

Índice

Manuel de Falla	Pág. 2,3,4,5
La zarzuela	Pág. 6,7,8,9
Maurice Ravel	Pág. 10,11
Paul Dukas	Pág. 12,13
Claude Debussy	Pág. 14,15
Obras de Falla	Pág. 16

Manuel de Falla

Compositor y pianista español (Cádiz 1876–Alta Gracia, Argentina, 1946).

Los primeros veinte años de su vida transcurrieron en su ciudad natal, Albéniz. El ambiente de la familia era culto y tranquilo, y estudiaban con profesores particulares. Su madre catalana era una pianista discreta, le dio las primeras lecciones musicales. También su padre era un apasionado de la música.

La familia se trasladó a Madrid en el año 1896. Falla prosiguió sus estudios con José Tragó, y algunos años más fue discípulo de F. Predrell, en 1902. Durante el periodo en Cádiz había compuesto un primer conjunto de piezas de cámara, que permanecieron inéditas. Posteriormente, Falla se reveló como algunas composiciones pianísticas y otras para canto y piano, que alcanzaron cierta popularidad, entre ellas *Tus ojillos negros*. Hacia el año 1900 empezó su composición como música de zarzuelas: en total escribió 5 obras, dos de ellas con la colaboración de Amadeo Vives. De esta obra solo fue interpretada: *Los amores del Ines* (1902). En el año 1904 empezó a componer sobre un libreto de Carlos Fernandez Sahw, *La vida breve*. Esto le permitió a Falla, en 1905, el premio de la Academia de San Fernando de Bellas Artes, para una obra lírica; el texto era más bien deficiente considerado que había sido escrito por un libretista especializado en zarzuelas. También ese mismo año Falla fue galardonado en un concurso de interpretación pianística.

Falla aceptó un humilde puesto de pianista acompañante en una compañía de pantomimas, que realizaba gira por Suiza, Francia y Bélgica. En 1907 se estableció en París, inmediatamente entró en contacto con los mejores exponentes de la nueva música francesa. París mostró un mayor interés que Madrid por la obra de Manuel de Falla. Debussy, Ravel y Dukas le acogieron en su círculo, tan pronto hubieron escuchado algunos retazos breves de *La vida breve* y sus *cuatro piezas españolas* nuevas para el piano. Falla alcanzó su mayor madurez como artista, logrando algunos de sus primeros grandes éxitos y escribiendo algunas de sus páginas musicales más significativas.

El primer resultado positivo lo tuvo la publicación de las *cuatro piezas españolas*. Pero en ellas también surge la misma ambientación paisajística, con los significativos como: *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* y *Andaluza*. Las *Cuatro piezas españolas* de Falla, se situaron inmediatamente, en pleno siglo XX, mientras que la *Iberia* era producto típicamente decimonónico.

En 1913 tuvo lugar en Niza el aplaudido estreno de *La vida breve*, que solo el año siguiente llegó, y no sin oposición, a Madrid.

Falla con la meticulosidad y lentitud en él característica, ya había empezado a escribir en 1911 una de sus mejores y más fascinante composiciones instrumentales y una impresionante sinfonía para piano y orquesta y que tituló *Noches en los Jardines de España*, dividida en tres partes: *En el Generalife*, *Danza Lejana* y *En los Jardines de la Sierra de España*. *Noches en los Jardines de España* fue la composición más impresionalista de Falla, con la más rica en color, de movimiento y de todos aquellos otros elementos que se clasifican como

típicamente españoles.

Al iniciarse la Primera Guerra Mundial, Falla regresó a Madrid. La gran pianista Pastora Imperio le invitó para que le escribiese un número musical para su espectáculo de variedades. La idea antusiastó a Falla y como consecuencia de sus largas conversaciones con la madre de la bailarina, Rosario *la Mejorana* surgió una auténtica obra maestra: *El amor Brujo*. Se representó por primera vez en el año 1915 en Madrid, con espectáculo gitano, con orquestación reducida, pero no le acompañó el éxito esperado. Al año siguiente *El Amor Brujo* fue interpretado en su versión para orquesta sinfónica y, en aquel momento, se iniciaba su carrera triunfal por todo el mundo, tanto como ballet como obra de concierto. En esta música se podían percibir perfectamente las castañuelas, las guitarras, los tambores y las panderetas. Sin embargo esta partitura estaba escrita para dos flautas, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas, timbales, cuerda, timbre, piano y campanas. Es una obra del más puro estilo virtuosismo musical e instrumental. La estilización musical la consigue, con una auténtica pureza en la escritura, rechazando de pleno todo halago fácilmente folklórico.

