

**EXPERTO UNIVERSITARIO EN INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL**

**ESPECIALIDAD PIANO. MODALIDAD “B”**

**UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA**

**SEDE ANTONIO MACHADO. BAEZA (JAÉN)**

**CURSO 2007/2008**

***LA MÚSICA FRANCESA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX.  
EL IMPRESIONISMO. ESPECIAL REFERENCIA AL  
REPERTORIO PIANÍSTICO***

**Por Miguel Ángel ALEGRE MARTÍNEZ. [maalem@unileon.es](mailto:maalem@unileon.es) (\*)**



Claude Monet: *Impression, soleil levant*

## **SUMARIO**

<b><i>INTRODUCCIÓN: EL IMPRESIONISMO Y EL SIMBOLISMO COMO MARCOS DE REFERENCIA.....</i></b>	<b><i>1</i></b>
<b><i>I. EL REPERTORIO PIANÍSTICO DE LA MÚSICA FRANCESA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX: CARACTERÍSTICAS, EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL.....</i></b>	<b><i>4</i></b>
<i>I.1. Los autores.....</i>	<i>4</i>
<i>I.2. Su obra como resultado de modelos, influencias, personalidad y circunstancias.....</i>	<i>8</i>
<i>I.3. Evolución del estilo y de la escritura instrumental.....</i>	<i>13</i>
<b><i>II. LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA DE ESTE REPERTORIO: CARACTERÍSTICAS Y PROBLEMAS TÉCNICOS ESPECÍFICOS.....</i></b>	<b><i>15</i></b>
<i>II.1. Importancia de la producción pianística de la época.....</i>	<i>15</i>
<i>II.2. Caracteres estilísticos comunes.....</i>	<i>15</i>
<i>II.3. La interpretación y sus problemas técnicos específicos.....</i>	<i>17</i>
<b><i>CONSIDERACIONES FINALES.....</i></b>	<b><i>22</i></b>
<b><i>BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA BÁSICA.....</i></b>	<b><i>23</i></b>

“Yo me persuado, cada vez más, que la música no es por naturaleza algo que pueda someterse a una forma rigurosa y tradicional. La música está hecha de color y de tiempos ritmados [...] solamente Bach ha presentado la verdad”.  
(Claude Debussy)

## ***INTRODUCCIÓN: EL IMPRESIONISMO Y EL SIMBOLISMO COMO MARCOS DE REFERENCIA***

Cualquier tendencia o movimiento musical es fruto, y a la vez rasgo definitorio, de su época: en ella encuentra su explicación y su razón de ser, y a ella aporta algunas de sus más significativas características y señas de identidad. Por eso, una reflexión sobre la música surgida en un determinado marco espacial y temporal debe llevarse a cabo teniendo en cuenta el contexto histórico, geográfico, cultural y social en el que se inserta, al menos en la medida en que ello resulte imprescindible para una cabal percepción y comprensión de la misma.

Aceptada esta premisa, si pretendemos aproximarnos a la creación pianística alumbrada en Francia durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, habremos de hacerlo desde la perspectiva del *impresionismo*, corriente cultural que, inicialmente surgida en el ámbito de la pintura, acabó por ejercer su influjo en la producción musical del momento, a la que tampoco fue ajena la inspiración proporcionada por el llamado *simbolismo* literario.

No es de extrañar que nuevas tendencias y manifestaciones artísticas surgieran en un momento histórico de cierta tranquilidad y optimismo, a modo de transición entre las tensiones internacionales vividas en períodos anteriores y los efectos devastadores que habría de acarrear la primera guerra mundial. En efecto, la guerra franco-prusiana había terminado en 1871, y Francia se recuperaba de ella bajo la Tercera República de Patrice de Mac-Mahon. En Europa, los progresos científicos y técnicos, así como la mejora en los servicios públicos, transportes, comunicaciones y atención médica, estaban haciendo posible un nivel de vida más alto y equitativo. Desde el teléfono a la luz eléctrica, pasando por los rayos X, los dibujos animados, los nuevos logros en la ingeniería, el mayor control sobre las enfermedades infecciosas, o las aplicaciones de la teoría evolutiva formulada a mediados del siglo XIX por Charles Darwin (1809-1882), todo parecía contribuir a generar un clima de progreso y tranquilidad que se vería truncado cuando, entre 1914 y 1918, la primera guerra mundial trajo consigo “una enorme cantidad de destrucciones físicas y de miseria humana, desconocidas en la anterior historia de la humanidad” (MORGAN: 1994: 27-28, 56). Ahora bien: incluso en París, centro cultural de la Europa de finales del siglo XIX, la fecundidad creativa que trajo consigo la relativa calma del cambio de siglo, no pudo salir a flote sin antes vencer las inercias y obstáculos que, en forma de inmovilismo y reticencia hacia todo lo novedoso, caracterizaron precisamente a esa época de estabilidad: “se encasilló a cada persona en una posición determinada, dentro de un orden social fijo, limitando la posibilidad de cualquier avance individual. El pensamiento creativo fue duramente perseguido; cuanto más radical era su naturaleza, más rápidamente era suprimido” (MORGAN, 1994: 29). En este clima, no es extraño que el impresionismo musical, a causa de su carácter innovador, debiera vencer un fuerte rechazo y toda suerte de prejuicios antes de ganarse la consideración de los críticos del momento, y de pasar a la posteridad como el movimiento estimulante que hoy nos sigue enriqueciendo.

Desde esta perspectiva se comprende mejor la relación, comúnmente establecida, entre el impresionismo pictórico y el impresionismo musical, y la tendencia a establecer comparaciones entre ambos (a modo de ejemplo, BALETA GUILLÉN, 2003). No se trata tanto de que éste sea una especie de secuela o consecuencia de aquél (estando unidos por una especie de relación de causa-efecto), como de dos movimientos coetáneos, que en modo alguno pueden considerarse *paralelos* sino más bien *similares* (pues dos líneas paralelas nunca se encuentran, mientras que aquí los puntos de encuentro son abundantes), que surgen como respuesta a una misma necesidad: la de “expresar el mundo según ellos lo ven y no guiados por todas las convenciones y costumbres del momento”, la ruptura o la superación respecto de las formas previamente establecidas, “la liberación del artista y el comienzo del arte contemporáneo” (CASARES RODICIO, 1978: 144).

En efecto, los pintores impresionistas (en contraposición a sus antecesores) se caracterizaron por el afán de captar la luz más allá de las formas y por dar máxima importancia al color y a la inspiración directa de la realidad, prefiriendo en general pintar paisajes más que la realización de trabajos “de taller”.<sup>1</sup> Como señala el mismo autor citado, el nombre de “impresionistas” se les dio, en son de burla, por el cuadro de Monet titulado *Impresión, sol naciente* (*Impression, soleil levant*), mostrado en la primera exposición del grupo, en 1874, “que les valdrá la burla y la crítica de todos, tanto pueblo como críticos”. Por su parte, los músicos que desde 1887 serían denominados “impresionistas”, constataron el ocaso del romanticismo que se vivía en Europa a finales del siglo XIX tras el esplendor alcanzado por las composiciones de Berlioz (1803-1869), Chopin (1810-1849) y Brahms (1833-1897) y la hegemonía finalmente ejercida por la figura de Wagner (1813-1883), y “comenzaron a sentir la necesidad de independizarse del espíritu wagneriano (profundamente germano) y buscar una identidad musical propia. Esa búsqueda los llevó a otras fuentes de inspiración y a experimentar con una serie de recursos técnicos y expresivos –a veces muy novedosos y a veces muy antiguos- más acordes con su idiosincrasia, los cuales fueron conformando un nuevo estilo que iba a revolucionar la música occidental y a perfilarse como la primera corriente musical europea del siglo XX” (HEREDIA VÁZQUEZ, 2005). Similarmente a lo ocurrido en la pintura, el término “impresionismo” se aplicó inicialmente de forma irónica y peyorativa a la música de Debussy en el informe del jurado del Premio de Roma convocado por la Academia de Bellas Artes de París, para criticar la falta de claridad de la estructura y el exceso de colorido musical (MORENO RODRÍGUEZ, 2003). A la vista de este común punto de partida, es lógico que se haya establecido esa relación de analogía entre ambos *impresionismos*, al menos en lo que se refiere a los motivos desencadenantes de los mismos, así como en cuanto al resultado final. Porque, al igual que sucedió con la pintura, también en la música la connotación peyorativa del término acabó desapareciendo: “a medida que la pintura impresionista ganaba terreno, el epíteto ultrajante dejó de ser una pesadilla; entonces se comienza a emplear en un sentido favorable, pasó a ser como una contraseña de un grupo de pintores; después fue el nombre de una corriente artística que aquellos representaban; finalmente simbolizó una categoría estética que abarcó dominios cada vez más vastos de

---

<sup>1</sup> Cabe considerar como iniciadores de este movimiento al grupo de amigos formado por Claude Monet (1840-1926), Édouard Manet (1832-1883), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas (1834-1917), Auguste Renoir (1841-1919) y Paul Cézanne (1839-1906).

la cultura, naciendo así el concepto de ‘impresionismo musical’ en el espíritu de los contemporáneos de Debussy” (BLANES ARQUES, 2002: 17-18).<sup>2</sup>

En todo caso, no puede negarse el papel inspirador que el impresionismo pictórico en su homólogo musical, dado que persiguen los mismos fines y, de algún modo, beben de las mismas fuentes (búsqueda de determinadas atmósferas, supresión de contornos, luminosidad del colorido, fácilmente apreciables, por ejemplo, en cuadros de Monet, como *La estación de Sant-Lazaire* y tantos otros).<sup>3</sup> Podemos así establecer, siguiendo de nuevo a CASARES RODICIO (1978: 145) esas *cualidades comunes* que definen a la pintura y a la música impresionista: a) *La naturaleza como punto de partida*: si el pintor plasma la “impresión” que capta en un golpe de vista, el compositor tratará de suscitar con su música una imagen visual tan nítida como pueda (como sucede en el tríptico sinfónico *La Mer* o en *Nuages –Nubes-* de Debussy); b) Tanto en música como en pintura, no se pretende destacar el objeto, sino el *impacto* o impresión que produce en el espectador u oyente; c) Si en pintura cae la línea y desaparecen los contornos, en música se relativizan las líneas melódicas: la melodía se convierte en algo fragmentario, que contribuye a crear una atmósfera sonora tan imprecisa como la línea; d) Si en la pintura ganan protagonismo la luz y el color, en música las armonías tradicionales serían sustituidas por otras no basadas en tonos mayores o menores, sino en escalas no usadas habitualmente al menos en el contexto europeo “occidental”, aunque sí en la música oriental o africana, como la pentatónica (de cinco notas –como las notas negras del piano- con intervalos de tonos y de terceras menores), superponiendo sonidos en busca de una belleza sensual. El *sonido* constituirá el alma de la música como el *color* la de la pintura, contribuyendo a ello el colorido de la instrumentación. Se rompe, así con la tonalidad tradicional; e) Si la pintura valora el color por sí mismo, sin ninguna finalidad, el músico impresionista valorará y buscará el sonido en sí mismo, como objeto de placer y sin finalidad alguna; f) Si el color impresionista surge de la combinación de colores que se superponen dando un sentido de totalidad, el sonido impresionista surge también de sonidos independientes que pierden su personalidad y producen al juntarse el efecto que se ha dado en llamar *disolución impresionista*.

