



Fair Saturday
Foundation

Telemann trío

joue de la musique française

Obras de Offenbach, Bizet, Hahn, Widor,
Jeanjean, Vierné, Bozza, Satie y Monnot

Andra Mari Eliza - Mundaka

30 de noviembre de 2024 19:30 horas



Caritas
Bizkaia

Índice

Programa	pág.3
Telemann Trío “for you”	pág.4
El órgano de la Iglesia de Santa María de Mundaka	pág.7
Notas al Programa	
1. Jacques Offenbach: Barcarola de “Los Cuentos de Hoffmann”	pág.10
2. Georges Bizet: Habanera de la ópera “Carmen”	pág.11
3. Chales-Marie Widor: Allegro (primer movimiento de la Sexta Sinfonía en sol menor Op.42, nº2)	pág.14
4. Paul Jeanjean: <i>Capriccioso</i>	pág.20
5. Reynaldo Hahn: <i>À Chloris</i> y <i>L'Heure exquise</i>	pág.23
6. Louis Vierne: “Carillon de Westminster”	pág.26
7. Henry Duparc: <i>L'Invitation au Voyage</i>	pág.29
8. Eugène Bozza: <i>Lied</i>	pág.35
9. Erik Satie: <i>Je te veux</i>	pág.36
10. Marguerite Monnot: <i>Hymne à l'amour</i>	pág.44
<i>Fuera de Programa...</i>	
11. Gabriel Fauré (en el centenario de su muerte): <i>Lydia</i> Op.4 nº 2	pág.48

TELEMANN TRÍO joue de la musique française

Jacques Offenbach (Colonia, Alemania, 1819 – París, 1880)

Barcarolle de “Les contes d’Hoffmann”

Georges Bizet (París, 1838 – Bougival, Francia, 1875)

Habanera de “Carmen”

Charles-Marie Widor (Lyon, Francia, 1844 – París, 1937)

Allegro

(Primer movimiento de la Sexta Sinfonía en sol menor Op.42, nº2)

Paul Jeanjean (Montpellier, Francia, 1874 – Beausoleil, Francia, 1928)

Capriccioso

Reynaldo Hahn (Caracas, 1874 – París, 1947)

À Chloris

L’Heure exquise

Louis Vierne (Poitiers, Francia, 1870 – París, 1937)

Carillon de Westminster

Henry Duparc (París, 1848 – Mont-de-Marsan, Francia, 1933)

L’Invitation au Voyage

Eugène Bozza (Niza, Francia, 1905 – Valenciennes, Francia, 1991)

Lied

Erik Satie (Honfleur, Normandía, Francia, 1866 – París, 1925)

Je te veux

Marguerite Monnot (Decize, Francia, 1903 – París, 1961)

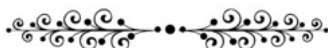
Hymne à l’amour

Fuera de programa...

Gabriel Fauré (Pamiers, Ariège, Francia, 1845 – París, 1924)

(en el centenario de su muerte)

Lydia Op.4 nº 2



Telemann Trío “for you” (telemanntrio.com)



Susana Zabaco Perex (soprano)

Emili Castelo-Branco (fliscorno y trompeta)

Patxi García Garmilla (órgano)

Su primera actuación tuvo lugar en la histórica Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias en un emocionado concierto a favor de Cáritas que se celebró en el mes de agosto de 2020 tras la primera ola de la pandemia de la COVID-19. A este concierto siguieron otros como el del Ciclo Internacional de Música de Castilla y León en Medina de Rioseco (Valladolid), XV Ciclo de Órgano “Bizkaiko Hotsak” en Ugao-Miraballes, la iglesia de San Pedro de Sopelana, el IX Festival Internacional del Órgano Barroco en Las Merindades (Oña, Burgos), la iglesia de San Severino en Balmaseda, los “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo, Santa María en Orduña y Busturia, el X Ciclo del FIOB de Benidorm, El Concierto-Homenaje a Josu Soldevilla, la Catedral de Bilbao, San Nicolás de Bari en Getxo, Urduliz, el Ciclo Barroco del Conservatorio de Bilbao, el 39º Ciclo Internacional de “Música para Órgano en Navarra”, el Concierto del 50 Aniversario de los PP. Trinitarios de El Redentor (Algorta), la IX Gala Lírico-Coral de Santurtzi, el XX Ciclo de “Urdaibaiko Organoak” y el 31^{er} Encuentro de Música Contemporánea de KURAIA.

Sus integrantes, coinciden al afirmar que “nuestros programas quieren dar a conocer las obras del barroco español, el barroco colonial, las obras barrocas de un sinfín de autores desconocidos y, por supuesto, el extenso repertorio del gran compositor alemán Georg Philipp Telemann, que da nombre al trío”. Y todo ello lo lleva a cabo sin perder de vista los sugerentes repertorios de los autores románticos y contemporáneos, la música de los compositores vascos y el repertorio internacional y popular de las películas y los musicales de Broadway, lo que enriquece de manera notable su proyección artística y cultural, a la vez que supone un aliciente a la hora de explorar y dar a conocer al público una amplia paleta de estilos musicales.



Susana Zabaco Perex (soprano)

Nacida en Bilbao, comienza sus estudios musicales con Begoña Sasía, obteniendo los títulos superiores de Piano, Solfeo-Teoría-Acompañamiento, Pedagogía musical y Música de Cámara en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao y el título superior de Canto con María Ángeles Rodríguez en la especialidad de Lied y Oratorio.

Ha participado en cursos de perfeccionamiento en Alemania, Francia, Inglaterra, Austria y Hungría con profesores como Elio Scaravella, David Mason y Anatoli Goussev.

Ha participado en el disco “Banda sonora de Balmaseda” junto con la coral Koltza de Balmaseda y la banda Azkoaga de las Encartaciones con las que colabora en numerosos conciertos celebrados en la iglesia de San Severino, destacando su participación en el Miserere de don Martín Rodríguez, en los conciertos de Navidad y en el estreno del “Gloria” de Julio Lanuza.

Con el grupo Aula Boreal ha interpretado música española rescatada de los archivos de la Catedral de Sigüenza junto con la orquesta ProArte de Madrid destacando su participación en el otoño musical soriano en 2017.

Con la guitarrista Sylvia Gutiérrez ha interpretado recitales en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga”, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en el Fair Saturday 2016.

Participa en el día de la cultura rusa en colaboración con la Escuela de Idiomas de Bilbao en 2009 y 2016 junto con la pianista Viktoria Gavrilchenko, destacando los conciertos realizados para difundir la música rusa.

Ha trabajado como profesora de Reducción de partituras en el Centro Superior Musikene de San Sebastián y desde el año 2005 es profesora de Canto y Música de Cámara en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Emili Castelo-Branco (trompeta)

Natural de Barcelona, empieza sus estudios musicales (canto coral y Banda) a edad muy temprana bajo las enseñanzas e influencia de Josep Caballé i Mateu. Realizó los estudios musicales en la especialidad de trompeta en el Conservatorio Superior de Música del Liceu, y en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, terminando sus estudios en 1992. Con posterioridad ha participado en cursos y clases de perfeccionamiento impartidos por solistas de talla internacional.

Desde su época de estudiante, abordó repertorios complejos, como la “Sonata da Chiesa” de Robert Maximilian Helmschrott, para trompeta y órgano, que fue obra de obligada interpretación en la asignatura de música de cámara, en aquel entonces junto con el organista Josep Maria Mas Bonet.

Ha participado en distintas agrupaciones de cámara, entre las que destacan, en el ámbito de la tradición musical catalana, las coblas “Ciutat de Cornellà”, “Ramblas”, “Sabadell” y “Ciutat de Terrassa”, así como en agrupaciones de viento-metal, como el “Brasselona de Trompetes Trio” y distintos quintetos de metales, guardando un especial recuerdo del celebrado con el Quinteto de Metales de la BOS en diciembre de 2017 en el Palacio Euskalduna de Bilbao.

Participó asimismo de manera regular en las agrupaciones sinfónicas que acompañaban los ciclos de temporada de Zarzuela en Catalunya; en especial, los de la compañía de Ferran Rigual, con la que intervino en las representaciones de la práctica totalidad de obras emblemáticas del repertorio.

Ha colaborado con la Banda Municipal de Barcelona, la Orquesta Simfònica del Vallès, y la orquesta Ars Medica; y hasta su cambio de residencia al País Vasco, formaba parte de la Orquesta de la Universitat de Barcelona, con la que estrenó el Concierto para Trompeta y Orquesta “Diàlegs”; obra especialmente dedicada por el compositor, Lluís Farreny.

Ya residente en Bizkaia forma parte de la Asociación de Música de Cámara de Bilbao, la EHU Orkestra y ha colaborado con la Orquesta Sinfónica ProArte de Madrid en los conciertos celebrados en la Catedral de Sigüenza junto con el coro “Aula Boreal”, dirigidos por Daniel Garay.

Es Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona.

Patxi García Garmilla (órgano)

Nacido en Bilbao, compaginó su carrera universitaria de Geología con los estudios de Piano, Órgano y Composición, de los que fueron sus profesores Carmen Orúe, Juan Esteve, Pedro Guallar y Pilar Olaizola. Premio de Órgano por el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de la Baja Sajonia para tocar en el instrumento barroco de estilo español de la *Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis*, así como también por la *Fédération Francophone des Amis de l'Orgue* para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso (2007).

Ha intervenido en los ciclos internacionales de órgano organizados por la Excma. Diputación Foral de Vizcaya, el Gobierno de Navarra y la Asociación “Antonio de Cabezón” de Burgos, XII Festival de Música Antigua de Gijón, así como en los ciclos de la Asociación “Diego de Amezua” de Vizcaya, “Órganos de Urdaibai/Urdaibaiko Organoak-Joxe Mari Eguileor”, FIOB de Benidorm y “Los Órganos de Alicante”.

También ha participado con el Coro de la Universidad del País Vasco en la grabación de un CD con obras de Mompou, Gorriti y Ezkurra; y con el coro “Los Tonos Humanos” de Galdakao ha grabado otro CD dedicado íntegramente a Gabriel Fauré. Dos CDs más recogen varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en los órganos históricos de Covarrubias (Burgos) y Pastrana (Guadalajara).

Sus programas para órgano han sido muy variados: música finlandesa y noruega de los siglos XIX y XX, romanticismo germánico, monográficos de la obra para órgano de Antonio de Cabezón, de compositores nortealemanes anteriores a Bach y de compositores portugueses y franceses de los siglos XVI al XVIII. Con motivo del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach (2000), ofreció en la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao la versión íntegra para órgano de “El Arte de la Fuga” en dos conciertos que tuvieron una excelente acogida por parte del público y la crítica.

En el órgano “Jesús Guridi” de la Catedral de Bilbao, ofreció dos conciertos monográficos con obras de W.A. Mozart con motivo del 250 aniversario de su nacimiento (2006). En el Cavaillé-Coll de San Antón de Bilbao, la integral de la obra para órgano de José M^a Usandizaga en dos conciertos (2007-2008). Entre 2010 y 2015 desarrolló en seis conciertos “El Legado de Bach”, con obras de diversos maestros de los siglos XVIII al XX que compusieron obras para órgano inspirándose en las del *Thomaskantor*. En 2017 interpretó la integral para órgano de Johannes Brahms en Bilbao y Pamplona, y en 2018, la de Schumann.

Como compositor, su obra para órgano incluye: Trío (1993); Tres Piezas para Organo Ibérico (1994, 1995, 1998); Preludio, Coral y Fuga sobre el nombre de DURUFLE (1994); Sinfonietta nº4 (1994) para flauta y órgano; Contrapunctus XIX (1999); Tríptico para Organo (2000); Agur Jaunak (2001) y Dos Variaciones sobre Aldapeko (2001). También ha abordado el mundo de la transcripción para órgano de obras orquestales y pianísticas de distintos compositores: Johann Sebastian Bach, José María Usandizaga, Julen Ezkurra, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich y Viktor Ullmann, entre otros.

Leonor Hennequet (registrante)

Nacida en Portugalete, ex-Profesora Titular de Anatomía en la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad del País Vasco, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao. En la actualidad, forma parte del dúo de arpas “Arpe Diem” junto con Begoña Antruejo. También ha cantado como soprano en el grupo “Aula Boreal”, habiendo participado en la grabación de un CD dedicado íntegramente al compositor barroco Juan del Vado.

Interviene como registrante habitual en todos los conciertos que ofrece Patxi García Garmilla y es una perfecta conocedora de los diferentes tipos de órganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.

El órgano de la Iglesia de Santa María de Mundaka (Bizkaia)

Construido por Lope Alberdi –que tenía su taller en el nº126 del Paseo de Gracia en Barcelona– en 1918, el órgano fue terminado de restaurar en junio de 2010 por un amplio equipo dirigido por Hans Späth, en el que trabajaron Achim Reichmann, Joseph Keusch, Markus Bäuml y Dominik Maissmer (organeros); Alfred Ellner, Roberto Pértika y Joseba Bilbao (carpinteros); Manuel Carvalho da Silva (restaurador de tubos); Christine Müller y Carmen Späth (ayudantes) y la empresa de electricidad Argibide.



Aspecto del órgano en el coro de la iglesia

El extenso folleto informativo que se publicó sobre este sensacional instrumento con motivo de su restauración contiene muchos datos de interés:

“El órgano de la iglesia de Santa María de Mundaka se encuentra felizmente restaurado. Los graves daños producidos por la carcoma y la humedad, han puesto en riesgo de pérdida total este singular instrumento construido en el año 1918 por la casa Lope Alberdi. Los trabajos realizados por la casa restauradora Späth se han prolongado durante nueve meses. El importe de esta obra será íntegramente abonado por la parroquia de Santa María de Mundaka. La comisión creada para el seguimiento y restauración del órgano encabezada por los organistas Luis Ibáñez, Benantzi Bilbao y los miembros de la parroquia, buscará los fondos necesarios para poder sufragar el importe de esta restauración.

Sabemos que la parroquia de Santo María de Mundaka contó con un órgano desde, al menos 1811. De hecho este órgano se encuentra en la actualidad en la iglesia de San Vicente de Muxika. Como reivindicación de la restauración de este hermoso instrumento que hoy se encuentra “MUDO” en la iglesia parroquial de Muxika, los folletos y carteles del festival de órgano URDAIBAIKO ORGANOAK que durante la época estival se ofrece en Busturialdea y que llevan el nombre del ilustre músico mundaqués Joxe Mari Eguileor, muestran los mascarones de este órgano. Además debemos tener en cuenta que en toda la provincia de Bizkaia solo existen seis órganos barrocos y dos de ellos se encuentran en nuestra comarca: el órgano que Lorenzo de Arrazola construyera para la iglesia de Santa María de Busturia (1765) y el órgano de Muxika (Joseph Antonio de Albisua, 1760).

A principios del siglo XX, la parroquia de Mundaka decide adquirir un nuevo órgano solicitando a diversas casas constructoras información sobre diferentes modelos. Se consultó con don Jesús Guridi y este indicó que los construidos por casas españolas desafinaban todos en el registro de voz humana. La casa Gutschenritter (Merklin) de París, constructora del órgano de Algorta, presentó un catálogo en el que

figuraba un órgano que se eligió: el precio ascendía a 25.000 pesetas y ofrecían una garantía de diez años. Entregada la cifra estipulada como primer plazo, se recibió una carta un tanto alarmante de mundaqueses residentes en París, al considerar como precaria y crítica la situación de la casa constructora. Se convino en enviar a una persona desde Mundaka a fin de que comunicara la verdadera situación económica por la que atravesaban, así como de asistir a la asamblea de acreedores en la que se hicieran valer los derechos de la parroquia sobre la cantidad desembolsada correspondiente al primer plazo. Se depositaron los documentos en el tribunal de comercio del Sena, pero los representantes mundaqueses no pudieron acudir a la reunión por haberse recibido la citación tardíamente. Posteriormente pudo comprobarse la pérdida del crédito pendiente al existir un pasivo de 200.000 francos y tan solo 22.000 de activo, por la realización del material liquidado.

No obstante y tras el mencionado revés, la comisión volvió a ponerse en contacto con otra casa francesa, "Fortin", pero surgió la guerra europea de 1914 y aun cuando se había llegado a un acuerdo, hubo que rescindir el contrato. Finalmente se recurre a las casas españolas Lope Alberdi, Elezgaray y Viuda de Amezuza, optando, una vez que se estudiaron las propuestas, por la de Lope Alberdi, quien señaló un precio de 25.000 pesetas y garantía de veinte años.

El órgano de dos teclados de 56 notas y pedal 30 consta de 16 registros y es de estilo romántico. Todo el instrumento está además dentro de una bellísima caja neogótica de roble".