En aquellos años Diaghilev, propuso a Falla un ballet. Primero se pensó en adaptar *Noches en los Jardines de España*. La gestación fue difícil. Le faltó la colaboración de Diaghilev, que pasaba auténticos apuros de estilo económico; pero Falla consiguió con su labor, concibiendo dicha obra como una pantomima, con el capítulo de *El Corregidor* y *La Molinera*, para orquesta reducida, representada en Madrid el 7 de Abril de 1917. Esta obra sufrió unas transformaciones radicales, siendo representada el 22 de Julio de 1919 en Londres por Los Ballets rusos, con coreografía de Massine, telón, escenografía y trajes de Picasso y bajo la dirección musical de Ansermet. Fue una representación memorable. A diferencia de *El Amor Brujo*, *El Sombrero de tres Picos* posee una escritura más tonal, acusándose la influencia de Diaghilev por la tendencia a internacionalizar la escritura. Se trata de unas de las obras más vivas de Falla, si bien no posee la explosiva personalidad de *El Amor Brujo* ni tampoco la transparencia cristalina de las siguientes composiciones.

En 1919 surgió *La Fantasía Bética* para piano, la última de las grandes páginas andaluzas. En esta época se trasladó a Granada trazando una relación con el poeta García Lorca. Esta amistad con el poeta, que también era un músico competente, indujo a Falla a ocuparse con más profundidad del *cante jondo*. En 1922 organizó con Lorca un concurso de esta antigua arte musical popular. García Lorca le sirvió de estímulo para la composición del maravilloso *El retablo de Maese Pedro* (1919–1922) basado en un episodio *Del Quijote* de la Mancha, de Cervantes. Según Falla *El Retablo* debía ser una ópera pequeña, con un conjunto instrumental reducido, realizada totalmente por títeres, con los cantantes en el foso de la orquesta. Pretendía con ello empezar un estilo completamente nuevo. Estas experiencias recordaban muy de cerca a las experiencias de Ravel y Stravinski. *El Retablo* era una obra profundamente española

Durante este periodo creador, Falla tenía como símbolo el sonido sobrio, cristalino, pulido, rítmico del clave. Este instrumento se halla presente en la pequeña orquesta de *El Retablo*.

Es preciso hacer referencia a las 7 canciones *populares españolas* de Falla que, con los títulos de *Seguidilla de murciana*, *El paño morundo*, *Asturiana*, *Jota*, *Nana*, *Canción* y *Polo* constituyeron auténticas joyas de la música contemporánea española. El éxito alcanzado por dichas canciones, fue demostrado por el hecho de que han sido traducidos a otros instrumentos, como: violín, el violonchelo, a parte de registrar las correspondientes orquestaciones.

A partir de la composición *El Retablo*, Falla se fue interesando, cada vez más por las sonoridades y para estas disponía de un instrumento idóneo: el clave. *El Concierto* para clavicémbalo; flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo (1923–1926) se compone de estas sonoridades a un tiempo majestuoso y también ásperas. Esta obra exigió tres años de trabajo encarnizado.

A partir de 1925, Falla empezó a sufrir grandes trastornos respiratorios y nerviosos, que le dejaban cada vez menos energías para el trabajo. Viajó por Francia, Inglaterra, Italia entablando amistad con Malipiero, Casella

i Rieti. En 1927 empezó a trabajar en una gran obra coral, sobre texto del poeta catalán Jacinto Verdaguer: *La Atlántida*. Fue su último trabajo que dejó incompleto. Una interpretación de esta obra se realizó en Madrid, en 1961 y otra en la Scala de Milán el 18 de Junio de 1962 a parte de otra representación memorable en el Gran Teatro de Liceo, de Barcelona.

