

AÑO 1915

CONCIERTO VIII



El martes 1.º de junio

A LAS CINCO DE LA TARDE

EN EL HOTEL RITZ

(Entrada, por la calle de Felipe IV.)

## PROGRAMA

### PRIMERA PARTE

**Cuarteto en re** . . . . . J. TURINA.

- I. *Andantino*.—*Allegretto*.
- II. *Allegro moderato*.
- III. *Allegro molto*.
- IV. **Finale**: *Allegro moderato*.

Por el **Cuarteto Renacimiento**.

### SEGUNDA PARTE

**Sonata en si menor**, op. 9, para violín y piano . . . . . OSCAR ESPLÁ.

- I. *Allegro deciso, non molto*.
- II. *Andante moderato*.—*Allegretto poco moderato*.
- III. *Allegretto scherzando*.
- IV. *Allegro moderato*.—*Allegro non molto*.

Por los Sres. **D. Eduardo Toldrá** y **D. Francisco**

**Fúster**.

### TERCERA PARTE

**Cuarteto en sol** . . . . . DEBUSSY.

- I. *Animé et très-décidé*.
- II. *Assez vif et bien rythmé*.
- III. *Andantino doucement expressif*.
- IV. *Très-modéré*.—*Très-animé*.

Por el **Cuarteto Renacimiento**.

**Descansos de quince minutos.**

**CUARTETO RENACIMIENTO  
DE BARCELONA**

*Primer violín*..... **D. Eduardo Toldrá.**

*Segundo violín*..... **D. José Recaséns.**

*Viola*..... **D. Luis Sánchez.**

*Violonchelo*..... **D. Antonio Planas.**

*Piano*..... **D. Francisco Fúster.**

## Joaquín Turina.

### Cuarteto en *re*.

Aun cuando sea absolutamente prematuro hacer historia en la obra de un compositor joven, cuyas aspiraciones y tendencias están sujetas al cambio natural que lleva consigo la evolución ideológica de una inteligencia en pleno período de investigación, pueden, sin embargo, considerarse las diversas fases de su orientación artística hasta un momento preciso, en el que se presencia la creación de una de sus obras. Así, para situar el cuarteto de Joaquín Turina dentro de su obra total, cabe apreciar tres fases, marcada cada una por distinta orientación, aunque, en realidad, las dos primeras no sean sino los trabajos de preparación que anteceden a la época en que, fijado ya el criterio, emprende un nuevo y definitivo camino. En el primero de esos períodos, e inmediatamente después de sus primeros estudios con D. Evaristo García Torres en Sevilla, y próximamente a la edad de quince años, escribe Turina una ópera, *La Sulamita*, letra de D. Balgañón, que intenta inútilmente, en su ilusión juvenil, estrenarla en el teatro Real. Los dos años que reside en Madrid los emplea en perfeccionar sus estudios de piano con D. José Tragó y en trabajar en la composición dentro del sistema clásico. En un concierto que celebra en el Ateneo hacia el año 1903 ejecuta algunas de ellas: una *Danza de los Elfos*, unas *Variaciones sobre cantos populares* y una *Gran polaca*. Algunos artistas eminentes le aconsejan marchar a París para continuar sus estudios, y así lo hace, trabajando tres meses con Moszkowsky, cuyas teorías en la composición le desagradan, y, aconsejado por Joaquín Nin, que le presenta a Augusto Serieux, lugarteniente de D'Indy en la *Schola Cantorum*, ingresa en esta afamada escuela hacia 1906. Desde esta época comienza la segunda fase de su evolución, y entonces, imbuído por las tendencias franckistas de la *Schola*, escribe su sonata para piano y violín y el quinteto de piano e instrumentos de arco, que dedica a Parent.

Poco después Isaac Albéniz, que estaba presente en la audición de una de las obras de Turina, se hace presentar al joven compositor y le exhorta a abandonar las ideas franckistas y emprender el camino de la música nacionalista, que consideraba como la fase más importante del arte moderno.

Turina acepta ese modo de ver y comienza la producción de obras basadas en la música popular de su región nativa.

Constituye esa serie de obras la *Suite Sevilla*, la *Sonata romántica*, la *Escena andaluza*, los *Rincones sevillanos* y el *Cuarteto*, escrito en 1911.

Como ocurre en muchos discípulos de la *Schola*, en Turina se combinan los elementos nacionales con la forma cíclica, si no seguida rigurosamente, reconocida, por lo menos, como principio de unidad. Esta doctrina cíclica tiene en el cuarteto de Turina dos aspectos: uno, el de un tema generador que comprende en sí los gérmenes de quienes nacerán, ampliándose, las ideas posteriores; y otro, más externo, que consiste en presentar reunidos los principales elementos constructivos que separadamente serán la base de los diferentes tiempos, entre los cuales suele haber además cierto intercambio de temas.

