

TERCER CONCIERTO

4 DE JUNIO DE 1996

PRIMERA PARTE

C. DEBUSSY: Sonata para flauta, viola y arpa

- Pastorale
- Interlude (tempo di minuetto)
- Final

A. CAPLET: Conte Fantastique

(d'après une des Histoires extraordinaires d'Edgard Poe, *Le masque de la Mort rouge*), para arpa y cuarteto de cuerda.

SEGUNDA PARTE

M. DE FALLA: Danza Española, de la «Vida Breve»

Para violín y piano (Arreglo de F. Kreisler)

J. TURINA: La oración del torero, Op. 34.

Para cuarteto de cuerda

M. DE FALLA: Tres obras para violonchelo y piano

- Melodía
- Romanza
- Pieza en do mayor

M. DE FALLA: Psyché (poema de Jean Aubry)

para mezzo, flauta, arpa, violín, viola y violonchelo

Cerberus Trío: Benjamín Kreith (violín); David Quiggle (viola) y Scott Hardy (violonchelo). Con María Folco (mezzosoprano): Richard Brodwin (violín); Claudia Walker (flauta); Celine Landelle (arpa) y Nicolás Cadarso (piano).



4. ENCUENTROS EN PARÍS

Carlos Villanueva

París vive en la década que precede a la I Gran Guerra una de las etapas más brillantes de su larga historia: se siente la tensión y el efecto benéfico de la polémica entre partidarios de la Schola Cantorum y del Conservatorio; se consolidan nuevas tendencias: incuestionable el éxito de Debussy; la figura de Stravinsky llama poderosamente la atención, con ballets puestos en tablas por Diaghilev. Es la misma ciudad que acoge a Albéniz, a Manuel de Falla, a Turina y a Viñes, la que se ha apropiado de la música española o de la china, de la italiana o de la japonesa.

Es, en suma, la ciudad de Saint Saëns, de D'Indy, de Dukas, de Fauré, de las polémicas, del Grupo de los Seis, de Pierné, de Wanda Landowska y su movimiento historicista; la ciudad de las mil salas y teatros: Pleyel, Favart, Ventadour, el Palais Garnier, el Châteâu d'eau, Le théâtre de la Ville, el Sarah Bernhard... Es la ciudad generosa para grandes y pequeños, para maestros y para aprendices que se codean en salones y en tertulias de café. Un espacio abierto y lleno de vida en donde convivían todos los "ismos" que uno pudiera imaginar.

El golpe de la Guerra supuso la desbandada: en muchos casos el regreso a ninguna parte, y en todos la confusión y el silencio creativo. Se había roto el espacio interior de todos ellos.

DEBUSSY: UNA IRRESISTIBLE MELANCOLÍA

Claude Debussy (1862-1918) sufre en los años que preceden a la Guerra del 14 una progresiva e irreparable crisis de creatividad. Se suman diversos factores: la propia enfermedad que le han diagnosticado, el sentirse ajeno a su propio devenir histórico (serán sus seguidores los que salgan en su defensa, como sucede con Ravel, que ensalza al maestro ante los ataques de los tradicionalistas en 1913); el propio éxito que su música alcanza, que no acaba de ser asimilado por el compositor; y un cierto complejo de agorafobia, un rechazo a lo que acontece más allá de las cuatro paredes de su habitación. Hay en su actitud una desconfianza generalizada que se traduce en un rechazo a cualquier concesión a la sociedad. *No estoy hecho —nos dice— para la profesión de compositor que viaja por el extranjero. Hace falta el heroísmo de un viajante de comercio y consentir en compromisos que me repugnan.* (Carta a Durand en 1910)

Las salidas al extranjero le agotan, le deprimen: *atraveso ahora —escribe en 1911— un período de inseguridad, algo así como cuando alguien aguarda un tren en una tenebrosa sala de espera. Tengo al mismo tiempo el deseo de viajar a alguna parte y el miedo de partir. Necesito mucha paciencia para soportarme a mí mismo.* Sólo la proximidad de la guerra le decide a emprender este viaje a ninguna parte (sale de París a Angers en septiembre de 1914). Y siente como nadie, como le sucederá a Falla años más tarde, la crisis del ruido interior que no cesa: *Es difícil luchar contra estos continuos golpes del destino; temores y sobresaltos nos encogen y paralizan. No me refiero a que ya haga dos meses que no escribo ni una nota ni pongo las manos sobre el piano: esto me parece una cosa sin importancia frente a los acontecimientos que nos rodean...*

El desarrollo formal de las últimas obras que le acompañan en su gran gran crisis de guerra (*Estudios, Sonatas para violín, para violonchelo, para dos pianos*, etc.) denotan una vuelta formal hacia esquemas de revisión histórica que podrían enfocarse, con las luces del propio cielo de la guerra, como un cierto patriotismo trasnochado: *El ataque más duro de los extranjeros, es decir, de los alemanes, ha consistido en*



apoderarse de nuestro pensamiento imponiéndonos sus formas, y nosotros lo soportamos con sonriente indiferencia... ¿Dónde está la música francesa? ¿Dónde están nuestros viejos clavecinistas, en los que había tanta autenticidad musical?. Sin embargo, ese arranque de chauvinismo, esa emoción de sentirse un eslabón en la cadena de los maestros pretéritos, no deja de ser una manifestación emocionada ante el tormento de las visiones de la guerra: su mirada al pasado y su contribución al futuro se encierra con toda sinceridad en la complejidad del propio lenguaje musical de una obra como la **Sonata para flauta, viola y arpa** (1916), terminada en sus últimos días de estancia en Pourville.