Falla permaneció al margen de la guerra civil, pero no porque su actitud estuviese dictada por una forma determinada de indiferencia, sino por su fidelidad absoluta a su España. Esta ha sido, él gran mérito de Falla, al haber sabido incorporar a la música europea, esta música española, tan viva y tan real. Finalizada la guerra civil, Falla abandonó Granada y embarcó hacia América del Sur. Vivió primero en Buenos Aires, pero su salud, cada vez más quebrantada, le obligó a un retiro casi absoluto, primero en la Sierra de Córdoba, y luego en Alta Gracia, donde falleció el 14 de Noviembre de 1946.

La *Atlántida* fue, posteriormente completada por su discípulo E. Halffter siendo representada, en su forma definitiva, en el Festival de Granada del año 1977, Dirigida por el maestro Rafael Frühbeck de Burgos y con la colaboración de la Orquesta Nacional de España y los coros dirigidos por Lola Rodríguez Aragón. Una obra que fue gestada, soñada, pero nunca concluida en Granada, tuyo, al fin los marcos idóneos para relizar la obra soñada de Falla.

El retablo del maese Pedro y *el Concierto para clave* son dos partituras, quizá las primeras del siglo actual, que señalan la resurrección de este instrumento. Un mérito indiscutible para Falla. En *La Atlántida*, los grandes coros polifónicos han reanudado sus lazos con las grandes tradiciones de *Siglo Oro* español. Sus únicas limitaciones surgían de él mismo: su nacionalismo y su misticismo.

"Manuel de Falla" por Ignacio Zuloaga.



Falla dirige la que sería su última actuación en público, en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1.939



LA ZARZUELA

Zarzuela: Obra teatral lírica en la que se alternan la declaración y la música. La zarzuela deriva del nombre del palacete o pabellón de caza, rodeado de zarzas, donde, en el siglo XVII se representaban para la corte española historias con temática mitológica.

En realidad la zarzuela ocupa un lugar intermedio entre la ópera y la drama, la comedia o el sainete; si en estos todo es declamación en estos todo es música, porque al estar arropado por la música, posee una verdadera proyección armónica, que los distingue de la declamación. La zarzuela es un espectáculo similar a la opereta francesa o italiana, al musical play de los ingleses o al Singspiel alemán.

HISTORIA DE LA ZARZUELA

Sus orígenes se remontan hasta las églogas de Juan del Encina, en época de los Reyes Católicos, a las farsas de Lucas Fernández, a los villancicos, las tonadillas, las ensaladas las representaciones escénicas de los siglos XV y XVI. Juan de Encina fue músico, poeta y autor dramático. Creó las églogas, piezas que se cerraban con los villancicos de cabo y que podían ser pastoriles o religiosas.

Los autos sacramentales de la primera mitad del siglo XVI incluían música religiosa, himnos, salmos y también música de carácter profano: tonadas y cantos populares. Las representaciones pasaron de los templos a las mansiones señoriales o ha locales públicos y pronto se abrieron a los corrales.

Durante el siglo XVII estas representaciones adquirieron gran fuerza. En 1648 Ramón de la Cruz estrenó El Jardín de Farelina con música de Juan Risco, zarzuela que esta tradicionalmente considerada como la primera de la historia de este género.

La denominación zarzuela, proviene del lugar en que se representaban estas obras: en un paraje de El Pardo cerca de Madrid, en el que abundaban las zarzas (de ahí la calificación), se construyó un palacete para que el infante don Fernando pudiese pernoctar al regresar de sus cacerías. A este palacete acudían cómicos de Madrid para representar obras breves en las que abundaban las músicas. Obras escritas, músicos e intérpretes siempre estaban a la sombra del palacio de la Zarzuela.

La segunda mitad del siglo XVII se produjeron muchas y notables obras, cuya música se ha perdido casi totalmente. Este género teatral alcanzó en poco tiempo un gran prestigio, de forma que no solo se extendió por todas las ciudades de España, sino que llegó incluso a pasar las fronteras, ya que las compañías españolas viajaban al extranjero, especialmente a Francia e Italia, llevando estas obras en su repertorio. Poco a poco fue substituida por la ópera y por un género híbrido. Los propios compositores contribuyeron al decaimiento del género.