Ese tema primordial o célula se oye al comenzar el primer tiempo en *pizzicatos* del violonchelo, y no es otra cosa que la sucesión de las cuerdas de la guitarra, del grave al agudo:



Ese **preludio**, *andantino*, encierra en sí las principales frases de la obra; primeramente el violonchelo canta una expresiva melodía,



y luego la viola una frase de *marianas* que, desarrollada en este tiempo, no volverá a aparecer hasta el final de la obra:



No tardará en presentarse una nueva frase, *allegretto*, que reaparecerá frecuentemente, siempre con interés nuevo:



Ambos temas constituyen la base cíclica de la obra, conjuntamente con la última frase que se verá aparecer en esta introducción. En cuanto la segunda frase ha sido convenientemente desarrollada, las notas de las cuerdas de la guitarra vuelven a presentarse, esta vez en forma melódica, en los violines:



Se repite el primer fragmento con su expresiva frase del violonchelo, y hacia el fin del tiempo se oye en el violín una soñadora melodía:



El segundo movimiento, **allegro moderato**, es en rigor el tiempo principal, puesto que el anterior no era sino una mera introducción expositiva. Comienza con un enérgico ritmo de zapateado,



continuado en sentido expresivo. Un poco *menos vivo* canta el primer violín una amplia frase, que comienza



Nuevamente se acelera el movimiento, y se oye una graciosa derivación melódica del segundo inciso de la frase inicial de este tiempo, constituyendo un largo período. *Menos vivo* y entre puntos de órgano se oyen las cuerdas de la guitarra. Una frase de ritmo característico,



lleva a un período de transición que termina en *allegretto* con el tema B cantado en la región aguda del violín sobre rápidos arpeggios del segundo. Otro período intermedio, que, como los anteriores, viene a hacer el papel de desarrollo, conduce a la reexposición del *allegro moderato*, presentado ahora en la región aguda del violonchelo en forma cantante. Se suceden las alternaciones de temas y los grupos de libre desarrollo, encontrando una bella frase del violonchelo,



Poco después, en *andantino*, aparece el motivo fundado en la célula, y acaba este tiempo.

El tiempo siguiente viene a ocupar el lugar del *scherzo* en la tradición clásica. Está escrito en compás de zortzico, y comienza por

una figura rítmica que pasa del violonchelo a la viola y al violín segundo:



En la sección de trío, *allegro molto*, se presenta una frase de color meridional que contrasta fuertemente con la anterior:



Terminado este período, y a modo de segundo trío, o más bien como inciso entre el trío y su repetición, se intercala el *allegretto*, con su característico tema *B*. La recapitulación tiene lugar, pero en orden inverso al sistema clásico. El tema meridional se escucha primero; después, el de zortzico.

El *andante, quasi lento*, está formado por una frase compuesta de tres períodos: los dos primeros en la viola,



el tercero en el violín, continuado por el violonchelo:



La primera sección del tiempo se compone de desarrollo de los fragmentos *A* y *B*. Otra sección, en *allegretto*, se construye a base del trozo *C*. Ambas secciones se repiten modificadas, y acaba el *andante* con una *coda* en que aparece primero *C*, y luego *A* y *B*.

El *final, allegro moderato*, comienza con las notas de la guitarra cantadas sencillamente por la viola,



pasando luego al violín, que continúa con mayor expresión, en una ondulante línea melódica terminada en un gracioso diseño:



Un pasaje en fuertes trémolos lleva a un *presto* donde el violín, muy expresivamente, canta el gran tema *B*, al que se une la pequeña figura anterior, prestándole singular encanto.

Sobrevenien repeticiones del tema principal del tiempo y desarrollos a base de la modificación melódica de la célula, oída en la introducción del cuarteto, y del zapateado, tema inicial del *allegro moderato* (segundo tiempo). En fin, la recopilación se anuncia con la repetición del grupo temático, seguido de la frase *B*, en *presto*, a la que se unen las *marianas A* que se oyeron en la introducción, y asimismo una aumentación de la última frase que cerró dicho primer tiempo, terminando con ella el cuarteto en una *coda* de suave y lejana sonoridad.

(Esta obra fué estrenada en España por el Cuarteto Renacimiento, en el Ateneo de Madrid, el 19 de octubre de 1914.)

## Oscar Esplá.

### Sonata en *si menor*, op. 9.

Hay en la historia de las artes alternativas curiosas de apogeo y de decadencia de ciertas formas que van singularmente unidas con el progreso y desarrollo del espíritu humano. Al alborear la época moderna en la historia de la música, pasada una mitad del siglo XVII, la sonata de piano y violín adquiere paulatinamente un incremento tal y alcanza tan grandes alturas, que durante mucho tiempo asume casi exclusivamente esta forma toda composición seria no religiosa. En continua progresión su importancia, perfeccionándose sin cesar al pasar por tantas genialidades latinas, su desarrollo sufre una brusca ruptura en Juan Sebastián Bach, y se ve entonces cómo la atención de los compositores se desvía del tipo admirable, modelo por excelencia de la combinación instrumental, para dirigirse preferentemente hacia el lado del piano solo, hasta agotar en él todas sus posibilidades. Mientras tanto, en el espacio de tiempo en que la sonata de piano se desenvuelve hasta adquirir su máxima amplitud, la sonata de piano y violín aparece postergada, a pesar de magníficos ejemplares aislados. Posteriormente, ya en nuestros tiempos, el dúo instrumental renace con esplendor inusitado, asumiendo esta forma las más grandes creaciones contemporáneas, mientras que la sonata de piano parece retirarse a un segundo plano y no dar fe de existencia más que con escasas y tardías apariciones. Hay en esta alternación una razón principal: es, simplemente, la mera razón instrumental. Primeramente, cuando las escuelas italianas de lutería llegan al punto infranqueable de perfección en el siglo XVII, la monodía acompañada, que entonces estaba en pleno apogeo, encuentra un medio de expresión insustituible en el violín, débilmente sostenido y armonizado por los aun rudimentarios instrumentos de teclado. Vemos, en consecuencia, perfeccionarse la técnica de la composición conforme la técnica instrumental progresa; y así, la lista de los grandes violinistas italianos, Corelli, Pugnani y Viotti, por un lado, y Vivaldi, Veracini y Tartini, en otro grupo, es la lista de los grandes compositores de cuyas manos iban a salir el *concerto* y la *sonata*, primeramente confundidos con la *suite* en sus orígenes, poco a poco diferenciándose entre sí, hasta afirmar sus diferencias características. Mientras tanto los instrumentos percutores de teclado adquieren paulatina perfección, y el gusto monódico primitivo solicita cada vez mayor complicación polifónica; y así vemos cómo en