El eslabón de la cadena se encierra en una forma arcaica —la de un *trío sonata*— que le creó ciertas dudas en un momento de profunda soledad y confusión, como refleja su correspondencia con Godet: *esta*

terrible enfermedad ha aniquilado mis mejores aptitudes, sobre todo la de descubrir nuevas relaciones sonoras. Lo que escribo ahora me parecen cosas del ayer, no del mañana.

Hay en el recuerdo de Couperin y de Rameau una cierta mistificación de la atmósfera barroca. Así, la obra se estructura en tres movimientos: *Pastorale*, *Interlude (tempo di minuetto)* y *Final*, con una disposición horizontal de las dos voces superiores, y un arpa que, salvo la transparencia cromática y resonante de unos pocos momentos, funciona escuetamente como un *continuo*. También la flauta desborda en ocasiones la concepción arcaizante, con movimientos ondulantes y progresiones irregulares más propias de la *siesta de un fauno*, pero, normalmente, mantiene un estudiado rigor métrico, con una cierta correspondencia isorrítmica en las tres líneas. En el fondo, había que rescatar las viejas virtudes de los ilustres predecesores: la ornamentación como principio fundamental, los sutiles tejidos de danza, el ambiente idílico de la *pastoral*, la forma galante del *minuetto*, o un *final* convencional.

Pero el autor no puede dejar de ser él mismo: *esta obra* —nos dice— *es tremendamente melancólica, no sé si debo reír o llorar*. Las reflexiones resultan a veces muy personales: en glisandos imprevistos, en rupturas rítmicas, cromatismos, en la pérdida ocasional de la línea melódica y el reencuentro con la pura experiencia sonora. Esta obra supone una luz al fondo del túnel: el reencuentro simbólico con el pasado y, al mismo tiempo, el propio reencuentro con el placer por la búsqueda de nuevas sensaciones. *Mis últimas noches* —escribe— *fueron encantadoras: terminé el boceto de la Sonata para flauta, viola y arpa. ¡Qué lejos está de mi vida actual! Los períodos armoniosos corrían haciéndome olvidar las inquietudes inmediatas. Resultaba todo aquello tan hermoso que casi debo de excusarme. En fin, escribo toda la música que se me viene..., como un desesperado; y quizá también un poco tristemente.*

Y concluye: *Se acerca la hora fatídica* (de volver a París). *Escribiré, no obstante hasta el último minuto, como Andrea Chenier antes de subir al Cadalso. ¡Qué lejos quedaba el bullicio de la gran ciudad! París al fondo, amor y muerte.*

CAPLET Y LOS CUENTOS DE POE

André Caplet (1879-1925) tenía muchas cosas en común con su admirado maestro Debussy: el amor por el mar (su familia era de Le Havre), la búsqueda en sus composiciones de nuevas combinaciones sonoras, y las novelas y cuentos de Edgard Allan Poe.

Formado musicalmente en su ciudad natal, se trasladó a París en 1896 para proseguir su estudios en el Conservatorio, mereciendo el Premio de Roma, en 1901, por su cantata *Myrrha*. Desde los primeros momentos, demostró una rara habilidad para la dirección de orquesta, llegando a dirigir los famosos conciertos de Colonne y, finalmente, el Odeón. Fue también responsable de la Boston Symphony Orchestra, de 1910 a 1914, e invitado por importantes conjuntos europeos. No obstante, se fue centrando poco a poco hasta la exclusividad en su trabajo como compositor.

Entró a formar parte, desde 1907, del reducido círculo de amigos de Claude Debussy, quien puso en sus manos parte de la orquestación de su ballet *El martirio de San Sebastián* y la dirección del estreno. De su mano también salieron otras orquestaciones notables de obras de Debussy: *Children's Corner* (1911), *Pagodas* (1923), o la *Suite bergamasque* (sin fecha), entre otras. Su producción es corta y exquisita, debido en parte al profundo conocimiento de la voz, —al haber dirigido ópera durante muchos años y a haber entrado en contacto con la abadía de Solesmes al final de su vida—, a la búsqueda de nuevas combinaciones acústicas, y a un cierto simbolismo para encontrar relaciones sonoras en el interior de su discurso. De una primera época, más ligada al impresionismo, destacaríamos: *Paroles à l'absente* (1908), *Nuit d'automne* (1915), y *2 Poèmes de Charles Baudelaire*. De su última época sobresalen: el *Conte Fantastique* (1919), *Cinq ballades françaises* (1919), *Epiphanie* (1923), y *Le miroir de Jésus* (1923), entre otras obras.