---

<sup>2</sup> En el propio Debussy, autor más representativo del impresionismo musical como vamos viendo, es posible observar una evolución al respecto de su aceptación o no de este apelativo, resultado de las connotaciones con que en cada momento se empleaba. Así, desde el rechazo del mismo que encontramos en una carta escrita en 1908 (“lo que yo intento es hacer ‘algo diferente’, realidades de alguna manera. ‘Impresionismo’ es una palabra que los necios emplean de la peor manera posible, en especial los críticos de arte”), pasa después a identificarse con él, al entender que la música era, en realidad, más adecuada para captar la impresión que la pintura, dado el carácter estático de esta última; si bien más adelante acabaría considerando su música como *simbolista* más que como impresionista, al considerar que empleaba determinados esquemas melódicos y rítmicos como símbolos descriptivos (Cfr. MORENO RODRÍGUEZ, 2003, y HEREDIA VÁZQUEZ, 2005). Parece, por tanto, que rechaza la denominación de “impresionista” cuando sólo se trataba de una etiqueta impuesta irónicamente por analogía con la pintura, y se muestra luego más identificado con el término cuando éste ya había adquirido entidad y dimensión propia en el ámbito musical. Por otra parte, y como muestra de la subjetividad que encierra cualquier intento de clasificar o *etiquetar* a un determinado compositor, no falta alguna opinión según la cual, con Debussy, “la música romántica alcanzó su cumbre y una de sus últimas posibilidades” (HERZFELD: 285, en referencia a su ópera *Pélleas et Mélisande*, de 1903).

<sup>3</sup> Como ejemplo de concreta influencia pictórica en la música de Debussy se ha recordado que sus tres *Nocturnos* (1897 a 1899) se basan en el cuadro *Armonías en azul y plata* (1872) del pintor inglés, seguidor de Manet, James Abbot Whistler (1834-1903). Al respecto, TURINA GÓMEZ (1999: 45).

Valga añadir que la música impresionista no sólo encuentra fuente de inspiración en la pintura sino también, como se indicó al principio, en el *simbolismo* literario, movimiento aparecido en la segunda mitad del siglo XIX como reacción al naturalismo y al formalismo (a la vez que, paradójicamente, como profundización o nueva vuelta de tuerca del romanticismo a decir de algunos) y que, como no podía ser de otro modo, trata de reflejar los estados del alma a través de la musicalidad de las palabras y de la elevación de la realidad al rango de ideas o símbolos.<sup>4</sup> A este respecto, suele citarse como ejemplo el hecho de que una de las obras orquestales más conocidas de Debussy, *Prélude á l'après-midi d'un faune* (“Preludio a *La siesta de un fauno*”), de 1894, estuviera inspirada en un poema homónimo de Mallarmé. De hecho, los músicos impresionistas “no sólo eran asiduos lectores de autores simbolistas como Mallarmé, Maeterlinck o Verlaine, sino que musicalizaron en repetidas ocasiones varios de sus poemas, e incluso algunas de sus novelas. Esto explica parcialmente aquel nuevo sabor musical que poco a poco se iría perfilando como estilo” (HEREDIA VÁZQUEZ, 2005).

Situados, pues, en estas coordenadas, estamos ya en condiciones de valorar, apreciar y disfrutar con un mayor conocimiento de causa las aportaciones que esta época ha podido ofrecer a la literatura pianística. Una aproximación más precisa a las mismas es la tarea que pretendemos desarrollar en las páginas siguientes, haciendo hincapié primero en una visión panorámica de ese repertorio unida a los aspectos más destacados de la vida, personalidad y fuentes de inspiración de sus autores (apartado I), para centrarnos después en los rasgos identificativos de la música para piano de estos compositores, desde el punto de vista de sus características formales, y los problemas técnicos específicos que plantea su interpretación (apartado II).

## ***I. EL REPERTORIO PIANÍSTICO DE LA MÚSICA FRANCESA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX: CARACTERÍSTICAS, EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL***

### ***I.1. Los autores***

Existe general coincidencia a la hora de encuadrar dentro del impresionismo musical a *Claude Debussy* (1862-1918), en su condición de iniciador, impulsor, maestro o fundador de este movimiento; así como, de manera más matizada, a *Maurice Ravel* (1875-1937), de quien, sin perjuicio de su relación con la estética impresionista, se afirman “tendencias simbolistas y exóticas muy peculiares” (CASARES RODICIO, 1978: 147), o una mayor vinculación con el neoclasicismo (VIRIBAY, 2007). Está claro que las muchas concomitancias con el impresionismo no privaron a Ravel de “una

---

<sup>4</sup> Basado en el *Manifiesto* de Jean Moréas (1886), el movimiento simbolista se aglutina en torno a las figuras de Paul Verlaine (1844-1896) y Stéphane Mallarmé (1842-1898), del cual, por cierto, existe un conocido retrato obra de Manet. Se da a conocer al gran público a través del teatro del belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), y consolida su dimensión internacional de la mano de los también belgas Georges Rodenbach (1855-1898), y Émile Verhaeren (1855-1916), del irlandés Óscar Wilde (1854-1900), del alemán Stefan George (1868-1933), del ruso Konstantin Dmitrievich Balmont (1867-1942), del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), o del danés Georg Brandes (1842-1927). (Voz “Simbolismo”, en *El pequeño Larousse ilustrado*, edición 2006). Véase sobre el impresionismo y el simbolismo en relación con Debussy, ROBERTS (2001).

rotunda y absoluta personalidad propia” (ZAMACOIS, 1986: 171), que ha permitido hablar de él como “sucesor genial” de Debussy (HERZFELD: 286).<sup>5</sup>



Claude Debussy



Maurice Ravel

---

<sup>5</sup> Como apunta NOCILLI (2005: 6), pudo existir una cierta rivalidad entre Ravel y Debussy (más bien creada y alimentada por la crítica), que llevó a discutir sobre la originalidad de las soluciones musicales aportadas por ambos. “Sin embargo, propias de la música de Ravel son sus ideas agudamente definidas, sus unidades formales cerradas y el virtuosismo de su música para piano que se aprecia, especialmente, en los ciclos *Miroirs* (1905) y *Gaspard de la nuit* (1908)”.

Se destacan también las influencias claramente impresionistas apreciables en la obra de *Paul Dukas* (1865-1935), *Albert Roussel* (1869-1937), *Charles Koechlin* (1867-1950), *Alexis Roland Manuel* (1891-1966), *André Caplet* (1878-1925), *Florent Schmitt* (1870-1958), o *Vincent D'Indy* (1851-1931).<sup>6</sup>

También hay acuerdo a la hora de considerar a *Gabriel Fauré* (1845-1924) como compositor que “preparó el terreno” a los mencionados, “en lo que concierne a refinamiento, originalidad y elegancia de la línea melódica, de la instrumentación y de la armonización” (ZAMACOIS, 1986: 171), o como artífice de las primeras manifestaciones del impresionismo musical, dentro de una época de transición en la que también cabría situar a *Emmanuel Chabrier* (1841-1894) o a *Ernest Chausson* (1855-1899). (HEREDIA VÁZQUEZ, 2005: 4).



Gabriel Fauré

Más difícil resulta ubicar a un compositor tan atípico, peculiar y personalísimo como *Erik Satie* (1886-1925), vinculado, según opiniones, al dadaísmo, al surrealismo e incluso al neoclasicismo, que ejerce influencia sobre los impresionistas, pero también sobre el llamado *Grupo de los Seis*, que encontraron un referente en Satie como reacción al influjo de Debussy.

---

<sup>6</sup> Probablemente los más destacados compositores de los mencionados en esta lista son Roussel y Dukas, aunque sus aportaciones pianísticas no se cuentan entre sus obras más conocidas. Así, entre las obras de DUKAS destacan el *divertimento* sinfónico *L'Apprenti sorcier* (“El aprendiz de brujo”, que data de 1897, especialmente conocido merced a la película animada *Fantasia* de Walt Disney), o la ópera *Ariane et Barbe-Bleu* (“Adriana y Barba Azul”, de 1907). Para piano, pueden citarse sus obras *La Plainte au loin, du faune*, dedicada a Debussy, y *Sonnet de Ronsard* (canto y piano), que fueron de las últimas publicadas, pues destruyó sus composiciones posteriores. Numerosos artículos suyos fueron recopilados en 1948 bajo el título *Écrits sur la musique de Paul Dukas*. En cuanto a ROUSSEL, destacan la obra orquestal *Evocaciones* (1910-1911), y los ballets *Le Festin de l'araignée* (“El festín de la araña”, de 1912) y *Bacchus et Ariane* (“Baco y Ariana”, de 1930). De su producción pianística podemos mencionar la obra de 1920 *L'Accueil des Muses* (“La acogida de las Musas”, en memoria de Debussy), y su *Concierto para piano y orquesta Op. 36*.





Erik Satie

Como es sabido, este Grupo (sobre el que más adelante volveremos), fundado en París en 1918, y formado también en torno al escritor Jean Cocteau (1889-1963), acogió a *Louis Durey* (1888-1979), *Darius Milhaud* (1892-1974), *Francis Poulenc* (1899-1963), *Georges Auric* (1899-1983), *Germaine Tailleferre* (1892-1983), así como al suizo *Arthur Honegger* (1892-1955).

Sobre todo bajo la influencia de la personalidad de Debussy, y ligado también al modernismo, el impresionismo musical traspasó la frontera francesa y se extendió por Europa (e incluso fuera de ella) hacia la segunda década del siglo XX (al respecto, AUSTIN: 1984). De entre los compositores europeos que podemos encuadrar dentro del “impresionismo musical en Europa” (WIKIPEDIA), destacan los británicos *Frederick Delius* (1862-1934), *Cyril Scott* (1879-1970) y *Charles Villiers Stanford* (1852-1924), o los italianos *Umberto Giordano* (1867-1948), *Ernanno Wolf-Ferrari* (1876-1948) y *Ottorino Respighi* (1879-1936), entre cuya producción pianística destaca una sonata para violín y piano en si menor, la *Toccata* para piano y orquesta, o el *Concierto para piano y orquesta en el modo mixolidio*, aunque quizá sus obras más conocidas son los poemas sinfónicos “Fuentes de Roma” (1916), “Los pinos de Roma” (1924) y “Fiestas romanas” (1928). La obra del ruso *Alexandr Skriabin* (1872-1915) “también muestra los efectos del impresionismo”, aunque “no se detuvo allí”, sino que “quiso dar participación al color en sus utópicas fantasmagorías” (HERZFIELD: 286). El propio *Sergei Rachmaninof* (1873-1943) o *Sergei Taneyev* (1856-1915) también han sido incluidos entre los impresionistas rusos. Igualmente, la del polaco *Karol Szymanowski* (1882-1937). Asimismo, se ha considerado tributarios del impresionismo a los españoles *Manuel de Falla* (1876-1946) y *Federico Mompou* (1893-1987), el primero de los cuales vivió en París entre 1907 y 1914, y mantuvo amistad con Dukas, Debussy y Ravel. También Mompou viajó a París y fue buen conocedor de la música de Debussy y Satie, si bien su música viene caracterizada por un estilo muy personal, apreciable por ejemplo en obras para piano como “Impresiones íntimas” (1911-1914), “Fiestas lejanas” (1920) o “Música callada” (1959-1967). En la nómina de compositores españoles que siguieron las huellas impresionistas se ha incluido también a *Enrique Granados* (1867-1916), *Isaac Albéniz* (1860-1909), *Vicente Arregui* (1871-

1925), *Salvador Bacarisse* (1898-1963) y *Joaquín Turina* (1882-1949). Sin duda puede resultar de interés algún comentario adicional sobre lo que dio de sí la herencia impresionista en España, por lo que volveremos brevemente sobre ello en el apartado siguiente.