tiempos de J. S. Bach constituye su preocupación la composición de música para piano. Escribe también sonatas de violín que son como un límite de este género, el cual desciende violentamente. Dueño ya el piano del campo musical, será hasta nuestra época el intérprete favorito, el confidente preferido de los compositores, cuyos sentimientos se orientan en un sentido cada vez más inspirado y profundo, evolución que, como es sabido, llega a su mayor esplendor en Beethoven. Entretanto las sonatas de piano y violín escritas en este período tienen sólo una importancia accesoria. Su belleza podrá ser mayor o menor; pero el progreso del género está atrofiado, expresándose en las formas estereotipadas.

De vez en cuando su brillante tradición de virtuosismo revive en chispazos aislados; y así, aun ejemplos magníficos, como el de la sonata en la de Beethoven, no llevan en sí gérmenes de progreso. El título mismo de esta sonata, en el que hace constar su estilo *molto concertante, quasi come d'un concerto*, es prueba fehaciente de ello. Todos sabemos, en cambio, hasta qué inconmensurable altura desarrolla Beethoven la imaginación y la fantasía en su música de piano, hasta qué punto hace progresar la técnica de este instrumento, cada vez más perfecto. La era de los grandes constructores de piano sobreviene entonces, y comienza el reinado de los grandes virtuosos, cuya profusión ha amenguado su valor en nuestros días. Por otro lado, la música pianística — en general, toda la música —, en su necesidad de mayor intensificación, recurre a procedimientos un tanto bastardos, solicitados a artes vecinas. La aspiración de volver a la pureza musical dentro de la elevación de concepto que caracteriza la época contemporánea, y el agotamiento de las posibilidades llevado a cabo en la música de piano, hace volver los ojos de los compositores hacia el preterido dúo instrumental, ya, con una equipotencia de ambos instrumentos en una combinación habilísima y perfectamente adecuada a sus deseos, encontrando en el violín la expresión casi humana de sus pensamientos, y en el piano el intérprete capaz de toda la complicación y riqueza armónica que les sugiera su fantasía.

El renacimiento de la sonata de piano y violín comienza en realidad con la admirable *fantasía en do* de Schubert. El modelo de la sonata preside siempre en cuanto a forma, y sólo la unión de los diferentes tiempos es una transgresión a lo prescripto. Pero, en cambio, ¡qué elevación y qué sublimidad de pensamiento! ¡olamente en su segunda sonata en *re menor* Schumann hace avanzar un paso más la evolución de este género. Las tres sonatas de Brahms marcan muy débil progreso. Son dentro de su música lo que las de Beethoven en la suya: un florecimiento, un perfume, pero no capitales en su producción. Hugues Imbert las cree, sin embargo, una continuación armoniosa a las dos de Schumann.

Las dos sonatas de Saint-Saëns y la sonata en *mi bemol* de Strauss son de escaso valor histórico. Las tres obras de Grieg, en cambio, presentan mayor interés desde el punto de vista del género nacionalista.

Saint-Saëns escribía su primera sonata en 1885; un año después César Franck componía la obra maestra que iba a ser el punto de partida de un arte nuevo. Su maravillosa sonata, como la sinfonía, el cuarteto o el quinteto, es ejemplar único en su producción. La perfección, el intangible ideal de tales obras es causa indudable de su singularidad, y apenas se las comprende un paralelo, ni aun concebido por el

mismo Franck. En la sonata en *la*, Franck observa un principio que era en él fundamental: es, como se sabe, la forma cíclica. Toda la obra está construída sobre tres temas, principalmente sobre el primero de ellos, germen del que por rigurosa evolución orgánica crece la obra. Contemplando el mismo ideal franckista, otros compositores, principalmente Guillermo Lekeu, genialidad truncada en plena juventud; Silvio Lazari, cuya hermosísima sonata apenas tiene otro defecto que su excesivo parentesco con la de su maestro; y, en general, otros jóvenes autores franceses, marcan con sus producciones jalones definitivos en el arte nuevo, amplio, elevado, intenso, de la sonata de piano y violín.