Durante la intensa relación que Debussy y Caplet mantuvieron con motivo de la gestación, orquestación y presentación de *El martirio de San Sebastián*, relación que se prolongó hasta la muerte de aquél, la pasión por las lecturas del novelista americano E. A. Poe fue otro punto en común. De hecho, Debussy conservó sobre su mesa como proyecto de

ópera el inconcluso libreto de *La caída de la casa Usber*, un tema truculento de misterios y aparecidos, de casas claustrofóbicas, que le llegó a obsesionar, como comprobamos en la correspondencia a Caplet: *El señor Poe, —escribe— ese hombre póstumo, ejerce sobre mí una angustiada tiranía. Olvido obligaciones importantes y me encierro como un animal salvaje en La casa Usber ahora que no hago compañía al diablo en la Torre.*

A la muerte del maestro, el mejor homenaje del amigo, del director de sus obras, el arreglista, y el contertulio de lecturas inquietantes, fue la elección de un cuento de Poe (*Le masque de la Mort rouge*) para componer su **Conte Fantastique**, para arpa y cuarteto de cuerda (1919), una pequeña estampa que sigue las pautas de la música programática pero ya con el vuelo de la búsqueda de nuevas relaciones sonoras con el sello personal del autor.

Este es el argumento de la estampa sonora que el autor incluye en la edición de la obra (Ed. Durand, París 1924):

“Rondando alrededor de las presas que codicia, la Muerte, espectro horrible y nefasto, frecuenta la región... En una atmósfera pesada, de angustia y horror, se produce, de manera sorpresiva y espeluznante, la aparición de la Máscara de la Muerte roja, cuyo rictus diabólico denuncia una alegría colérica y despiadada dispuesta al aniquilamiento.

Como para desafiar el azote, un joven Príncipe y sus amigos hacen una fiesta alegremente en una abadía fortificada cuyas salidas han sido cuidadosamente tapiadas. Allí, el Príncipe agasaja a sus huéspedes con un baile de máscaras de la más increíble magnificencia, y su caprichoso gusto atiende al entretenimiento de la fiesta: ¡Qué voluptuoso cuadro esta mascarada!

No obstante, cada vez que el sonido, extraño y profundo, de un muy viejo reloj da las horas... el entusiasmo de los participantes queda paralizado. Y apenas se apaga el eco del tintineo de la campana del reloj una ligera y mal disimulada hilaridad se apodera de los presentes.

Entonces, la fiesta se reanuda, pero con menor animación y con una cierta incomodidad ante el recuerdo de las campanadas. En cualquier caso, la música se reanuda. Las parejas giran animadamente, hasta que, a un gesto brusco del Príncipe, los músicos se paran...

A la sombra del viejo reloj, en el que pesadamente se podían escuchar las campanadas de la media noche, se hallaba un personaje envuelto en un sudario.

Un terror de muerte invadió a la concurrencia.

¡La Muerte roja había llegado como un ladrón en la noche!

Y todos los invitados cayeron por tierra convulsivamente, uno tras otro, en la misma sala de la orgía, inundada ahora por un rocío de sangre.

Caplet sigue fielmente el programa: atmósfera inquietante conseguida mediante un pedal en mi, viola y cello, con un diseño ostinado en tresillos del arpa en el ámbito de tres octavas, que viene a ser el tema identificador de las *Máscara roja*, o sea de esa inquietud que hiela la sangre. Concluye musicalmente el párrafo del desagradable recuerdo de la muerte con poderosos efectos de *crescendo* de la cuerda sobre acordes inestables, con el arpa dibujando nerviosamente la desagradable sensación que se recrea. Los matices del cuarteto en su ejecución son múltiples y de eficaces resultados: utilización alternativa y cambiante de la sordina, arco tocando sobre el puente, violencia o suavidad del ataque, el *piccicato*, etcétera.

El tema de la *Máscara roja* aparece de nuevo pero cambiando la relación armónica de los pedales. La inquietud desde otro punto de mira.

La fiesta se desarrolla con bullicio: temas imitativos en toda la cuerda, marcados mediante ritmos vivos. De nuevo, el tema de la Muerte, de vez en cuando dentro de la fiesta general y sin que se destaque especialmente.

Van sonando las horas (acorde de Sol, Re bemol, Do" y Do"")

A modo de *Coda*, se reanuda la fiesta, pero cada vez se acortan más los tiempos entre la despreocupación y la preocupación (o sea, los temas referentes a la fiesta y a la muerte). Es magnífica la gama de matices con que Caplet va enriqueciendo la sonoridad de una conciencia colectiva (variedad en el tratamiento rítmico, y en el propio ataque de los arcos: también el arpa va cambiando la voluptuosidad de las escalas en desafiantes síncopas de acordes desnudos). El final de esta tercera sección culmina con los gritos de la fiesta, la danza, las risas y la bromas..., ya nadie escucha el tema en tresillos tapado por el buen ambiente general.

Pero, nuevamente, el arpa, ahora destacándose, hace sonar las doce campanadas de la media noche, y las voces del cuarteto con sordina —se muestran aterrorizadas e impotentes. A continuación, el desconcierto por encontrar la salida más próxima (las salidas estaban cuidadosamente tapiadas, dice el programa de mano) y virtuosística cadencia final del arpa —el rápido movimiento ejecutor de la muerte— que siega las vidas de todos los invitados.