Registros al lado izquierdo (Pedalier y Teclado I) y derecho (Teclado II) de la consola



Enganches y efectos al lado izquierdo y derecho del pedalier

El órgano presenta la siguiente composición:

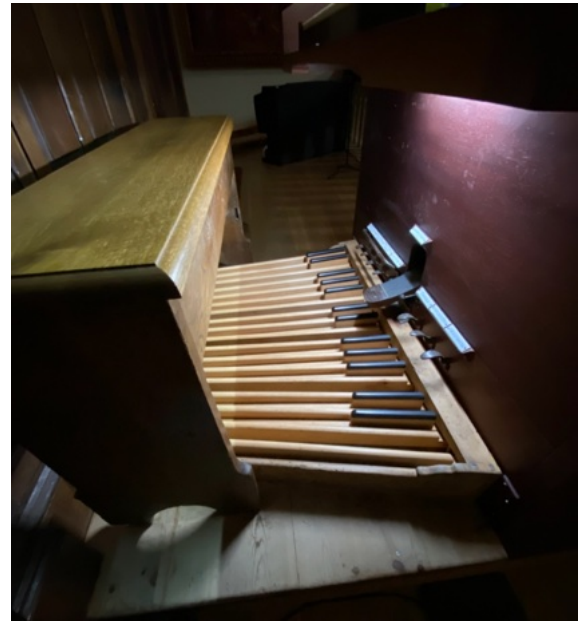
Pedal: Contrás 8' (1), Contrás 16' (2)

Teclado I: Octava 4' (3), Violón 8' (4), Flauta 8' (5), Flautado 8' (6), Violón 16' (7)

Teclado II: Cor de nuit 8' (8), Gamba 8' (9), Celeste 8' (10), Flauta 4' (11), Tiple dulce 4' (12), Contrafagot 16' (13), Trompeta 8' (14), Fagot-Oboe 8' (15), Voz humana 8' (16)

Enganches I/P, II/P, II/I, Octavas, Trémolo, Fuertes de Flautados, Fuertes de Trompetería.

Expresión al Teclado II.



Aspecto general de la consola y del pedalier

En definitiva, nos encontramos ante un maravilloso instrumento, ideal para la interpretación de la música romántica y el acompañamiento del canto en todos sus matices. Destaca la elegancia de la entonación en cada uno de sus juegos, lo que le proporciona a este órgano una notable singularidad tímbrica, tanto en los discursos de los juegos solistas como en su poderoso *tutti*.



Vista panorámica de la Ría de Gernika desde el mirador de la Iglesia de Santa María

Notas al Programa

1. Jacques Offenbach: Barcarola de “Los Cuentos de Hoffmann”

“Los cuentos de Hoffmann” es una ópera en tres actos, con prólogo y epílogo, música de Jacques Offenbach y libreto en francés de Jules Barbier. Se basa en una obra que el propio Barbier y Michel Carré habían escrito sobre cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. El mismo Hoffmann es un personaje de la ópera, como él mismo hacía en muchas de sus historias.

La barcarola es una canción interpretada por los gondoleros venecianos, o bien una obra musical escrita imitando ese estilo. Está caracterizada por un ritmo reminiscente del remar del gondolero, casi siempre en tempo moderato y en compás de 6/8.



A la izquierda, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Königsberg, Prusia Oriental, 1776 - Berlín, 1822). Autorretrato al óleo (Alte Nationalgalerie de Berlín). A la derecha, Jacques Offenbach (fotografía de Gaspard-Felix Tournachon, más conocido como Nadar)

El argumento de “Los cuentos de Hoffmann” se centra en una charla de taberna donde Hoffman, el protagonista, cuenta en cada uno de los tres actos la historia de como conquistó, amó y perdió a tres mujeres diferentes.

Offenbach murió sin poder terminar esta ópera, tarea que llevó a cabo Ernest Giraud. En la representación de la obra, la mezzosoprano tiene que caracterizarse de hombre, pues el personaje que interpreta es el de Nicklausse, un amigo de Hoffmann, quien canta la barcarola junto con Giulietta, una cortesana veneciana, en un palacio a orillas del Gran Canal.

Textos:

Belle nuit, ô nuit d'amour!
Souris à nos ivresses
Nuit plus douce que le jour
Ô, belle nuit d'amour!

Le temps fuit et sans retour
Emporte nos tendresses
Loin de cet heureux séjour.
Le temps fuit sans retour.

*¡Bella noche, oh, noche de amor!
Sonríe a nuestras locuras,
Noche más dulce que el día,
¡Oh, bella noche de amor!*

*El tiempo pasa sin volver...
Llevándose nuestros sentimientos
Lejos de este feliz lugar.
El tiempo pasa sin volver.*

Zéphyrs embrasés
Versez-nous vos caresses!
Zéphyrs embrasés
Donnez-nous vos baisers!
Vos baisers! Vos baisers! Ah!

Belle nuit, ô nuit d'amour!...

¡Céfiros ardientes,
Dadnos vuestras caricias!
¡Céfiros ardientes,
Dadnos vuestros besos!
¡Vuestros besos! Ah!

¡Bella noche, oh, noche de amor!..



Moderato Nicklausse

Bel - le nuit, ô nuit d'a-mour, Sou
Shin - ing night, O night of love, Thy

ris - à nos i - vres ses! Nuit plus dou - ce
beam - ing beau - ty bless - es! Light of night, that

que le jour, ô bel - le nuit d'a - mour!
shines a - bove, O shin - ing night of love!

A la izquierda, ilustración de Frédéric de Haenen, que es la figura 30 de la obra titulada *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* ("Jacques Offenbach y el París de su época"). Formó parte de los decorados empleados en el estreno de la ópera en París (1881). A la derecha, partitura de la famosa Barcarola

2. Georges Bizet: Habanera de la ópera "Carmen"

"Carmen" es la última ópera y obra maestra de Georges Bizet, basada en la novela de Prosper Mérimée. Fue escandalosamente realista y moderna para su época, lo que probablemente la hizo fracasar al principio, pero, sin embargo, gracias a sus melodías, rápidamente se convirtió en un éxito mundial ininterrumpido y uno de los títulos más populares de la historia de la ópera.

Aunque la gran obra maestra de Georges Bizet se ha mantenido –ya casi durante un siglo y medio– como una de las más interpretadas del repertorio, durante sus primeros cien años fue conocida universalmente a través de una versión adulterada que sustituyó las partes habladas originales por recitativos, efectuada por Ernest Giraud con el propósito de abrirle las puertas de los grandes coliseos.

La restauración –a partir de la década de 1970– de la versión estrenada en la *Opéra Comique* de París en 1875 no supuso, en todo caso, la recuperación de la versión «original» de esta obra, pues habiendo sido terminada un año antes, solo subió a escena tras atender sucesivas demandas de directores de teatro, músicos y coristas, obligando al autor a reescribir numerosos pasajes y pergeñar otros *ex novo*: la mismísima habanera nació del rechazo de la protagonista –la mezzosoprano Célestine Galli-Marié– de la pieza originalmente prevista para su entrada en escena.

Cuenta la historia de la apasionada y seductora gitana Carmen, quien enamora al soldado Don José, al cual descarría ya que arrastrado por el amor que siente hacia Carmen, se une a una banda. Pero el amor por la libertad que siente Carmen entra en conflicto con el sentido de posesión hacia Don José.

La atención de la gitana rápidamente cambia hacia el torero Escamillo. Loco de celos, durante una corrida, Don José mata a Carmen por haber arruinado su vida completamente.



A la izquierda, litografía para el estreno de la ópera “Carmen”, realizada por Prudent-Louis Leray y publicada en 1875 por Choudens Père et Fils en la imprenta Lemercier et Cie. A la derecha, Georges Bizet

La partitura del aria fue adaptada de la habanera *El Arreglito ou la Promesse de mariage*, del músico español Sebastián Iradier, publicada por primera vez en 1863, que Bizet pensó que era una canción popular. Cuando le dijeron que había utilizado algo escrito por un compositor que había muerto diez años antes, añadió una nota sobre su derivación en la primera edición de la partitura vocal que él mismo preparó. Aunque el libreto francés de la versión estrenada en la *Opéra Comique* fue escrito por Henri Meilhac y Ludovic Halévy, la letra de la habanera procede del propio Bizet.

La habanera fue interpretada por primera vez por Galli-Marié en la *Opéra Comique* el 3 de marzo de 1875. Bizet, habiendo eliminado durante los ensayos su primera versión de la canción de entrada de Carmen, en compás de 3/4 con un estribillo en 6/8, reescribió la habanera varias veces hasta que tanto él como Galli-Marié quedaron satisfechos con ella. Nietzsche, un entusiasta admirador de Carmen, comentó que el aria “irónicamente provocativa” evocaba “a Eros tal y como lo concebían los antiguos, juguetonamente seductor y traviesamente demoníaco”.

Textos:

L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
S'il lui convient de refuser!
Rien n'y fait, menace ou prière,
L'un parle bien, l'autre se tait;
Et c'est l'autre que je préfère,
Il n'a rien dit, mais il me plaît.

*El amor es un pájaro rebelde,
Que nadie puede domar,
Y si él se niega
Es en vano que lo llames.
Las amenazas y los ruegos son inútiles.
Uno habla mucho, el otro calla.
Es el otro al que yo prefiero:
No ha dicho nada, pero me gusta.*

L'amour! l'amour! l'amour! l'amour...!
L'amour est enfant de Bohème,
Il n'a jamais, jamais connu de loi.
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
Si je t'aime, prends garde à toi!...

L'oiseau que tu croyais surprendre
Battit de l'aile et s'envola...
L'amour est loin, tu peux l'attendre,
Tu ne l'attends plus,... il est là...
Tout autour de toi, vite, vite,
Il vient, s'en va, puis il revient...
Tu crois le tenir, il t'évite,
Tu crois l'éviter, il te tient!
L'amour! l'amour!

*¡El amor! ¡El amor! ¡El amor! ¡El amor...!
El amor es hijo de la bohemia,
Y nunca ha conocido la ley.
Aunque no me ames, yo te amo,
Y si yo te amo... ¡Cuidado!*

*El pájaro que creíste sorprender
Batió sus alas y voló lejos...
El amor está lejos, puedes esperarlo,
No lo esperes más, está allí...
Vuela a tu alrededor, rápidamente
Viene y va, luego vuelve;
Si piensas que lo agarraste, él te evita,
Si piensas que escapaste, él te tendrá.
¡El amor! ¡El amor!...*

I. *10.5.* (J = 72) *Habanero*
 No 5
 1^{re} Flute *F# D. b 2/4* *All^{mo}*
 2^{de} Flute *D. b 2/4*
 3^e Flute *D. b 2/4*
 4^e Flute *D. b 2/4*
 5^e Flute *D. b 2/4*
 6^e Flute *D. b 2/4*
 7^e Flute *D. b 2/4*
 8^e Flute *D. b 2/4*
 9^e Flute *D. b 2/4*
 10^e Flute *D. b 2/4*
 11^e Flute *D. b 2/4*
 12^e Flute *D. b 2/4*
 13^e Flute *D. b 2/4*
 14^e Flute *D. b 2/4*
 15^e Flute *D. b 2/4*
 16^e Flute *D. b 2/4*
 17^e Flute *D. b 2/4*
 18^e Flute *D. b 2/4*
 19^e Flute *D. b 2/4*
 20^e Flute *D. b 2/4*
 21^e Flute *D. b 2/4*
 22^e Flute *D. b 2/4*
 23^e Flute *D. b 2/4*
 24^e Flute *D. b 2/4*
 25^e Flute *D. b 2/4*
 26^e Flute *D. b 2/4*
 27^e Flute *D. b 2/4*
 28^e Flute *D. b 2/4*
 29^e Flute *D. b 2/4*
 30^e Flute *D. b 2/4*
 31^e Flute *D. b 2/4*
 32^e Flute *D. b 2/4*
 33^e Flute *D. b 2/4*
 34^e Flute *D. b 2/4*
 35^e Flute *D. b 2/4*
 36^e Flute *D. b 2/4*
 37^e Flute *D. b 2/4*
 38^e Flute *D. b 2/4*
 39^e Flute *D. b 2/4*
 40^e Flute *D. b 2/4*
 41^e Flute *D. b 2/4*
 42^e Flute *D. b 2/4*
 43^e Flute *D. b 2/4*
 44^e Flute *D. b 2/4*
 45^e Flute *D. b 2/4*
 46^e Flute *D. b 2/4*
 47^e Flute *D. b 2/4*
 48^e Flute *D. b 2/4*
 49^e Flute *D. b 2/4*
 50^e Flute *D. b 2/4*
 51^e Flute *D. b 2/4*
 52^e Flute *D. b 2/4*
 53^e Flute *D. b 2/4*
 54^e Flute *D. b 2/4*
 55^e Flute *D. b 2/4*
 56^e Flute *D. b 2/4*
 57^e Flute *D. b 2/4*
 58^e Flute *D. b 2/4*
 59^e Flute *D. b 2/4*
 60^e Flute *D. b 2/4*
 61^e Flute *D. b 2/4*
 62^e Flute *D. b 2/4*
 63^e Flute *D. b 2/4*
 64^e Flute *D. b 2/4*
 65^e Flute *D. b 2/4*
 66^e Flute *D. b 2/4*
 67^e Flute *D. b 2/4*
 68^e Flute *D. b 2/4*
 69^e Flute *D. b 2/4*
 70^e Flute *D. b 2/4*
 71^e Flute *D. b 2/4*
 72^e Flute *D. b 2/4*
 73^e Flute *D. b 2/4*
 74^e Flute *D. b 2/4*
 75^e Flute *D. b 2/4*
 76^e Flute *D. b 2/4*
 77^e Flute *D. b 2/4*
 78^e Flute *D. b 2/4*
 79^e Flute *D. b 2/4*
 80^e Flute *D. b 2/4*
 81^e Flute *D. b 2/4*
 82^e Flute *D. b 2/4*
 83^e Flute *D. b 2/4*
 84^e Flute *D. b 2/4*
 85^e Flute *D. b 2/4*
 86^e Flute *D. b 2/4*
 87^e Flute *D. b 2/4*
 88^e Flute *D. b 2/4*
 89^e Flute *D. b 2/4*
 90^e Flute *D. b 2/4*
 91^e Flute *D. b 2/4*
 92^e Flute *D. b 2/4*
 93^e Flute *D. b 2/4*
 94^e Flute *D. b 2/4*
 95^e Flute *D. b 2/4*
 96^e Flute *D. b 2/4*
 97^e Flute *D. b 2/4*
 98^e Flute *D. b 2/4*
 99^e Flute *D. b 2/4*
 100^e Flute *D. b 2/4*
 101^e Flute *D. b 2/4*
 102^e Flute *D. b 2/4*
 103^e Flute *D. b 2/4*
 104^e Flute *D. b 2/4*
 105^e Flute *D. b 2/4*
 106^e Flute *D. b 2/4*
 107^e Flute *D. b 2/4*
 108^e Flute *D. b 2/4*
 109^e Flute *D. b 2/4*
 110^e Flute *D. b 2/4*
 111^e Flute *D. b 2/4*
 112^e Flute *D. b 2/4*
 113^e Flute *D. b 2/4*
 114^e Flute *D. b 2/4*
 115^e Flute *D. b 2/4*
 116^e Flute *D. b 2/4*
 117^e Flute *D. b 2/4*
 118^e Flute *D. b 2/4*
 119^e Flute *D. b 2/4*
 120^e Flute *D. b 2/4*
 121^e Flute *D. b 2/4*
 122^e Flute *D. b 2/4*
 123^e Flute *D. b 2/4*
 124^e Flute *D. b 2/4*
 125^e Flute *D. b 2/4*
 126^e Flute *D. b 2/4*
 127^e Flute *D. b 2/4*
 128^e Flute *D. b 2/4*
 129^e Flute *D. b 2/4*
 130^e Flute *D. b 2/4*
 131^e Flute *D. b 2/4*
 132^e Flute *D. b 2/4*
 133^e Flute *D. b 2/4*
 134^e Flute *D. b 2/4*
 135^e Flute *D. b 2/4*
 136^e Flute *D. b 2/4*
 137^e Flute *D. b 2/4*
 138^e Flute *D. b 2/4*
 139^e Flute *D. b 2/4*
 140^e Flute *D. b 2/4*
 141^e Flute *D. b 2/4*
 142^e Flute *D. b 2/4*
 143^e Flute *D. b 2/4*
 144^e Flute *D. b 2/4*
 145^e Flute *D. b 2/4*
 146^e Flute *D. b 2/4*
 147^e Flute *D. b 2/4*
 148^e Flute *D. b 2/4*
 1

Bizet: "Carmen". Primera página de la Habanera en el manuscrito hológrafo fechado en 1875 (Biblioteca Nacional de Francia, Musique F-Pn: MS-436)

Allegretto quasi andantino

p

La - mour
A - mor

pp

est un oi - seau re - bel - le Que nul ne peut ap - pri - voi - ser, Et c'est
mi - ste - ri - o - so au - gel - lo Nes - sun lo può do - me - sti - car, O - gnor

portamento

bien en vain qu'on l'ap - pelle, — S'il lui con - vient de re - fu - ser Rien n'y
ci si mo - stra ru - bel - lo, Se gli con - vien di re - cu - sar; Non u -

Bizet: "Carmen". Comienzo de la Habanera *L'amour est un oiseau rebelle*.

3. Charles-Marie Widor: Allegro (primer movimiento de la Sexta Sinfonía en sol menor Op.42, nº2)

Las sinfonías para órgano de Charles-Marie Widor han llegado hasta nosotros a través de múltiples ediciones, algunas de ellas publicadas en vida del músico, pero siempre con un gran número de variantes, dadas las continuas modificaciones que el maestro francés introdujo en ellas. A lo largo de varias décadas tras su muerte, aparecieron bocetos y correcciones que sugirieron constantes cambios a los editores, con lo que, dependiendo de la edición utilizada, el resultado final de estas sinfonías puede ser extraordinariamente distinto.