El siglo XVIII empezó con características distintas. Aunque seguía acusándose el imperio de las obras cantadas en italiano, se imponía poco a poco el sainete, género que alcanzó en la segunda mitad del siglo XVIII una nueva y deslumbradora vida, gracias a Ramón de la Cruz. A partir de los años 1730 cobraron auge los sainetes de costumbre y se arrinconaron los bailes.

La segunda mitad del siglo XVIII Ramón de la Cruz tradujo algunas canciones italianas, convirtiéndolas en zarzuelas.

A partir de 1776 empezó el reinado de la tonadilla, hasta el punto que se dejaron de escribir zarzuelas, a pesar de los esfuerzos realizados por los músicos. A finales del siglo XVIII la zarzuela había decaído casi por completo, despojada además de la gracia que la había caracterizado; afortunadamente la tonadilla se encargó de mantener y salvaguardar la tradición española en los escenarios teatrales.

Ante este declive renacían las zarzuela italianas o francesas, que recibían el nombre de operetas.

El renacimiento de la zarzuela se debió a la afición del pueblo al teatro musical. Sin embargo la influencia italiana era tan grande que se dio el hecho de que los músicos españoles compusieran partituras para textos en italianos. La auténtica música española quedaba relegada a piezas cortas destinadas a las festividades de Navidad o del Carnaval. Hacia mediados de siglo XIX, cuando ya había desaparecido la tonadilla, los compositores españoles, reaccionaron coincidiendo en la iniciativa de hacer revivir la zarzuela.

Los años 1849 y 1850 fueron trascendentes para la lírica española, precursores de una época que sería la más gloriosa para la lírica española. Se multiplicaron las obras de modo que es imposible facilitar una relación completa. Los partidarios de la zarzuela y los de las operetas italianas se enzarzaron en violentas discusiones.

Dominaba entonces la zarzuela grande, hasta que hasta el último cuarto del siglo XIX, se produjo una pequeña decantación por la opereta francesa, que pronto crearon en el público una fuerte reacción que volvieron las miradas hacia las obras de arraigo español.

En 1864 se produjo un gran acontecimiento: el estreno de uno de los títulos capitales en la historia de la zarzuela española.

Tanto en Madrid como en Barcelona se sucedían los estrenos con una buena acogida por parte del público. Empezaba a ponerse en un sentido nacional.

Con la revolución de 1868 nació el llamado género chico, con el deseo de completar el teatro grande. Con este género se podía ganar a un público de medios limitados y de tiempo reducido, pero deseoso de encontrar una distracción, y tuvo una continuidad gloriosa.

En 1887 se estrena: La Bruja; una obra que merecía un análisis detallado y un tratamiento especial.

1890 fue considerada por muchos la etapa de plenitud de la zarzuela.

En 1891 se estrenó una obra que ha quedado inscrita con letras de oro en la historia de la zarzuela: El rey que rabió

El año 1896 resultó mucho más fecundo que el año anterior.

Sin embargo, muchos de los estrenos de 1896 han permanecido en la sombra debido al inmenso fulgor de algunas de las obras que se estrenaron en el año 1897.

El año 1900 se inició de manera esperanzadora.

En realidad, durante estos últimos años del siglo XIX y en los primeros del siglo XX, exceptuando algunas obras realmente importantes, la mayoría de las zarzuelas se sucedían en la escena con escaso éxito, sin el más mínimo arraigo ni provecho para el teatro. Hubo grandes obras, es cierto, pero muy pocas pasaron a la posteridad. Sin embargo en 1902 se estrenó unas de las grandes obras que han significado un hito en la historia de la zarzuela: El puñado de rosas

Pocos títulos en 1905.

La zarzuela iba languideciendo, a pesar del esfuerzo de algunos compositores y libretistas muy notables. Títulos y títulos, pero sin el relieve de obras anteriores. En 1910 una obra despertó al teatro lírico de su letargo: La corte del faraón.

El año 1914 se distinguió por dos obras magníficas que parecían destinadas a renovar la savia de la zarzuela grande.