Lógicamente, no resulta posible aquí un análisis pormenorizado de cada uno de todos estos compositores, por lo que, ciñéndonos al enunciado de este trabajo, nos centraremos en los más representativos de la época en Francia, considerando como tales a **Fauré, Debussy, Ravel y Satie** (en cuanto que en ellos encontramos los antecedentes, el punto culminante y la posterior evolución del impresionismo), haciendo hincapié – fundamentalmente, aunque no exclusivamente- en su faceta pianística. De todas formas, el limitarnos a estudiar por separado a cada uno de estos autores y a enumerar sus principales aportaciones, nos haría correr el riesgo de olvidar que su música es fruto y expresión de muy diversas influencias, de unos en otros, y de ellos en autores posteriores, fruto de la amistad y admiración que en muchos casos se profesaban, así como de la frecuente comunicación entre ellos. Una vez contextualizadas las influencias pictóricas y literarias en la Introducción, nos fijaremos ahora en esa compleja red de influencias en el ámbito propiamente musical.

## ***1.2. Su obra como resultado de modelos, influencias, personalidad y circunstancias***

El rico muestrario de fuentes inspiradoras que es posible detectar en los compositores que aquí nos ocupan, permite imaginarlos como eslabones en la cadena de la producción artística, que ni empieza ni acaba en ellos. La música de cada autor es fruto de su formación, de sus circunstancias y de las diversas personas y experiencias que van marcando hitos a lo largo de su trayectoria vital y creativa, y a su vez es susceptible de condicionar o inspirar la producción de autores posteriores.

En el caso de los impresionistas, dentro de esas influencias podemos distinguir, con carácter general: a) las ejercidas por compositores no franceses en lo que podríamos llamar los “antecedentes” del impresionismo; b) dentro aún de esos antecedentes, las ejercidas por compositores franceses que generaron de manera más inmediata el caldo de cultivo en el que el impresionismo pudiera surgir y desarrollarse; c) las variadas influencias externas perceptibles en la obra de algunos de los compositores estudiados en concreto, que tienen mucho que ver con sus propias experiencias y preferencias musicales; d) influencia de unos compositores impresionistas en otros, debido como ya se indicó a la amistad y comunicación entre ellos; e) La huella dejada por los impresionistas perceptible en autores coetáneos o posteriores; mereciendo aquí especial mención: f) la herencia recibida del impresionismo por parte de compositores españoles.

*a) Antecedentes del impresionismo: el ambiente musical fuera de Francia.* Siguiendo aquí a HEREDIA VÁZQUEZ (2005), podemos señalar que el cambio de orientación musical que habría de dar lugar al surgimiento del impresionismo “se debió a múltiples circunstancias: compositores no franceses como Chopin, Liszt [1811-1886], Mussorgsky [1839-1881] y sobre todo el propio Wagner, además de ampliar y desarrollar considerablemente la armonía tonal mediante el uso del cromatismo [tendencia a alejarse progresivamente de la escala o tonalidad principal mediante el uso de todas o algunas de las notas que no pertenecen a dicha tonalidad], se habían aventurado a experimentar con nuevas relaciones entre acordes. Con su ópera *Tristan*

*und Isolde* (estrenada en 1865), Wagner había conmocionado al mundo musical de su tiempo al llevar el sistema armónico tonal a un grado de cromatismo tal que en algunos de sus fragmentos la sensación de tonalidad parecía inexistente, con lo cual plantó la semilla de las músicas *atonales* desarrolladas durante el siglo XX. Por su parte, cierta música de Liszt y de Mussorgsky revela un lento cambio de intención expresiva al utilizar un poder cada vez más evocador y descriptivo, y menos apasionado. Algunas de sus obras parecen basarse en una búsqueda explícita por imitar con novedosos recursos instrumentales los sonidos de la naturaleza. Por otro lado, la *Gran exposición universal* realizada en París en 1889, puso en contacto a los artistas y al público europeo con manifestaciones culturales de los países más remotos, lo cual produjo en varios una profunda impresión. Fue ahí donde algunos jóvenes compositores escucharon por primera vez el *gamelán* javanés [término que designa a la mayor parte de los conjuntos instrumentales tradicionales de Indonesia, Malasia y Surinam compuestos básicamente por gongs, gongs afinados, metalófonos y tambores], lo cual les abrió las puertas a una forma de música enteramente distinta, fascinante y refinada”.

b) *Antecedentes en el propio escenario francés.* A lo anterior hay que añadir, en palabras del mismo autor citado, que en Francia, “compositores como Saint-Saëns [1835-1921] y Massenet [1842-1912] produjeron una música dotada de una elegancia, delicadeza y cuidado de la forma que ya distaba de las explosiones tanto de Wagner como de Berlioz, y que a veces parecía recordar más bien a los clásicos franceses como Couperin [1668-1733] y Rameau [1683-1764]. Era una época en la que por múltiples razones –como la guerra francoprusiana y la hegemonía artística del wagnerianismo- se necesitaba y deseaba la recuperación y el fortalecimiento de la identidad artística francesa. Curiosamente, algo que contribuyó a ello fue la especie de *hispanomanía* que vivió el mundo musical francés desde el estreno en 1875 de la ópera *Carmen*, de Bizet [1838-1875], así como la asimilación de la música de autores rusos.

En este clima, por difícil que sea determinar exactamente cuándo surge el impresionismo musical, sí resulta factible “percibir un paulatino cambio de sabor y carácter en algunos autores”, al principio de manera individual (lo que dificultaba todavía hablar de un nuevo estilo), pero que poco a poco se consolidaría como un importante germen de cambio: a veces desarrollando de modo peculiar elementos tradicionales, y otras mediante el empleo de nuevos y exóticos recursos. Así (de nuevo en palabras de HEREDIA VÁZQUEZ), una primera oleada de compositores empezó a hacerse notar en Francia por su discreto alejamiento del romanticismo, no tanto en las formas (que seguían siendo básicamente las mismas empleadas por el resto de los románticos) como en el carácter de algunas obras de madurez, la poca ortodoxia en el uso de la armonía tradicional, y la rica y novedosa orquestación, elementos todos ellos capaces de generar una música más serena, a veces de ensueño. A esa época de transición pertenecerían los ya mencionados Chabrier y Chausson, y sobre todo, **Gabriel Fauré**. Estos autores, “por un lado prosiguieron la asimilación y el desarrollo de la armonía tonal cromática que en Francia había tenido a Cesar Franck [1822-1890] como su mejor exponente. Sin embargo, también otorgaron a sus creaciones un sabor más francés, íntimo y delicado, y comenzaron a revelar ‘una preocupación por evocar y sugerir más que por expresar el pensamiento con luz demasiado cruda’”<sup>7</sup>. Tal búsqueda de identidad les llevaría a un gradual retorno al uso de los *modos gregorianos* o

---

<sup>7</sup> Citando a Norbert DUFOURCQ, *Breve Historia de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, págs. 186-187.

escolásticos (lo cual nos conecta con el concepto de *neomodalidad*, del que nos ocuparemos en el apartado II), y de formas musicales como la *suite*, cultivadas durante el barroco y el clasicismo franceses. Dejando al margen las grandes óperas y sinfonías, compusieron fantasías y rapsodias orquestales, canciones, música para piano y música de cámara. El cambio vendría definitivamente consumado por la siguiente generación de compositores, fuertemente denostada por el academicismo francés, pero que sabe recoger el testigo de las novedades armónicas planteadas por la generación anterior, para convertirlas en la base de su lenguaje musical, enriquecido además por los materiales exóticos ya mencionados. En el nuevo estilo sí sería ya decisiva la influencia mutua entre compositores, como se verá en el apartado *d*).

*c) Variedad de influencias externas en algunos casos concretos.* Aparte de las características y referentes comunes que acabamos de señalar, existen elementos y experiencias musicales que contribuyeron a forjar en cada uno de nuestros protagonistas una personalidad propia. En el caso de **Fauré**, además de los ecos de Chopin que se perciben fácilmente en algunas de sus obras para piano (*Valse-caprice*, Nocturnos), es decisiva la influencia del ya citado Camille Saint-Saëns, que fue su profesor en *l'École Niedermeyer* de París, en la que se formaban organistas de iglesia y directores de coro, y en la que Fauré estudió durante once años. A través de su profesor y amigo, conoció Fauré la música de Liszt o de Robert Schumann (1810-1856). Este tipo de escuelas (*Schola Cantorum*) que tenía como finalidad la formación de futuros maestros de capilla, y por tanto trabajaban a partir del canto gregoriano y de las posibilidades generadas en torno a la armonización del mismo, influyó de manera determinante en Fauré y por tanto, más o menos indirectamente, en los compositores impresionistas. Por eso se ha escrito (BLANES ARQUES, 2002: 17) que Fauré, en cuanto antecedente del impresionismo, “inició esta aventura utilizando en sus obras modos y tonos en íntima fusión, formando una lengua única y perfectamente homogénea”.<sup>8</sup>

Quizá fue **Debussy** el compositor que supo absorber y sintetizar un mayor abanico de elementos determinantes de su lenguaje musical.<sup>9</sup> Las muy diversas causas

---

<sup>8</sup> Como es sabido, Fauré, que inicialmente se ganaba la vida como organista en diversas iglesias, comenzó a enseñar en el Conservatorio de París en 1897, llegando a ser director del mismo en 1905. En 1920 abandonaría el puesto para dedicarse por entero a la composición. Sin embargo, su labor se vio afectada por un padecimiento del oído que le llevaba a percibir los sonidos distorsionados, lo cual no le impidió componer en sus últimos años un trío para piano y un cuarteto para cuerda (VAN DEN HOOGEN, 2004: 98). Entre su producción, especialmente prolífica en cuanto a música de cámara, podemos destacar ahora las obras para instrumentos solistas y orquesta, como la Balada op. 19 y la Fantasía op. 111 para piano, la *Berceuse* op. 16 para violín o la elegía op. 26 para violoncello. Otras de sus obras más conocidas son *Après un rêve* (“Después de un sueño”) op. 7 n° 1, la *Pavana* op. 50 para orquesta y coros, o el *Requiem* op. 48 para solistas, coro y orquesta. Sus principales aportaciones para piano se resumen en trece barcarolas y otros tantos nocturnos, así como cinco *impromptus*, una balada, y otras pequeñas piezas. Por ejemplo, de la década de 1880 datan composiciones como los *Impromptus* op. 25, 31 ó 34, las *Barcarolles* op. 26 ó 42, *Nocturnes* op. 33-1 ó 66, o el *Valse-caprice* op. 38. Suele señalarse como probable que los títulos de sus obras, a imitación de las de Chopin, fueran puestos por el editor, mientras que Fauré prefería llamarlas “piezas pianísticas”.