La **Sonata** de Oscar Esplá, terminada a primeros de 1904, está sustentada análogamente en los principios franckistas; pero en lugar de reunir el conjunto total de la obra en el todo armónico, que es el objetivo principal de esa escuela, merced a los procedimientos de dependencia orgánica de un tema—por lo regular, el enunciado al comenzar la obra—, Esplá lo consigue por medio de un tema general que aparece en todos los tiempos, no como elemento constructivo, sino como elemento característico, tema particularmente polimórfico, pero, sin embargo, fácilmente reconocible. La construcción tonal, enlace interno de la composición, presenta también particularidades interesantes. Por otra parte, Esplá sabe reunir en feliz combinación dos elementos temáticos distintos, uno universalista y otro popular, si bien aun aquellos motivos no característicamente regionales están impregnados, por su modalidad y acento especial, de cierto color local que los presta especial atractivo. El ambiente levantino se refleja principalmente en ese tema cuya presencia general hemos señalado, el cual aparece por primera vez en una especie de recitativo que se intercala entre la exposición de los temas esenciales del primer tiempo y su nueva presentación desarrollada. El *andante*, también de un sabor levantino muy pronunciado, está construído con temas originales. En el *scherzo* aparece la *canción de cuna* de Alcoy, aunque con ciertas modificaciones rítmicas, y, análogamente, en el último tiempo se oye un tema inspirado en el *canto de la vendimia*, y posteriormente el de la *danza alicantina*, los cuales comunican a la sonata extraordinario color e interés.

Comienza el primer tiempo, **allegro deciso, non molto**, con un enérgico motivo sincopado del piano en la dominante de la tonalidad principal (*si menor*),



oyéndose en seguida la primera frase de construcción en la tonalidad indicada,



cantada apasionadamente por el violín y largamente desarrollada en

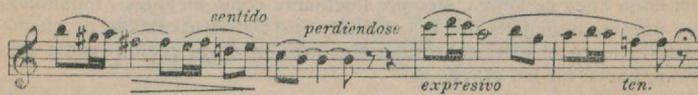
sentido melódico, mientras la acompaña animadamente el piano con gran riqueza armónica. A la terminación de este período, e igualmente en el violín, aparece la segunda frase,



en una tonalidad lejana a la principal, en un período muy modulante terminado por un corto motivo de interés para el desarrollo general de la obra:



A continuación ambos instrumentos emprenden un diálogo en el que desarrollan los dos temas principales, comenzando por el segundo y después el primero, en las tonalidades en que se los ha visto nacer, e inmediatamente se presenta el ritmo sincopado con que empezó la sonata, ahora en la tonalidad de la subdominante. La presencia de este ritmo, que no se había vuelto a oír desde su primera aparición—si bien algunos acompañamientos estaban fundados en su característica sincopación—, señala el comienzo de una nueva sección, en la que este motivo aparece seguido del que llamamos segundo tema constructivo (ejemplo tercero), pero entre cuyos desarrollos se mezclan derivaciones libres de la indicada frase de sabor levantino, que, interviniendo episódicamente en este tiempo, tiene dentro de él cierta libertad de acción y ejerce una importancia particular en el curso de la sonata:



Los comentarios melódicos a que da origen, 'más o menos directamente, son de gran expresión y belleza melódica, acompañados de suaves, etéreas armonías, terminando este período con grandes pasajes en tresillos, en tonalidades fuertemente bemolizadas, que conducen a una sección nueva, en la que se desarrollará plenamente el motivo sincopado inicial, ahora presentado en *re bemol menor*, tonalidad que conduce rápidamente, por enarmonía, a la dominante de la tonalidad principal, y la reexposición comienza entonces, variada ligeramente para presentar en *sol menor* el segundo motivo, continuando, salvo en su estructura tonal, paralelamente a la sección expositiva. Se presenta de nuevo el tema accidental, traído por las cadenas de tresillos con que terminó la sección central, siendo expuesto esta vez por el piano, y continuado por el violín en la dominante de *re* (relativo de la tonalidad

principal) con que acabará el tiempo. Desarrollase este tema en un recitado libre de cierta analogía con el que constituyó su presentación, pero sin la interpolación de los motivos principales, como ocurrió entonces. Las cadenas de tresillos aparecen de nuevo en tonos recargados de sostenidos, que llevan con una luminosidad creciente a la aparición exultante del segundo motivo en la tonalidad de *si mayor*; pero inmediatamente se vuelve a la modalidad menor, oyéndose en el violín el tema primero. Su conducción melódica lleva suavemente al tono de *re mayor*, donde de nuevo, y por última vez, aparece la segunda idea.

El segundo tiempo, **andante moderato**, comienza en el piano solo con un tema en el que se reconocerá el espíritu de la frase intermedia del tiempo anterior, de sabor levantino, la cual, cantada más completamente por el violín,



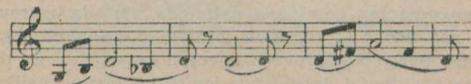
va creciendo en un lirismo suave, elevado, que parece perderse en las regiones etéreas. Sigue un delicado pasaje a base del tema



que lleva la indicación en la partitura: *Toda esta parte, especialmente la mano izquierda, debe producir un efecto lejano. El violín también ha de sonar lejanamente.* Se desarrolla con gran extensión en un período de cierta igualdad de ritmo, pero muy rico de variedad armónica, en una larga línea melódica, siempre fluctuante como melodía y tonalidad, que prepara la llegada del **allegretto poco moderato**, de efecto misterioso, en el que, sobre una sincopación de la región media del piano, hacen oír los graves el