También es cierto que este largo proceso de revisión y comparación ha permitido corregir bastantes errores tipográficos y contradicciones en los diferentes criterios de edición, si bien lo más aconsejable ha sido siempre seguir las indicaciones originales propuestas por el propio compositor, por lo que no es de extrañar que en algunas obras se constate la existencia de dos o más versiones alternativas, todas ellas originales del maestro francés.

Widor nació el 21 de febrero de 1844 en Lyon, hijo de François-Charles Widor (1811-1899) y Françoise-Elisabeth Peiron (1817-1883). Su padre era organista titular de la iglesia de San Francisco de Sales y también desarrollaba una intensa actividad como pianista, compositor y profesor de música, gozando de una excelente reputación como músico. Su madre era sobrina-nieta de Joseph-Michel Montgolfier, uno de los inventores del globo aerostático, y sobrina del ingeniero e inventor Marc Séguin. Las primeras lecciones de órgano las recibió Widor de su padre. En 1855, con tan sólo 11 años y siendo

alumno del Colegio de los Jesuitas de Lyon, ya ejercía como organista de la capilla del colegio y ayudaba asiduamente a su padre en la iglesia. El gran maestro organero Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), amigo de la familia Widor, hizo las gestiones necesarias para que el joven músico pudiera marchar a Bruselas en 1863 para estudiar órgano con Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) y contrapunto, fuga y composición con François-Joseph Fétis (1784-1871). Jon Laukvik (2010) documenta que, durante esa época, *practicaba diariamente desde las ocho de la mañana hasta bien entrada la tarde. Antes de la cena, tocaba ante Lemmens una obra aprendida de memoria, normalmente de Bach, y finalmente por la noche escribía una fuga a cuatro voces, cuyo manuscrito enviaba a las siete de la mañana a su profesor Fétis para que hiciera las oportunas correcciones. Con este ritmo insostenible, Widor acabó emergiendo como un virtuoso del órgano cuya fama se extendió rápidamente por toda Francia.*



A la izquierda, Widor en el órgano Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice, París; a la derecha, Aristide Cavaillé-Coll a la edad de 83 años en una heliografía de Paul Dujardin (1843-1913)

A finales de la década de 1860, Widor se trasladó a París, donde en enero de 1870 y con tan sólo 25 años, fue nombrado organista sucesor de Louis James Alfred de Lefébure-Wély (1817-1869) quien acababa de morir siendo organista en el Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice. Nada menos que Camille Saint-Saëns (1835-1921), Charles Gounod (1818-1893) y el propio Cavaillé-Coll intercedieron ante el Cabildo eclesiástico para sugerir su nombramiento. En principio, fue contratado para un año, pero nunca le llegaron a rescindir el contrato, es más, permanecería en este puesto durante casi 64 años.

En 1890, Widor fue nombrado sucesor de César Franck (1822-1890), que había fallecido el 8 de noviembre, ejerciendo como profesor de órgano en el Conservatorio de París. Allí, reorganizó todo el modelo educativo de la enseñanza del órgano siguiendo las ideas de Lemmens *con la intención de revitalizar la práctica del órgano y revivir la tradición autenticista en la interpretación de las obras de Bach*. Widor es considerado como el fundador de la “Escuela francesa de órgano” junto con Louis Vierne (1870-1937), Charles Tournemire (1870-1939), Marcel Dupré (1886-1971) y Albert Schweitzer (1875-1965) -a quien animó para que escribiera la biografía de Bach-, todos ellos discípulos suyos en París. El 1 de octubre de 1896, Widor asumió la clase de composición de Théodor Dubois (1837-1924) que había sido nombrado director del Conservatorio. Coincidiendo con este relevo, Alexander Guilmant (1837-1911), quien también había sido discípulo de Lemmens junto con Widor, sucedió a este en la plaza de profesor de órgano. A diferencia de su legado como docente de órgano, Widor no dejó grandes alumnos en su cátedra de composición.

A día de hoy, Widor es reconocido como un gran compositor de música para órgano. Sin embargo, su catálogo incluye obras de casi todos los géneros musicales: piano, música de cámara, sinfonías, óperas, ballets, música religiosa (como la Misa op.36 para dos coros y dos órganos), canciones y conciertos para instrumento solista y orquesta, entre estos últimos, dos para piano y uno para cello. A pesar de la lógica evolución de su lenguaje musical a lo largo de más de 60 años de actividad

compositiva, su estilo siempre se mantuvo próximo a la tradición del siglo XIX, sin entrar en tendencias más rompedoras o “vanguardistas” para la época. Con todo ello, se convirtió en una de las personalidades más galardonadas de Francia. Se le condecoró como “Gran Oficial de la Legión de Honor” y como miembro del Instituto de Francia en la Academia de Bellas Artes; de hecho, a partir de 1914, fue su secretario a perpetuidad. Falleció el 12 de marzo de 1937 en París a la edad de 93 años.

Una personalidad tan excelsa como Widor tampoco se ha librado de los infundados comentarios por parte de ciertos “musicólogos” o “críticos musicales” cuyo desconocimiento y frivolidad a la hora de escribir causan, ciertamente, un gran daño al mundo de la historiografía musical. Es el caso del húngaro-americano Paul Henry Lang (1901-1991), quien da alegría a su pluma escribiendo afirmaciones como estas en su obra “La Música en la Civilización Occidental” (1941): *En los casos de Reger y de la llamada escuela contrapuntística, se presenta otra faz de la confusión de fin de siglo. Con todo, aunque los síntomas presentan distinto cariz, la enfermedad es la misma, esto es, la fuerza creadora dimana más de lo técnico que de lo espiritual. Y esto se echa de ver con penosa claridad cuando se considera la música de los integrantes menos complicados de la escuela, si es que la inclinación a “escribir contrapunto” ha de poderse considerar lazo bastante fuerte como para formar una escuela. Cabe citar a tal respecto dos extremos: la Fantasía Contrapuntística de Ferruccio Busoni (1866-1924) -obra palpablemente resultante de las actividades editoriales del compositor, y pálida al par de enteramente injustificada interpolación en la edición de piezas para clave de Bach, lo cual no obstó para que Moser la calificara de “coronación del Arte de la Fuga de Bach”- y cualquiera de las “sinfonías para órgano” de Charles-Marie Widor (1845-1937), productos contrapuntísticos los dos nacidos de una flaca imaginación musical y cuyo linaje bastardo déjase advertir fácilmente en el mismo título. Por equivocarse, nuestro “experto” lo hace incluso en el año de nacimiento de Widor. En fin, no merece más comentarios.*

A mediados del siglo XVIII, la música francesa para órgano, que se encontraba prácticamente restringida a los *alternatim* de la Misa y las Vísperas, había experimentado una clara decadencia. Tras la Revolución de 1789, la construcción de órganos y la composición de música para órgano habían llegado a un cierto estado de estancamiento, especialmente en París. En cambio, a partir de 1830, empezaron a instalarse en la ciudad del Sena unos cuantos constructores de órganos. Ya en 1821, Louis Callinet había llegado a la capital procedente de Alsacia y en 1826 le siguió el inglés John Abbey, que construyó los primeros órganos franceses con caja expresiva. Más tarde, en 1843 Aristide Cavaillé-Coll trasladó sus talleres desde Toulouse hasta París. Sus órganos de Notre-Dame-de-Lorrette (1838) y de la Basílica de Saint-Denis (1841) marcaron un hito en el desarrollo del órgano sinfónico francés.

El estilo de la música para órgano que prevalecía en Francia durante esta época estaba muy relacionado con la ópera y la opereta. El repertorio organístico constaba de pastorales, obras con mucho revuelo, vales y marchas, que se interpretaban tanto en los servicios religiosos como en los conciertos. Los compositores que escribían música para órgano siguiendo la tradición litúrgica, como Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858) y François Benoist (1794-1878), empezaron a ser una excepción. A raíz de los exitosos recitales de Adolph Friedrich Hesse (1809-1863) en París en 1844, este gran virtuoso fue el primero en introducir la música francesa para órgano en Alemania a través de importantes ciclos en los que tocaba obras con grandes dificultades técnicas en la parte del pedal. A partir de 1850, el organista belga Jacques-Nicolas Lemmens, cuyas interpretaciones se caracterizaban por una fuerza innovadora y una gran severidad de estilo, causó un gran impacto en el mundo organístico parisino.

Durante el período del Segundo Imperio (1852-1870), Francia experimentó un nuevo florecimiento económico y París se convirtió en una de las metrópolis más modernas de su tiempo. Se construyeron edificios de gran prestigio y nuevos templos. Fue también un momento en el que coincidió un importante movimiento de renovación litúrgica que había iniciado, entre otros, Dom Prosper-Louis-Pascal Guéranger OSB (1805-1875), que propuso una sustancial reforma en el canto gregoriano que se tradujo en la fundación en 1853 de la Escuela de Música Clásica y Religiosa a cargo de Louis Niedermeyer (1802-1861). En la Escuela Niedermeyer completarían sus estudios maestros de la talla de Gabriel Fauré (1845-1924) y Eugène Gigout (1844-1925).

La indiscutible interrelación entre la composición de obras para órgano, su interpretación y la construcción de órganos sinfónicos ya venía de la práctica de César Franck, organista en la iglesia de Sainte-Clotilde en París desde 1859. Su “Gran Pieza Sinfónica”, publicada en 1868, es la primera obra francesa para órgano en la que figura expresamente en su título la alusión al carácter “sinfónico”, tanto por sus dimensiones como por su vinculación a un nuevo sonido orquestal del instrumento.

Y no cabe duda de que el órgano sinfónico de Cavaillé-Coll en Saint-Sulpice le resultó a Widor enormemente inspirador: *si no hubiera podido experimentar la seducción de sus registros y la mística atracción de sus ondas sonoras, jamás podría haber escrito música para órgano*. El mismo maestro denominó a sus obras de gran formato “sinfonías”. Una primera serie con cuatro de ellas vió la luz tras ser publicada por J. Maho en 1872 como op.13. Su discípulo Louis Vierne escribiría treinta años después de su primera publicación: *es el monumento más grande que se ha erigido para mayor gloria del órgano desde J. S. Bach*. En 1879, la editorial sucesora de Maho, la casa Hamelle, publicó las sinfonías 5ª y 6ª como op.42, al que se añadirían más tarde, en 1887, las sinfonías 7ª y 8ª, habiendo sido revisadas las dos anteriores. Este mismo año, Widor se animó a publicar de nuevo las cuatro primeras sinfonías con algunas modificaciones de cierto calado. Añadió un *Avant-propos* al comienzo de la 8ª especificando el estilo, los procedimientos de registración y los signos convencionales utilizados en esta reedición. Las sinfonías para órgano de Widor se completaron con la *Symphonie Gothique* op.70 y la *Symphonie Romane* op.73, la primera publicada por Schott en Mainz en 1895 y la segunda, por Hamelle en 1900.

Más que sinfonías en el sentido estricto de la forma musical propia de la orquesta, las sinfonías para órgano de Widor son más bien suites compuestas a gran escala. A pesar de su estructuración en varios movimientos, no están orientadas hacia una forma sinfónica que dé la sensación de un conjunto coherente. Esto queda puesto de manifiesto por la absoluta renuncia a la utilización de la “forma sonata” en las cuatro primeras. Sin embargo, en las sinfonías op.42 sí se aprecia un deseo por desarrollar esta forma clásica, por lo que sus movimientos adoptan una estructura más extensa que resulta más exigente para el intérprete. Solamente a partir de la sinfonía 7ª se encuentran conexiones cíclicas entre diferentes movimientos. Widor hace uso de motivos derivados del introito gregoriano de Navidad *Puer natus est* en dos movimientos de la *Symphonie Gothique* y de recurrencias cíclicas al canto gregoriano *Haec dies* -que es el gradual del Domingo de Pascua- en todos los movimientos de la *Symphonie Romane*. En realidad y por encima de cualquier otra consideración, el carácter sinfónico de las sinfonías para órgano de Widor estriba en gran medida en el propio carácter sinfónico del instrumento, que le ofrece múltiples posibilidades sonoras. La intención del maestro no era otra que la de establecer un *corpus* sonoro que pudiera parangonarse con el de la orquesta romántica, y, en este sentido, los instrumentos construidos por Cavaillé-Coll resultaban idóneos para sus propósitos. Él mismo decía: *el órgano moderno es sinfónico en esencia. Nuevos instrumentos demandan nuevos lenguajes, un ideal diferente de la polifonía escolástica*.

A pesar de que el Cavaillé-Coll del que disponía Widor en Saint-Sulpice poseía cinco teclados manuales y 100 registros, las instrucciones que ofrece el maestro en relación con las registraciones a utilizar son las propias de un órgano romántico francés más convencional, con tres teclados manuales: *Grand-Orgue*, *Positif*, *Récit* y *Pédale*. Émile Rupp, en su *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst* (“Evolución histórica del arte de la construcción de órganos”) de 1929 nos dice: *Widor puso un punto y final al exceso y abuso de contrastes tímbricos. Salvo la registración básica al comienzo de una obra con los colores de fondo y los asignados a las voces solistas, nunca introdujo cambios de registración dentro de una misma sección, solamente entre las distintas secciones de un movimiento más extenso y siempre que apareciera una nueva idea o una nueva versión temática de marcado contraste con las anteriores*.

Basándose en los métodos aprendidos de su maestro Lemmens, Widor postuló una serie de reglas para la interpretación organística que Louis Vierne resumió del siguiente modo: *legato estricto en todas las voces, articulación precisa de las notas repetidas, ligadura de las notas comunes entre acordes, acentos, respiración, fraseo y metodología adecuada en los matices y dinámicas*. Esto es, atacar y levantar las teclas de manera exacta, poniendo la atención no sólo en las notas, sino también en los silencios asociados a ellas e interpretar el *staccato* reduciendo la duración de las notas a la

mitad de su valor, evitar movimientos innecesarios durante la ejecución y practicar sólo aquellos que estén al servicio de la obra y su estructura formal. Hans Klotz escribía a raíz de sus clases con Widor: *sus exigencias se dirigen hacia las cosas más contrapuestas: ritmos tensos / toque cultivado / intenciones expresivas más intensas / mínimo movimiento de dedos y pies / excitación emocional / calma y grandeza, como escribe en su prefacio a la Sinfonía Romana, y como expresa él mismo durante las clases, calma, no tranquilidad, pues la tranquilidad es la falta de excitación y la calma no es incompatible con un cierto grado de ansiedad; y tocar siempre con dignidad.*

La 6ª Sinfonía fue escrita en el período comprendido entre la visita de Widor a Bayreuth en agosto de 1876 y mediados de 1878. Muy probablemente, la obra fue compuesta con motivo de la inauguración del órgano Cavaillé-Coll del Grand Hall del Palacio del Trocadero, en París. El 24 de agosto de 1878, Widor ofreció un concierto en este impresionante instrumento durante la Exposición Mundial de París, precisamente con esta sinfonía como la primera obra del programa. En el anuncio del concierto, en el nº38 de la revista *Le Ménestrel* 44 del 18 de agosto de ese año, se aludía a ella como “5ª Sinfonía”. En el programa aparecen los movimientos de la obra tal y como los conocemos hoy día en la 6ª Sinfonía. Esto parece indicar que la 6ª Sinfonía fue compuesta con anterioridad a la 5ª. Solamente un año después, cuando ambas sinfonías fueron impresas, Widor estableció la numeración tal y como la conocemos ahora. Es muy probable que estos cambios de numeración se debieran a un orden de tonalidades. En efecto, las cuatro sinfonías Op.13 están en do menor, re mayor, mi menor y fa menor, mientras las cuatro del Op.42 están en fa menor, sol menor, la menor y si mayor, lo que sigue un orden de tonalidades ascendente.

La 6ª Sinfonía de Widor se compone de cinco movimientos, de los que interpretaremos el primero (Allegro) en nuestro programa. El segundo es un Adagio muy melódico adornado de sensuales cromatismos y con fondos muy ondulantes de *Gambes et Voix célestes*. Albert Schweitzer opina que este movimiento fue escrito todavía bajo los efectos que produjo en Widor el estreno del “Anillo del Nibelungo” de Richard Wagner. El tercer movimiento de la sinfonía es un *Intermezzo* que funciona como un *scherzo* al estilo de Robert Schumann. La registración indicada, *Anches et cornets de 4 et de 8*, recuerda al *Grand Jeu* del órgano clásico francés. El cuarto movimiento es un *Cantabile* que despliega una elegante melodía y el último es un *Finale* en forma de rondó con dos ideas temáticas principales, la primera en forma de poderosos acordes y la segunda desarrollando diseños de cuartas disminuidas.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement (Tema A) of the 6th Symphony by Maurice Ravel. The score is for organ, with staves for Manuale (Manual) and Pedale (Pedal). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music features a strong chordal structure with a mix of block chords and moving lines in the pedals.