<sup>9</sup> Debussy, que no pudo asistir a la escuela debido a la extrema pobreza en la que transcurrió su infancia, inició su formación bajo la protección del coleccionista de arte Achille Arosa. Ingresó en el Conservatorio en 1872, trabajó también como pianista privado, y en 1884 obtuvo el Premio de Roma. Entre sus obras hemos destacado ya el *Preludio a la siesta de un fauno* y *Pélleas et Mélisande*, basada en una obra de teatro del Maeterlinck. Los nocturnos *Nuages* (Nubes), *Fêtes* (Fiestas) y *Sirènes* (Sirenas), sus *Images* para orquesta, la *Fantasia para piano y orquesta*, las tres piezas sinfónicas de *La Mer* (El mar), y sus dos libros de *Préludes* se consideran sus obras más puramente impresionistas. Otras conocidas

que contribuyeron a configurar el mismo serían, siguiendo de nuevo a BLANES ARQUES (2002: 19) las siguientes: su objetivo principal de liberar la música de la hegemonía de la música germánica y en concreto del wagnerianismo; las artes del Extremo Oriente; la pintura impresionista; la poesía simbolista; la introducción del arte modal, con modos diatónicos y no diatónicos; la extinción de la tonalidad “por un abandono de los encadenamientos de los acordes, y la suspensión de las resoluciones”; los tratamientos que observó en el *Boris Godunov* de Mussorgsky<sup>10</sup>; su rechazo de las formas preconcebidas y cerradas “porque limitan la fantasía del compositor y porque no responden al ideal de creación del artista”. También podríamos aludir (MORENO RODRÍGUEZ, 2003) a la referencia a la naturaleza como fuente de modelos y sensaciones (*Jardins sous la pluie* ó *Printemps*) y la búsqueda de correspondencias sensoriales entre el oído, la vista y el olfato y el tacto (*Les parfums de la Nuit* de Iberia).

Igualmente rico y sugestivo es el conjunto de fuentes musicales inspiradoras de **Ravel**. Sin ánimo de exhaustividad en su enumeración, supo combinar su admiración por Mozart (1756-1791), con las enseñanzas recibidas de Fauré en París, la influencia de Liszt (decisiva en su obra pianística), o su interés por las obras de Schumann, Weber (1786-1826), Chopin, o el grupo ruso de “*Los Cinco*”, creado en 1857 por *Mili Alexéievich Balakirev* (1837-1910), que contaría también con *César Cui* (1836-1918), el ya mencionado *Modest Pétrovich Mussorgsky*, *Nicolai Rimski-Kórsakov* (1844-1908) y *Alexandr Borodin* (1833-1887); así como, por supuesto, el seguimiento de la obra de Debussy, y la asimilación de elementos propios del jazz, que se reflejarían destacadamente en sus conciertos para piano (1931), y en especial en el compuesto *para la mano izquierda*.<sup>11</sup>

En cuanto a **Satie**, la propia peculiaridad de su carácter le hizo refractario a cualquier tipo de influencia.<sup>12</sup> Si acaso podemos destacar aquí su paso por la *Schola*

---

obras para piano serían los *Deux Arabesques* (1890), la *Suite Bergamasque* (1890-1905, con el inolvidable *Clair de lune*), las *Estampes* (1903), o el *Children's Corner* (1906-1908), para niños, obra dedicada a su hija.

<sup>10</sup> Citando a Dominique JAMEUX, *Claude Debussy.- Musique de notre temps*, Casterman, 1973.

<sup>11</sup> Ravel, a pesar de la influencia de Debussy, presenta un marcado estilo propio, especialmente apreciable en la obra orquestal y pianística. Creció y se formó en París, en cuyo conservatorio ingresó en 1889 donde estudió, entre otros, con Fauré, aunque también recogería influencias de Chabrier y Satie. Nunca logró adjudicarse el Premio de Roma, a pesar de intentarlo cinco veces (NOCILLI, 2005). Como a todos los compositores de la época, la primera guerra mundial le sorprende en 1914, aunque no pudo enrolarse por su pequeña estatura. En 1921 se instala en en Montfort-L'Amaury, llevando una vida retirada, entre amigos, animales y obras de arte (VAN DEN HOOGEN, 2004: 236). En su pequeña casa, hoy convertida en museo, permanecería hasta su muerte en 1937. Verdadero maestro de la orquestación y virtuoso del piano, entre sus obras conocidas pueden mencionarse, aparte de las ya citadas, y dentro de la primera faceta, *Alborada del Gracioso* (dentro del ciclo *Miroirs*, espejos, 1904-1905), *La valse* (1919-1920), el célebre *Bolero* (1928), *Dafnis y Cloe* (1912), o los arreglos sobre *Le Tombeau de Couperin*. Para piano, destaquemos *Jeux d'eau* (“Juegos de agua”, de 1901), o la suite *Gaspard de la nuit* (1908), así como los dos conciertos para piano y orquesta (en Re mayor “para la mano izquierda”, de 1929-1930, dedicado al pianista Wittgenstein, que había perdido un brazo en la guerra mundial, y el concierto en Sol Mayor, de 1931). En 1933 compuso el conjunto de canciones *Don Quichotte à Dulcinée*.

<sup>12</sup> Hemos señalado ya que la obra de Satie estuvo marcada por su propia personalidad, extravagante y antiromántica, que habría de influir en generaciones posteriores, destacadamente en el *Grupo de los Seis*. Satie dormía en una hamaca, y con una pequeña herencia se compró diez trajes de pana grises, según recuerda VAN DEN HOOGEN (2004: 250). Su obra escénica más conocida es el ballet *Parade* (“Desfile”) en colaboración con el ya mencionado escritor Jean Cocteau, y que fue estrenado en

*Cantorum* de Vicent D'Indy, donde permaneció cinco años perfeccionando su formación clásica mientras continuaba trabajando como pianista en cabarets. Seguramente de ahí le vino a Satie su “notable preferencia por el empleo de modos gregorianos en lugar de escalas tonales, un uso muy novedoso de acordes disonantes, además de un extrañísimo sentido repetitivo e hipnótico de la forma”, que se observa desde sus primeras obras para piano (*Trois sarabandes* de 1887, *Trois Gymnopédies* de 1888 y seis *Gnossiennes* de 1889-96) hasta obras más tardías, como el drama lírico *Socrate* y los *Nocturnes* para piano, que datan de 1919 (HEREDIA VÁZQUEZ, 2005).

d) *Influencias mutuas entre compositores impresionistas.* Como hemos adelantado, más bien cabe hablar de la influencia de Debussy en los demás, en su condición de aglutinante o ideólogo de la “escuela” impresionista francesa (si así se puede llamar, habida cuenta de la variedad de fuentes en que se basa la obra de unos y otros). Ravel conoce personalmente desde su juventud a Satie y a Debussy, y fue discípulo de Fauré en el Conservatorio de París. Satie también conoció a Debussy, el cual, según la anécdota recordada por VAN DEN HOOGEN (2004: 250) le aconsejó que prestara más atención a la forma en sus composiciones, a lo que Satie (según suele afirmarse con más o menos fundamento) respondió presentándole como resultado sus *Piezas en forma de pera* (para piano a cuatro manos, que datan de 1898 a 1903). De todas formas, la amistad entre Satie y Debussy es profunda y duradera. Éste “pide prestadas algunas disonancias” a aquél, y es precisamente a raíz de esa amistad cuando la música de Debussy comienza a separarse cada vez más de la tradición y a desarrollar un estilo más atrevido y personal (HEREDIA VÁZQUEZ, 2005).

e) *La huella dejada por los impresionistas franceses en compositores posteriores.* No resulta posible en este trabajo desarrollar en toda su complejidad este apartado, por lo que habremos de conformarnos con algunos ejemplos. Así, es conocida la inicial influencia de Debussy en *Igor Stravinski* (1882-1971), si bien en obras como *La consagración de la primavera*, de 1913, se aparta ya notoriamente de la estética impresionista. También se ha apuntado que autores del *Grupo de los Seis*, como Poulenc, deben mucho a Debussy, si bien fue Satie el verdadero mentor de los mismos (TURINA GÓMEZ, 1999: 45), como se verá en I.3.

f) *La herencia del impresionismo en compositores españoles.* Hemos hecho referencia en el apartado b) a la *hispanomanía* que se vivió en el ambiente musical francés del último cuarto del siglo XIX. También nos hemos referido en I.1 a la amistad de Falla con Dukas, Debussy y Ravel, así como a las influencias de Debussy y Satie en la música de Mompou, así como a otros compositores españoles que reflejan en mayor o menor medida la estética impresionista. Aunque no resulta posible aquí (pues excedería el ámbito de este trabajo) profundizar en la obra de estos autores españoles, sí merece la pena dejar apuntadas algunas pistas que nos revelan su vinculación con el

---

París en 1917. Sus obras más interpretadas son sin duda las pianísticas, ciertamente numerosas: aparte de las conocidas *Gymnopédies* (1888) y *Gnossiennes* (1889-91), pueden citarse como ejemplo las *Piezas frías* (1897, 1905-1908), *Piezas para salir corriendo*, *Piezas en forma de pera* (1898-1903), dos *Sueños nocturnos* (1887, 1911), las obras para los Caballeros de la Rosacruz (1891, 1892), *Preludio de La puerta heroica del Cielo* (1894) *Danzas góticas* (1893), *Antepenúltimos pensamientos* (1915), *Nocturnos* (1919-1920), y numerosas composiciones para voz y piano (como el conocido vals *Je te veux*, representativo de sus composiciones de cabaret, que data de 1902, y del que también existe versión para piano solo). Su música, y en concreto la pianística, ha sido calificada como “irónica, grotesca y llena de humor, sin excluir una primera etapa mística” (MARCO, 1978: 51).

impresionismo. Uno de esos indicios sería, por ejemplo, el paso de Joaquín Turina, durante su estancia en París (entre 1905 y 1914) no sólo por el Conservatorio, sino también por la *Schola cantorum* de Vincent d'Indy, al igual que vimos respecto de Satie. En cuanto a Falla (*vid.* NOMMICK, 1998 y 1999), compuso tras la muerte de Debussy una de sus más relevantes obras para guitarra: *Homage. Pour le tombeau de Debussy* (1920). Su obra *Noches en los Jardines de España*, para piano y orquesta (1915) muestra una clara influencia del impresionismo. Pero sin duda esa influencia debió actuar en ambas direcciones; pues, como muestra de esa *hispanomanía* (a la que aludíamos en el apartado *b*), resulta sencillo encontrar pasajes en los conciertos para piano y orquesta de Ravel (sobre todo en el *Concierto en Sol*, de 1931), que hacen recordar las *Noches* de Falla. Además, la ascendencia vasca por parte de madre produjo en Ravel una especial identificación con España (que se refleja en muchas de sus obras, como sucede en la *Rapsodia española*, o en *La hora española*, de 1911) (*Cfr.* HEREDIA VÁZQUEZ, 2005). Por último, el análisis de tres obras para piano (la *Sonata en fa menor* de Vicente Arregui, *Heraldos* de Salvador Bacarisse, y *Sonata Fantasía* de Joaquín Turina) han llevado a HEINE (1997, 1998) a demostrar que el impresionismo musical francés en España no fue una mera corriente pasajera de principios del siglo XX; por el contrario, sus caracteres estilísticos influyeron durante tres décadas en al menos dos generaciones de músicos españoles.