TH. NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

Bureaux à 7 h 12 — Rideau à 8 heures

AUJOUR'HUI MARDI 10 FÉVRIER 1914

8^e Représentation de l'Abonnement du Mardi Série A

LA VIE BRÈVE

Drame lyrique en 2 actes et 3 tableaux, de M. CARLOS FERNANDEZ-SHAW
Adaptation française de M. PAUL MILLIET — Musique de M. MANUEL DE FALLA

M^{me} MARGUERITE CARRÉ
Soubrette

M. FRANCÉLL <i>Paulo</i>	M^{lle} BROHLY <i>Le Grand-Mère</i>	M. VIEUILLE <i>L'Oncle Séverin</i>	
M. VIGNEAU <i>Le Chantre</i>	M^{lle} SYRIL <i>Carmélite</i>	M. VAURS <i>Manuel</i>	M. DONVAL <i>Le Vainqueur de la Forge</i>
M^{me} BILLA-AZEMA <i>Une Vendresse</i>	M^{me} CARRIÈRE <i>Une Vendresse</i>	M^{me} CAMIA <i>Une Vendresse</i>	M^{me} JOUËL <i>Une Vendresse</i>

DANSES réglées par M^{me} MARIQUITA
Dansees par M^{me} MALAGUENITAS

M. Rafaël PAGAN et le Corps de Ballet de l'Opéra-Comique
Costumes de M. MÜTZER — Décors de M. BAILLY

On commencera par

FRANCESCA DA RIMINI

Drame en 3 tableaux, de M. FRANÇOIS-MARION CRAWFORD
Adaptation française de MARCEL SCHWOB — Musique de M. FRANCO LEONI

M^{me} LUBIN , <i>Francesca</i>	M. FRANCÉLL , <i>Paulo</i>	M. BOULOGNE , <i>Giovanni</i>	
M. DE CREUS , <i>Le Jardinier</i>	M^{me} BILLA-AZEMA , <i>Première Femme</i>	M. DELOGER , <i>Un Substitut</i>	M. DONVAL , <i>Le vieux Séverin</i>
M^{me} MARINI , <i>La Père</i>			

L'Orchestre sera dirigé par M. FRANZ RUHLMANN

DANZA Nº 1 DE «LA VIDA BREVE»

La abundante correspondencia de Manuel de Falla es explícita en este tema: la tarjeta de visita que le abrió en París las puertas del mundo musical (Dukas, Albéniz, Debussy, Ravel) fue, sin duda, *La Vida Breve*.

Hagamos un poco de historia. En la primavera de 1904, y con Manuel de Falla aún residente en Madrid, la Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó un concurso para premiar una ópera en un acto, concurso que se fallaría doce meses más tarde. Aquel mismo año, en plena crisis compositiva, la casa de pianos Ortiz y Cussó convocó un concurso de interpretación, con un piano de cola como premio al ganador. Sin entrar en los detalles de su azarosa actividad de aquellos meses, como compositor y como intérprete, el resultado final fue la victoria en ambos concursos, con testigos y notarios en el jurado tan relevantes como Tomás Bretón, Emilio Serrano, Joaquín Malats, Fernández Caballero, o José Tragó, entre otros. Tenía Falla veintinueve años y el fruto de aquel intenso año fue el reconocimiento general como pianista y *La Vida Breve*, con libreto de Fernández Shaw, como credencial. No conservamos la partitura de 1904, que fue retocando, hasta que consiguió ver estrenada la obra.

Fue un largo recorrido: traducción al francés de Milliet; revisión de la orquestación, siguiendo los consejos de Paul Dukas (nos dice Falla expresamente que sigue la disposición original de 1904); distribución en dos actos; Max Eschig se hace cargo de la edición, retocando Falla la segunda danza y añadiendo el coro. El estreno en Niza, el 1 de mayo de 1913, fue un éxito. El 7 de enero de 1914 la presentó en la Opera Cómica de París. Falla, que se hallaba en un momento creativo dulce (compone inmediatamente las *Siete Canciones Españolas*), tiene que regresar a España tras la presentación en París, empujado por la Guerra. En noviembre de 1914 se estrena en Madrid *La Vida Breve*, en el teatro de la Zarzuela bajo la batuta de Pablo Luna

Podemos aportar el juicio crítico coincidente de dos conocedores de la obra de Falla. Gilbert Chase opina que *La Vida Breve* no posee la profundidad dramática de *Carmen*, ni consigue unas melodías características españolas para las escenas más dramáticas y líricas de la obra (los

dúos de amor entre Salud y Paco, en que recurre a un lenguaje más o menos convencional, con reminiscencias de Massenet), *pero, al evocar el ambiente andaluz, y en especial las características danzas del segundo acto, Falla alcanza el más alto grado de auténtica expresión étnica y artística que pueda hallarse en cualquier manifestación del drama lírico español.* (Gilbert Chase, *La Música en España*). Por su parte, Pierre Laló (hijo del célebre Edouard), crítico del diario *Les temps*, escribe: *La partitura posee preciosas y encantadoras cualidades..., no logra desprenderse, del todo, de esa influencia italiana que, por tanto tiempo, dominó la música española. Lo mejor de la obra se halla en la nota pintoresca, pero que no está formada por trozos separados, sino esenciales: la impresión de la tierra de España, el sentimiento del paisaje, del cielo, del día, de la hora, envuelve en todo momento la acción y los personajes como una atmósfera sutil; lo pintoresco está íntimamente ligado a la vida del drama.*

Resulta acertado el juicio de la dimensión que supone el hilo conductor de la música española contenida en la obra, que sirve para hilvanar fragmentos teatrales más convencionales. Sin duda, ahí radica el encanto y justifica el entusiasmo reflejado por todos los colegas parisinos.