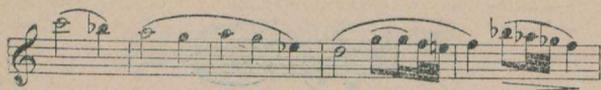


mientras el violín canta en su región inferior una melodía llena de añoranza,



cuyo lirismo y apasionamiento aumentan paulatinamente hasta llegar a

un momento *appassionato*, poco más rápido que al principio, en que sobre un movido acompañamiento canta el violín una frase,



que sirve de enlace con el primer motivo de este tiempo, repitiéndose en forma análoga a la sección anterior el *poco moderato*, en un lirismo de creciente apasionamiento, terminado en un diálogo de piano y violín que prepara curiosamente la entrada del *tercer tiempo*, que se une a éste sin solución de continuidad, contrastando por su alegre y jovial aspecto.

Este *allegretto scherzando* (*la menor*) comienza con un tema francamente popular, fresco y sencillo,



cantado sobre un gracioso acompañamiento del piano. El ritmo de este tema hará ver la filiación popular de los del tiempo anterior y del que hemos denominado tema intermediario del primer tiempo.

Se desarrolla en una larga exposición alternativamente con el piano, y comienza el *trío* (*re mayor*) con una deliciosa frase llena de sabor campestre, sostenida por una graciosa guirnalda de tresillos que acentúa aún más su color de fiesta campesina:



Algunas frases más melancólicas sirven de contraste:



Apenas hace esta frase más que completarse, cuando algunos ritmos muy significativos nos retrotraen a la primera sección del *scherzo*, que se repite con su sección de *trío* (*sol mayor*) y una derivación de la segunda frase de éste, seguida de aquellos ritmos característicos, que, a modo de *coda*, ponen fin al *scherzo*.

El **final**, *allegro moderato*, comienza (*re mayor*) con un procedimiento semejante al del *allegretto poco moderato*. Bajo unas sincopas de la región central del piano se oye un motivo obstinado de los bajos,

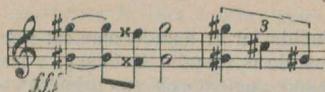


tiempo constituyen un largo inciso que lleva bruscamente a una segunda parte también popular, *animato (si menor)*,



en difícil combinación rítmica, de interesante y extraño efecto.

El largo parlamento de la gran frase que preside la obra entera se reproduce, cortándose bruscamente su plácido final por un fuerte ritmo del violín,



mientras el piano canta con grandísima energía el motivo



continuyendo el violín inmensamente apasionado, en momentos hermosísimos, que conducen a la reexposición (*re mayor*), volviendo después a un pasaje análogo al anterior, ahora en este mismo tono, y conjuntamente con él, la gran frase primordial levantina, que termina la obra en la brillante tonalidad de *si mayor*.

## Claudio Debussy.

### Cuarteto en *sol*.

La agitación producida en el mundo musical por las innovaciones que presentaba en sus obras Claudio Debussy, y las discusiones apasionadas de la crítica que comentaron sus primeras obras, se calman y se metodizan después de su musicalización del drama de Mauricio Maeterlink *Pelleas y Melisanda*, estrenado en 1902. Hoy, serenados los ánimos, es posible una ojeada retrospectiva, y por ella hacer un resumen de esas discusiones y considerar el puesto que actualmente ocupa en la actual escuela francesa, y de un modo general en el arte europeo, la personalidad radiante de genialidad nueva de Claudio Debussy, quien, repudiando conscientemente toda influencia característicamente alemana, intenta volver a una purificación musical perdida desde los comienzos del siglo XVIII.

Recientemente, después del estreno de *Pelleas*, uno de los principales críticos franceses, Paúl Landormy, hacía en la *Revue Bleue* (1904) una investigación sobre el estado de la música francesa. Compositores y críticos de diversos criterios, como Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Henri Duparc y Romain Rolland, coinciden, con diversa apreciación de sus cualidades musicales, en reconocer en Debussy el músico netamente francés, que, volviendo a la tradición perdida, había de aclarar el ambiente, demasiado cargado de influencias extranjeras. En esa serie de opiniones, Hugo Riemann señala ya la decadencia de la hegemonía musical alemana, y añade muy significativamente: «Los italianos del siglo XVI comenzaron por imitar a los franceses; no se sabe bien hasta qué punto la música de Bach y Haendel se parece a la de los italianos del siglo XVII...»

La renovación consistía, pues, en retrotracar a nuestra época un estado de espíritu análogo al de aquella en la que florecieron Couperin, Rameau y esa pléyade de clavecinistas, cuyas cualidades de claridad, elegancia y distinción son las que Debussy considera características del verdadero espíritu francés, y que las influencias posteriores mixtifican y relegan poco a poco al olvido.

Pero esta renovación no sería para nosotros de interés capital, y no merecería un comentario tan extenso, si no fuese más que una cuestión de importancia interior dentro de una escuela o de la música de una nación, sino que es algo más, porque por ella el arte musical contemporáneo se ve rejuvenecido, libertándose de unas tendencias cada vez, es verdad, menos preponderantes. El mérito de Debussy se aminora en cierto modo si se considera esta decadencia de la escuela alemana

—decadencia de fondo—, en la cual las flores monstruosas de Mahler, Bruckner y Strauss no revelan más que lo decrepito de sus raíces.