Hasta 1916 no se vuelven a dar estrenos importantes.

El año 1923 resultó memorable para la zarzuela, porque señaló el estreno de Doña Francisquita de Amadeo Vives.

En 1926 Otra obra memorable El huésped de servillano.

El género iba decayendo más y más. El año 1929 solo conoció un estreno de cierta resonancia: Los claveles. Pero este año tuvo para España un significado dramático: el cierre del teatro Apolo de Madrid, que durante más de medio siglo había visto excelentes representaciones. Con esta desaparición se cortaban las alas a la zarzuela. El arte se convirtió en víctima de unas motivaciones financieras.

En 1930 se dieron dos estrenos de motivación muy rápida. No fue mucho más prodigio el año 1931.

Los numerosos estrenos del año 1933, no podían ocultar la gran crisis que se cernía sobre este género musical

También 1934 ofreció bastantes títulos algunos de los cuales han permanecido en el repertorio. En Barcelona se había estrenado años antes una zarzuela de gran calidad, era catalana. El año 1935 fue muy pobre.

La situación política agravó la crisis de la zarzuela y condujo a largo paréntesis durante el cual la creación musical sufrió un fuerte quebrantado.

En la posguerra española se estrenó unas de las más bellas y melódicas partituras.

Pocos estrenos más en los años siguientes, de un mérito patente.

Gracias a las ediciones discográficas se ha podido perpetuar la prestigiosa tradición de la zarzuela grande de antaño. De no haber existido maestros como Barbieri, Chapí, Chueca, Bretón, Caballero, Jimenez, y otros grandes músicos españoles, especialmente de finales del siglo XIX, el volumen de la creación en España hubiera sido inoperante y muy parco en calidad. Ellos supieron crear un género que podía codearse con las obras de más relieve que otros países aportaban al teatro musical. Y regalaron al teatro lírico español unas auténticas joyas musicales.

Autores contemporáneos

Maurice Ravel: francés (Ciboure, Pirineos Atlánticos, 1875–París 1937)

La fuerza musical creada por Maurice Ravel se basaba en la acción simultánea de dos factores esenciales, manteniéndose en un constante y supremo equilibrio, y como raramente se había conseguido hasta entonces: la disposición psicológica y un instinto creado que le inclinaba hacia la perfección. De ello es testimonio una obra cuyo perfil permite reconocer una alianza siempre renovable de constantes y conquistas, de originalidad y de lógica formal. Parece correcto poderlo definir bajo uno de los aspectos más característicos de la tradición artística francesa y en la cual se inscribe la genialidad raveliana, concretamente en los albores del siglo XX. Sin embargo no sería correcto aplicarle solo los criterios de refinada elegancia y de magia sonora en los que en ocasiones se ha limitado a la apreciación de los comentaristas, más sorprendidos que emocionados por la música de Ravel, y no se comprenderá profundamente este arte si se rechaza admitir que el músico del *Concierto para la mano izquierda* sigue siendo uno de los más líricos, apasionados y violentos que han existido. Por este lirismo, esta pasión y esta violencia destacan en el orden de la sensibilidad francesa, la cual requiere una autocensura para el poder de creación y de construcción, de tanta importancia podría ser comparada a la de las riquezas y la exaltación de las ideas. A los abandonos sentimentales, se siguen siendo atributo de los románticos, Ravel opuso el aliento fecundo de una inspiración ardiente pero sometida a los filtros de una sensibilidad exigente y de una ciencia infalible del tema. La fuerza de su tema es relativamente fácil de circunscribir, porque la obra no es evolutiva, en el sentido estricto de la palabra.