### ***1.3. Evolución del estilo y de la escritura instrumental***

El impresionismo musical fue un fenómeno efímero: “desgastado rápidamente, sus horas se saborearon hasta el fin” (HERZFELD: 286). A causa de todos los factores que hemos ido comentando (plétora creativa de la época, diversidad de fuentes de inspiración, marcada personalidad de los compositores), sólo matizadamente puede hablarse de un “movimiento” o “escuela” que tuviera continuadores; sino que más bien, tuvo sucesores que abrieron nuevos caminos y pusieron en marcha nuevas estéticas. En esta línea, se ha escrito que Debussy “no tuvo seguidores” porque, “a decir verdad, habría sido difícil continuar su estilo inconfundible, su armonía y melodía disueltas o sus tonalidades delicadas, sin aproximarse demasiado al compositor y llegar a confundirse con él. Su lenguaje musical es tan característico que nunca –ni siquiera en las últimas obras, relativamente abstractas- puede existir la más mínima duda sobre la paternidad de su música” (VAN DEN HOOGEN, 2004: 78).

Por eso, hablar de la *evolución* del impresionismo equivale a hacerlo de su *declive* o declinación. En efecto, a la vez que el impresionismo se difundía por Europa como hemos visto, en Francia comenzaba a diluirse, dado que las creaciones tardías de algunos de sus representantes se iban alejando cada vez más del estilo que habían contribuido a formar (HEREDIA VÁZQUEZ: 2005). Si el ejemplo más claro en Francia es el del propio Satie, la reacción fue propagándose también más tarde por el resto de Europa: ya hemos visto cómo la inicial influencia de Debussy en Stravinski desaparece en una obra decididamente innovadora como *La consagración de la primavera*. Además, coincidiendo con el inicio de la primera guerra mundial en 1914, determinados compositores y críticos empezaron a rechazar el refinamiento y el encasillamiento técnico al que podía acabar llevando el impresionismo, y tomaron como nuevos modelos al Satie menos impresionista, y al propio Stravinski. Aun así, en palabras del autor citado, el germen del impresionismo, “impregnó todo el mundo musical moderno: de *los seis* a Bartók [1881-1945], de Messiaen [1908-1992] a Webern [1883-1945], y de Copland [1900-1990] a Moncayo [1912-1958]”. En este sentido, para identificar el

intento de superar tanto el romanticismo como el impresionismo, se ha encontrado la de *neoclasicismo* (por ejemplo, MORGAN, 1994: 179 y ss., que estudia bajo este epígrafe tanto a Satie como a *Los Seis*, a Stravinski y a Bartók).

Dentro del ámbito del presente estudio, el protagonismo de los compositores franceses vino marcada por la ya aludida evolución del propio Satie, y por su patronazgo del también mencionado *Grupo de los Seis* (véase apartado I.1). Siguiendo aquí a MARCO (1978: 52 y ss.), cabe señalar que bajo este nombre, que no convencía a ninguno de ellos, pero que acabaron aceptando y utilizando como hecho consumado, se agrupó a una serie de compositores (Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Durey y Tailleferre), que sólo tenían en común el ser amigos, y que han acabado ocupando diferentes grados de importancia en la historia de la Música (siendo más destacables los tres primeros, únicos a los que en este lugar nos referiremos). Señala el autor citado que, aunque Los Seis no tenían una estética común, sí hay ciertos rasgos generales que, al menos inicialmente, podían definir su música: la rebelión contra la música alemana y el impresionismo (cuyos excesos rechazaron), su refinamiento e ingenio, su interés por el jazz y el *music-hall*, los inventos modernos, el humor y una cierta ligereza de espíritu.

Alguno de ellos, como Honegger, se encontró “con un dilema irresoluble al querer practicar un lenguaje moderno sin renunciar a la tonalidad”. Destacan su oratorio “El Rey David” (1921), la “Sinfonía litúrgica” (1931) de tintes neorrománticos, o el oratorio *Juana de Arco en la hoguera* (1935). Milhaud mostró, de nuevo según Marco, un interesante tratamiento del coro hablado y de los instrumentos de percusión, así como un interés por la politonalidad como posible extensión del sistema tonal tradicional, así como por el folklore brasileño (sus obras para piano *Saudades do Brasil* y *Scaramouche* muestran esa influencia) y el jazz. Otras de sus obras serían el ballet *La creación del mundo* (1923), *El buey sobre el tejado* (1919), *Máquinas agrícolas* (1919) o *Catálogo de las flores* (1920). En cuanto a Poulenc, aparte de la atención dedicada a la música coral (*Stabat Mater*, 1951, *Gloria*, 1959), destacó por su ciclo de canciones instrumentales *Baile de máscaras* (1932) o el ballet *Les biches* (1932), así como, en el terreno instrumental, *Concierto campestre* (1928) o *Concierto para órgano* (1936) y diversa música de cámara. Su obra más conocida para piano es *Mouvements perpétuels* (“Movimientos perpetuos”), de 1918. La clave del éxito de Poulenc, el más joven del Grupo, reside “en la simplicidad y belleza de su música y el empeño que puso en no ser moderno ni rebuscado a la fuerza”, de donde deriva esa luminosidad de sus obras, especialmente las escritas para la voz humana, a las que Poulenc se dedicó sin descanso, siendo recordado como hombre bueno, cordial y simpático, y artista “que había hecho un credo de la expresión más sencilla y directa” (TURINA GÓMEZ, 1999: 45).

Por otro lado, la evolución (más bien superación o sustitución) del impresionismo vendría dada fuera de Francia, aparte de por el citado Stravinski, por la figura de *Arnold Schönberg* (1874-1951), que, tomando como punto de partida la música de Wagner, llegó a crear un mundo musical totalmente nuevo, inusitado y personal abrió nuevos horizontes en la composición musical del siglo XX: el *Serialismo dodecafónico* (también conocido como *expresionismo*), que destruyó de raíz la tonalidad y todo aquello que indicaba jerarquización sonora (al respecto, BLANES ARQUES, 2002: 21 y ss.). De su escasa producción para piano, destacan las tres piezas atonales de su op. 11, las seis piezas op. 19 y la suite op. 25, en las que utiliza generalmente la técnica del dodecafonismo (VAN DEN HOOGEN, 2004: 256).



En definitiva, y como demuestra AUSTIN (1984), después de Debussy y los impresionistas, la música del siglo XX toma caminos muy variados y diversos, que se bifurcan merced a las figuras del ruso Stravinski, el húngaro Béla Bartók y el austríaco nacionalizado estadounidense Schönberg, la decisiva aportación del *jazz*, o la obra del austríaco Anton von Webern, el alemán Paul Hindemith (1895-1963), el ruso Sergei Prokófiev (1891-1953) y sus respectivos sucesores.

## **II. LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA DE ESTE REPERTORIO: CARACTERÍSTICAS Y PROBLEMAS TÉCNICOS ESPECÍFICOS**

### **II.1. Importancia de la producción pianística de la época**

Si en lo que llevamos expuesto nuestra mirada se ha dirigido fundamentalmente hacia los *compositores* (en particular franceses) de finales del siglo XIX y principios del XX, es momento ya de cambiar de perspectiva para fijarnos propiamente en *su música*, y en el *piano* como instrumento particularmente adecuado que ellos encontraron para expresar y dar cauce a sus hallazgos creativos. En efecto, el piano se reveló como un vehículo especialmente idóneo para sugerir matices y generar atmósferas de contornos difusos, para introducir en la música las pinceladas que recordarían a la pintura impresionista, para dotar al ritmo y a la melodía de una fluidez y flexibilidad características, para aunar técnica y sentimiento, para hacer visible el color de lo intangible. No es de extrañar entonces que tanto cuantitativa como cualitativamente el piano ocupe un lugar destacado en la producción musical de los autores que aquí nos ocupan.

Resulta conveniente, por eso, que tratemos de buscar primero el hilo conductor, las características que determinan el común denominador de la creación pianística de la época, para tratar de detectarlas después en cada uno de los compositores estudiados. Dichos caracteres comunes, junto con las peculiaridades propias de cada uno de ellos, nos proporcionarán pautas y criterios de utilidad a la hora de enfocar la interpretación o la escucha de sus obras.

### **II.2. Caracteres estilísticos comunes**

Fijándonos, pues, en la música compuesta en la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX, y tomando como referencia la estética impresionista (sin prescindir de sus inmediatos antecedentes y de las primeras manifestaciones de su evolución), nos encontramos con varios elementos en los que se concreta una técnica propia y novedosa, que se logró “sirviéndose de acordes nuevos y de formas inéditas en el trato de los antiguos, en liberarlos por completo de toda obligación preparatoria y resolutive, en usar, como cosa natural, las *licencias* armónicas, en introducir en ellos las notas sustitutivas y adicionadas (‘apoyaturas sin resolución’); huyendo del contrapuntismo polifónico; ensanchando la órbita tonal [...] por medio de escalas nuevas –como la pentáfona (ya empleada, sin embargo, por el ruso Glinka [1804-1857])– y antiguas (como también habían hecho los nacionalistas rusos con las suyas folklóricas), lo cual traía aparejado la rehabilitación de los arcaísmos; buscando constantemente el *color* armónico y el instrumental; oponiendo a la orquestación wagneriana de *timbres compuestos*, la de *timbres puros*; buscando, en suma, novedades de todo orden

presididas siempre, sin embargo, por el gusto refinado de su temperamento” (ZAMACOIS, 1986: 169-170).

La música pianística de la época participa, sin duda, de estas características generales. No se trata, por tanto, de abstraerla o separarla del conjunto de la producción musical del momento (pues la parte no puede considerarse aisladamente del todo), pero sí podemos intentar extraer aquellos caracteres estilísticos que se reflejen o perciban con especial claridad en la música para piano; lo cual nos permitirá a su vez descubrir o detectar los recursos creativos utilizados para lograr que la música pianística reflejara o verificara esas características. Podemos, pues, intentar una enumeración desglosada (no necesariamente cerrada o taxativa) de esos rasgos identificadores junto con algún breve comentario adicional, y con las cautelas propias de toda generalización, ya que no todos los compositores responden en idéntica medida a los mismos:

a) Encontramos, en primer lugar, una tendencia que ha quedado patente a lo largo de las páginas anteriores: la influencia mutua, la interrelación entre la música de unos y otros autores, la capacidad de unas obras de evocar o recordar a otras, el constante reenvío o retroalimentación entre unos y otros; y, la vez, la posibilidad de que la música de cada autor siga siendo identificable, a modo de eslabón de una cadena (según la imagen que utilizábamos en I.2). En definitiva, lo que en determinados ámbitos, como el literario, se conoce con el nombre de *intertextualidad*, resulta plenamente aplicable a la creación musical del siglo XX en general (puede verse al respecto, NOMMICK: 2005), y se observa nítidamente en la música impresionista para piano en particular.

b) Vemos, en segundo lugar, que los recursos técnicos se utilizan como *medios o instrumentos al servicio de un fin*. Los autores de referencia supieron construir un lenguaje capaz de transmitir las sensaciones que ellos deseaban comunicar: esos ambientes difuminados y sugerentes, esas *impresiones* que trataban de provocar en el oyente. Es así como se entiende que la escritura musical se caracterizara por la tendencia al *puntillismo*<sup>13</sup>, por el carácter fluido y flexible del *ritmo* (que cambia frecuentemente, aunque por ejemplo más en Debussy que en Ravel) y de la *melodía*, por una *armonía* no funcional desarrollada en grupos de acordes independientes, uno tras otro como si fueran colores; por una orquestación “bastante mezclada y trémula”, por una concepción “más bien armónica y vertical (descansando en sucesiones de finas pinceladas) que horizontal y contrapuntística. De hecho, escapa a menudo a la antinomia de lo vertical y de lo horizontal” (MORENO RODRÍGUEZ, 2003).