En efecto, en el acto segundo se ilumina la acción con la entrada de la guitarra y el *cantaor*, que se lanza por *soleares*, con el jaleo generalizado de palmas y baile:

—*¡Vaya unos ojos serranos! ¡Entórnalos un poquito
pa que pueda yo mirarlos! ¡pa que pueda yo mirarlos!*

De inmediato, los invitados de la boda se lanzan a bailar:

—*¡Olé! ¡Olé! ¡Olé, olé y ole ya! ¡Arsa niñas, y a bailar!*

Sin dar tiempo a otra transición que no sean las palmas y el taconeo de la fiesta popular da comienzo la *Danza n.º1 de la Vida Breve*, que aquí escuchamos en la versión del ilustre violinista Fritz Kreisler, editada por Eschig el mismo año del estreno francés.

Escrita en compás 6/8 (*Molto rítmico*) arranca en la primera sección con cuatro compases del acompañamiento ondulante que imita el cambio de acordes de una guitarra, para atacar inmediatamente el hermoso tema de la danza. Kreisler respetando la regularidad de las frases, intro-

duce unos brillantes ejercicios de virtuosismo del solista enlazando las frases. La sección intermedia (*Pesante, ma con fuoco*), en la que inevitablemente recordaremos el zapateado, el palmeo de los acompañantes y las castañuelas de la brillante orquestación de Falla, es un nuevo tema, enérgico y de gran fuerza, que se repite cambiándolo de octava. Se cierra la obra retornando a la primera sección, jugando ahora con cambios de octava y dobles cuerdas de gran virtuosismo y efecto.

TURINA: LA ORACIÓN DEL TORERO

A su regreso de París, Joaquín Turina (1882-1948), con no pocas dificultades y tropiezos, se integra paulatinamente en la vida musical madrileña. Ya era famoso y reconocido, pero, casado y con una familia detrás, sentía la necesidad de estabilizar su actividad profesional, lo que consigue, a partir de 1923, tras su contrato como pianista concertador del Teatro Real.

El encuentro de Turina con el Cuarteto de Laúdes Aguilar, se produjo en 1925. La biografía de Alfredo Morán nos da los detalles de la gestación de la obra. *Por aquel entonces* —contesta Turina a un periodista argentino— *el Cuarteto Aguilar, que había llegado a alcanzar una gran calidad interpretativa, me había pedido una obra para incorporarla a su repertorio. Yo escribí «La oración del torero», tal y como la había visto aquella tarde de toros... Hay en los Aguilar, reales y positivas, dos cosas de éxito seguro: el talento innegable de los cuatro artistas y la novedad de sus instrumentos.* Anteriormente, en *El Debate* había escrito: *Son cuatro hermanos los que integran este Grupo, cuyo mérito sonoro consiste, principalmente, en la homogeneidad de timbres, pues del laúd, instrumento tipo, han hecho dos variedades más que le permiten abarcar todo el inmenso repertorio de los cuartetos de cuerda normales.* Eran los hermanos Aguilar: Ezequiel, José, Elisa y Francisco y habían sido dirigidos desde su fundación por Germán Lago.

La obra fue compuesta entre el 31 de marzo y el 6 de mayo de 1925. El propio Turina nos explica en unas notas al programa, recogidas en *El Ruedo*, los entresijos y motivaciones de su *Oración del torero*, *Op. 34*:

Una tarde de toros en la plaza de Madrid, en aquella plaza vieja, armónica y graciosa, vi mi obra. Yo estaba en el patio de caballos. Allí, tras una puerta pequeñita, estaba la capilla, llena de unción, donde venían a rezar los toreros momentos antes de enfrentarse con la muerte.

Se me ofreció entonces, en toda su plenitud, aquel contraste subjetivamente musical y expresivo de la algarabía lejana de la plaza, del público que esperaba la fiesta, con la unción de los que, ante aquel altar, pobre y lleno de entrañable poesía, venían a rogar a Dios por



su vida, acaso por su alma, por el dolor, por la ilusión y por la esperanza que acaso iban a dejar para siempre dentro de unos instantes en aquel ruedo lleno de risas, de música y de sol.

La obra fue entregada el 2 de junio. Una semana más tarde, el Cuarteto Aguilar ofreció a Turina la primera audición. Fue estrenada al año siguiente. La satisfacción del autor debió de ser grande, si tenemos en cuenta que, inmediatamente, la arregló para cuarteto de cuerda y, dos años más tarde, el 3 de enero de 1927, con muy pequeños retoques (piccato de contrabajos reforzando el ritmo, algún doblaje a los cellos...) presentó la versión orquestal en el Teatro de la Comedia, con la Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Pérez Casas, dentro de los conciertos de temporada de la Sociedad Filarmónica. Se han hecho otras versiones para piano, del propio autor, y para violín y piano, por Jazha Heifeth.

