriores. Estudió piano con un alumno de Anton Rubinstein y después los prosiguió solo hasta 1906, en que estudió instrumentación con Rimski-Korsakov. Sigue una carrea similar a la de Scriabin y Prokofieff, con salidas al extranjero, encargos en París, salidas a Estados Unidos de América en 1925 donde obtiene gran éxito como compositor y pianista. En 1941 se nacionalizó en Estados Unidos, falleciendo en 1971.

Entre su no muy numerosa producción para piano (*Dos sonatas*, *Piano Rag Music*, *Serenata* en la) sobresale la dedicada a los estudios, con sus *Cuatro Estudios*, Op. 7 (1908), *Tres piezas fáciles para piano a cuatro manos* (1915), *Estudio*, para pianola (1917), y *Los cinco dedos*, ocho melodías sobre cinco notas.

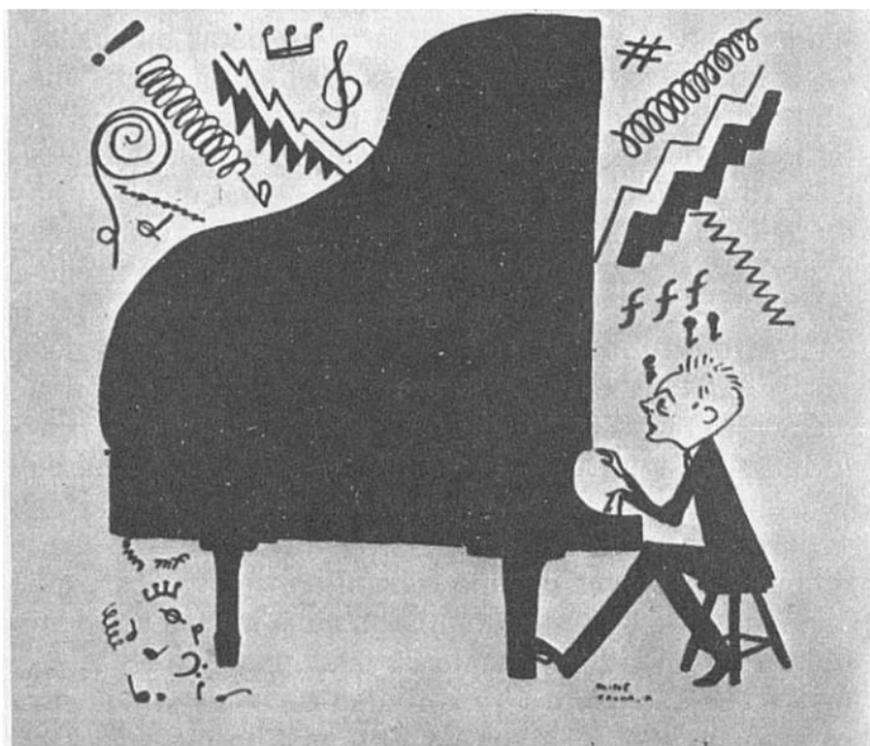
Los *Cuatro estudios* Op. 7 datan de 1908 y ya en ellos se manifiestan las características esenciales de la rica personalidad musical de Stravinsky. En 1923 escribía Boris de Schloezer que en ellos se encuentra «esa elegante escritura pianística y ese sentimiento lírico, tan pronto dulce y melancólico como tumultuosamente apasionado que caracteriza toda la Literatura de piano derivada de Chopin, pero lo que en Scriabin y también en Liadov era la expresión directa de un cierto estado de espíritu, aquí, en Stravinsky, no aparece sino como un ejercicio de estilo o un procedimiento pianístico». Efectivamente, Stravinsky toma desde el comienzo la bandera del antirromanticismo, cuya paradigmática afirmación de que «considero a la música por su esencia incapaz de expresar nada», hay que entenderla en el sentido de cargar a las obras musicales de significados extramusicales. Schloezer dice que «Stravinsky parte de la materia para llegar al espíritu; Scriabin, desde el espíritu, desciende a usar la materia». El estudio n.º 1, en Do menor, «Con moto», está en 2/4. Todo él se inserta en la tradición rusa de la experimentación rítmica y el empleo de ritmos irregulares.

El estudio n.º 2, «Allegro brillante», está en Re mayor, y compás 6/8, y de nuevo nos encontramos una creciente complejidad rítmica típica de los estudios posteriores al siglo XIX y característica especialmente de la escuela rusa, que Stravinsky lleva al máximo de experimentación, ahora bien sin connotaciones o referencias expresivas de tipo romántico, sino única y exclusivamente a la propia música, en sí misma considerada e independientemente de cualquier otra manifestación. La extensión y flexibilidad de la mano derecha es uno de los objetivos de este estudio, además del entrenamiento de los reflejos musculares a partir de ritmos cambiantes, polirritmos y ritmos irregulares.