c) Indicábamos ya en apartados anteriores que la música impresionista supuso (en líneas generales y con algunos matices, como más adelante se verá) una ruptura con la tonalidad tradicional. Al repasar los elementos que determinaron en lenguaje musical de Debussy (*vid. supra*, I.2) veíamos cómo la superación de la tonalidad se lograba mediante el abandono de los encadenamientos de acordes y la suspensión de resoluciones (BLANES ARQUES, 2002: 19); Ese alejamiento de la tonalidad va a traer también consigo la recuperación de la *modalidad*. Se habla, en este sentido, de *neomodalidad* para aludir a esa característica del lenguaje musical de comienzos del

---

<sup>13</sup> Este término, en el contexto pictórico, alude a la técnica que consiste en yuxtaponer las pinceladas de color sobre la tela en lugar de mezclar los colores en la paleta (Voz “Puntillismo”, en *El pequeño Larousse ilustrado*, edición 2006).

siglo XX, que deja de lado las escalas mayores y menores que se habían convertido en tradicionales en los siglos anteriores, para dar entrada a escalas como la de tonos enteros, la pentatónica o la hexafónica (u otras construidas a voluntad del compositor), a antiguos modos griegos, y a la música gregoriana; elementos, en definitiva, cuya organización interna difiere del sistema basado en los tonos mayores y menores. A partir de ahí será la imaginación del compositor la que pueda propiciar un abanico infinito de posibilidades: por ejemplo, combinaciones de modos auténticos eclesiásticos que sirvan como fondo de materiales tonales y armónicos.

d) Es fácil suponer que de lo anterior se deriva una notable evolución o transformación de la línea melódica. No se renuncia a la melodía, sino que ésta se ve enriquecida merced a esos elementos que se incorporan a la técnica compositiva del momento: “Debussy proclamó que toda su obra no era más que un homenaje a la línea melódica. Lo que pasa es que su melodía era distinta a la que se había hecho antes que él” (TURINA GÓMEZ, 1999: 45). Esa melodía fragmentaria al servicio de una atmósfera imprecisa (véase lo expuesto en la Introducción) es consecuencia de la aludida superación de la antinomia entre horizontalidad y verticalidad.

e) Por último, dentro de esta serie de características aplicables a la música impresionista en general, y muy en particular a la pianística, podemos mencionar un recurso técnico/interpretativo que contribuye también al logro de la finalidad expresiva pretendida: el “generoso pero sensible uso de los pedales para crear un torrente indiferenciado de sonido” (WIKIPEDIA, “Impresionismo musical”).

### ***II.3. La interpretación y sus problemas técnicos específicos***

Si nos hemos referido a Debussy como máximo representante de la música impresionista, no nos extrañará que las características que acabamos de enumerar resulten especialmente reconocibles en su música (y en concreto, en su producción pianística). Pero como también sabemos, el cambio de siglo francés, musicalmente hablando, no se agota en Debussy; por lo que se hace necesaria una mención por separado a las especialidades que presenta cada uno de los autores estudiados, a modo de pautas que puedan resultar útiles para el intérprete:

a) En el caso de **Fauré**, ya dijimos (I.1) que había preparado el terreno a los compositores impresionistas: su música sirvió de precedente a Debussy en su investigación acerca de la nueva manera de concebir la tonalidad (MORGAN, 1994: 58). A su vez, en la obra pianística de Fauré se percibe claramente la influencia de Chopin, como ya se ha indicado. Puede decirse que su producción pianística se sitúa entre 1875 y 1921, abarcando unas setenta piezas, por lo general de reducida extensión. Se suele dividir en tres períodos creativos (seguimos aquí a PALACIO, 2004: 17 y ss.): Un primer período, breve pero fértil, abarcaría hasta mediados de los años ochenta del siglo XIX, en el que Fauré, “aún artista amable de los salones parisinos, filtra diversas influencias, especialmente de Chopin”. En ese período su música pianística es más amable y brillante, por lo que suele ser el preferido por intérpretes y público. Un segundo período, hasta principios del siglo XX, en el que esas influencias van dejando traslucir un estilo y lenguaje propios, con personalidad muy definida. En el tercer período, de producción más escasa pero también de mayor calidad, Fauré, “absolutamente alejado y desligado de los avatares y las polémicas que agitan la vanguardia musical del momento, culmina su viaje solitario a lo esencial”. Encontramos

en este compositor un repertorio que responde a las formas pianísticas propias del período romántico (preludios, barcarolas, *impromptus*, baladas, vales-capricho, o destacadamente, nocturnos). Eso no debe llevarnos a concluir que la influencia de Chopin a la que hemos aludido deba considerarse como decisiva. Ciertamente, existe, y alcanza no sólo a la forma, sino también a la escritura e incluso a la elección de tonalidades; “pero no alcanza más allá de la superficie del primer período descrito e, incluso en él, siempre está bajo control y supeditada a la fuerte personalidad musical del compositor” (por ejemplo, su última pieza para piano, el *Nocturno* nº 13, de 1921, resulta sobrecogedor, y poco sospechoso de una excesiva influencia romántica). Lo que ocurre es que Fauré se sentía cómodo dentro de las formas musicales “románticas” precisamente por la indefinición de las mismas y la libertad que le dejaban para dar rienda suelta a su personalidad creativa bajo denominaciones que no le exigían excesivo rigor formal. Aun así, como ya se indicaba más atrás, es probable que fuera su editor, y no el propio Fauré, el que pusiera nombre a sus “piezas pianísticas”. Aún así, es posible detectar señas de identidad reconocibles en cada una de estas formas: el carácter imaginativo y atmósferas de fantasía propio de los *impromptus*, la audaz y sugestiva melodía de las barcarolas, el ensimismamiento y melancolía de los nocturnos, o los ritmos dinámicos y brillantes texturas de los vales.

De nuevo con el autor citado, puede afirmarse que el lenguaje pianístico de Fauré presenta características que lo hacen singular, personal e inconfundible. La circunstancia de que fuera ambidextro influye en el hecho de que frecuentemente ambas manos participen en la elaboración y presentación del material melódico (situado en el centro del teclado) y del sofisticado acompañamiento tanto a la izquierda como a la derecha (en el grave y en el agudo) que arropa a esa melodía central, y a veces se funde momentáneamente con ella. El acompañamiento en Fauré no es, por tanto, algo posterior, exterior y añadido a la melodía, sino que ésta “aparece a menudo como concreción momentánea, como cristalización efímera de un acompañamiento en constante movimiento y evolución”. Esa melodía se funde con el acompañamiento y reaparece brevemente en medio de largos períodos de fórmulas rítmicas estables que se presentan de manera leve y fluida. También es característica común a la obra pianística de Fauré su sutileza armónica y las rápidas modulaciones a tonos lejanos, fruto del paso del autor por la *École de Musique Classique et Religieuse* de Louis Niedermeyer (1802-1861), centro para la formación de futuros maestros de capilla, como ya se indicó, en la que, a lo largo de diez años recibió clases del propio Niedermeyer, así como de Camille Saint-Saëns.

En definitiva, y como consecuencia de todo ello, la interpretación del *corpus* pianístico de Fauré, requiere un modo de tocar extremadamente flexible y fluido, “atento a subrayar los hallazgos armónicos y que sepa introducir sensualidad en la frase y sutileza en la expresión, pero que se mantenga exacto y no empiece a introducir *rubatos*, azúcar, sentimentalismos y languideces varias a una música que no los necesita”: algo así como la “mano de hierro dentro del guante de terciopelo” a la que aludía uno de los hijos del compositor al describir la interpretación que hacía su padre de sus propias obras (PALACIO, 2004: 25).

b) Poco añadiremos sobre las concretas características del repertorio pianístico de **Debussy**, pues como hemos indicado se corresponden con las generales anteriormente enumeradas (al respecto, por ejemplo, WHITTALL, 1999). Como nos recuerda SOPEÑA (1978: 104), Debussy admiraba a los clavecinistas franceses, a

Chopin y a Liszt; “de los primeros tomará la claridad, la ausencia de énfasis y, sobre todo, el trabajo de detalle y no de aglomeración”. Especialmente reveladores resultan, en opinión del autor citado, los *títulos*: “las dos series de *Preludios* –el resumen más genial del impresionismo– tienen títulos cuya creación poética es preliminar indispensable para el goce musical. No se trata de títulos ‘descriptivos’, sino de crear un ambiente, una ‘atmósfera’ especial de paisaje y de palabras precisas: es el tránsito más decisivo del simbolismo poético a la música.<sup>14</sup> La forma es absolutamente libre, pero también absolutamente lógica: cada acorde, cada silencio, hasta matices a primera vista paradójicos –el ‘sonido extinguido’, por ejemplo–, tiene su razón de ser. Con todo su sensual refinamiento, el piano de Debussy es sobrio, reservado y medido”. En esta línea se ha escrito también que “Sus 24 *Preludios* para piano son la aportación más original al instrumento desde Chopin, pues sus notas no son tanto notas como armónicos e incluso otros sonidos que sólo se pueden imaginar” (MORENO RODRÍGUEZ: 2003).

Desde el punto de vista técnico, aparte de la ya aludida utilización de escalas por tonos enteros, acordes con la quinta aumentada y acordes de cuartas, recursos propiamente impresionistas que le permitieron “recoger con una sutileza extraordinaria detalles ambientales y patéticos efectos” (CANEDO, 2006), destaca su uso innovador llevado a cabo en relación con la tonalidad: “cómo Debussy adaptó el legado de la tonalidad cromática del romanticismo tardío y lo puso al servicio de una actitud modernista hacia la música, y cómo ésta expresa la función tonal en un idioma que es característico del compositor” (POMEROY, 2004: 35). En este sentido, de nuevo los *Preludios* resultan sumamente ilustrativos y reveladores para el oyente y para el intérprete: en ellos se puede encontrar (en palabras del mismo autor citado) “una amplia variedad de técnicas tonales y formales propias del lenguaje de Debussy, desde las que más recuerdan a la práctica tonal tradicional a las que más se alejan de ella”: algunos, como *Voiles* suponen la negación de la referencia tonal; otros, como *Brouillards* (“Neblinas”) representan las prácticas “modernistas” de Debussy, logrando el efecto al que alude el título mediante una continua oposición de materiales independientes para las teclas blancas y las negras; mientras que *Danseuses de Delphes* muestra una estructura tonal bastante desarrollada, “organizada a lo largo de líneas tradicionales, basada a gran escala en la polaridad tónica-dominante”.

c) Por lo que respecta a **Ravel**, ya sabemos (*supra*, I.1) que en su acervo pianístico confluyen factores como su virtuosismo (*Miroirs*, *Gaspard de la nuit*) y la espontaneidad del *jazz* (especialmente apreciable en su *Concierto en Sol*), mientras que otras de sus obras permiten considerarlo alejado del impresionismo, y más identificado con el expresionismo (como el *Concierto para la mano izquierda*). Resultan especialmente sugestivas las posibilidades que ofrece a Ravel la utilización simultánea del piano con la orquesta (especialmente en el *Concierto en Sol*), para lograr efectos que recuerdan tanto a Stravinski como a rasgueados de una guitarra propios de la música

---

<sup>14</sup> Como ejemplo de ello puede servir uno de esos *Preludios*: *Le Vent dans la plaine* (“El viento en la llanura”), “la mayor parte del cual está lleno de una tonalidad un tanto ambigua, de una sonoridad elaborada mediante texturas que se manifiestan al comienzo y que se repiten de forma casi incesante, aunque variada a lo largo de sutiles inflexiones para producir un efecto marcadamente unificado en toda la pieza” (MORGAN, 1994: 63). Algunos otros títulos de esos *Preludios* (contenidos en dos libros, el primero compuesto en 1909-1910 y el segundo en 1911-1912) son: *Danseuses de Delphes* (“Bailarinas de Delfos”); *Voiles* (“Velas”); *Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir* (“Los sonidos y los perfumes vuelven en el aire de la tarde”), *La fille aux cheveux de lin* (“La muchacha de cabellos de lino”), *La cathédrale engloutie* (“La catedral sumergida”), etc.

española, elementos *blues* y *riffs* del clarinete y la trompeta a la manera de Gershwin (1898-1937), ritmo de *foxtrot*, o delicada atmósfera modernista creada por el arpa y las maderas; las cuales se mezclan magistralmente con el piano en el movimiento lento, recordando el lirismo de su *Pavane pour une enfant défunte* de 1910 (NOCILLI, 2005).