La obra es de una concisión y de una perfección extrema. No tiene ningún elemento retórico (variación, desarrollo, o similar) y más bien podría parecer el guión que nunca se atrevió a ampliar. Pero era una joya demasiado perfecta, y por esa razón lo que nació como una obra de circunstancias, y por tanto motivo para posibles desarrollos, se mantuvo inalterada.

Comienza con una *introducción* en 6/8, instrumentos con sordina, de cierto nerviosismo. Todo preparado para empezar la fiesta. Suena el pasodoble en la plaza: un *allegro moderato* (2/4) que, tras enunciarse, se va diluyendo, va perdiendo fragmentos, en favor de la sección intimista, un *andante*, (3/4) con una primera sección —*suave y con expresión*— de contraste, quizá la atmósfera de la capilla. Por unos momentos, se recuerda que en la plaza prosigue el bullicio (pasodoble), pero, nuevamente, prevalece la reflexión, ahora ya no el ambiente de la capilla, sino la oración del torero ante la posibilidad de la muerte: *Lento*, 3/4; un fugado pucciniano tan hermoso como breve, en entradas sucesivas, de agudo a grave, que alcanza el clímax en un *crescendo* realmente sobrecogedor. Se recapitula, ya más brevemente, toda la obra (pasodoble y capilla) y se concluye con la reflexión del torero, ahora calmada, resignada, temerosa, en el registro agudo de la cuerda.

FALLA: TRES OBRAS DE JUVENTUD

Las Tres obras para violonchelo y piano —*Melodía, Romanza y Pieza en do mayor*— reeditadas por Antonio Gallego, y revisadas por Pedro Corostola y Miguel Zanetti (Manuel de Falla Ediciones, 1994; también conservamos de las dos primeras la edición de Unión Musical al cuidado de Enrique Franco, 1983), pertenecen a su época de formación en Madrid (fueron escritas entre 1897-98): estudiaba piano con José Tragó y aún no tenía clara la dirección a tomar como compositor o como intérprete. Elabora estas piezas para las tertulias musicales en casa del empresario gaditano, y celiasta aficionado, Salvador Viniegra, sita en la plaza de la Candelaria nº 4, de Cádiz.

Conservamos de las veladas el recuerdo del propio Falla: *A partir de los diez años de edad* — nos dice— *yo asistía a menudo con mis padres a las sesiones musicales del señor Viniegra; allí se hacía sobre todo música de cámara (...) en esas sesiones con D. Salvador mi participación en el piano me ha resultado de una gran utilidad, ya que gracias a ello comenzaron a serme revelados los secretos del «tejido sonoro». Es por ello que mis primeros ensayos de composición se desarrollaron dentro de las formas clásicas de la música de cámara*

En este salón se hacía música con regularidad —dice A. Gallego— *y por él pasaron y tocaron o cantaron algunas de las celebridades que recalaban por Cádiz, como el contrabajista Botessi o el mismísimo Sarasate.*

Quizá llama un poco la atención que, teniendo en cuenta el escrupuloso detallismo del autor y su enfermiza búsqueda de la perfección, no las hubiese hecho desaparecer. Por el contrario, dos de ellas, la *Romanza* y la *Pieza en do mayor*, se hallaban en la biblioteca de Falla (la *Melodía* se encuentra en la biblioteca de la familia Martín Artajo).

A la *Melodía* (Gallego, IV), datada el 19 de junio de 1897, el autor le dedica cariñosos recuerdos. Así, en carta a Juan Viniegra (hijo del empresario), escribe el 19 de marzo de 1926: *deseando estoy de oírte mi Melodía para cello (¡la pobre viejecilla!) ¡Cuántas veces se la oí a tu buen padre, acompañada por mí! Siempre le recuerdo con el*



cariño que se merecía. También tocaremos la Sonata de Grieg que era una de sus preferidas. Juan Viniestra, en respuesta del 6 de abril de 1926, le sugirió la posibilidad de retocarla: si la cogieras ahora y le dieras una manita, alargándola algo y enriqueciéndola un poco quedaría estupenda, pues verdaderamente la melodía es muy hermosa, vieja y todo, como tú la llamas. Falla le responde, en carta del 30 de abril: Ya había pensado yo lo mismo que me indicabas respecto a la

Melodía para violonchelo, *pero no conservo ninguna copia. Cuando regrese de mi viaje te la pediré para revisarla... y que la toquemos luego en esa.*

Escrita en la tonalidad de re menor, *andantino* (3/4), es una bella melodía —como bien opinaba Juan Viniegra— que tras un D.C. repite la misma estructura pero resolviendo con pequeñas variantes las cadencias. Pequeña coda modulante y final que repite la célula melódica de cuatro compases del comienzo. El acompañamiento del piano es armónico, levemente sincopado, con breves incursiones imitativas en los silencios del solista.

La **Romanza** (Gallego, VI), en sol mayor, seguramente también fue escrita para Salvador Viniegra, en el mismo contexto que la anterior, hacia 1898. Se había tocado en aquella casa el 14 de julio de 1989, según del dato proporcionado por Enrique Franco para su edición. Es un *Andante* (9/8) con una melodía, nuevamente diatónica, sin apenas transformaciones o variantes modulatorias, y un acompañamiento que durante treinta compases se mantiene regular y estático para irse transformando conforme avanza (sincopado, nervioso).