Exceptuando los primeros ensayos, como *El minuterio antiguo* o la *Pavana para una infanta difunta*, su obra se fue sucediendo por floraciones sucesivas, en cuyo hondo se iban extendiendo, constantemente renovados, los elementos constitutivos del genio. Si bien algunas predisposiciones determinadas y particulares, como el humo y el deleite, se desarrollaron más en unas épocas que en otras, jamás fueron excluidos y descubrían la ocasión de confortarse y enriquecerse. Fue así como en Ravel el humo se convertía en lirismo en *El niño y los sortilegios*, al mismo tiempo que la renuncia servía a la causa de la violencia en la segunda de las *Canciones de Madagascar*. Extraña por este motivo, que pueda encuadrarse como artificialista, a un músico que tenía el poder de saberse expresar, desde muy joven, de forma tan natural. Lo que se transparenta en la audición de las melodías *Sainte* y *Un grandsommeil noir* en la *Habanera* para dos pianos (orquestrada en la *Rapsodia española*), en los *Juegos de agua*, en *Scherezada*, en *El cuarteto*, en los *Espejos*, en la *Sonatina* para piano y en las *Histórias naturales*, revela la quintaesencia de las constantes ravelianas. Desde sus orígenes se desvela el juego fascinante y contrastado de sus dones primeros: la espontaneidad de la melodía modal, el gusto de suavizar la disonancia y el de las formas tradicionales, la incidencia del elemento acuático y el papel desempeñado por el humor, el sentimiento exaltado por el colorido orquestal y la constante curiosidad por todo lo extranjero, la presencia de España y el sentido del encanto, la obsesión por la danza y la cristalización de la búsqueda de un virtuosismo trascendental. Así se fueron organizando los procesos de prospección y de rigor que presiden en la conquista específica de toda nueva tentativa

Paul Dukas: Compositor francés (París 1865–id. 1935)

Adquirió una sólida cultura clásica. Por supuesto que no estaba destinado a hacer música –nos dirá él mismo– y hasta sus catorce años no empezó a mostrar serias aptitudes.

A los diecisiete años ingresó en el conservatorio de París, donde estudió piano con Mathias, armonía con Théodore Dubois y composición con Ernest Guiraud y Claude Debussy, con quien mantendría la misma viva amistad hasta la muerte de este.

Espíritu independiente, recibió pocas recompensas durante los siete años de estudios en conservatorio, pero salió con una sólida técnica de composición. Desde el primer momento se vio inclinado por el vanguardista y mostró entusiasmo por los artistas más famosos de esa época: Edoard Lalo, Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, Richard Wagner, cuyo descubrimiento se hizo en Bayreuth en el verano de 1886.

Su primera obra presentada al público fue *Polyeucte* (obertura para la tragedia de Corneille), en 1892. Tras la *Sinfonía en do mayor*, estrenada en 1897 obtuvo un gran éxito con el *Aprendiz del brujo*, scherzo sinfónico basado en una balada de Goethe. Así pasó a ocupar un lugar entre los guías de su generación y su renombre

quedó bien consolidado.

En los quince años posteriores sus nuevas obras –poco numerosas aunque exponentes de un pensamiento elevado y con una escritura muy personal– irían apareciendo tras largos periodos de silencio y de meditación: la *sonata para piano*, en 1901, las *Variaciones, interludio y final sobre un tema de Rameau*, en 1903, *Ariana y barba azul*, cuento lírico con tres actos con libreto de Maeterlinck, en 1907, y finalmente *La peri*, poema coreográfico, en 1912, le colocarían en la cúspide de la notoriedad.

Se produjo entonces un cambio profundo: P. Dukas se encerró en un silencio casi absoluto. Pero nunca dejó de componer en los veintitrés años que le quedaban de vida. Se pudieron ver y oír varias obras importantes, quemadas por el autor poco antes de su muerte pro no querer darlas a conocer.

A instancias de su amigo Gabriel Fauré, Dukas aceptó en 1910 el puesto de profesor del curso de orquesta. Pero en 1913 presentó su dimisión. En 1924, se le nombró inspector de la enseñanza musical de los conservatorios de las provincias francesas. En 1928 sucedió a Charles–Marie Widor como profesor de composición. En siete años agrupó en torno así un buen número de discípulos a los que impartiría conocimientos con su singular plenitud.

Aunque siempre había desdeñado los honores oficialesabó por consentir 1 año antes de su muerte que se ofreciera su candidatura para la Academia de Bellas Artes de París, sin haber hecho las visitas tradicionales, ganó pro la inmensa mayoría, ocupando el sillón de Alfred Bruneau.