Ejemplo 1.- Comienzo del movimiento (tema A) en tiempo Allegro con predominio de la estructura acordal

El *Allegro* que abre esta sinfonía nos muestra un Widor en el punto culminante de su carrera como compositor, capaz de combinar con gran maestría la forma sonata, la técnica de la variación como recurso propio del desarrollo y la extraordinaria brillantez que queda puesta de manifiesto en la presentación del primer tema (A, ejemplo 1), en forma de poderoso coral al que sucede un vehemente recitativo (ejemplo 2) que dialoga con el coral en el transcurso del movimiento para convertirse después en el verdadero tema B. Pocas veces hemos podido escuchar una idea temática tan brillantemente desarrollada para el instrumento rey. El desarrollo comienza en fa sostenido menor (ejemplo 3) sobre el tema A y, a través de un amplio *crescendo*, conduce a una reexposición (ejemplo 4) donde la decoración de los temas se enriquece de manera espectacular para desembocar en un final apoteósico lleno de grandeza y plena sonoridad. Este es un hermoso ejemplo que nos habla de una nueva concepción de la música para órgano que acabaría sentando las bases de una nueva época en la literatura escrita para este instrumento.



Ejemplo 2.- Recitativo (embrión del tema B) en estilo muy libre y *agitato*



Ejemplo 3.- Comienzo del desarrollo con la presentación del tema A en fa sostenido menor, acompañado de sugerentes octavas picadas en la parte del pedal



Ejemplo 4.- Reexposición del tema A presentado de forma poderosa y acompañado por reminiscencias rítmicas de los tresillos del tema B

Ediciones musicales

Koch, G. (2015).- *Charles-Marie Widor. Symphonie VI Op.42,2.* Carus-Verlag 18.176, Stuttgart, xiii + 60 pp.

Sin autor (1991).- *Charles-Marie Widor. Complete Organ Symphonies.* Dover Publications, New York. Publicación original de J. Maho & J. Hamelle, Paris. Series II, p.1-44.

Bibliografía

Anthony, J. J. (1986).- *Charles-Marie Widor's Symphonies pour Orgue: their artistic context and cultural antecedents.* PhD Thesis. University of Rochester. Rochester, New York, viii + 285 pp.

Archbold, L. y Peterson, W.J. (eds.) (1997).- *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor.* University of Rochester Press. Rochester, xiii + 323 pp.

Near, J. R. (2011).- *Widor. A Life beyond the Toccata.* University of Rochester Press. Rochester, xxiv + 588 pp.

Near, J. R. (2019).- *Widor on Organ Performance Practice and Technique.* Eastman Studies in Music. University of Rochester Press. Rochester, 170 pp.

Ochse, O. (1994).- *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium.* Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis, xiii + 270 pp.

Discografía

Alain, M.-C. (1980-81).- *Charles-Marie Widor. Toccata. Symphonie Gothique. Symphonie nº6.* Grandes Orgues Cavaillé-Coll de l'Eglise Saint-Germain-en-Laye. Erato ECD 88111. 1 CD.

Kaunzinger, G. (1994).- *Charles-Marie Widor. Die Orgelsinfonien.* Orgel der Stiftsbasilika Waldsassen, Klais-Organ Dom zu Limburg. Novalis 150 105-2. 5 CDs.

Latry, O. (1986).- *Charles-Marie Widor. Sixième et Cinquième Symphonies pour Orgue.* Grandes Orgues de Notre-Dame de Paris. BNL 112617. 1 CD.

Nolan, J. (2012, 2013, 2014, 2016, 2017).- *Charles-Marie Widor. The Organ Symphonies and Solo Organ Works.* Cavaillé-Coll Organs of La Madeleine, Paris; Saint-Sernin, Toulouse and St. François de Sales, Lyon. SIGCD292, SIGCD319, SIGCD334, SIGCD337(2), SIGCD347, SIGCD438(2). 8 CDs.

Van Oosten, B. (1992, 1993, 1995, 1996, 1998).- *Charles-Marie Widor. Organ Works.* Cavaillé-Coll organs of Sta. María la Real, Azkoitia; St. François de Sales, Lyon; St. Ouen, Rouen and Saint-Sernin, Toulouse. MDG 316 0401-2, MDG 316 0402-2, MDG 316 0403-2, MDG 316 0404-2, MDG 316 0405-2, MDG 316 0406-2, MDG 316 0519-2. 7 CDs.

4. Paul Jeanjean: Capriccioso

Paul Prudent Jeanjean nació en Montpellier el 1 de noviembre de 1874. Aquí cursó sus primeros estudios de clarinete con Noël Caisso, al que dedicaría años después sus 18 estudios de perfeccionamiento. En el Conservatorio de esta ciudad obtuvo sus primeros premios; después ganó el primer premio del *Concours spécial de clarinette* de Béziers y marchó al Conservatorio de París, donde también alcanzó el primer premio en 1894 con el prestigioso clarinetista Chrysogone Cyrille Rose (Lestrem, Francia, 1830 – Meaux, 1902). Además de él, alcanzaron el primer premio Emile Stievenard y Paul Vronne; todos ellos tocaron como obra obligada el solo del primer movimiento del Concierto nº2 de Weber.

Durante su servicio militar, actuó como clarinetista principal de la Banda de la Guardia Republicana que dirigió Gabriel Pares entre 1893 y 1910. A partir de 1900 y hasta su muerte en 1928, intervino como clarinete solista en los *Concerts Classiques* de la Riviera Francesa, en el Casino de Montecarlo, y también dirigió la orquesta, además de intervenir en conciertos de música ligera. Aquí dio a conocer sus numerosas composiciones y arreglos orquestales, muchas de las cuales se han podido perder o extraviar. El 3 de septiembre de 1925, en los famosos *Grands Concerts du Casino de Monte Carlo* estrenó su arreglo para clarinete solo *sur des motifs de la Cavatine de l'Air du page (Nobles Seigneurs, salut)* de “Los Hugonotes” de Meyerbeer.

Jeanjean ideó una nueva forma de las lengüetas, más estrechas en el fondo, asemejándolas a la forma de las boquillas de los saxofones de la época. Él llamó a este modelo “la estrella”, y la casa F. Besson-Paris adquirió sus derechos de distribución por todo el mundo. Estas nuevas lengüetas se fabricaron para el clarinete, clarinete alto, clarinete bajo y todos los saxofones desde el sopranino hasta el bajo, en todos ellos con tres grados de resistencia: débil, media y fuerte.

Paul Jeanjean fue uno de los principales compositores de música para clarinete en su época, especialmente en relación con los aspectos técnicos y de aprendizaje progresivo del instrumento. Su legado compositivo incluye: 18 estudios de perfeccionamiento, 16 estudios modernos, 18 estudios de perfección, 60 estudios progresivos y melódicos distribuidos en tres cuadernos de 20 estudios cada uno, 25 estudios técnicos y melódicos y “Vade-Mecum” del clarinetista (6 estudios especiales). Pero no sólo escribió para su instrumento como solista, sino que también compuso varias obras camerísticas, como *Au clair de la lune*, *Arabesques*, *Clair matin et Idylle*, *2 Pièces (Andantino, Scherzo brillante)*, *Fantaisie*, *Carnaval de Venise*, *Hymne nuptial*, *Légende*, *Poème étrange à l'instar d'Edgar Poe*, *Prélude et Scherzo* y *Romance sans Paroles* para clarinete y piano; *Duo de concert* para clarinete, clarinete bajo y piano, *Heureux temps* para clarinete, saxofón en si bemol o mi bemol, o flauta u oboe y piano, *Rêverie de Printemps* para clarinete o saxofón en si bemol y piano, y el *Andante et Scherzo* para fagot, que Gabriel Fauré, en 1911, cuando dirigía el Conservatorio de París, propuso como obra obligada para premio. Otras obras de cámara fueron publicadas por la casa Billaudot: *Remembrances* para oboe y piano, *Capriccioso* para corneta o trompeta y piano, *Douce Quiétude* para corneta y piano; y por la casa Leduc: *Etudes modernes pour flute*. Se han perdido los tres estudios para cuarteto de clarinetes que se interpretaron en 1927 en Monte Carlo por el propio Jeanjean, Arambourou, Richard y Gazilhau.



Chrysogone Cyrille Rose, Paul Jeanjean y Hyacinthe Klosé

Es importante consignar que el prestigioso editor Alphonse Emile Leduc (1878 – 1951) encargó a Jeanjean revisar por completo el método de Hyacinthe Klosé (Corfú, Grecia, 1808 – París, 1880), y verdaderamente lo hizo a fondo, corrigiendo los textos, articulaciones, acordes, dinámicas, respiraciones, ornamentación, etc., en lo que fue un trabajo metódico y muy riguroso que desgraciadamente no ha sido reeditado a día de hoy.

Paul Jeanjean compuso su original *Capriccioso* para trompeta y piano. Obra de extraordinaria libertad en su discurso melódico, que siempre permanece envuelto por una elegante y sofisticada armonía, su estilo encaja a la perfección con la estética del postromanticismo francés, con ciertos toques de música de salón e incluso de jazz. El tema A (ejemplo 1) no está exento de ciertos guiños polifónicos, con notables movimientos alternativos entre la trompeta y el piano. Derivado del tema A de manera absolutamente natural, el tema B (ejemplo 2) aparece en tiempo *Allegretto*, acompañado por acordes a contratiempo en la parte de piano. Esta textura se mantiene con una armonía más oculta y misteriosa en el *Più lento - Più maestoso - Più animato - Più ritenuto* que arranca en el c.22, en lo que supone un entramado de cambios de dinámica realmente sorprendente, lo que incentiva el diálogo entre ambos músicos. Ahora, el piano introduce diseños más ágiles de semicorcheas (Tema C, ejemplo 3), potenciados aún más por la trompeta, que anticipan el carácter de la cadencia central que precede a la reexposición del tema A. Esta reexposición es incompleta, modifica la tonalidad a su antojo y además desemboca en una nueva cadencia de carácter más agitado que la anterior, favoreciendo una conclusión brillante y virtuosística (ejemplo 4).

PAUL JEANJEAN

Trumpet in Bb

Moderato
dolce espr.

PIANO

Moderato
f *p*

This musical score is for a Trumpet in Bb and Piano. The tempo is marked 'Moderato' and the expression is 'dolce espr.'. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 12/8. The piano part features a dynamic shift from 'f' (forte) to 'p' (piano) in the right hand, while the left hand maintains a steady accompaniment. The trumpet part plays a melodic line with some grace notes.

Ejemplo 1.- Presentación del tema A al comienzo de la obra

Allegretto
f *Précis*

Allegretto
mf *Précis*

ad lib.

This musical score is for a section marked 'Allegretto'. It features a melody in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the piano. The dynamics include 'f' (forte), 'mf' (mezzo-forte), and 'ad lib.' (ad libitum). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ejemplo 2.- Tema B con su dinámica derivada del tema A y los acordes a contratiempo en el acompañamiento

Moderato
f *expr.*

Moderato
f *express.*

dim. *mf*

Più animato
f

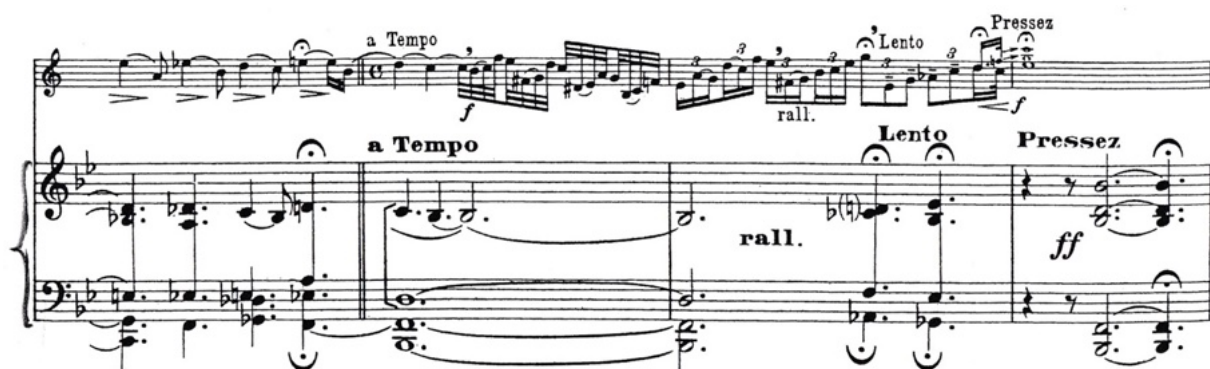
Pressez
mf *léger*

f *Pressez*

p

This musical score is for a section marked 'Moderato' and 'Più animato'. It features a complex arrangement with multiple voices and piano accompaniment. The dynamics include 'f' (forte), 'mf' (mezzo-forte), 'p' (piano), and 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ejemplo 3.- Tema C con diseños de semicorcheas de mayor impacto agógico, especialmente en la trompeta



Ejemplo 4.- Cadencia final con un gran virtuosismo en la parte de trompeta

Bibliografía

Paul, J.-M. (2006).- *The Jeanjeans and the Clarinet*. The Clarinet, vol.33/4, pp.38-43.

Discografía

Magistrelli, L.; Bracco, C. & Saredi, F. (2023).- *Paul Jeanjean (1874-1929). Clarinet Chamber Music*. 1 CD. Da Vinci Classics Coo741.



Reynaldo Hahn retratado por Lucie Lambert en 1907

5. Reynaldo Hahn: *À Chloris y L'Heure exquise*

De origen venezolano, era hijo de un empresario judío alemán y una vasco-española que se trasladaron a París cuando él tenía 4 años. En el Conservatorio de la capital francesa estudió armonía con Théodore Dubois (1837-1924), piano con Émile Decombes (1829-1912) y composición con Jules Massenet (1842-1912), que siempre lo consideró como uno de sus mejores discípulos. Pronto se ganó una excelente reputación a través de sus canciones, escritas con gran elegancia y un estilo depurado por su calidez y dulzura. Con solo 13 años escribió *Si mes vers avaient des ailes* sobre textos de Victor Hugo (1802-1885), a la que siguieron dos bellas colecciones tituladas *Chansons grises* (1893, sobre textos de Paul Verlaine, 1844-1896) y *Etudes latines* (1900, Leconte de Lisle, 1818-1894). Él mismo tenía una voz muy atractiva y se acompañaba al piano en sus conciertos por numerosas salas de concierto. Era amante del escritor Marcel Proust (1871-1922) y muy amigo de la actriz Sarah Bernhardt (1844-1923), quienes influyeron notablemente en su forma de maridar la poesía y la música. Aunque su comportamiento podía reflejar por momentos una cierta frivolidad, su rigor y seriedad eran más que evidentes, también en su trabajo como director de orquesta. Sus interpretaciones estaban marcadas por una finura y sensibilidad sin límites. Dirigió en el Casino de

Cannes y también el *Don Giovanni* de Mozart en Salzburgo. Precisamente Hahn fue un gran admirador del genio salzburgués, y cuando en 1945 fue nombrado director de la Ópera de París, dirigió una gran cantidad de obras de Mozart, así como la reposición del *Joseph* de Méhul.

Estuvo vivamente interesado por el teatro, que lógicamente influyó en su proceso creativo, desde el temprano *L'obstacle* de Daudet, al que puso música con 15 años, hasta su primera ópera, *L'île du rêve*, de 1898, a la que siguieron *La carmélite* (1902), sobre la malograda vida de Luisa de Lavallière, *Nausicaa* (1919) y *Le marchand de Venise* (1935), muy bien recibida por el público y la crítica. Entre sus ballets destaca *Le dieu bleu* (1912) escrito para Dyagilev con un escenario diseñado por Cocteau y Madrazo evocando la fastuosidad de la India. También escribió una comedia musical, *Mozart* (1925), donde se tomó bastante libertad en la narración histórica e incluyó numerosos pastiches de atinada ironía. La verdad es que Hahn tuvo mucho éxito con la opereta, destacando *Brummel*, *Malvina* y, sobre todo, *Ciboulette* por su frescura y capacidad de invención melódica.

Interpretamos en nuestro programa dos canciones de Hahn: *À Chloris* y *L'Heure exquise*. La primera está escrita sobre textos de Théophile de Viau (1590–1626), mientras la segunda pertenece al ciclo de las *Chansons grises* de 1893, compuestas sobre textos de Paul Verlaine.

De Reynaldo Hahn se suele señalar la maestría con la que supo adaptar los textos de sus “mélodies” en busca de una perfecta adecuación de las líneas vocales a las inflexiones de los versos. *À Chloris* (1916) es una de sus obras más interpretadas, dominada por una encantadora figura motivica inicial cuya mano izquierda en saltos de octava recoge la línea del bajo de la celeberrima aria de la Suite en Re mayor BWV 1068 de J. S. Bach. Durante varios años fue la sintonía de un conocido programa de Radio 2.

Textos:

S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,
Mais j'entends, que tu m'aimes bien,
Je ne crois pas que les rois mêmes
Aient un bonheur pareil au mien.
Que la mort serait importune
De venir changer ma fortune
A la félicité des cieux!
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
Ne touche point ma fantaisie
Au prix des grâces de tes yeux.

Si es verdad, Chloris, que me amas,
Y he oído, que bien me quieres,
No creo que ni los propios reyes
Posean una felicidad semejante a la mía.
¡Que la muerte sería inoportuna
Si viniera a cambiar mi fortuna
Por la felicidad de los cielos!
Todo cuanto dicen de la ambrosía
No impresiona a mi fantasía
Ante la recompensa de tu mirada.