Debussy culpa a Gluck de haber introducido la infatuación y la pandería en la música francesa, tan amante de la sencillez y la naturalidad, y se maravilla de cómo ha sido posible su éxito en Francia. Desde entonces empieza a mixtificarse la tradición; de tal modo, que hace posible la llegada de Berlioz, a quien también considera nefasto para el espíritu francés, preparando el camino a Wágner, cuya preponderancia en la época en que Debussy comenzaba su carrera estaba en su apogeo, y es contra él contra quien se revuelve más airadamente.

Actualmente, críticos y compositores dan por terminada la influencia wagneriana, como puede comprobarse en la encuesta de Jacques Morland en el *Mercur de France*, saludando en Debussy al redentor de la música francesa, y en *Pelleas* la obra maestra antiwagneriana por excelencia. No nos es posible definir aquí las condiciones que diferencian tan radicalmente a ambos innovadores, y que son tanto de forma como de fondo; pero será preciso reconocer imparcialmente en Wágner al causante indirecto de la nueva escuela, que ha brotado como reacción a su predominante influjo, y cuya labor se discute hoy en Francia, no en cuanto a su importancia o belleza, que la mayoría reconocen, sino desde el punto de vista de su congenialidad con el espíritu francés.

Para poder comprender plenamente el significado de la revolución debussysta, sería preciso trazar un paralelo con la evolución poética y pictórica que se verificaba en Francia en aquellos momentos. Debussy, frecuentador de todos los círculos poéticos y artísticos que habían de dar nacimiento al simbolismo y al impresionismo, tenía que sentir en su temperamento de músico la necesidad de un progreso musical afín a la sensibilidad nueva. «Tal música—dice efectivamente Luis Laloy—es *análoga* a nuestra poesía y pintura; *análoga*, pero no paralela, porque su parecido radica precisamente en que cada una de esas artes, renunciando a toda regla abstracta, sigue solamente las sensaciones que le son peculiares, y, de consiguiente, la pintura es más pintura, la poesía más poética, y la música más musical. Un poema sinfónico de Debussy no imita en nada al ritmo ni a las asonancias de Mallarmé, lo mismo que sus paisajes y pinturas sonoras no proceden ni de Manet ni de Whistler. Hace a su manera lo que sus ilustres contemporáneos obtienen cada cual por un procedimiento distinto. Además de esta diferencia específica hay todavía la de su estilo, mucho más acabado de lo que era costumbre entre los simbolistas e impresionistas. Esta ventaja la debe al carácter mismo de su arte.»

«Una idea en música—dice Camilo Maclair, respondiendo a estos nuevos modos de concepción—es una combinación de timbres generadores de desarrollos tonales relativos a cada uno de estos timbres, que se mantienen en relaciones recíprocamente proporcionales a las de los timbres entre sí. El pintor impresionista que toma por tesis, por idea, el color anaranjado, por ejemplo, y que combina luego en su lienzo todas las gamas de tonalidades que reaccionan sobre este anaranjado, influyéndose de él, procede exactamente como un músico. Los admirables paisajes de Claudio Monet no son otra cosa más que sinfonías de ondas luminosas; y la música de Debussy, fundada no en un encadenamiento de motivos, sino en la potencia comparada de los sonidos mismos, se aproxima singularmente a estos cuadros: es un impresionismo

de manchas sonoras. Para Monet y para Debussy, un color, un sonido, son sentimientos valederos por sí mismos, no como vehículo de una idea musical o pictórica. No necesitan una melodía o un asunto para expresarse: para ellos el sentimiento está incluido dentro del color tal o del acorde cual.»

Estas ideas y estas teorías condicionan necesariamente una técnica nueva. Primeramente se liberta Debussy de toda traba teórica, desde el punto de vista de la tonalidad principalmente, y como consecuencia de toda prescripción para la formación y encadenamiento de acordes. «Debussy—dice Octavio Maus—se señala por dos innovaciones o, más bien, dos renovaciones capitales. Por una parte, lleva el canto a la línea casi unisonal de la salmodia católica, imagen exacta de la palabra latina y francesa. El árbol gregoriano reverdece como por milagro. Debussy se cobija a su sombra y teje en sus ramas la trama de su obra. La otra particularidad es su abandono del dualismo de los modos, el mayor y el menor, que regia la armonía desde el siglo XVII, y su vuelta a los modos variados del canto llano, cuyas aparentes disonancias derivan del juego libre de la melodía. Y en este punto todavía, Debussy, por la espontaneidad de sus armonías, se une a las venerables tradiciones que le han dictado sus libertades rítmicas.»

Una *armonía armoniosa*, según la frase de Rolland, preside siempre sus concepciones. «Esa armonía, siempre presente—dice Laloy—, proviene de toda falsa interpretación y resuelve toda incertidumbre, asignando una función definida a los sonidos, que no están nunca encadenados por casualidad ni en vista de un exclusivo efecto pintoresco. Sus tonalidades nuevas, tan precisas, no ejercen, sin embargo, ningún despotismo sobre las melodías, a quienes guían sin rigorismo, y que quedan libres de suprimir los semitonos a la manera asiática, o de aproximarlos en progresiones cromáticas, o bien permiten sobrentender una nota y sustituir otra en la constitución tonal; por ejemplo: formando la escala de *re bemol* con un *sol natural* y un *do bemol*. Es fácil reconocer en estas formaciones inusitadas el vestigio o la imagen de tal gama del canto gregoriano o de la música antigua. En realidad, no se trata de restituciones, sino de verdaderas invenciones, que hacen presagiar la caída próxima de nuestros modos diatónicos y la proximidad de una música sin gamas fijas, basada única y directamente sobre las relaciones de la armonía.»