Indiferente a los honores Dukas llevó una vida sencilla y discreta, en un aislamiento voluntario del mundo. Dukas con su espíritu cartesiano recuerda algunos autores del renacimiento, a esos artistas que meditan antes de crear. Con ello no queremos decir que desconociera la importancia del instinto, la preeminencia de la sensibilidad en la concepción de la obra de arte. Toda la fuerza de la originalidad reside en el inconsciente, escribiría. Uno de los rasgos instintivos de la gran individualidad musical, añadiría, es una fuerte correspondencia entre esta y las particularidades del temperamento sensitivo y moral de su poseedor. La individualidad musical es una expresión directa de su personalidad humana puesta de manifiesto a través de las facultades especiales que resultan de sus aptitudes como artistas. Las mayores audacias y habilidades técnicas tienen escaso valor, sin la poesía... Hay que saber mucho y hacer música con lo que no se sabe

Todas sus reflexiones sobre el arte dan prueba de una inteligencia superior y un sentido muy amplio del humanismo. Su amplia cultura, la lucidez y seguridad de sus juicios le permitieron ser un brillante crítico musical. A partir de 1892 y durante unos diez años escribió reseñas para la *Revue hebdomadaire* y para la *Gazette des beaux–arts*. Sus crónicas, que abordaban todos los temas y todas las épocas superan el nivel habitual de un escritor. Constituyen verdaderos estudios excéltos de excepcional valor y ofrecen un panorama casi completo de la historia musical.

Dukas sintetizó las tendencias del arte de los grandes románticos y las nuevas aspiraciones de los compositores del siglo XX. Su inspiración melódica lejos de toda concesión, se impone por su nitidez y su vigor. Por último, fue en la escritura orquestal donde mejor demostró su originalidad. A diferencia de Debussy que aislaba los timbres pretendiendo sonoridades etéreas, Dukas fundía su orquesta en grupos, concentrando sus instrumentos, persiguiendo más los efectos sonoros que los tonos puros. Tendió más a amalgamar que a descomponer. Como gran coloristaque feu, trató la materia sinfónica de un modo suntuoso: al igual que Wagner y Richard Strauss, y obtuvo una plenitud sonora magnífica.

Paul Dukas, figura destacada de la escuela francesa moderna, es continuador de la tradición espiritual de Rameau y Berlioz. Paul Valéry apreciaba en él la ruptura evidente y franca con la facilidad, la severidad en la búsqueda de si mismo y en la persecución en la poesía pura en su arte. Y su colega Gabriel Fauré escribía de él: Originalidad poderosa, alta sensibilidad y estilo admirable.

Claude Debussy: Compositor francés de la escuela impresionista (Saint-Germain-en-Laye 1862– París 1918).

Achille Claude Debussy fue de ascendencia borgoñona. Los Debussy fueron labradores y viticultores durante siglos y pequeños artesanos las tres últimas generaciones. El padre del músico, en su vida sólo conoció fracasos.

Claude Debussy creció en esta amarga atmósfera e inestable. Clemetine intuyendo al artista que había en él, le hizo tomar lecciones de piano a los ocho años. Su madre le preparó para un destino excepcional. Madame Mauté de Fleurville, le animó a entrar en el conservatorio y le enseñó el piano para hacer de él un virtuoso de deslumbrante originalidad. (1862–1871).

Los Debussy se consagraron tenazmente a esta labor, y los seis primeros años de estudios resultaron positivos. Había ganado ya sus tres medallas de solfeo y en 1877 obtuvo el segundo premio en piano. Fracásó en armonía. En 1880 recibió clases de acompañamiento y composición; aprobó el primer año con brillantez y comenzó a componer sobre versos de Gautier, Bourget y Vanville. Durante diez años el pianista solo escribía conjuntos vocales, para mujer.