L'heure exquise es una «exquisita» canción que compuso Reynaldo Hahn sobre un poema de Paul Verlaine. Pertenece a una serie de 7 canciones, *Chansons grises* (1887-1890), y cuentan que llegó a conmovier tanto a Verlaine que le hizo llorar. Estas canciones son una muestra de la maestría de este joven compositor, pues tenía sólo 17 años cuando las compuso. Este ciclo de canciones están íntimamente ligadas a su vida personal, pues fue durante una interpretación de las mismas en casa de Madame Lemaire, en 1894, cuando Reynaldo Hahn conoció a Marcel Proust, que posteriormente sería su amante.

Textos:

La lune blanche luit dans les bois.
De chaque branche part une voix
Sous la ramée.
Ô bien aimée!
L'étang reflète, profond miroir,
La silhouette du saule noir
Où le vent pleure rêvons, c'est l'heure.
Un vaste et tendre apaisement
Semble descendre du firmament.
Que l'astre irise.
C'est l'heure exquise.

La luna blanca brilla en el bosque.
De cada rama surge una voz
Bajo el follaje.
¡Oh amado!
El estanque refleja, espejo profundo,
La silueta del sauce negro
Donde el viento llora; soñemos, es la hora.
Un vasto y tierno apaciguamiento
Parece descender del firmamento.
Deja que la estrella se levante.
Es la hora exquisita.

Très lent

Chant

Violon

Harpe

Très lent

p 3 3 3 *espr.*

Très lent

p

3 *p* *tendrement*

S'il est vrai, Chlo-ris, que tu m'ai - mes,

3 3 3 *p*

3 *p*

Comienzo de la melodía À Chloris de Reynaldo Hahn

Tranquillo e dolce possibile

pp

4 *p*

La lu - ne blan - che Luit dans les bois;

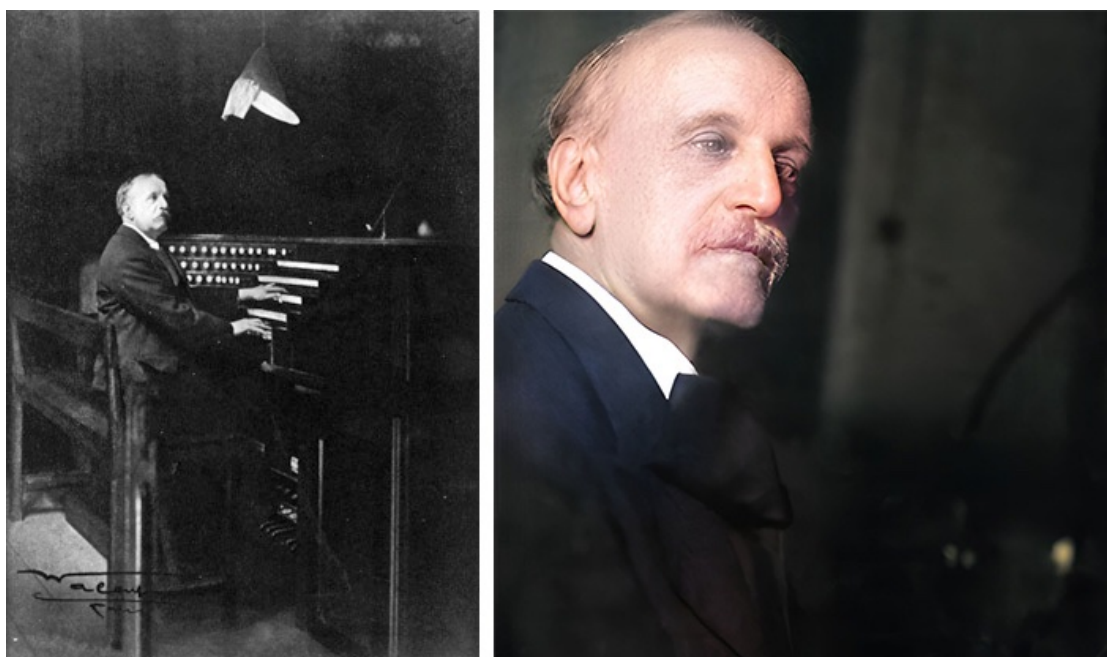
2

Comienzo de la melodía L'Heure exquise de Reynaldo Hahn

6. Louis Vierne: “Carillon de Westminster”

Desde su niñez, Louis Vierne estudió órgano con Cesar Franck en el Conservatorio de París. Continuó su formación con Charles-Marie Widor, a quien más tarde sucedería como organista en San Sulpicio y como profesor de órgano en el Conservatorio. También estudió en la prestigiosa *Schola Cantorum*. En 1900, fue nombrado organista de Notre Dame, donde permaneció hasta el 2 de Junio de 1937, en que encontró la muerte mientras se encontraba en plena interpretación. Una de sus principales virtudes, que fascinó a sus contemporáneos, fue su extraordinaria habilidad en el terreno de la improvisación. Sus discípulos más importantes fueron Joseph Bonnet, Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Albert Schweitzer y Nadia Boulanger. Todos ellos ejercieron una influencia decisiva en el arte organístico del siglo XX.

Las composiciones de Vierne tienen una tendencia más bien conservadora, enmarcándose plenamente en la estética musical francesa y belga de la primera mitad del siglo XX. Merecen destacarse las Seis Sinfonías para Órgano (publicadas entre 1898 y 1930), las Quatre Suites de Pièces de Fantaisie (1926-27) para órgano (de cuya tercera Suite el Carillon de Westminster es la sexta pieza), dos Misas para Órgano, diversas piezas para piano, un cuarteto de cuerda, una sinfonía no publicada, dos obras para violín y orquesta y el poema sinfónico *Les Djinns* (1912). Su hermano René Vierne (1876-1918) fue también organista y compositor.



Dos fotografías de Louis Vierne, la de la izquierda, sentado ante la consola del monumental órgano Cavaillé-Coll de la Catedral de Notre Dame de París

Vierne dedicó su *Carillon de Westminster* “a mon ami Henry Willis, Facteur d'orgues a Londres”. La obra está basada en las campanadas del famoso Big Ben. El musicólogo inglés Nicholas Kenyon, de manera meticulosa, hace notar que Vierne cambia el orden de las campanadas del cuarto de hora, “presumiblemente para presentar un discurso musical más depurado”. La evolución general de la obra, en sus propias palabras, “se inicia con un temperamento reposado, que progresivamente incrementa su vehemencia hasta terminar de manera triunfal y espectacular”.

La estructura formal de la obra es realmente convencional. Juegan más los efectos de registración que las propias novedades armónicas. Los acordes son más bien ortodoxos y solo se introducen algunos efectos de la armonía alterada. En cualquier caso, es el despliegue de los acordes el verdadero responsable de la dinámica de éste Carillón. La fantasía del autor nos conduce a evoluciones progresivas desde acordes básicos hasta su versión alterada en más o en menos (ascendente o descendientemente). Una propuesta de estructura formal podría ser la siguiente:

La melodía del carillón aparece expuesta por la mano izquierda con los teclados positivo y recitativo acoplados (ejemplo 1). En el recitativo, la mano derecha juega con un diseño rítmico constante

corchea-dos semicorcheas-corchea), pero armónicamente muy variado. Otras veces son los tres teclados acoplados los que presentan la melodía del carillón, mientras los efectos rítmicos siguen en un plano secundario (positivo y recitativo).

Andante con moto $\text{♩} = 69$

MANUELS

R. *pp*
Sw.

P. R.
Ch. Sw.

PÉDALE

Ped. R.
Ped. Sw.

Ejemplo 1.- Comienzo del “Carillón de Westminster” de Louis Vierne

R.
Sw.

R. Fonds et Anches 16-8-4
Sw. Foundation stops and Reeds 16-8-4

R. P.
Sw. Ch.

Ped. R.
Ped. Sw.

Ejemplo 2.- Primer desarrollo del “Carillón de Westminster” de Louis Vierne

El primero de los dos desarrollos que presenta el Carillón es espectacular. La melodía principal aparece expuesta en el pedal en la tonalidad de Si bemol mayor (ejemplo 2). El segundo desarrollo presenta la melodía “per diminutionem”, es decir, con los valores de las notas acortados proporcionalmente, expresada en corcheas dentro de un compás de 6/8 (ejemplo 3), lo que acentúa un cierto carácter conclusivo premonitor de la apoteosis final.



Ejemplo 3.- Segundo desarrollo del “Carillón de Westminster” de Louis Vierne

Ejemplo 4.- Reexposición final del “Carillón de Westminster” de Louis Vierne

La gran reexposición final se presenta transformada de nuevo al tono inicial de Re mayor. La sección constituye un final apoteósico y brillante de la obra. Se añaden las lengüetas en el pedal y el gran órgano; la melodía del Carillón ocupa la parte más aguda y el pedal le complementa con suaves líneas de carácter similar que se exponen en frases largas muy ligadas. Pero el verdadero efecto del carillón se obtiene mediante diseños de semicorcheas ágiles y espectaculares que despliegan acordes

de diversos tipos (ejemplo 4). El carillón “repica” sus campanas dibujando guirnaldas de notas multicolores. También el pedal vuelve a retomar la línea del carillón con vehemencia y alegría. Tres acordes brillantes (emulando a los antiguos *points d'orgue*) simulan otras tantas campanadas colosales (ejemplo 5) para finalizar en un brillante acorde de Re mayor sustentado por diseños muy vivos con la reducción del tema en el pedal. Obra espectacular dentro de las “Piezas de Fantasía”, el Carillón de Westminster de Vienne se enmarca dentro de un estilo muy próximo al pianístico. El clímax de ésta composición es sustancialmente creciente desde el principio hasta el final. Tanto el intérprete como los oyentes se sienten sumergidos de lleno dentro de las mismísimas “tripas” de un verdadero carillón con toda su parafernalia.



Ejemplo 5.- Los tres grandes acordes (*points d'orgue*) y la briosa reducción del tema en el pedal al final del “Carillón de Westminster” de Louis Vierne

7. Henry Duparc: *L'Invitation au Voyage*

Henri Duparc nació el 21 de enero de 1848 en París, en el seno de una familia noble de antiguos aristócratas. Su padre, Louis-Charles, licenciado del Politécnico, fue director general de los ferrocarriles del Oeste, y su madre, Frédérique Amélie de Gaité, de la nobleza lorrena, había fundado cuatro obras religiosas destinadas a ayudar a los niños más desfavorecidos. En el Colegio de los Jesuitas de Vaugirard, en París, Henry Duparc tuvo como profesor de piano a César Franck. Ya desde niño, había destacado por su facilidad para las lenguas, pero era algo tímido, y se encontraba oprimido ante la presión propia de una educación muy severa. Más tarde, su padre le matriculó en la Facultad de Derecho, pero, paralelamente, él siguió tomando lecciones privadas de composición con Franck, quien dijo de él: “es el más dotado de mis alumnos”. Hacia 1867, se encontraba escribiendo y en algunos casos publicando varias obras que más tarde destruiría. De su padre, en una carta dirigida al también compositor Jean Cras, escribió: “Es el mejor de los hombres, pero absolutamente cerrado a la música”.

De las cinco melodías para canto y piano publicadas en 1868, sólo quiso conservar *Soupir* y *Chanson triste*; pero, por fortuna, *Sérénade*, *Romance de Mignon* y *Le galop* pudieron ser recuperadas más tarde y, aunque no forman parte del verdadero estilo de las obras de este compositor, proporcionan interesantes pruebas de la influencia que Gounod, Liszt y Wagner ejercieron sobre nuestro maestro. De hecho, *Soupir* estaba dedicada a una joven escocesa, Ellen Mac Swiney, con la que se casaría en

1871. Un año antes, al estallar la Guerra Franco-Prusiana, se incorporó al 18º Batallón de la Guardia, afortunadamente lejos del frente. Un dúo, *La fuite*, para soprano, tenor y piano, se publicaría en 1871 con el consentimiento expreso del compositor. De sus ensayos orquestales, un poema sinfónico, *Lénore*, inspirado en la balada de Bürger y escrito en 1875, fue interpretado en varias ocasiones, y el nocturno *Aux étoiles* es todo lo que se conservó finalmente de un *Poème nocturne* interpretado en 1894. Nunca llegó a terminar su ópera *Roussalka*, basada en la novela de Pushkin, quizás fue por razones religiosas, pues nuevamente escribió a Jean Cras en estos términos: “Después de haber vivido 25 años en un esplendido sueño, toda idea de representación me había llegado a ser —te lo repito— odiosa. El otro motivo de esta destrucción, que no lamento, fue la completa transformación moral que Dios operó en mí hace 20 años y que en un solo minuto abolió toda mi vida pasada. Desde entonces, La Roussalka no teniendo ninguna relación con mi nueva vida no debía existir más”. En fin, cuando Duparc abandonó la composición en 1885, su legado artístico completo y reconocido consistía simplemente en 13 canciones compuestas entre 1868 y 1884.



Tres fotografías de Henry Duparc de izquierda a derecha: a los 10 años (1858), en la Guerra de 1870 y poco antes de 1900

La causa de su abandono de la composición fue un trastorno neurasténico, sin duda de origen físico pero predominantemente psicológico en sus manifestaciones de hiperestesia paralizante. Lejos de estar loco, Duparc llevó una vida muy tranquila y convencional, primero en el suroeste de Francia y más tarde en Suiza, plenamente dedicado a su mujer y su familia; siguió leyendo, interesándose por la música (pero no componiendo) y realizando acuarelas, pasteles y dibujos en sepia hasta que se quedó ciego. Una visita a Lourdes en 1906, con Paul Claudel y Francis Jammes, supuso la oportunidad de vivir una experiencia que acrecentó enormemente su mentalidad ya de por sí profundamente religiosa, y su diario íntimo da testimonio de la sinceridad e intensidad de su vida interior. Una anotación característica, fechada en 1916, se refiere a su ceguera: «¿No he amado demasiado la belleza de las formas y los colores, y no quiere Dios que viva a partir de ahora una vida más interior, ocupada únicamente por Él?» Tenía un sentido del humor muy francés, a menudo mordaz pero nunca cruel, y su humor característico puede verse en una carta escrita a su íntimo amigo Ernest Chausson, que agonizaba por la composición de su ópera *Le Roi Arthus*: “Ya que has cogido por los pelos a esa vieja y temible Guinevere, dale una buena sacudida; cuando la hayas destripado como es debido, te resultará más fácil resolver la disputa con el cornudo de su marido”.

Duparc vivió ciego y posteriormente parálítico hasta 1933. La extrema sensibilidad que le paralizaría psicológicamente a la edad de 36 años se reflejó en su actitud hacia la música desde el principio. Su admiración, como la de todos los alumnos de Franck, se dirigía principalmente hacia Bach, Beethoven (especialmente la Novena Sinfonía y los últimos cuartetos) y, entre los contemporáneos, Wagner. Duparc escuchó representaciones de Wagner en Múnich en 1869 y, como invitado de Liszt, conoció al propio Wagner ese mismo año en Weimar. En 1879 visitó Bayreuth con Chabrier en varias ocasiones. Incluso intentó convencer a Wagner de que abandonara la producción realista de sus óperas en favor de un simbolismo algo más sencillo: *Brünnhilde*, según él, debería estar rodeada al

final de *Die Walküre* por un simple «círculo de luz» en lugar de aparatosas llamas escénicas. En esto, como en otras cuestiones estéticas, se adelantó a su tiempo. Fue uno de los primeros admiradores franceses de *Guerra y paz* de Tolstoi, de las obras de Ibsen, de las pinturas francesas antiguas y del arte oriental, no sólo de los grabados japoneses, sino también del teatro japonés y de la danza camboyana, que pudo ver en la Exposición de París de 1900. Fue un gran entusiasta de Dante, uno de los primeros defensores de Baudelaire y Verlaine, y un gran aficionado a la poesía de Gabriela Mistral.



Partitura manuscrita de *L'invitation au voyage* por Henry Duparc

La base de la sensibilidad artística de Duparc no estaba muy alejada de la de su propia enfermedad. El criterio sugerido por su «je veux être ému» (“quiero sentir la emoción”) es el mismo que el del «pour moi l'art est infiniment sentimental» (“para mí el arte es infinitamente sentimental”) del compositor belga Guillaume Lekeu (1870–1894), y la temperatura emocional del círculo de Franck atrajo primero y estimuló después estas adicciones al sentimiento en precario equilibrio. Las canciones de Duparc están exentas de la sensiblería que a veces empaña la propia música de Franck, y más a menudo la de sus discípulos menos consistentes. Ello se debe al gusto innato que demuestra en la elección de poemas (confirmado por su entusiasmo por las austeras virtudes de la pintura antigua y el teatro japonés), y por la solidez y el esmerado acabado de su artesanía, resultado, en muchos casos, de innumerables revisiones. Incluso cuando la forma de una canción, o su acompañamiento, sugieren una estética afín al *romance de salon*, Duparc se supera a sí mismo. La ondulante figuración acordal de la *Chanson triste*, por ejemplo, refleja una estructura armónica ambiciosa y bellamente diseñada (por ejemplo, el itinerario modulante desde la tónica de Mi bemol mayor, pasando por Sol bemol –enarmónico de Fa sostenido–, La mayor, Re mayor-menor, y después de vuelta a Mi bemol). En *L'invitation au voyage*, la suave e insistente oscilación sobre los intervalos de quinta contrasta con la completa quietud del estribillo, reintroducido en la última estrofa en tono mayor y enfrentada a un eco de la primera en tono menor.