La música de Debussy ha sido considerada algún tiempo como informe, invertebrada, falta de construcción y de solidez interna. Nada más injusto; aunque es verdad, y es lógico, que Debussy, que no ha desdennado las grandes formas sinfónicas, no siga los procedimientos de construcción clásicos, tan subordinados a los principios tonales. «Su fantasía—dice Octavio Seré—, a pesar de su apariencia vaga e imprecisa, está sometida a ciertas leyes que aseguran a sus obras una solidez de construcción inquebrantable, realizando con un tacto perfecto un conjunto de unidad, de equilibrio y de proporciones admirablemente eurítmicas.»

Romain Rolland califica sus procedimientos tan sutiles y tan admirablemente ponderados, de «impresionismo clásico», frase exacta y feliz; nunca, en efecto, hay en él redundancia ni excesos. «Hay una gran virtud en Debussy—dice André Hallays—, que, después de tanto charloteo romántico, nos parece nueva e inesperada: la *sobriedad*. Si Debussy no

es un clásico, en el sentido que tiene esta palabra en los Conservatorios, posee el gusto clásico por la concisión, exenta de énfasis y palabrería.» Su arte fino, sutil y sereno, que tiene miedo de hablar demasiado, expresa preferentemente los sentimientos delicados, lo que hace decir a Seré que en Debussy se concreta la sensibilidad de Chopin, Grieg y Fauré. «No intenta nunca describir la desesperación y las trulencias románticas, enfermedad—añade Hallays—que ha emponzoñado la literatura y la música especialmente. Su intención es *evocar* en pocas medidas, con pocos acordes.» Romain Rolland menciona siempre a Mozart al hablar de Debussy. Hay en ellos un mismo culto, y se prosternan ante un mismo principio: el del gusto. «En la atmósfera a la vez íntima y etérea de su cuarteto—dice Landormy—, en el que encontramos una potencia de emoción sincera y directamente musical, es donde vemos cómo Debussy se ha hecho mozartiano.»

«Es en su admirable cuarteto de cuerda—dice Maus—donde se revela más claramente la solidez constructiva de Debussy, evidenciándose al abordar la música pura; así, bajo una forma libre se transparenta la edificación clásica.»

Debussy compuso su cuarteto en 1893, mientras se hallaba en plena gestación del *Pelleas*, larga y reposada, que llena no menos que diez años de su existencia. En la misma época nacen las *Prosas líricas*, las *Canciones de Bilitis* y los *Nocturnos de orquesta*. No puede imaginarse mayor diversidad de sentimiento y mayor amplitud de criterio. El cuarteto no presenta ningún punto de contacto con esas obras; en rigor, es algo aislado en el arte debussysta, algo que reúne las mejores cualidades de su música y que está exento de sus principales defectos. Tanto los mayores entusiastas de su arte, como sus principales detractores, reconocen en el cuarteto una de las obras maestras de nuestra época en su musicalidad exquisita, de contornos puros y delicados, deliciosamente definidos y graciosos.

«Jamás una indecisión—dice Chennivière—, jamás un paso en falso; la línea melódica ondula con maravillosa seguridad. Ese cuarteto es un poema prodigioso, en el que la inspiración se desencadena impetuosa, ardiente, con una voluptuosidad y una pasión intensas. No hay en esa obra más que pasión; pero no la neurastenia romántica, sino la música sana, infinitamente pura, brotada de la emoción que vibra con el cuerpo del que canta los esplendores. Es indescriptible esa vigorosa belleza del *allegro* inicial, o la ternura delicada y sonriente del *scherzo*, en el que se desgranar deliciosamente los *pizzicati*, o la sublimidad recogida e intensa del amoroso *adagio*. Al lado de su éxtasis místico encontramos la suavidad voluptuosa del *presto*...»

La tradición clásica y el espíritu romántico se encuentran fundidos en el cuarteto, vivificados con la sensibilidad moderna.

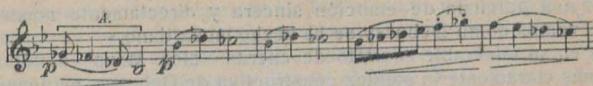
Su textura es de gran regularidad, y presenta un desarrollo casi cíclico de un tema generador, con el que se fundirán después múltiples ideas que transforman su color y expresión. Ese tema se expone desde luego al comenzar el primer tiempo, **animé et très-décidé**:



Una vez oído, el primer violín expone un tema complementario sobre un movido acompañamiento de suave sonoridad,



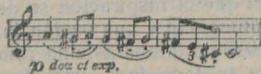
continuado luego por el violonchelo. Repetido el tema principal, aparecen dos nuevas frases meramente episódicas, engendradas por la ondulación melódica de la frase principal. La primera de ellas,