El estudio n.º 3, «Andantino», en Mi menor y compás de 6/8, indica en la mano izquierda «siempre poco marcado y expresivo», indicando así que la sonoridad y expresión de la mano izquierda es el objetivo del estudio. La mano derecha hace función de acompañamiento.

El estudio n.º 4, «Vivo», en Fa sostenido mayor, en 4/4, trabaja la independencia de las dos manos: la derecha en legato (ligado) y la izquierda «stacatto sempre», según se indica en las partituras. Es de gran interés armónico por las extrañas modulaciones que se producen, y los problemas técnicos pasan alternativamente de una mano a otra. Todos estos estudios requieren una extraordinaria preparación técnica.

**Gloria Emparán y  
Antonio Martín Moreno**



*Bela Bartok. dibujo de Aline Fruhaup.*

## PARTICIPANTES

### RAMÓN COLL

Inicia sus estudios musicales a muy temprana edad, celebrando su primer concierto con orquesta a los once años. A los catorce años termina sus estudios musicales en el Conservatorio de Balerares, con las máximas calificaciones, emprendiendo luego estudios de perfeccionamiento bajo la dirección de J. Mas Porcel.

A los dieciocho años obtiene el segundo Premio en el Concurso Internacional Frederic Chopin en Vall-demosa, el Premio Extraordinario *Magda Tagliaferro* y el Premio de Instituto Francés de Barcelona. Seguidamente se traslada a París, presentándose al concurso de ingreso en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, obteniendo el número uno por unanimidad, entre trescientos cincuenta participantes; dos años más tarde obtiene el Primer Premio de dicho Conservatorio.

Ramón Coll ha estudiado bajo la dirección de J. Morpain (alumno de Fauré, condiscípulo de Ravel e íntimo amigo de Debussy), Vlado Perlemuter, Lelia Gousseau, Magda Tagliaferro y posteriormente recibió consejos de Sviatoslav Richter.

Ha dado innumerables conciertos en importantes ciudades como Barcelona, Madrid, París, Caracas, New York, Washington, Quebec, Moscú, etc., obteniendo siempre grandes éxitos de crítica y público.

Ha grabado varios discos para las marcas, «Ensayo» de Barcelona y «Musical Heritage Society» de New York, con obras de Ravel, Debussy, Fauré, Schubert, Tchaikovsky y Rachmaninoff.

Hasta 1972 ha sido Catedrático numerario en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona; actualmente ejerce sus funciones pedagógicas en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Ha actuado con numerosas Orquestas, entre ellas la Orquesta Ciudad de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de RTVE, la Orquesta Internacional, la Orquesta Nacional, la Orquesta Sinfónica de Oporto, etc.

## MARIO MONREAL

Nació en Sagunto (Valencia). Realizó sus estudios musicales en Valencia, de cuyo Conservatorio es actualmente catedrático, en Madrid, en Munich (donde logra el «suma cum laude» en Virtuosismo) y en Salzburgo. Es Primer Premio en El Concurso Internacional de piano en Jaén, Premio Nacional Alonso, Premio Leopoldo Querol, Premio *Ciudad de Murcia*, Premio honorífico Timkenn-Zinkann de Bonn, Premio *Antonio Iglesias* y Premio del Ayuntamiento de Munich.

Debutó como solista con la Orquesta Sinfónica de Berlín, y el pianista J. Iturbi lo presentó en un recital en Madrid. Es entonces cuando comienza su carrera de concertista, actuando en Holanda, Bélgica, Alemania, España y Francia. Uno de sus mayores éxitos de público y prensa lo constituyó su presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires con la Orquesta Filarmónica (concierto que fue retransmitido en directo por la TV argentina para toda Sudamérica), siendo invitado acto seguido a actuar con la Orquesta Nacional en Belgrado, con la Orquesta Municipal y Orquesta de la OSSODRE en Montevideo, realizando numerosos recitales y tres programas extraordinarios para la Televisión argentina y uruguaya.

Recientemente logra grandes triunfos en Inglaterra, Italia, Sudáfrica y Polonia, siendo dirigido por batutas tan prestigiosas como las de G. Asensio, O. Alonso, R. Marbá, S. Wislocki, P. Gamba, C. Zecchi, L. Fremaux, S. Chajowski, Tokuo Yuasa, S. Richert, entre otros.

JOSEP M.<sup>a</sup> COLOM

Pianista nacido en Barcelona, ha cursado sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y en la École Normale de Musique de París.

Sus principales profesores han sido su tía Rosa Colom, Joan Guinjoan, J. C. G. Zubeldia, M. Deschaussées y M. Rybicki, habiendo sido becario de la Fundación Juan March.

Se encuentra en posesión de los premios Beetho-

ven y Scriabin organizados por Radio Nacional, y los Internacionales de Jaén (España, 1977), Epinal (Francia, 1977) y Santander (Paloma O'Shea. España, 1979).