Muchas de las canciones de Duparc son estróficas con variaciones, y la complejidad de la línea vocal depende de la naturaleza del poema. Así, es más sencilla en la balada *Au pays où se fait la guerre* sobre textos de Théophile Gautier (1811–1872), donde el elemento dramático es más ingenuo y teatral que en *Le manoir de Rosemonde*, donde el ritmo punteado y sincopado, junto con las cadencias rotas,

confieren a este drama interior un carácter siniestro, realizado por la concentración de tensiones rítmicas y armónicas en el verso final, cuyo postludio recuerda al de «Ich hab' im Traum geweinet» – “He llorado en sueños”, de Robert Schumann. El cromatismo cambiante producido por las modulaciones enarmónicas de *Soupir*, aunque sostenido por un único patrón rítmico, muestra una clara influencia wagneriana. Esto es aún más evidente en los acordes de novena menor de *Elégie* y en los deliberados «tristanismos» de *Extase*.

à Madame Henri DUPARC

L'INVITATION AU VOYAGE

Poésie de Ch. BAUDELAIRE H. DUPARC

Presque lent $\text{♩} = 58$

1^{re} FLÛTE
FLÛTE
2 HAUTOIS
2 CLARINETTES en Si b
2 BASSONS
1^{re} et 2^e
4 CORs chrom. en Fa
3^e et 4^e
HARPE
TYPOPHONE ou Celesta (Mustel) (non obligé)
G. CAISSE
CHANT
1^{re} VIOLONS div. en 4
2^{ds} VIOLONS div. en 4
ALTOS div. en 2
VIOLONCELLE SOLO
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

N.B. Le chef d'orchestre devra veiller à ce que, dans les parties de violons divisés avec des rythmes différents, les instruments soit le même à chaque partie, afin d'obtenir une parfaite homogénéité de son.

Versión orquestal de *L'invitation au voyage* por el propio Henry Duparc

Sólo una de las canciones de Duparc, *La vague et la cloche*, fue concebida para la orquesta, pero carece de la unidad de estilo de las canciones compuestas con acompañamiento de piano. El compositor también orquestó los acompañamientos de *Chanson triste*, *Au pays où se fait la guerre*, *L'invitation au voyage*, *Le manoir de Rosemonde*, *Phidylé*, *Testament* y *La vie antérieure*; pero aunque

se quejaba a Chausson de que «nunca aprendería a escribir bien para piano», las versiones para piano son preferibles en todos los casos. Su principal defecto reside en la predisposición a rellenar las armonías con figuras de acordes rotos (como sucede en *Phidylé* y *Testament*), quizás para contrarrestar el carácter estático de las líneas del bajo y así poder alcanzar esa amplitud ficticia que era la perdición de los alumnos de Franck en general. El gusto por las progresiones armónicas basadas en quintas consecutivas (como en *Lamento*) no es incompatible con los detalles contrapuntísticos cuidadosamente trabajados en las voces internas de los acompañamientos. En su manejo de la prosodia francesa, Duparc no era más escrupuloso que otros compositores franceses de la época, como demuestra su composición de la *Chanson triste*, pero su sentido de la atmósfera poética y su habilidad para comunicarla a través de la música no tenían parangón entre sus contemporáneos. Fue el único en dar a la *mélodie* francesa una sustancia musical, una intensidad emocional y una unidad entre poema y música que no serían igualadas hasta las canciones de la madurez de Fauré.

Además de las obras que hemos mencionado, Duparc escribió también 6 *Rêveries* y 5 *Feuilles volantes* para piano (1867-1869), una Sonata en La menor para violoncello y piano (1867), un motete a tres voces, *Benedicat vobis Dominus* (1882) y, en el terreno orquestal, una *Suite de valse* (1874) y el *Poème nocturne* (1874, arreglado para piano en 1911).

La poesía de *L'invitation au voyage* pertenece a *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (1821-1867). Obra oscuramente romántica por su contenido, Baudelaire expone en ella la idea de la concepción del poeta moderno como un ser maldito, rechazado por la sociedad burguesa, a cuyos valores se opone. El poeta se entrega al vicio (singularmente la prostitución y la droga), pero solo consigue el tedio, al mismo tiempo que anhela la belleza y los nuevos espacios ("El viaje"). Su publicación le valió a Baudelaire una condena por inmoralidad y la censura de muchos de sus versos, pero, con esta obra, Baudelaire dio fin al ciclo del Romanticismo para abrir paso a la Modernidad.

Textos:

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.

Mi niña, mi hermana,
¡Piensa en la dulzura
De vivir allá juntos!
Amar libremente,
¡Amar y morir
En el país que a ti se parece!
Los soles llorosos
De esos cielos encapotados
Para mi espíritu tienen la seducción
Tan misteriosa
De tus traicioneros ojos,
Brillando a través de sus lágrimas.
Allá, todo es orden y belleza,
Lujo, calma y voluptuosidad.
Mira en esos canales
Dormir los barcos
Cuyo humor es vagabundo;
Es para saciar
Tu menor deseo
Que vienen desde el cabo del mundo.
Los soles en el ocaso
Recubren los campos,
Los canales, la ciudad entera,
De jacinto y de oro;
El mundo se adormece
En una cálida luz.

Presque lent *Doux et tendre*

CHANT

PIANO *pp*

Mon en -
fant, ma sœur, Songe à la dou -

Comienzo de *L'invitation au voyage* con sus incesantes motivos de semicorcheas

Un peu plus vite *pp*

8 -

Là, tout n'est qu'ordre et beau -

Pasaje acordal central de *L'invitation au voyage* sugiriendo una mística quietud contemplativa

Un peu plus vite *mf*

Les so -

leils cou - chants Re -

Sección final de *L'invitation au voyage* ahora con la volatilidad de los nonillos de semicorcheas en el acompañamiento

8. Eugène Bozza: *Lied*

Sin duda, Eugène Bozza fue un personaje extraordinariamente activo como compositor y director. Su madre era francesa y el padre, un violinista italiano que le inició en el estudio de este instrumento a los cinco años. En 1915, a causa de la guerra, emigró a Italia, entrando en el Real Conservatorio de Santa Cecilia de Roma en 1916, donde continuó los cursos de solfeo, piano y violín. Terminó sus estudios en 1919 diplomándose como profesor de violín. Regresó a Francia en 1922 y estudió composición con Paul Henri Büsser (1872–1973), dirección con Henri Rabaud (1873–1949) y violín con Lucien Capet (1873–1928) y Édouard Nadaud (1862–1928) en el Conservatorio de París, donde ganó el primer premio de violín (1924), el de dirección (1930) y el de composición (1934). También en 1934 ganó el Premio de Roma con la obra *Légende de Roukmani*, una cantata basada en una leyenda india. Durante este periodo de su vida compuso muchas obras y conoció a músicos de la talla de Richard Strauss, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Gustave Charpentier y Henry Rabaud, además de famosos escritores, pintores y otros artistas, junto con personajes políticos, entre ellos al Rey de Italia Victor Emmanuel y el de España Alfonso XIII.



Eugène Bozza

Entre 1938 y 1948 dirigió la *Opéra-Comique* de París, además de numerosos conciertos en varias ciudades europeas, *Radio France* y la *Société des concerts du Conservatoire*. En 1949 compuso la *Messe de Sa Sainteté Pie XI* y dos años más tarde fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música en Valenciennes. De esta época data *Le Chant de la Mine*, una cantata sobre textos de José Bruyr escrita a la memoria de los mineros del carbón, que se estrenó en Valenciennes en 1956, en una región en la que las minas de carbón dieron mucho trabajo por aquel entonces. Ese mismo año fue nombrado “Caballero de la Legión de Honor”.

Aunque sus obras de gran formato orquestal son bien conocidas sobre todo en Francia (óperas como *Léonidas* de 1947, *Beppo: ou le mort dont personne ne voulait* de 1963 y *La duchesse de Langeais* de 1967; oratorios como *La tentation de Saint Antoine* de 1948 y *La Passion de Jesus* de 1963; ballets, música coral, cuatro sinfonías y su más conocido “Concierto para saxofón y orquesta” de 1938), su música de cámara para instrumentos de viento es la que verdaderamente le ha dado la fama internacional: *Sonatina* para flauta y fagot (1938), *Cuarteto de cuerda* (1939), *En forêt* para trompa y piano (1941), *Agrestide* para flauta y piano (1942), *Andante et scherzo* para cuarteto de saxofones (1943), *Ballade* para trombón solo (1944), *Pièce sur le nom d'Edouard Nanny* para contrabajo y piano (1946), *Concertino* para trompeta (1949), *Sonatina* para dos trompetas, trompa, trombón y tuba (1951), *3 pièces pour une musique de nuit* para flauta, oboe, clarinete y fagot (1954), *Jour d'été à la montagne* para cuatro flautas (1954), *Symphonie da camera* para dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas (1960), *Ricercare* para violín y violoncello (1964), *Suite française* para dos trompetas, trompa, trombón y tuba (1967), *Concertino* para piano y vientos (1970), *concertino da camera* para guitarra y cuarteto de cuerda (1970), *Divertissement* para tres fagotes (1970), *Giration* para grupo de metales (1970), *Luciolles* para seis clarinetes (1970), *Nuages* para cuarteto de saxofones (1970), *Pentaphonie* y *Serenade*, ambas para cuarteto de vientos (1970), *Suite* para cuatro trompas (1970), *Trilogies* para grupo de metales (1970), *Diptyque* para saxo alto y piano (1970), *Sonata* para

oboe y piano (1971), *Etudes sur des modes karnatiques* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta y trombón (1972-1973), *Suite n°6* para clarinete y piano (1973) y *Graphismes* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta y trombón (1975-1976). En ellas encontramos los ejemplos más representativos de la mejor música de cámara francesa del siglo XX con todas sus excelencias: fluidez melódica, elegancia en la estructura formal y puesta de todas las posibilidades instrumentales al servicio de la máxima sensibilidad y expresividad. Y todo ello sin desdeñar las influencias de la música oriental y el jazz.

En el capítulo pedagógico, publicó en 1947, por medio de la prestigiosa casa Alphonse Leduc, su famosa “Tableau Instrumental” que recoge las extensiones y notaciones de todos los instrumentos musicales de la orquesta sinfónica y las bandas militares, además de otros instrumentos no tan habituales en la orquesta, como piano, órgano, arpa, celesta, etc.

El *Lied* que interpretamos en nuestro programa es una hermosa obra de refinada armonía, bellas imitaciones y equilibrado discurso melódico, muy influida por el estilo del *jazz*, que queda aquí elevado al más alto nivel camerístico.

The image shows a musical score for the beginning of a Lied by Eugène Bozza. The score is for Trompette (ut) and Piano. It is marked 'Moderato' and 'mf'. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the trumpet and a harmonic accompaniment in the piano. The score is written on two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with the trumpet playing a melodic line and the piano providing a harmonic accompaniment. The second system continues the music, with the trumpet playing a melodic line and the piano providing a harmonic accompaniment.

Comienzo del *Lied* de Eugène Bozza

9. Erik Satie: *Je te veux*

A Satie se le recuerda sobre todo como un compositor de música intencionadamente modesta y aparentemente intrascendente, con obras cuyos títulos son estrambóticos las más de las veces. Sin embargo, fue un innovador en la armonía ya desde sus primeras piezas, en las que se presentan progresiones inusuales con una simplicidad casi arcaica; gran parte de su música revela un sentimiento poético muy depurado que es algo más que una mera impronta. Aunque su obra tuvo al principio una repercusión muy limitada, ejerció una importante influencia en compositores tan diversos como Debussy, Ravel, Poulenc y Cage.

Era hijo de Alfred Satie, un agente naviero francés, y de Jane Leslie Anton, de origen escocés. Tras la guerra de 1870, la familia se trasladó a París, pero dos años más tarde la madre de Satie murió y él tuvo que volver a vivir con sus abuelos. En 1878, su abuela también murió y Satie regresó a París, donde su padre le organizó una educación informal. Si esto le dio alguna alegría, duró poco, ya que en 1878 Alfred Satie se casó con Eugénie Barnetsche, una pianista y mediocre compositora romántica a la que el niño no apreciaba lo más mínimo.

En 1879, Satie ingresó en el Conservatorio de París, pero en 1882 fue expulsado por no alcanzar el nivel exigido. Pasó un año asistiendo a la clase de armonía de Taudou, y en 1885 fue aceptado en la clase de piano de Mathias, que le evaluó así: “Nada. Tres meses para aprender una pieza. Incapaz de

leer a primera vista". Su mejor amigo de la época, Patrice Contamine de Latour, declaró que Satie se concentró en arduos estudios para poder optar al voluntariado de un año en lugar de los cinco años de servicio militar obligatorio. En noviembre de 1886 se alistó en el Regimiento nº33 de Infantería, pero en abril del año siguiente contrajo una bronquitis y pasó varios meses convaleciente.

Alfred Satie creó una modesta editorial musical y publicó cinco canciones de Satie y de Contamine de Latour. Mientras tanto, se estrenaba *Le roi malgré lui*, de Chabrier, y poco después Satie compuso sus tres *Sarabandes* (1887), que tienen una cierta deuda con Chabrier y, a su vez, probablemente influyeron en la *Sarabande pour le piano*, de Debussy. Al año siguiente escribió sus *Gymnopédies* y en 1890, tras la Exposición de París de 1889, sus *Gnossiennes* de tintes orientales.

Satie, lector empedernido desde siempre, había desarrollado un interés cada vez más absorbente por la religión en su vertiente más mística, el canto gregoriano, el arte gótico y la vida de los santos. También había empezado a frecuentar Montmartre con de Latour, donde, cuando las *Gymnopédies* eran aún poco conocidas, Vital-Hocquet le presentó en el café Chal Noir que dirigía Rudolphe Salis como «¡Erik Satie, gymnopédiste!». Su educación burguesa y estrecha le había hecho tímido, discreto, reservado, elegante y educado. El Chat Noir fue una revelación; bajo la influencia de la gente que conoció allí, sus escapadas y sus interminables debates artísticos revolucionarios, su carácter empezó a evolucionar. Las relaciones con su familia se volvieron tensas y se trasladó a Montmartre con 1.600 francos en el bolsillo, yendo a alojamientos cada vez más baratos a medida que se le iba acabando el dinero. Sus intereses religiosos le llevaron, a principios de la década de 1890, a unirse al extravagante Joséphin Péladan, «Sâr Merodack», un personaje del movimiento artístico conocido como «Rose + Croix», del que Satie se convirtió en compositor oficial. Péladan era un ávido wagneriano. Satie, sin embargo, le escribió partituras hieráticas y distantes, en particular *Le fils des étoiles* (1891), calificada con justicia como un «decorado sonoro estático». Durante la composición de esta obra conoció al que durante 25 años sería quizás su mejor amigo, Claude Debussy. Ambos se sintieron fuertemente atraídos, pero no fue una relación sencilla. Debussy estaba dispuesto a hacer prevalecer su superioridad. Satie se convertiría en el bufón que aguardaba su humillación.



Cuatro imágenes de Erik Satie, de izquierda a derecha: retrato de Suzanne Valadon (1893), retrato de Pablo Uranga ca.1893-94, autorretrato (caricatura de 1913), fotografía de Henri Manuel ca.1920

Al hacerlo, podría decirse que Satie adoptaba su papel más característico. Sabía que su técnica era muy limitada; pero el orgullo y la determinación, unidos a una gran sensibilidad, le llevaron a intentar sortear sus deficiencias con intrincados sistemas técnicos de su propia invención. También le hizo permitir que su humor natural se convirtiera en una especie de manto protector. Este conflicto, junto con las fuerzas opuestas de la naturaleza y la educación, no sólo dio forma a su carácter fascinante, complejo y espinoso, sino que también moldeó gran parte de su música, dándole rasgos a veces incongruentes que forman parte de su encanto individual.

Durante el periodo de Montmartre, el carácter de Satie era a menudo histriónico. Anunció su ruptura con Péladan en 1892 en una carta florida y pseudoarcaica dirigida a Gil Blas. Ese mismo año,

él y de Latour escribieron *Uspud*, un «ballet cristiano» que presentaron al director de la Ópera, según la costumbre de Péladan, consiguiendo una entrevista con relativa facilidad. Satie solicitó en tres ocasiones el honor supremo de un puesto en la Academia. Mantuvo una tormentosa relación amorosa con la pintora y antigua artista de circo Suzanne Valadon. Creó su propia *Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur* y, con la ayuda de un legado de 7.000 francos, publicó un periódico, *Le cartulaire*, mezcla de fantasía eclesiástica y polémica al estilo de Péladan contra personajes como Willy, el marido de Colette, con quien llegó a las manos en uno de los Conciertos de la Colonne. Con el mismo legado compró sus famosos doce trajes idénticos de terciopelo gris. Pero su generosidad era tan marcada como su apariencia y pronto volvió a ser tan pobre como antes. En 1895 se publicaron dos *Gymnopédies*, al parecer por recomendación del propio Debussy, que también orquestó un par de ellas al año siguiente; no, como han afirmado Cocteau y otros, malinterpretándolas y desdibujándolas, sino siguiendo de cerca la propia práctica orquestal del Satie de la época.