Obra cumbre del piano impresionista serían los ya citados *Jeux d'eau*; pero “la escritura de esta obra, a pesar de su impresionismo, permanece fiel a matices lisztianos de virtuosismo, extraños a Debussy” (SOPEÑA, 1978: 132). Señala este autor que dos obras fundamentales, el *Cuarteto en fa* (1904) y la *Sonatina* (1905) marcan decisivamente el estilo de Ravel: “el impresionismo aparece como ‘procedimiento’ montado sobre una aceptación estilizada de la forma clásica, y esta juntura, junto con un vago matiz de exotismo, da a la melodía de Ravel un sello peculiar de sencilla y ‘natural artificialidad’. Aunque *Miroirs* (1905) obedezca también a criterios impresionistas – *Pájaros tristes* es uno de los momentos más bellos de esta corriente- en ellos, como en la *Nochebuena de los juguetes* (1905) y las famosas *Historias naturales* (1907), el proceso de estilización, la refinada ironía, mucho menos sensual que la de Debussy, el mismo sistema armónico, que estiliza los acordes más queridos del romanticismo, la ‘claridad’, son símbolos de una estética aparte, más preciosista y de ternura más asequible. La estilización y el preciosismo culminan en el *Tombeau de Couperin*, cuya feliz transmigración a la orquesta pone más de relieve la facilidad con que Ravel se mueve sobre las formas antiguas”.

En definitiva, “los diseños de la música de Ravel tenían poco que ver con la ambigüedad o misterio tan característicos en Debussy. Al flujo de la música de Debussy, aparentemente transitorio e ininterrumpido, se oponen sus luminosas articulaciones formales. Las innovaciones armónicas de Ravel están más firmemente ligadas a movimientos tradicionalistas, produciendo un empuje tonal más fuerte. De hecho, la música de Ravel, en general, parece más sólida, más firmemente anclada que la de Debussy. Sus modelos rítmicos son más regulares y su lirismo se enmarca dentro de un armazón que está mucho más claramente delineado en cuanto a la división de las frases” (MORGAN, 1994: 143-144).

d) Por último, la interpretación de **Satie** no puede perder de vista las peculiaridades personales y musicales que quedaron apuntadas más arriba (apartado I.2). Llevando hasta el extremo su rechazo de los principios academicistas que imperaban en el Conservatorio de París (del que fue expulsado sin graduarse en 1892), Satie opta por buscar caminos propios, y lo hace optando por líneas melódicas simples, fluidas y no desarrolladas, que se apoyan sobre un acompañamiento armónico relativamente disonante y circular, y con progresiones no directas (MORGAN, 1994: 67, que pone como ejemplo la primera de las *Gymnopédies*, que data de 1888). Siguiendo con el ejemplo de esta obra tan conocida como representativa del rumbo posterior de la música francesa, Satie logra un efecto estático mediante un ritmo regular que se mantiene constante a lo largo de toda la pieza. Aparte de la influencia de Chabrier y Fauré en lo armónico, la austeridad del ritmo y la textura refleja los ideales de los compositores de la *Société Nationale*. Pero sobre todo, pretenderá Satie encontrar inspiración en las cosas que le rodeaban: aparte de su trabajo como pianista de cabaret y compositor de canciones de *music-hall*, que acabaron influyendo en el conjunto de su obra, Satie supo encontrar inspiración tanto en el canto gregoriano como en la música medieval (su idea básica de la armonía deriva del *órganum* paralelo medieval que Satie admiraba en esa época de la última década del siglo XIX), o en la música oriental que

escuchó en la Exposición Universal de París de 1889; y también fue determinante el hecho de que se uniera a la rama francesa de la hermandad Rosacruzista, “una secta místico-religiosa modelada a la manera de las sociedades secretas de la Edad Media, para la que compuso una serie de obras” (MORGAN, 1994: 68). Posteriormente, como ya se indicó, entró en la *Schola Cantorum* en 1905, estudiando con Vincent d’Indy y Albert Roussel, diplomándose tres años más tarde.

Todos estos factores estarán detrás de las innovaciones aportadas por Satie a la técnica compositiva: fragmentos que forman acordes paralelos contruidos sobre cuartas (que se mueven en sucesiones rítmicas fijas y están escritos sin barras de compás); estructuras musicales de tipo “mosaico” en las que aparecen varias unidades musicales más o menos fijas, que se suceden aparentemente al azar, por lo que cada una puede anteceder o seguir a otra, etc. Esta última característica llevaría al compositor Edgar Varése (1883-1965) a calificar la música de Satie como “música pre-electrónica”. Paradójicamente, Satie logra estas innovaciones bebiendo en las fuentes de la música antigua: la recuperación de formas y estilos de músicas pasadas puede llevar a situarse en la más audaz vanguardia en un momento dado.

Pero si estas características pueden afirmarse en el plano técnico, no menos importantes de cara a la interpretación resultan otros elementos que nos dan indicios sobre la expresividad que caracteriza a la obra de este singular compositor. Ya hemos hecho alguna referencia a los títulos de sus obras. También vimos lo importantes e ilustrativos que resultaban en Debussy; pero si en éste los títulos eran extraordinariamente poéticos, Satie se inclinó más bien por la ironía (hemos visto ya varios ejemplos) e incluso por expresiones de enigmático significado, no siempre fácil de determinar. Así, el título de las ya mencionadas *Gymnopédies* (de las que más adelante Debussy y Roland Manuel harían una versión orquestal), alude a danzas festivas de la antigua Grecia, y el de las *Gnossiennes* (compuestas entre 1890 y 1897) encierra alusiones a la mitología griega.<sup>15</sup>

Ahora bien: tan ilustrativas para el intérprete como los títulos de las obras, resultan las indicaciones verbales contenidas en las partituras (en particular en las *Gnossiennes*), llenas también de humor e ironía y que contienen gráficas explicaciones del tipo “retarda educadamente”, “silencio muy serio”, “desde la punta del pensamiento”, “pregúntese acerca de sí mismo” “con asombro”, “abra la mente”, “aconsejese con cuidado”, etc. En otras ocasiones, se limita a indicaciones relativas al *tempo* o carácter general de la obra (“lento y doloroso”, “lento y triste”, “lento y solemne” en las *Gymnopédies*).

Ya en el siglo XX, la obra de Satie experimentó una cierta evolución, quizá por influencia de su paso por la *Schola Cantorum*, a favor de un estilo más “económico”, en el que las ricas armonías paralelas y los acompañamientos más corpóreos de su juventud fueron sustituidos por texturas (generalmente bipartitas) que apoyan una concepción

---

<sup>15</sup> En la edición de las *Gymnopédies* por Joseph PROSTAKOFF (*Schirmer’s Library of Musical Classics*, vol. 1869, G. Schirmer, Inc. (ASCAP), New York, 1969, ISBN 0-7935-2590-X, se definen éstas como “danzas ceremoniales corales representadas en los antiguos festivales griegos”. Mientras que en la edición de las *Gnossiennes* (*idem*, vol. 1876, año 1970) se señala que lo más probable es que este título sea una vaga alusión a *Cnossus*, *Knossos* o *Gnossos*, una antigua ciudad en la isla de Creta (el lugar del palacio del mítico rey Mínos y el laberinto donde el Minotauro fue confinado), asociado en la antigua mitología griega con Júpiter, Ariadna y Teseo, el héroe que mató al Minotauro.

esencialmente lineal (MORGAN, 1994: 70). Ejemplo de ello serían sus obras para piano “Viejo siglo y horas instantáneas” y “Deportes y divertimentos”, de 1914. Estas obras aparecen acompañadas de comentarios intercalados entre la música, que ilustran humorísticamente su contenido desmitificando las nociones de la música programática del siglo XIX.<sup>16</sup> En esta serie de miniaturas, se logra una sintonía entre la música y los textos que la acompañan, mediante recursos como los *ostinatos* del acompañamiento merced a la constante alternancia de notas tocadas en diferentes octavas a modo de balanceo, fragmentos de melodías populares, cambios repentinos e ingenuidad calculada.

Por lo demás, sabemos que, ya entrado el siglo XX, más o menos a partir de 1915, Satie empezó a ejercer una decisiva influencia en jóvenes músicos franceses. Como ha señalado MARCO (1978: 52), “Satie y su música tuvieron la virtud de actuar como un catalizador de las nuevas fuerzas de la música francesa. Los jóvenes se interesaron por él y recibieron su patrocinio. En realidad, las escuelas francesas de esta postguerra invocarán todas el nombre de Satie”. El ejemplo más elocuente de ello sería, como ya hemos indicado en I.1 y I.3, el llamado *Grupo de los Seis*.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

El lector habrá podido ir descubriendo a lo largo de estas páginas un doble hilo conductor: el *impresionismo musical*, bajo el que genéricamente, y no sin matices, cabe encuadrar a los más importantes compositores franceses del último tramo del siglo XIX y primeros años del XX) y el *repertorio pianístico* de los mismos.

Por lo que se refiere al impresionismo, hemos visto que es el resultado de un crisol de elementos que confluyen en un momento y escenario determinados. Varios compositores, impulsados por una misma motivación, y situados en órbitas más o menos próximas en torno a la figura central de Debussy, exploran nuevos territorios en el ámbito de la creación musical, pero sin renunciar a seguir su propio camino, a utilizar sus propios saberes y recursos, a imprimir su propio sello personal en cada una de sus obras. Este individualismo explica el carácter efímero del movimiento (si así se le puede llamar); lo que, por otra parte, no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que éste surgió precisamente como reacción al academicismo de la época precedente. Aun así, y como hemos visto, el eco de los compositores impresionistas franceses sobrevivió a sus protagonistas, y continuó escuchándose en buena parte de Europa, y destacadamente en España. El llamado impresionismo musical es, pues, una síntesis de influencias y personalidades muy diversas de tal manera que, paradójicamente, quizá en ello sea donde reside su marcada y sugestiva originalidad.