La **Pieza en do mayor** (Gallego, VII) es razonable adjuntarla al mismo contexto que las anteriores, escrita hacia 1898. La encontró A. Gallego en el momento de la catalogación entre los papeles sueltos. Más en boceto que las anteriores, le asigna en la ficha del catálogo un marcado interés armónico. La parte del cello aparece escrita en clave de do en 4ª. Da la impresión de que el acompañamiento del piano es un esquema de lo que nunca llegó a desarrollar, dado que se ofrecen las indicaciones de los acordes y el desarrollo moduladorio sin ninguna resolución artística (figuras rítmicas, imitaciones o similar) en un lenguaje, en todo caso, poco pianístico. De todos modos, por la frescura y vivacidad de la melodía se nos antoja como la más prometedora de las tres piezas y, en cualquier caso, la más comprometida para el cello, que amplía su tesitura y modula con mayor riesgo para un intérprete. En caso de haber sido D. Salvador Viniegra, nos sospechamos que nunca llegaría a tocarla por problemas técnicos, y de ahí, posiblemente, la razón de no haber sido acabada.

PSYCHÉ: REENCUENTRO CON PARÍS

Falla tenía una deuda de amistad con G. Jean Aubry desde 1910 que sólo saldaría poniendo música a uno de sus poemas. El escogido hacía referencia a Psyché (Psiquis), muchacha de gran hermosura que suscitó los celos de Afrodita. Quizá sorprenda este tema en manos de Falla, máxime teniendo en cuenta la tradición de un personaje llevado a la escena por Cavalli, Rossi, Corneille, entre otros, con toda la complejidad escénica requerida. Recibe el poema y le pone música en 1924, recién terminado el *Retablo* y en proceso de composición del *Concierto para clavecín*.

El poema de Aubry es como sigue:

*Psyché! Ta lampe est morte; eveille-toi. Le jour
Te considère avec des yeux noyés d'amour,
Et le desir nouveau de te servir encore.*

*Le miroir, confident de ton visage en pleurs,
Reflete, ce matin, lac pur parmi des fleurs,
Un ciel laiteux ainsi qu'une éternelle aurore.*

*Midi s'approche et danse, ivre sus ses pieds d'or.
Tends lui les bras, sèche tes pleurs; dans un essor
Abandonne, Psyché, la langueur de ta couche.*

*L'oiseau chante au sommet del'arbre: le soleil
Sourir d'aise en voyant l'universe éveil,
Et le Printemps s'étire, une rose à la bouche.*

(Psyché, la lámpara se ha muerto; despierta. El día te mira con ojos inflamados de amor, y el deseo renovado de volverte a servir. El espejo, confidente de tu cara llorosa, refleja, esta mañana, lago puro entre flores, un cielo lechoso así como una aurora eterna. El mediodía se aproxima y danza, loco de alegría sobre sus pies de oro. Tiéndele los brazos, seca tus lágrimas; abandona en un vuelo la languidez de tu lecho. El pájaro canta en la copa del árbol: el Sol sonríe de placer viendo el universal despertar, y la Primavera se despreza, con una rosa en la boca).

Escoge como combinación sonora una voz de mezzosoprano, y una reducida combinación de cámara (arpa, flauta, violín, viola, y cello).

P S Y C H É,

P O E M E

de Monfieur Jean Aubry, Ecrivain François,

M I S E N M U S I Q U E

Par Monfieur DE FALLA, Muficien d'Espagne,
natif de la Cité de Cadix, en Andaloufie;J. & W. Chester Limited
Eagle Court, London, E.C.1

Falla localiza la acción, como el *Concierto para clave*, en la «Sala del Peinador de la Reina», de la Alhambra, en 1730. En esta preciosa sala habían celebrado reuniones el grupo artístico de Granada (Miguel Llovet el guitarrista, Angel Barrios, entre otros) y aquí se imagina un concierto cortesano. Felipe V e Isabel de Farnesio están presentes. Las damas de la corte cantan y tocan para los monarcas un tema mitológico muy de moda en aquella época.

Se estrenó en el Palau de la Música de Barcelona el 9 de febrero de 1925, con la cantante Conchita Badía. En la primavera de 1927 se interpreta en París en la *Société Musicale Indépendante*, junto con el *Concierto*, *Soneto a Córdoba*, *Siete Canciones Españolas*, y la *Fantasia Bética*.

Es *Psyché* uno de esos grandes enigmas, quizá por el instinto clasificador que poseemos los historiadores. Ciertamente, no resulta fácil definir esta obra ubicada entre el *Retablo* y el *Concierto*. De hecho, en la crónica de aquel recital de París de 1927, muchos testigos la dejan a un lado, deslumbrados por las *Siete Canciones* o por el novedoso *Concierto*. Es, en cualquier caso, una obra *neoclásica* no en el sentido strawinskiano sino en el que hemos desarrollado al hablar de la *Sonata*

de Debussy: la búsqueda de un eslabón con el pasado a partir de formas clásicas y ornamentales, con un profundo intelectualismo técnico y una delicadeza impecable. La sonoridad y el lujo de detalles es muy propio de Falla

Da comienzo *Psyché (andante molto tranquillo e sostenuto)* con una breve introducción instrumental en la que la flauta realiza un fino dibujo, con la cuerda (con sordina) marcando un latido rítmico, paralelo en los tres instrumentos, y la cálida sonoridad del arpa. Precedida por la cadencia de la flauta, entra la voz (*quasi mormorato*) en una suerte de recitado que contrasta con la férrea concepción rítmica de los instrumentos.