Por aquel entonces, Montmartre era un distrito en plena evolución. Iba perdiendo progresivamente su carácter rústico y pueblerino, y una nueva generación de habitantes estaba llegando. En 1898, Satie mete sus pertenencias en una carretilla y se traslada a su última residencia, en Arcueil-Cachan, un barrio del sur parisino. Se cortó el pelo, abandonó su situación de bohemio y volvió a ser una persona respetable. No nos engañemos, fue el comienzo de su periodo más infeliz. Se vio obligado a ganarse la vida como pianista de café-concierto –lo que consideraba «rebajarse en extremo»– y como compositor de canciones de *music-hall* y música incidental. Cada día recorría a pie los kilómetros que le separaban de Montmartre para ir a trabajar y regresaba a su domicilio en plena noche. El principal monumento a estos quince tristes años es el conjunto de *Trois morceaux en forme de paire*, escrito entre 1890 y 1903 y compuesto en su mayor parte por diversos arreglos de melodías de cabaret.

Entre 1905 a 1908, Satie volvió a ser discente y estudió contrapunto, fuga y orquestación con Vincent d'Indy y Albert Roussel en la *Schola Cantorum*. Obtuvo un diploma, pero los ejercicios que se han conservado demuestran que no era en absoluto un discípulo excepcional. Además, este paso tampoco dio frutos rápidos. Su producción seguía siendo escasa y gran parte de ella no pasaba de ser una serie de intentos por fusionar su nueva habilidad contrapuntística con su estilo personal.

A comienzos de 1911 las cosas cambiaron porque Ravel interpretó las *Sarabandes* en un concierto de la *Société Musicale Indépendante*. De las notas al programa se desprende que el principal atractivo de la obra era su carácter profético y la posición de Satie como «precursor» de una nueva línea compositiva. Dos meses más tarde, Debussy dirigió una representación de sus orquestaciones de las *Gymnopédies* y se sorprendió por el éxito alcanzado. En los años siguientes se estrenaron las orquestaciones de Roland-Manuel del *Prélude de la porte héroïque du ciel* y la de Ravel de un fragmento de *Le fils des étoiles*. Se publicaron varios artículos de Jules Ecorcheville, Calvocoressi y Roland-Manuel. En 1913, el pianista español Ricardo Viñes (Lérida, 1875 – Barcelona, 1943), uno de los intérpretes más fieles a Satie, incluyó por primera vez su música en un recital, y además se trataba de una composición reciente, los *Quatre préludes flasques*. Este acontecimiento hizo que, de repente, los editores empezaran a demandar su música. Se publicaron e imprimieron varias de sus piezas más precoces, y él respondió rápidamente escribiendo toda una serie de piezas «humorísticas» para piano, con títulos excéntricos y comentarios estrafalarios, como él decía «informaciones para el intérprete y en ningún caso para ser leídas en voz alta».

Aunque el estallido de la Primera Guerra Mundial interrumpió el creciente número de actuaciones de Satie, en abril de 1915 tuvo su mayor golpe de fortuna cuando el joven Cocteau escuchó una interpretación suya junto con Viñes de los *Trois morceaux*. El meteórico ascenso de Satie a la fama después de la guerra fue enteramente obra de Cocteau. Este utilizó su acceso a los círculos de élite y los entornos sociales más adinerados para conseguir encargos, convenció a virtuosos –como el pianista y promotor de conciertos Jean Wiener– para que interpretaran a Satie, escribió y dio conferencias sobre Satie (especialmente en *Le coq et l'arlequin*, marzo de 1918, y *La jeunesse et le scandale*, ca.1920) y aportó notas introductorias y charlas en los conciertos. Y lo que es más importante, colaboró con Satie, sobre todo en el ballet *Parade* de Dyagilev-Massin-Picasso.

El estreno de *Parade* en mayo de 1917 provocó un enorme revuelo y consagró definitivamente a Satie. Los autores fueron calificados de «boches» (delito legal en la época), y Satie fue condenado a ocho días de prisión y a una fuerte multa por enviar una postal grosera a un crítico, pero la pena le fue suspendida, gracias al suegro de Roland-Manuel. A raíz de todo esto, se formó un grupo de jóvenes compositores en torno a Satie bajo el lema «*Les Nouveaux Jeunes*». La composición del grupo, después de varias adhesiones y renunciaciones, quedó definitivamente estabilizada en 1920, cuando el periodista Henri Collet se refirió a ellos, de forma un tanto arbitraria, como *Les Six*.



Retrato de Erik Satie pintado en París por su amigo Ignacio Zuloaga ca.1893-94. Javier Novo González, autor del cuadernillo de presentación de la obra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, dice: «*Influido por el simbolismo, Zuloaga parece compartir con Satie un profundo interés por lo místico y lo espiritual en el arte. De una densa penumbra emerge la hierática cabeza del músico, con sus largos cabellos y barba desaliñada, destacándose sobre un fondo neutro. La mirada del pianista se ve velada por la tenue luz que baña su rostro, creando una sutil atmósfera que, junto con la gradación de luces ocre y una pincelada arabesca, contribuye a la belleza esotérica del retrato*».

Mientras tanto, a principios de 1917, o tal vez un poco antes, Satie había empezado a trabajar en lo que a menudo se considera su obra maestra, la cantata *Socrate*. Él mismo preparó el texto recortando drásticamente la traducción de Victor Cousin de los “Diálogos” de Platón. Desde el principio quiso escribir una obra «blanca y pura como la antigüedad». El resultado fue una creación en la que sus limitados medios fructificaron y se equilibraron a las mil maravillas. No se interpretó públicamente hasta 1920, pero tras una audición privada a mediados de 1919, Stravinsky comentó: «La música francesa es Bizet, Chabrier y Satie».

Nuestro compositor disfrutaba ahora de la fama y del éxito, y de la intensa vida social que todo ello conllevaba. En 1920 se celebraron dos festivales en París únicamente con su música, y en este último periodo su producción fue mucho más variada que antes. Junto con Milhaud, crea la *Musique d'ameublement* («música de mobiliario»), que sirve de fondo para los intermedios de los conciertos. También escribió canciones, música para piano y partituras de ballet, culminando en 1924 con *Mercury* (Massin y Picasso) y *Relâche* (diseñada por Picabia con un entreacto filmado de René Clair). Ambos fueron un escándalo. *Relâche* hizo honor a su título («teatro cerrado») la noche del estreno, debido a la enfermedad del bailarín principal, Jean Borlin.

En 1923, impulsado por Milhaud, se forma a su alrededor otro grupo de jóvenes compositores. Se llamaba «*L'Ecole d'Arcueil*» y estaba formado por Cliquet-Pleyel, Desormière, Jacob y Sauguet. Pero la salud de Satie empezaba a deteriorarse. Desde hacía algunos años bebía en exceso y se volvía cada vez más huraño. Después de *Relâche*, su salud empeoró rápidamente. Perdió lo que antes había sido un apetito prodigioso, y cuando iba a París de visita, se sentaba durante horas en silencio frente al fuego, con su sombrero, su abrigo y su inevitable paraguas. Sus amigos le alojaban en hoteles para ahorrarle el viaje a Arcueil, y él pasaba los días, siempre vestido, sentado en un sillón mirando su reflejo, manejando la luz y la puerta desde donde estaba sentado con un elaborado mecanismo consistente en un curioso dispositivo de cuerdas. Finalmente, tuvo que ser hospitalizado y el 1 de julio de 1925 murió de esclerosis hepática. Cuando su hermano Milhaud y una o dos personas más fueron a Arcueil y entraron por fin en la habitación en la que había vivido durante casi treinta años sin admitir ni siquiera al conserje, se quedaron asombrados por su austeridad: una cama, una silla y una mesa, un armario medio vacío con los doce trajes de terciopelo apilados encima, un viejo piano inutilizado cuyos pedales funcionaban a duras penas con cuerdas, y poco más. Pero había conservado la mayoría de sus cuadernos manuscritos, que se remontaban a principios de la década de 1890, y una gran cantidad de documentos. La mayoría de estos últimos fueron destruidos en un incendio, pero gracias a Milhaud se salvó la música.

La producción de Satie se puede dividir casi coincidiendo con las décadas de su vida. A los 20 años, escribe las primeras obras para piano y después la música de su etapa «Rose + Croix»; a los 30, sobre todo, música de cabaret; a los 40, tras su paso por la *Schola Cantorum*, la música «humorística» para piano; y a los 50, una producción repentinamente mucho más variada que incluye los tres ballets principales, *Socrate*, canciones y música para piano.

La primera obra conservada de Satie es un *Allegro* de diez compases compuesto en 1884 que apunta hacia el lenguaje de las melodías más tiernas del *café-concert*. Las primeras obras publicadas, el *Valse-ballet* y la *Fantaisie-valse* de 1885, llevan el sello de su madrastra y probablemente no son obras suyas. Sus primeras piezas significativas son las *Ogives*, de 1886, con melodías casi de canto llano y armonías basadas en los acordes de tríada. Son la semilla a partir de la cual florecieron las notables obras de la etapa «Rose + Croix». Pero antes escribió sus cinco primeras canciones, de las que de Latour dice que están inspiradas en la música de Massenet. Vuelven a proponer las dulces melodías de cabaret, pero esta vez con giros inesperados y deliciosos que muestran claramente el oído armónico que tenía Satie, que era uno de sus principales dones.

Las *Sarabandes* de 1887 se hicieron famosas por su armonía profética, en particular por sus acordes de novena sin resolver. Aunque probablemente estimulado por Chabrier, Satie fue mucho más lejos. Estas piezas también contienen el primer indicio de “bufonería” expresada en forma de torpes grafías de acordes enarmónicos. Las *Gymnopédies* están en otro mundo: las texturas son sencillas, con monodias que cabalgan sobre acompañamientos simples y delicadamente modales. Son suaves pero señoriales, tranquilas pero cadenciosas. Se dice que estas piezas fueron sugeridas por el *Salammbô* de Flaubert, al que Satie admiraba especialmente, y se puede detectar algo del espíritu de *Socrate* en ellas. Las *Gnossiennes* son relativamente similares, pero su modalidad y ornamentación melódica les dan un sabor oriental. Aparecen por primera vez anotaciones extrañas de dinámicas, pero sólo para sustituir a las convencionales italianas.

Las obras «Rose + Croix» de 1891-1895 forman, junto con las *Ogives*, una colección fascinante. Subyace en ellas una intensa búsqueda de un método compositivo cuyos detalles son a veces extraordinariamente intrincados. En apariencia, tienen en común un distanciamiento casi místico, a veces recubierto por una bufonería que alcanza su apogeo en *Uspud* y en el pasaje de *Vexations* repetido 840 veces. El uso frecuente del término «impresionista» que se ha utilizado muchas veces para describir la armonía de esta música no resulta nada acertado. El uso que hace Satie de las novenas paralelas y la conducción de las voces superiores se parecen más a una banda de *swing* que a la música de Debussy. Algunas de las piezas de «Rose + Croix» tuvieron más éxito que otras. Quizá la miniatura más perfecta sea el *Prélude d'Eginhard* y la más excéntrica, *Salut drapeau!*, en la que una melodía en el antiguo modo cromático griego se acompaña de una serie no tonal de acordes de tercera y sexta.

La segunda década creativa de Satie comienza con un retorno al estilo *gnossienne*. A través de una serie de esbozos transitorios, lo desarrolla en el lenguaje de la primera y la tercera de las «*Airs à faire fuir*» de las *Pieces froides*. Las «*Danses de travers*» introducen una figuración de la mano izquierda con acordes rotos que apunta hacia su estilo pianístico más claro y austero, economizando al máximo los recursos compositivos. Esta década la dedicó principalmente a escribir música para cafés-concierto, eso sí, en su mayor parte de gran calidad. Las piezas más importantes son *Jack-in-the-box* y *Geneviève de Brabant*, que se creían perdidas, pero que se encontraron detrás de su piano tras de su muerte; también *Angora Ox* (parte de la cual se incluyó en el *Redite* de los *Trois morceaux*, si bien también existen versiones incompletas para piano y orquesta), *California Legend* (que se incorporó a *La belle excentrique*) y *The Dreamy Fish* (música para un cuento de «*Lord Cheminot*» de de Latour).

La obra más conocida de este periodo es el conjunto de *Trois morceaux en forme de paire*. De las siete secciones, sólo la primera sección y la primera página de la tercera parecen haber sido compuestas ex-profeso para esta obra; el resto es una antología de música escrita entre 1890 y 1903. La historia de que Debussy criticó la forma de Satie y éste respondió con los *Trois morceaux* tres semanas más tarde queda desmentida por su correspondencia personal. El lenguaje de la música del café-concierto ya no era algo ideal o extravagante, como se afirmaba entonces, sino una realidad compositiva innegable.



A la izquierda, ilustración publicitaria para *Parade*; a la derecha, foto de Erik Satie en Montmartre

En su producción correspondiente al periodo de la *Schola Cantorum*, al comienzo de su siguiente década, Satie parece haber estado buscando a tientas un nuevo estilo “serio”, algo que parecía habérsele negado durante los últimos diez años. No fue hasta algo antes de 1980 que se publicaron varias piezas de este periodo, ya que Satie, cuando tuvo la oportunidad en su momento, se negó a hacerlo. Incluso los *Aperçus désagréables* y *En habit de cheval*, que sí permitió publicar, se refieren a formas bastante literales de asimilar sus nuevas habilidades contrapuntísticas. Están repletos de fugas y corales, de los que llegó a decir: «Mis corales son iguales a los de Bach, con la diferencia de que son más raros y menos pretenciosos».

El éxito, cuando llegó, le estimuló mucho más que el estudio. A finales de los cuarenta, no sólo produjo más de una docena de piezas humorísticas para piano, sino también su famosa obra de teatro y autorretrato *Le piège de Méduse*, con su música incidental, y también *Cinq grimaces* para una producción proyectada por Cocteau para “El sueño de una noche de verano”. Fue con las piezas para piano que su estilo cristalizó de repente. En efecto, la escritura tendía a ser escueta, a menudo sólo en dos partes. La forma era como una sarta de cuentas, cada una de ellas con un compás o dos de

una textura muy definida, una técnica que recuerda a las obras del periodo «Rose + Croix». Los fuertes contrastes entre uno y otro de estos «motivos», según sus propias palabras, sugieren colores orquestales y, en cierto sentido, este estilo se ve bien reflejado en algunos de los movimientos de *Parade*. Por otro lado, su verdadera apoteosis está en los *Sports et divertissements*, publicados en un facsímil de lujo con ilustraciones de Charles Martin. En estas veinte miniaturas, las excéntricas anotaciones de Satie, que a menudo escribía en los márgenes de la partitura, junto con su hermosa caligrafía, parecían formar un todo en la concepción final de la obra. El resultado era algo así como un “arte privado” que no siempre resultaba fácil de trasladar a la representación pública.

La última década de Satie comenzó con *Parade*, famosa por el empleo de una máquina de escribir, una sirena, una pistola, un xilófono casero, un surtido de botellas de leche y otros artilugios no estrictamente musicales que aparecen en la partitura. De hecho, la escritura es una traducción orquestal de sus estilos pianísticos, incluidos un pequeño preludio *fugato* y un epílogo. Dijo de ellos: «Me gusta este género, ligeramente pomposo y fingidamente ingenuo».

Socrate aborda un terreno muy distinto. Por una vez, no hay quien defienda la obra, lo que se ha atribuido al hecho de que Debussy ya no vivía, aunque Satie empezó a trabajar en ella al menos quince meses antes de la muerte de su amigo y probablemente incluso antes de su distanciamiento definitivo. En cierto sentido, la música se remonta a los ideales de la época «Rose + Croix», proporcionando de nuevo un «decorado sonoro estático» contra el que las palabras, no forzadas ni infladas, pueden emerger en el momento adecuado y crear su propio efecto. Al despojar a la música de toda retórica, Satie obliga al oyente a afinar sus sentidos, a concentrar y enfocar su sensibilidad hasta que el más mínimo cambio se convierta en algo significativo. La muerte de Sócrates, interpretada simbólicamente mediante una línea de canto llano con un acompañamiento de *ostinato* al desnudo, resulta intensamente conmovedora para aquellos que pueden hacer frente a este desafío cognitivo.

Hay tres conjuntos de canciones en la última década de la producción de Satie. Su contenido varía desde una amarga *Elégie* dedicada a la memoria de Claude Debussy hasta un *Allegretto* al estilo de Gounod basado en un poema sobre el “Sombrerero loco”. Hasta cierto punto, son obras menos “personales” que los anteriores *Trois poemes d'amour* (1914), en los que los pequeños poemas del propio Satie se burlan de la «e» muda vocalizada en francés cantado. Los cantantes que intentaban restarle importancia a este hecho le ponían de los nervios.

Entre las piezas para piano, la *Sonatine bureaucratique* es interesante porque parafrasea a Muzio Clementi, anticipando así (y posiblemente influyendo) en el uso que Stravinsky haría después de los materiales antiguos en su etapa neoclásica. Pero, sin duda, los más significativos son los “Cinco nocturnos”. Estas piezas, que se cuentan entre sus composiciones más serias y logradas, son una vez más el fruto de un sistema compositivo muy calculado. El nº 2, por ejemplo, es un ejercicio de armonía en segundas, cuartas, quintas y séptimas; el nº 5, por el contrario, está todo él escrito en terceras y sextas. En fin, los últimos ballets, *Mercure* y *Relâche*, retoman su mejor versión del lenguaje de *music-hall* con diversos grados de estilización.