En composición, su maestro Ernest Guiraud se asombró de la audacia de los encadenamientos de acordes que improvisaba y señaló que el joven escribe mal la música. Ya entonces Debussy utilizaba un lenguaje diferente. En 1883 obtuvo su segundo premio y en 1884 el primer gran premio de Roma con la canción *El hijo pródigo*. (1872–1884)

Fue obligado a quedarse dos años en Roma. (1885–1887)

A continuación le siguieron tres años de intensas búsquedas. Viajó a Beirut en 1888 y confesó no saber lo que se puede hacer después de *Tristán*. En la exposición universal de 1889 fue cautivado por la libertad expresiva de la música oriental. Volvió a Beirut en 1889 y regresó desencantado y denunciando la tramoya de los *Nibelungos*.

De 188–1891 datan varias piezas para piano, de las cuales solo cuatro eran originales. (1887–1889)

Con estas obritas ingeniosas que él mismo compuso durante 1888–1891, los Debussy, irritados con un hijo tan productivo, le presionaron a manifestar con una obra más pública. Harto de vivir a sus expensas e impaciente por afirmarse, comenzó desde 1889 el concierto aborrecido que sería la *Fantasía* para piano y orquesta publicada después de su muerte. Escribió además en su estilo operístico más de dos actos. Pero avergonzado por esta actuación, decidió rehacer su camino y condenó estas dos pruebas de debilidad pasajera. (1890–1892)

El auténtico Debussy surgió con el *cuarteto*, su primera obra maestra que fue interpretada a finales del mismo año. Sigue al cuarteto maravilloso *Preludio a la siesta de un fauno* para orquesta que hubo de ser repetido en su triunfal estreno a fines de 1894. Durante dos años enteros (verano de 1893–verano de 1895) compuso su obra maestra con un fervor, una minuciosidad y una inspiración milagrosa. A finales de 1899 se casó con la encantadora Rosalie Texier, con la que vivió cinco años felices en la rue Cardinet de París. (1893–1900)

En 1901 retocó sus antiguos trabajos y los publicó en un álbum para piano. Como hubiera prometido que su *Pelea* y *Melisande* sería representada en la Ópera de Comiqué. Lugo a la representación de la obra, hubo un gran conflicto; ya que los jóvenes la calificaban de genial y los más acostumbrados a las antiguas formas lo calificaban de un aburrimiento mortal. La obra *Pelea* acabó imponiéndose. (1901–1902)

Debussy salió de esta película consagrado como un gran compositor, engalanado y envidiado. Se permitió disfrutar de un año de ocio y de felicidad. En 1903 dio a conocer tres melodías. En 1904 fue seducido por una

mujer exquisita que iba a ser la mujer de su vida: Emma Bardac. Poco después nació su primera hija, para la cual le escribió una obra.

En 1909 entró a formar parte del Consejo superior del conservatorio. Empieza a hacer obras desde 1891 hasta 1913. (1903–1913)

En la víspera de la primera guerra mundial Debussy alcanzó su madurez artística. Debussy tenía un cáncer de recto del que fue operado a finales de 1915. En 1914 solo compuso una sola obra, para piano. En 1915 impuso sin parar tres obras maestras.

Desde entonces su salud se agravó. De las seis sonatas proyectaban que tan solo pudo escribir la tercera, para violín y piano; tras duros esfuerzos pudo terminarla en Noviembre de 1917. A partir de Diciembre tuvo que guardar cama, no dormiría más falleció el 15 de Marzo de 1918. (1914–1918)

PRINCIPALES OBRAS DE FALLA

Teatro

- La vida breve, drama lírico (1905)
- El amor brujo, ballet (1915)
- El sombrero de tres picos, ballet (Madrid 1917 – Londres 1919)
- El reablo de maese Pedro (1923)
-

Orquesta

- Noches en los jardines de España para piano y orquesta (1915)
- Concierto para clavecín y 5 instrumentos (1923 – 1926)
- Homenajes (1932 – 1939)

Canto

- Tres melodías, sobre texto de Th. Gautier (1909)
- Siete canciones populares españolas (1914)
- Psyché (1924)
- A Córdoba sobre un Soneto de Góngora (1927)
- Balada de Mallorca, sobre un tema de Chopin (1933)

Piano

- Tres piezas de juventud
- Cuatro piezas españolas (1907 – 1909)
- Fantasía Bética (1919)
- Homenaje para la tumba de Debussy (1920, original para guitarra)
- La tumba de Paul Dukas (1935)