A través de sus frecuentes actuaciones en recital y con orquesta en diversos países europeos como Checoslovaquia, Polonia, Italia, Bélgica, Francia, España y Estados Unidos, ha ido confirmándose durante los últimos años como uno de los más destacados valores entre los pianistas de su generación.

## GUILLERMO GONZÁLEZ

Nació en Tenerife en 1945, estudia piano y Música de Cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, virtuosismo en Madrid con el maestro José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum, con los maestros Vlado Perlemute, Marcelle Heuclin, Jean Paul Sevilla y Suzanne Roche.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife. Ha dado recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, EE.UU., Méjico, Perú y Venezuela. En España ha dado numerosos conciertos por toda la geografía nacional. Ha actuado como solista con las principales orquestas: Nacional de España, de RTVE, Sinfónicas de Madrid, Bilbao, Valencia, etc., y ha cosechado grandes éxitos y elogios de la crítica. Entre los clásicos (de Mozart a Bartók), cuenta con actuaciones señaladas como memorables por la crítica; también son objeto de su atención y actividad autores actuales como Halffter, Castillo, etc. Una de sus grabaciones «Obras para Piano» de Teobaldo Power, mereció el Premio Nacional 1980.

En la actualidad es Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Invitado por diversos Conservatorios e instituciones musicales, imparte numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación.

## JAVIER SANZ DEL RÍO

Nació en Madrid. Comienza sus estudios en su ciudad natal, culminándolos brillantemente en el Real Conservatorio de la capital española, en cuya Universidad se licencia asimismo en Filosofía. Becado por el Gobierno alemán, amplía sus estudios de piano en la «Hochschule für gestaltende Kunst und Musik» de Bremen, obteniendo al término de sus estudios en dicho centro la máxima calificación con mención honorífica en su «Konzertexamen». Ya en su época de estudiante en Alemania empezó a dar conciertos en diferentes países europeos. Ha colaborado igualmente, como concertista y como asesor musical en diferentes emisoras españolas y alemanas de radio y televisión. Ha sido becado en varias ocasiones para participar en congresos pedagógicos internacionales, así como en diferentes festivales internacionales de música. En 1978 fue galardonado con el segundo premio de «Bundeswettbewerb der Arbeitsgemeinschaft der Akademien, Hochschulinstitute und Konservatorien der Musik» en la ciudad de Hamburgo. El Ministerio de Ciencias y Artes de Bremen le concedió en 1980 una beca especial por su labor como intérprete de la música pianística contemporánea. Ha dedicado además especial atención a la Música de cámara tocando con renombrados solistas y con diferentes grupos de cámara.

## NOTAS AL PROGRAMA

### GLORIA EMPARAN

Natural de Irún. Estudió en el Conservatorio de San Sebastián, obteniendo a los dieciséis años Premio Fin de Carrera. En París perfeccionó su técnica pianística durante cuatro años con Christiane Senart, discípula de Yves Nat y Alfred Cortot.

De nuevo en España, continuó su formación musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Desde 1973 prosigue su formación pianística con Monique Deschaussées, del Conservatorio Europeo de Música de París, discípula de Alfred Cortot. Ha participado en numerosos cursos internacionales de verano (Saint Hubert, San Juan de Luz, etc.) siendo siempre invitada a intervenir en los recitales finales.

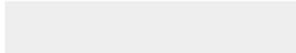
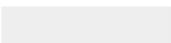
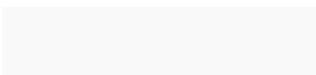
En la actualidad es profesora en el Conservatorio Superior de Música de Granada. Recientemente ha grabado la obra completa para piano de Eduardo Ocón. Ha sido becaria de la Fundación Juan March para la realización de un estudio sobre la música española para piano del siglo XIX.

## ANTONIO MARTÍN-MORENO

Antonio Martín-Moreno nació en Granada en 1948. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Córdoba, ampliándolos más tarde en el de Madrid. Simultáneamente realizó la licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. En Barcelona desempeñó durante cinco años una Adjuntía de Historia en la Universidad Autónoma.

En 1975 se doctoró en Arte con una tesis sobre *Las ideas musicales del P. Feijóo y la polémica que suscitaron: orígenes e influencias*. Ese mismo año obtenía también el Primer Premio del Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical del Ministerio de Educación y Ciencia en su primera edición. Becado por la Fundación Juan March, realizó un importante trabajo sobre la vida y obras del compositor Sebastián Durón, y la Sociedad Española de Musicología publicó también la zarzuela *Salir el amor del Mundo* del compositor citado.

Ha sido vocal de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología, titular de la Cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Málaga, Profesor Adjunto de Historia de la Música en la Facultad de Filosofía y Letras y fundador y Director del Aula de Música Rafael Mitjana de la Universidad de Málaga. En la actualidad ejerce las mismas funciones en el Conservatorio y en la Universidad de Granada, de cuyo Festival Internacional de Música ha sido nombrado Director recientemente.



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

Depósito Legal: M-38482-1984 Royper, S. A.



FUNDACION JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid-6

Entrada libre