La segunda estrofa (*Le miroir, confident*) se libera de las resonancias del arpa y crea, con la cuerda grave un sutil tejido imitativo. La tercera estrofa (*Midi s'approche*) plantea un paralelo ostinado en la cuerda y arpa sobre el que se dibuja el diseño de la flauta, contrapunteando el recitado de la voz.

La planificación sonora de la última estrofa (*L'oiseau chante*), *Un poco più mosso*, no es convencional, sino profundamente experimental y de efecto acústico espléndido (por ejemplo, el diálogo arpegiado de violín y viola de la última estrofa con un diseño ostinado en el arpa). Una coda instrumental de cinco compases cierra éste homenaje que se nos antoja un recuerdo de París, lleno de nostalgia; con la cita textual localizada en Granada pero con el corazón puesto en París.

Tras el estreno de la Sala Pleyel Falla, prácticamente, se sumió en el silencio. Quedaba todo dicho.



Trío Cerberus

El trío de cuerdas Cerberus fue fundado en 1994 por Benjamin Kreith (violín), David Quiggle (viola), y Scott Hardy (violonchelo), miembros por entonces de la Orquesta Sinfónica de Galicia, con ocasión de un fortuito encuentro de los tres músicos para el montaje de la Op. 45 de Arnold Schöenberg. A partir de aquel momento, tomando como referente la música de Schöenberg con la pretensión de hacer “clásico” el repertorio del siglo XX, y con un evidente sentido vocacional hacia el repertorio contemporáneo, han participado en importantes proyectos en colaboración con diversos organismos, convirtiéndose en un grupo de máxima especialización, como demuestra su agenda de compromisos y los estrenos que preparan de obras de autores vivos. El Trío Cerberus ha participado en los ciclos del Centro Gallego de Arte Contemporáneo colaborando en diversos ciclos (Anton Weber, Dúos, Autores Gallegos, etc.) y en el de las Jornadas de Música Contemporánea. También imparten cursos de composición e interpretación de música de nuestro siglo.

Entre sus proyectos inmediatos figura la grabación de un disco de Nikos Skalkottas, y otro de compositores gallegos, giras de conciertos por Francia, Japón, Estados Unidos y América del Sur, y el estreno mundial del trío de Tristan Murail especialmente escrito para el Trío Cerberus.

Claudia Walker. Graduada de la Escuela Juilliard y del Instituto Curtis. Ha actuado en la secciones de flauta de la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Cámara de Nueva York, y en la Orquesta Sinfónica de Bournemouth (Inglaterra). Ha grabado para la marca Teldec: La consagración de la primavera, Gurrelieder, Variaciones en un tema de Haydn, Variaciones en América de Ives, y Danzas 6 y 8 de Dvorak, con la Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Zubin Mehta y Kurt Masur. Ha actuado como solista en numerosas ocasiones con la Sinfónica de Cámara de Nueva York y en la Sinfónica de Galicia, donde desde 1992, es flautista principal.

Celine Landelle. Empezó a tocar el arpa y el piano a la edad de ocho años. Entró a la edad de quince años en el “Conservatoire National Supérieur de Musique de París” en la clase de M. Devos. Recompensada con dos primeros premios en Arpa y Música de cámara (Junio 90). Seleccionada para representar a Francia en el Congreso Mundial de Arpa en París. Desde mayo de 1992 es miembro de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

María Folco. Reside desde la niñez en Bilbao, donde estudió la carrera de música (piano, armonía, contrapunto y música de Cámara), Filosofía y Letras, y Bellas Artes. Su profesora de canto fue su madre Fina Folco. Su repertorio abarca desde el Renacimiento a la música contemporánea, siendo en dos ocasiones Premio Nacional de Discografía. Ha actuado con prestigiosos acompañantes, orquestas y directores; así, ha colaborado con Miguel Angle Gómez Martínez, Ostav Calella, Luis Remartínez, Jorge Rubio, De Chico, Víctor Pablo Pérez, Odón Alonso, Miguel Zanetti, Aurelio Viribay, o Carlos Ibarra, entre otros. Ha actuado en importantes Festivales Internacionales y realizado grabaciones para disco, Radio y TV.

Nicolás Cadarso. Inició sus estudios de piano en el conservatorio de Santiago, concluyendo la Carrera Superior de Piano en Madrid con Joaquín Soriano. Becado por la Fundación Barrié de la Maza, se trasladó, en 1994, a Estados Unidos para residir en el New England Conservatory (Massachusetts), con los maestros Verónica Jochum y Jacob Maxim. Ha ofrecido recitales como solista en Italia, Estados Unidos y Portugal. Próximamente participará como solista en el ciclo de conciertos de la Fundación Barrié de la Maza.