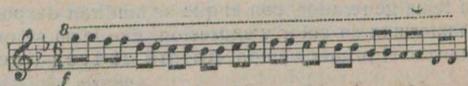
va precedida de una pequeña figura (A) que tendrá una importancia particular en los cortos trozos episódicos que ocurrirán luego. A su vez, se deriva directamente del primer ritmo mostrado por el tema inicial. La segunda frase aludida,



tiene mayor importancia dinámica, introduciendo una creciente animación, que conduce a un gran período central, donde, inmediatamente después de ser cantado el tema principal en la región grave del violonchelo, se expone por el primer violín la segunda frase constructiva,



encantadoramente musical, repetida multitud de veces, pero siempre con distinto interés, alternando al principio con el tema principal y después con desarrollos de éste. La sección de recapitulación tiene lugar entonces, separados los dos motivos principales por un pequeño período cantante del violín sobre una pedal del violonchelo que se resuelve en un largo trino. Una *coda* fundada en el diseño



pone fin al tiempo.

El segundo, *assez vif et bien rythmé*, comienza por unos acordes en *pizzicato* del primer violín y el violonchelo, entre los que se in-

tercala el tema fundamental del cuarteto, cantado por la viola y graciosamente modificado:



Con singular obstinación estará oyéndose siempre esta frase, ya en la viola, ya en el violín o en el violonchelo. Mientras tanto, sobre ella borda el violín primero preciosos comentarios,



que a veces toman una forma muy cercana al tema principal, por ejemplo, al final del período, en que el violonchelo, solo, la expone a continuación de su forma verdadera en un *diminuendo*. Este instrumento, seguido por la viola y por el violín segundo, comienza en suaves trémolos un período nuevo. El violín primero canta apasionadamente una aumentación del tema, que vuelve después a la viola, sirviendo de fondo a una cálida melodía del violonchelo,



la cual pasará después al violín primero acoplado a la viola, mientras la frase principal queda prisionera entre ellos, en el segundo violín. Vuelven los trémolos pianísimo, cantando el violín una nueva modificación de la frase, como perdido en un ensueño. La animación renace, teniendo lugar una sección final, en la que el tema se presenta en *pizzicatos* con extraordinario interés de color y de ritmo, acabando el *scherzo* poco después.

El siguiente movimiento, **andantino doucement expressif**, va precedido de una misteriosa introducción en los instrumentos con sordina,



comenzada por el segundo violín. Tomando pie en esa frase, canta en seguida el violín primero una amplia melodía,



continuada en alternación con el violonchelo.

Se aligera un poco el movimiento, y la viola comienza un período central de extraordinaria belleza:



Un corto pasaje cromático de los violines conduce a una nueva melodía de la viola, de una ternura y de una intimidad sin ejemplo,



comparable únicamente a ciertos momentos de Chopin y Schumann. Los violines bordan sobre ella un ondulante diseño, uniéndose a ellos la viola cuando su frase pasa a ser cantada por el violonchelo. Se unen después este instrumento y el segundo violín para cantarla a dúo, mientras la viola y el violín primero tejen una deliciosa red sonora en un período en el que el sentimiento lírico aumenta indefinidamente al recogerse cada vez en mayor intimidad y misterio. Bruscamente se rompe el encanto sonoro, y entonces es el violín quien canta apasionadamente sobre un ritmo sincopado de los instrumentos centrales. Vuelve a oírse la melodía con que la viola inició esta sección, ahora conjuntamente con el violín, y a continuación se expone nuevamente el primer fragmento del tiempo, que acaba, debilitándose la intensidad sonora, hasta llegar a un máximo de suavidad.

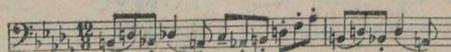
El **cuarto** y último **tiempo** comienza en un movimiento *très-mo-déré*. El violonchelo canta



complementándole el violín,



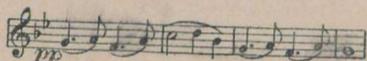
en un período de extrañas armonías. Animándose poco a poco el movimiento, se teje un curioso *fugato* sobre el tema



Ya en un aire muy movido, comienza el verdadero *final*, a base de un motivo de la viola,



continuado con gran interés rítmico y armónico. Una frase derivada de las últimas notas de la anterior comunica mayor flexibilidad melódica:



El tema fundamental de la obra se presenta una vez más en aumentación sobre pedales de los instrumentos graves. Pronto se combinan con él los elementos característicos de este tiempo, creciendo la animación hasta llegar a amplísimas sonoridades. Una *coda* en movimiento muy rápido presenta un último momento el tema del cuarteto, y acaba la obra con un fulgor y una brillantez extraordinarios.

Mencionemos, para acabar, una última opinión: la de Julien Benda, que decía en la *Revue Blanche* (1902): «... y si quien merece ser considerado como el más alto representante de un arte es aquel que hace expresar a este arte el máximo de efectos de los que es capaz, con exclusión de recursos tomados a otras artes, creemos, en términos de esta definición, que es Debussy el músico más grande entre los músicos.»

ADOLFO SALAZAR.

*Se recuerda a los señores socios que se ausenten durante los meses de verano, que pueden recoger sus recibos por adelantado, mediante aviso, en las oficinas de la Sociedad.*

**Oficina:**  
**Carrera de San Jerónimo, 34.**  
**MADRID**

Imprenta de Bernardo Rodríguez-Barquillo 8, Madrid. —6-1915.—725.