La fama de Satie se debe principalmente a tres factores: a) su posible influencia en Debussy, a quien ciertamente no se le escapó «tomar prestados» algunos elementos satinianos, y su reconocida influencia en Ravel; b) su influencia más interesante y de mayor alcance en la vanguardia actual, a través de Edgar Varèse y, sobre todo, de John Cage; y c) su propio mérito intrínseco/intuitivo. La última es la más evidente e importante, puesto que las dos primeras han sido el origen de muchas controversias y desacuerdos entre los expertos en Satie. La razón es que este compositor representa un extremo, un caso único y especial muy importante en la historia de la estética musical. El sello distintivo de cierto tipo de sofisticación, de lo que podría llamarse “mentalidad de entendido”, es preferir los pequeños matices exquisitamente elaborados a cualquier otra cosa más efusiva que, por contraste, parezca insípida y burda. Los admiradores más fervorosos y exigentes de Satie siempre han tendido a alabar, por encima de todo, su claridad, contención, pureza de estilo y falta de retórica o florituras. Es evidente que esto va en contra de muchos de los recursos más potentes de la música, y aunque algunos puedan aceptarlo de buen grado, muchos otros consideran que los sacrificios que exige son demasiado grandes. Y, lo que es más interesante, al tratarse esencialmente de un gusto

cultivado, otros pueden ser educados en él, ya sea directamente o a través del *ethos* cultural. Así pues, el gusto por Satie es especialmente susceptible a las modas y no está exento de cierta subjetividad.

También se ha argumentado que el extremismo tan particular de Satie se adapta mejor a otras artes que a la música. No es casualidad que la descripción que Cocteau hizo de su propio papel como poeta sea exactamente paralela a sus opiniones sobre Satie como músico. Así, escribió: «Las verdaderas lágrimas no se derraman sobre una página triste, sino sobre el milagro de una palabra en el lugar exacto. Pocos son dignos de llorar tales lágrimas». También los pintores, en la época de la Primera Guerra Mundial, vieron en Satie a un «Picasso de la música» que alejaría el arte musical del impresionismo al uso. A menudo se ha calificado a *Parade* de ser una obra «cubista». Así pues, no es sorprendente que la mayoría de las últimas obras de Satie estén relacionadas con algún tipo de programación, ya sea una letra de canción, o un escenario de ballet, o la intrincada amalgama de *Sports et divertissements*. Incluso *Socrate* debe su efecto esencialmente a la relación entre la palabra y la música, y en pocas obras podríamos sufrir más por no ser capaces de comprender adecuadamente los textos.

A principios de los años setenta se produjo un considerable renacimiento del interés por Satie, especialmente en Estados Unidos, en parte, quizás, por una cuestión de moda. Pero es muy posible que el hombre que Ravel calificó de «precursor a la vez brillante y torpe» acabe por revelarse como un adelantado a su tiempo y un genio mucho mayor de lo que su ilustre discípulo jamás imaginó.



Erik Satie: edición modernista de la canción *Je te veux* (Bellon, Ponscarme & C^{ie} Editeurs, París, 1903)

Disfrutemos con este *Je te veux* que es todo un lujo de cabaret y de concierto.

Textos:

J'ai compris ta détresse,
Cher amoureux,
Et je cède à tes vœux.
Fais de moi ta maîtresse,
Loin de nous la sagesse,
Plus de tristesse.

*He comprendido tu angustia,
Querido amante,
Y me entrego a tus deseos.
Hazme tu amante,
Lejos de nosotros está la sabiduría,
No más tristeza.*

J'inspire à l'instant précieux
Où nous serons heureux.
Je te veux,
Je n'ai pas de regrets
Et je n'ai qu'une envie
Près de toi, là, tout près,
Vivre toute ma vie.
Que mon cœur soit le tien
Et ta lèvre, la mienne.
Que ton corps soit le mien
Et que toute ma chair soit tienne.
Oui, je vois dans tes yeux
La divine promesse.
Que ton cœur amoureux
Vient chercher ma caresse.
Enlacés pour toujours,
Brûlés des mêmes flammes,
Dans des rêves d'amours
Nous échangerons nos deux âmes.

*Respiro el precioso momento
En que seremos felices.
Te deseo,
No me arrepiento
Y solo quiero
Vivir toda mi vida
Cerca de ti, allí, muy cerca.
Que mi corazón sea tuyo
Y tu labio, el mío.
Que tu cuerpo sea el mío
Y que toda mi carne sea tuya.
Sí, veo en tus ojos
La promesa divina.
Que tu corazón amoroso
Venga a recibir mis caricias.
Unidos para siempre,
Quemados por las mismas llamas,
En sueños de amor
Intercambiaremos nuestras dos almas.*

Bibliografía

Novo González, J. (2024).- "A mon cher ami Erik Satie". Bilbao Museoa 2/2024, p.6-10.

Gowers, P. & Wilkins, N. (1980).- *Satie, Erik*. in: Stanley Sadie (ed.): "The New Grove Dictionary of Music and Musicians". Macmillan Publishers Limited. London, vol.16, p.515-520.

10. Marguerite Monnot: *Hymne à l'amour*

El 28 de mayo de 1903 nació Marguerite Monnot, pianista y compositora francesa de canciones y música para películas. Escribió la música de muchos de los temas que hicieron famosa a la gran cantante Édith Piaf, como "Milord", "Hymne à l'amour", "Mon Légionnaire", "Les Amants d'un Jour" y muchas más.

Su padre, ciego desde los tres años, era compositor y organista de la iglesia de Sainte-Aré en Decize, donde ella nació; daba clases de piano y armonio. Su madre también daba clases de música, y además era escritora y profesora de literatura francesa. Casi todas las noches celebraban en su casa reuniones musicales y literarias con sus alumnos y con los músicos que les rodeaban. Así que Marguerite recibió clases de música de sus dos progenitores. A los tres años compuso su primera canción: "Blquette". En 1911, con 8 años, interpretó a Liszt, Chopin y Mozart, recogiendo sus primeras críticas de prensa. Entre los 12 y los 15 años hizo un tour por varias ciudades francesas, incluida París, donde dejó impresionado al mismísimo Camille Saint-Saëns. A los 15 años estudió armonía y piano en París con Nadia Boulanger y Alfred Cortot. Un año después, viajó por las principales capitales de Europa, llegando a acompañar al bailarín Vicente Escudero en Madrid. En la capital de España le ofrecieron convertirse en músico oficial de la corte española, pero sus padres le obligaron a regresar a París para seguir estudiando. A los 18 años, su salud le obligó a cancelar una gira por Estados Unidos.

El miedo escénico cambió su vida, que parecía predestinada a interpretar el repertorio concertístico de alto nivel en grandes giras por todo el mundo. Ello hizo que tomara más en serio el "pasatiempo" que había supuesto escribir alguna canción hasta entonces y empezó a escribir música para el cine.

Con 28 años, la composición de canciones, que en un principio no había sido más que un entretenimiento, la introduce en el mundo del cine. Escribe ¡Ah! *Les mots d'amour* junto con Tristan Bernard para una película basada en una obra de teatro de este escritor. En 1935 escribe *L'Étranger* que acaba recibiendo el premio de la Academia Charles Cros. Un año después, la gran cantante Edith Piaf, que había escuchado *L'Étranger* en la voz de Annette Lajon dijo que quería cantarla. Desde la editorial se le denegó la solicitud, ya que había firmado una exclusividad de seis meses, pero Piaf la

aprendió de oído y la interpretó en Gerny's. Cuando Annette apareció una noche en el cabaret, Piaf tuvo que disculparse; fue esa noche cuando Edith Piaf y Margueritte Monnot fueron presentadas.

A partir de entonces comenzaron las colaboraciones artísticas entre ambas, que les llevaron a trabar una gran amistad. Así, a la primera canción que Marguerite escribió para Edith Piaf, titulada *Mon Légionnaire*, seguirían muchísimas más.

Escribió también las canciones para las películas *Montmartre-sur-Seine* y *Etoile sans lumière*. Durante la Segunda Guerra Mundial, una de sus canciones, *Le fanion de la Légion*, se prohibió en Alemania por su intenso fervor patriótico. En la década de los 50 colaboró con el compositor René Rouzaud; juntos compusieron *La goulante du pauvre* (La pobre gente de París) que se convirtió en el número uno en las listas británicas y de Estados Unidos.



Marguerite Monnot y Édith Piaf



Édith Piaf junto con Marguerite Monnot recibiendo el *Blason d'or* por la canción "Milord" (1960)

En 1956, estrenó con enorme éxito su musical "Irma la Dulce", que permaneció cuatro años en cartel en París y después en los teatros de Londres y Nueva York, donde se ofrecieron 524 representaciones, además de Australia, Alemania, España, Suecia, Dinamarca, Brasil, Bélgica y Argentina.

En 1961, Marguerite Monnot murió en un hospital de París a los 58 años por una operación de apendicitis que derivó en una peritonitis aguda. En 1963, dos años después de su muerte, Billy Wilder llevó el musical "Irma la Dulce" al cine. Los protagonistas elegidos fueron Shirley MacLaine y Jack Lemmon. La película no incluyó las canciones originales del musical, aunque sí la banda sonora original compuesta por Marguerite.

HYMNE A L'AMOUR

Paroles de
EDITH PIAF

Musique de
Marguerite MONNOT

PIANO

mf *poco rit.* *p*

T° de Blues

Le ciel bleu sur nous peut s'écrouler. Et la terre peut bien s'effondrer. Peu m'importe si tu m'aimes, si tu me le demandais. J'irais décrocher la lune, J'irais voler la fortune Si tu me le demandais. J'irais loin de ma patrie Je renierais mes amis Si tu me le demandais. On peut bien rire de moi. Je ferais n'importe quoi Si tu me le demandais. Si un jour la vie t'arrache à moi, Si tu meurs, que tu sois loin de moi, Peu m'importe, si tu m'aimes, Car moi je mourrai aussi... Nous aurons pour nous l'éternité Dans le bleu de toute l'immensité, Dans le ciel plus de problèmes. Dieu réunit ceux qui s'aiment.

Comienzo del *Hymne à l'amour*, con textos de Édith Piaf y música de Marguerite Monnot (1950)

Textos:

Le ciel bleu sur nous peut s'écrouler
Et la terre peut bien s'effondrer.
Peu m'importe, si tu m'aimes,
Je me moque du monde entier.
Tant qu'l'amour inondra mes matins,
Que mon corps frémissa sous tes mains,
Peu m'importe les grands problèmes
Mon amour puisque tu m'aimes.
J'irais jusqu'au bout du monde,
Je me ferais teindre en blonde
Si tu me le demandais.
J'irais décrocher la lune,
J'irais voler la fortune
Si tu me le demandais.
J'irais loin de ma patrie
Je renierais mes amis
Si tu me le demandais.
On peut bien rire de moi.
Je ferais n'importe quoi
Si tu me le demandais.
Si un jour la vie t'arrache à moi,
Si tu meurs, que tu sois loin de moi,
Peu m'importe, si tu m'aimes,
Car moi je mourrai aussi...
Nous aurons pour nous l'éternité
Dans le bleu de toute l'immensité,
Dans le ciel plus de problèmes.
Dieu réunit ceux qui s'aiment.

*El cielo azul puede desplomarse sobre nosotros
Y la tierra puede derrumbarse.
Poco me importa, si tú me amas,
Me burlaré del mundo entero.
Mientras el amor inunde mis mañanas,
Que mi cuerpo tiemble bajo tus manos,
Poco me importan los grandes problemas,
Mi amor, ya que tú me amas.
Iría hasta el fin del mundo,
Me teñiría de rubia
Si tú me lo pidieses.
Iría a descolgar la luna,
Iría a robar la fortuna
Si tú me lo pidieses.
Renegaría de mi patria
Y de mis amigos
Si tú me lo pidieses.
Pueden reírse de mí.
Haría cualquier cosa
Si tú me lo pidieses.
Si un día la vida te aparta de mí,
Si mueres, si estás lejos de mí,
Poco me importa, si tú me amas,
Porque yo moriré también...
Tendremos para nosotros la eternidad
En el azul de toda la inmensidad,
En el cielo sin más problemas.
Dios reúne a aquellos que se aman.*



Billy Wilder y Shirley MacLaine durante el rodaje de “Irma la dulce” (1963)



Jack Lemmon y Shirley MacLaine en una escena de la película “Irma la dulce” (1963)

Fuera de programa...

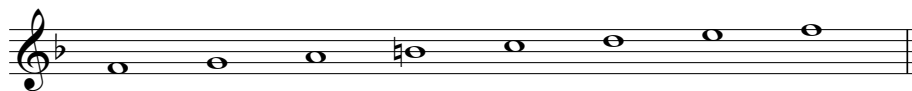
11. Gabriel Fauré: *Lydia* Op.4 nº 2

En el centenario de su fallecimiento y en un programa dedicado íntegramente a la música romántica francesa, no podía faltar en este concierto alguna pieza del singular compositor Gabriel Fauré. Nacido en el seno de una familia culta y relativamente acomodada, Fauré estudió durante once años en la famosa *École Niedermeyer* becado por el obispo de Pamiers. Fue Camille Saint-Saëns quien le recomendó que ingresara en este importante centro de la restauración de la música litúrgica, donde se preparó para ser organista y director de coro. Después de graduarse en 1865, Fauré se ganaba la vida trabajando modestamente como organista y profesor de música en Rennes entre 1866 y 1870, pero al año siguiente empezaría a labrarse un gran prestigio como organista en París, primero en St. Honoré d'Eylau, después en St. Sulpice y en 1874 como suplente de Saint-Saëns en La Madeleine. Paralelamente comenzó a componer obras sinfónicas, de cámara y varias canciones con piano. Famosísimas son su Misa de Réquiem Op.48 (1877) y la deliciosa *Cantique de Jean Racine* Op.11 (1865). Durante la I Guerra Mundial, Fauré permaneció en París como director del Conservatorio, cargo que ocupó hasta 1920. En sus últimos años, siguió concentrado en la composición, incluyendo varias canciones con piano que, sin duda, constituyen una de sus aportaciones más destacadas.



A la izquierda, Fauré con 19 años vestido con el uniforme de la *École Niedermeyer*. A la derecha, retrato hacia 1870 realizado por Paul Mathey (1844-1929)

El legado musical de Fauré es crucial para comprender la historia más reciente de la música francesa, pues su obra se sitúa en la transición entre el final del Romanticismo y el Modernismo. Es, por tanto, el compositor más avanzado de su generación en Francia, y uno de los precursores de la extraordinaria evolución que experimentó la armonía francesa durante el siglo XX.



Escala del modo lidio con su característica cuarta aumentada

Esta finura en la elaboración armónica, junto con la elegancia en la modulación, quedan puestas de manifiesto en su bellísima canción *Lydia* Op.4, nº 2 que dedicó a la mezzo-soprano Marie Trélat en 1871. Precisamente podemos encontrar que esta obra está escrita en el antiguo modo lidio, donde se altera ascendentemente el cuarto grado de la escala mayor, lo que genera un intervalo de tritono muy sugerente. El texto es de Leconte de Lisle (1818-1894), un poeta parnasiano que, junto con Théophile Gautier (1811-1872), rechazaba los excesos del Romanticismo de Victor Hugo para

recuperar las esencias literarias de la Grecia clásica. Fauré modificó algunas palabras del texto original, probablemente para conseguir un mejor encaje en la línea melódica.

Textos:

Lydia, sur tes roses joues
Et sur ton col frais et si blanc,
Roule étincelant
L'or fluide que tu dénoues.
Le jour qui luit est le meilleur,
Oublions l'éternelle tombe.
Laisse tes baisers de colombe
Chanter sur ta lèvre en fleur.
Un lys caché répand sans cesse
Une odeur divine en ton sein;
Les délices comme un essaim
Sortent de toi, jeune Déesse.
Je t'aime et meurs, ô mes amours!
Mon âme en baisers m'est ravie!
Ô Lydia, rends-moi la vie,
Que je puisse mourir toujours!

*Lydia, en tus mejillas sonrosadas
Y en tu cuello frío y pálido
Rueda centelleando
El oro fluido que rezumas.
El día que brilla es el mejor,
Olvidemos la tumba eterna.
Deja que tus besos de paloma
Canten en tus labios en flor.
Un lirio oculto esparce sin cesar
Una fragancia divina en tu pecho;
Las delicias surgen de ti
Como un enjambre, joven Diosa.
Te amo y muero, ¡oh amores míos!
¡Mi alma se embriaga de besos!
¡Oh Lidia, devuélveme la vida
para que pueda morir para siempre!*

Andante

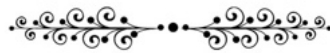
Ly - di - a, sur tes ros - es jou - es,

sempre dolce

And.

Et sur ton col frais et si* blanc, roule é -

Comienzo de la canción *Lydia* Op.4 nº 2 de Gabriel Fauré



*En la confianza de que este concierto haya sido de su
agrado, nos despedimos hasta una nueva ocasión y les
deseamos una feliz noche y un reparador domingo.*



(telemanntrio.com)