En cuanto al segundo aspecto, e independientemente de su mayor o menor grado de identificación con el impresionismo, los compositores en los que aquí hemos centrado nuestra atención (Fauré, Debussy, Ravel y Satie) encontraron en la orquesta, pero también en el piano (quizá en menor medida Fauré, pero decididamente Satie) el

---

<sup>16</sup> En el prólogo de *Deportes y divertimentos*, escribe como prólogo al coral que inicial la obra: “He escrito un coral, sobrio y adecuado. Tiene la función de una especie de prelude amargo, un tipo de introducción bastante austera y carente de cualquier frivolidad. En él, he puesto todo lo que sabía sobre el aburrimiento. Dedico este coral a todos aquellos a los que no les gusto”.



vehículo o instrumento adecuado para expresar y dar rienda suelta a su vena creativa. Son capaces de idear y aprovechar (incluso de recuperar de épocas precedentes) toda suerte de recursos técnicos y expresivos para ponerlos al servicio de sus objetivos artísticos. Sobre todo en aquellos autores que cultivaron de manera más frecuente géneros diversos, y por tanto resulta más fácil establecer una comparación entre su música pianística y la orquestal, la camerística o la compuesta para voz y piano, se observa que la música orquestal y la pianística comparten (dentro de las lógicas diferencias en cuanto a la técnica compositiva) características, impulsos y recursos expresivos comunes, por lo que estudiar la producción pianística de manera aislada del conjunto de su producción puede conducir a una separación artificiosa de la parte respecto del todo.

Sea como fuere, tal vez la principal enseñanza que estos compositores nos aportan reside en su capacidad para aunar fantasía, sentido de la libertad, y el hallazgo de un lenguaje musical capaz de expresar todo ello. Ese sentido de libertad que supieron imprimir a su arte, es tal vez lo fundamental: influyendo unos en otros, pero manteniendo su propia personalidad hicieron lo que creyeron que tenían que hacer, al margen de lo establecido por la crítica y por el academicismo imperante y, en definitiva, al margen de la *cultura oficial*. Encarnaron así un concepto de “artista” que bien estaría recuperar en nuestros días. Es como si el propio Debussy nos siguiera diciendo: “haced lo que sentís y no hagáis nada de lo que no sentís”.

(\*) El autor desea expresar su agradecimiento por las orientaciones y el apoyo recibidos a D. Esteban Ocaña Molina (Conservatorio Profesional de Música de Linares, Jaén), D. Manuel F. Martín Martín (Conservatorio Elemental de Música de Guadix, Granada), respectivamente Director y Coordinador del *Experto Universitario en Interpretación Instrumental*, así como a D. Óscar Mago Bendahán (Universidad Central de Venezuela) y a la *Fundación Eutherpe* de León.

## **BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA BÁSICA**

- ANDERSON Keith (2000), Notas al CD *The Best of Satie*. Naxos, 2000. Ref.: 8.556688. Traducción: Jaime SUÑÉN.
- AUSTIN William (1984): *La Música en el Siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky I*, Madrid, Taurus. Versión castellana de José María MARTÍN TRIANA. ISBN: 84-306-1255-6 (Tomo I) y 84-306-9955-4 (obra completa).
- BALETA GUILLÉN Alejandro (2003): *El impresionismo pictórico y el impresionismo musical: análisis comparativo*, Zaragoza, A. Baleta. ISBN: 84-688-2627-8.
- BLANES ARQUES Luis (2002): “Impresionismo y serialismo: dos métodos que revolucionaron la composición del siglo XX”, *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, ISSN: 0214-4786, año 15, nº 49, págs. 15-28.
- CANEDO Alfredo (2006): “El impresionismo musical de Claude Debussy”, *OpusMúsica*, nº 5, mayo 2006. [www.opusmusica.com](http://www.opusmusica.com).
- CASARES RODICIO Emilio (1978): *Música y actividades artístico-culturales, BUP-1* (Primer Curso Bachillerato Unificado y Polivalente), León, Editorial Everest.
- *El pequeño Larousse ilustrado 2006*, Larousse, Spes Editorial, Barcelona, 2005.
- *Gran Enciclopedia de la Música*, Fascículo 9: *La Música española. Cruce de tradiciones musicales*.
- HEINE Christiane (1997): “El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)”, *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, nº 52, págs. 173-200. ISSN: 0211-3538.
- “Salvador Bacarisse, su obra de 1926 a 1930: del impresionismo al neoclasicismo”, *Nassarre: Revista aragonesa de Musicología*, vol. 14, nº 1, págs. 119-172. ISSN: 0213-7305.
- HEREDIA VÁZQUEZ Rubén (2005): “Reflejos en el agua: sobre el impresionismo musical”, *Correo del Maestro*, nº 115, diciembre 2005. <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2005/diciembre/artistas115.htm>.

- HERZFELD Friedrich (s/f): *Tú y la Música. Una introducción para los aficionados al arte musical*, Barcelona, Editorial Labor, Traducción por Francisco M. BIOSCA y revisión y adaptación por José SUBIRÁ. (Título original: *Du und die Musik*, Berlín, Deutscher Verlag).
- MARCO Tomás (1978): *Historia General de la Música \*\*\*\*. El siglo XX*, Madrid, Coedición: Ediciones Istmo – Editorial Alpuerto. ISBN: 84-7090-093-5 (Tomo IV) y 84-7090-085-4 (obra completa).
- MORENO RODRÍGUEZ Carlos José (2003): “Música Impresionista”, <http://es.geocities.com/concontrolz2003/>
- MORGAN Robert P. (1994): *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Ediciones AKAL (Música, 6). Traducción de Patricia Sojo. (Versión original, W.W. Norton & Company, Inc., 2001). ISBN: 84-460-0369-6.
- NOCILLI Cecilia (2005), Notas al Programa de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, temporada 2004-2005, programa de abono nº 3, Auditorio Ciudad de León, 15 de enero de 2005, con Alejandro Posada (Director) y Lilya Zilberstein (Piano). Valladolid, Fundación Siglo.
- NOMMICK Yvan (1998): “Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación”, *Revista de Musicología*, vol. 21, nº 2, págs. 573-592. ISSN: 0210-1459.
  - (1999): “Des Hommages de Falla aux ‘Hommages’ á Falla”, en *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, págs. 515-542. ISBN: 2-84050-142-2.
  - (2005): “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, vol 28, nº 1. (Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004), págs. 792-807. ISSN: 0210-1459.
- PALACIO Javier (2004): Documentación / Notas al CD “Fauré. Obras para piano”, por Estéban Sánchez. Colección Clásica, *El País*, BBVA, diverdi.com. ISBN: 84-96390-52-7.
- POMEROY Boyd (2004): “Debussy y la tonalidad: una perspectiva formal”, *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 30, págs. 35-63. ISSN: 1134-8615. Originalmente publicado como “Debussy’s tonality: formal perspective”, en *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon TREZISE, Cambridge University Press, 2003, págs. 155-178.
- ROBERTS Paul (2001): “Debussy: ¿Impresionista o simbolista? *Reflets dans l’eau – La cathédrale engloutie*”, *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 19, págs. 74-98. ISSN: 1134-8615.
- SOPEÑA Federico (1978): *Historia de la Música en cuadros esquemáticos*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas S.A. (EPESA), 6ª edición. ISBN: 84-7067-114-6.
- TURINA GÓMEZ Joaquín (1999): “Impresionismo y Poulenc”, *Melómano: La revista de música clásica*, vol. 4, nº 38, págs. 43-45. ISSN: 1136-4939.
- VAN DEN HOOGEN Eckhardt (2004): *El ABC de la Música clásica (todo lo que hay que saber)*, Madrid, Santillana Ediciones Generales. Traducción de Belén BAS ÁLVAREZ, José Aníbal CAMPOS GONZÁLEZ y Juan Alonso MENDOZA VELANDÍA. (Título original: *ABC der klassischen Musik*, Eichborn AG, Frankfurt am Main, 2002, Naxos Deutschland GmbH, 2002). ISBN: 84-306-0567-3.
- VIRIBAY (2007): “Ravel y el insomnio”, *OpusMusica*, nº 19, octubre 2007. (Sección Crítica de libros. Crítica del libro de Jean ECHENOZ, *Ravel*, Editorial Anagrama, nº 671, Traducción de Javier ALBIÑANA. ISBN: 978-84-339-7452-5). [www.opusmusica.com](http://www.opusmusica.com).
- VV.AA. (1980): *El libro de la Música. Para una mejor comprensión de la Música*, Barcelona, Parramón Ediciones, 2ª edición. ISBN: 84-342-0150-X. (Título original: *The Book of Music*, Macdonald Educational Ltd. and QED, 1977).
- WIKIPEDIA, <http://es.wikipedia.org/wiki/Portada>, voces “Impresionismo musical”, “Fauré”, “Debussy”, “Ravel”, “Satie”. **En las respectivas páginas se pueden encontrar no sólo la biografía detallada de cada autor, sino el catálogo completo de sus obras, su discografía más relevante y enlaces a páginas relacionadas.**
- WHITTALL Arnold (1999): “Tonalidad y escala de tonos en la música de Debussy”, *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 15, págs. 3-16. ISSN: 1134-8615.
- ZAMACOIS Joaquín (1986): *Temas de Estética y de Historia de la Música*, Barcelona, Labor, 3ª edición. (la 1ª edición es de 1975). ISBN: 84-335-7851-0.

### **Discografía básica (Piano)**

Sin ninguna pretensión de exhaustividad, se propone seguidamente una pequeña lista de grabaciones que pueden servir como aproximación a la obra pianística de los compositores de referencia:

- *Fauré. Obras para piano*, Colección Clásica *El País*, BBVA, diverdi.com. Intérprete: Esteban Sánchez. Madrid, *El País*, 2004. (Edición original: sello "Ensayo", 1972). ENY-CD-9738. ISBN: 84-96390-52-7.
- *Debussy: Piano Works. Volumen 1*. Werner Haas (piano), Noël Lee (piano). Philips (Dúo), 1993. 00289 438 7182.
- *Debussy: Complete piano music, volumen 2*. Werner Haas (piano), Noël Lee (piano). Philips (Dúo), 1994. 438721.
- *Debussy: Préludes (Book 1). Suite Bergamasque. Danse. Deux Arabesques*. Piano: Dino Ciani y Tomas Vasary. Deutsche Gramophon/Galleria, 1970/1973. 459 301-2.
- *Claude Debussy: Intégrale de l'oeuvre pour deux pianos et piano à quatre mains*. Christian Ivaldi et Noël Lee. Arion, 1990. ARN 268128.
- *Ravel: Concerto en sol. Concerto "Pour la main gauche". Debussy: Fantaisie*. Piano: François-René Duchable. Orchestre du Capitole de Toulouse / Michel Plasson. Emi Classics, 1996. Ref. 7243 **5 55586 2 6**.
- *Après la pluie... Satie*. Intérprete: Pascal Rogé. Decca, 1996 (¿).
- *The Best of Satie: Trois Gymnopédies, Six Gnossiennes, Je te veux (Valse pour piano), Avant-dernières pensées, La Diva de l'Empire, Les trois valse distinguées du précieux dégoûté, Sarabandes, Trois Nocturnes, Rêverie du Pauvre, Trois Gymnopédies (Orchestral version)*, Piano: Klára Körmendi. Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy/ Jérôme Kaltenbach. Naxos, 2000. Ref.: 8.556688.
- *Satie*. Intérprete: Patrick Cohen. Glossa Nouvelle Vision, 1998. GCD 920508.