

CONSERVATORIO DE MÚSICA
Y DECLAMACIÓN DE VALENCIA



HENRY PRUNIÈRES

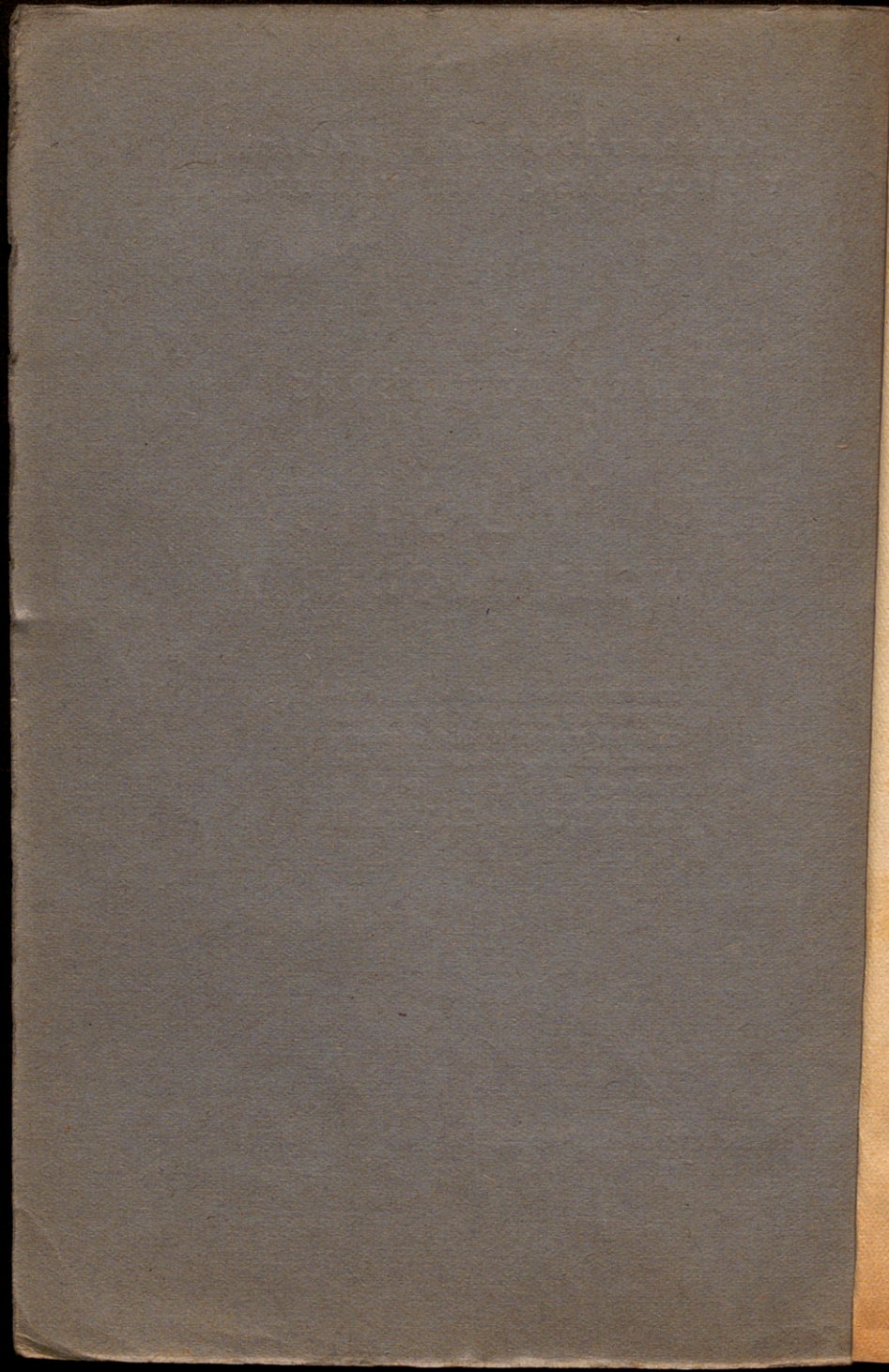
LA MÚSICA FRANCESA MODERNA

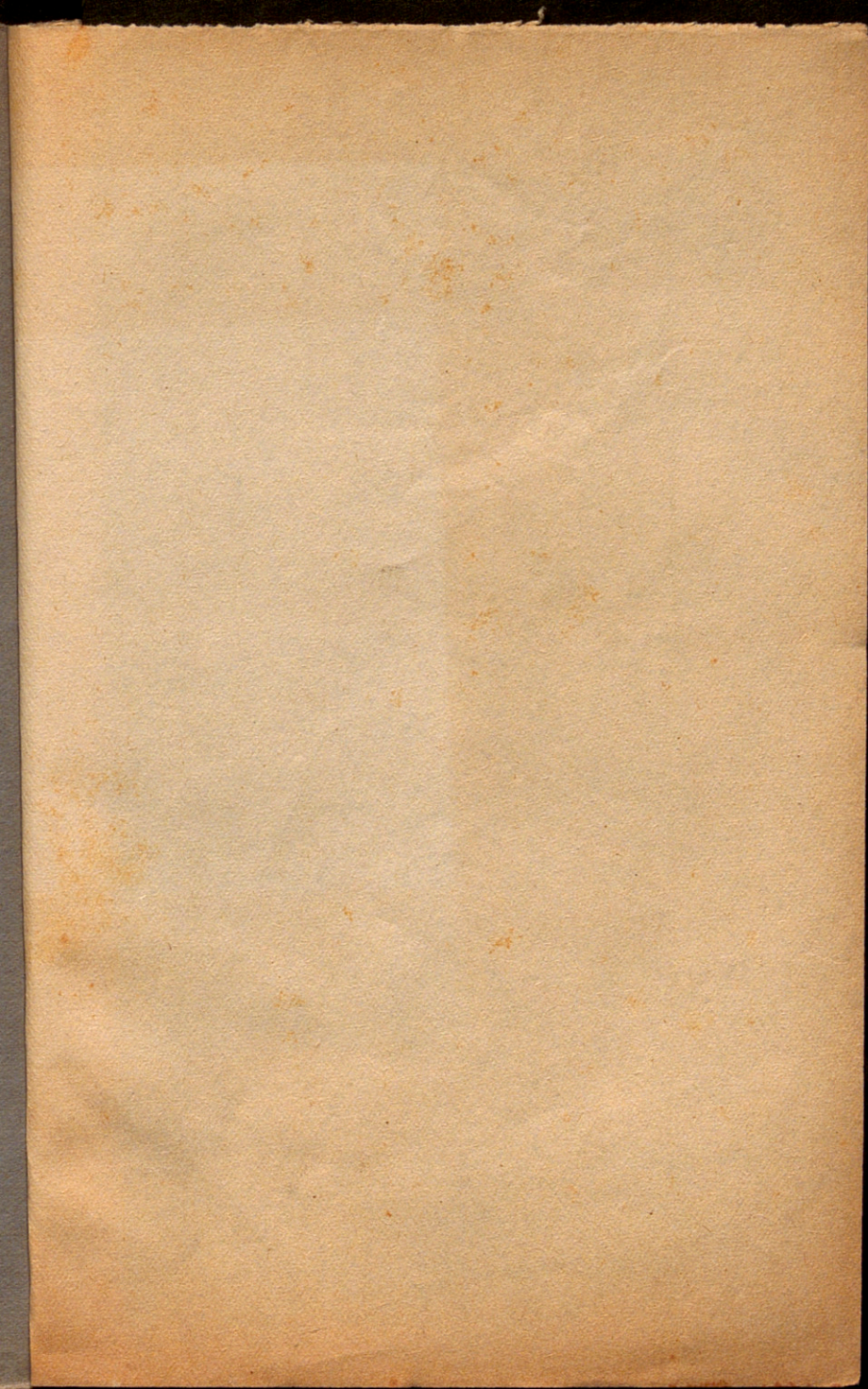
CONFERENCIAS DADAS EN EL CON-
SERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMA-
CIÓN DE VALENCIA, LOS DÍAS 12 Y
14 DEL MES DE ABRIL DEL AÑO 1923.
P R O E M I O P O R
EDUARDO L. CHAVARRI

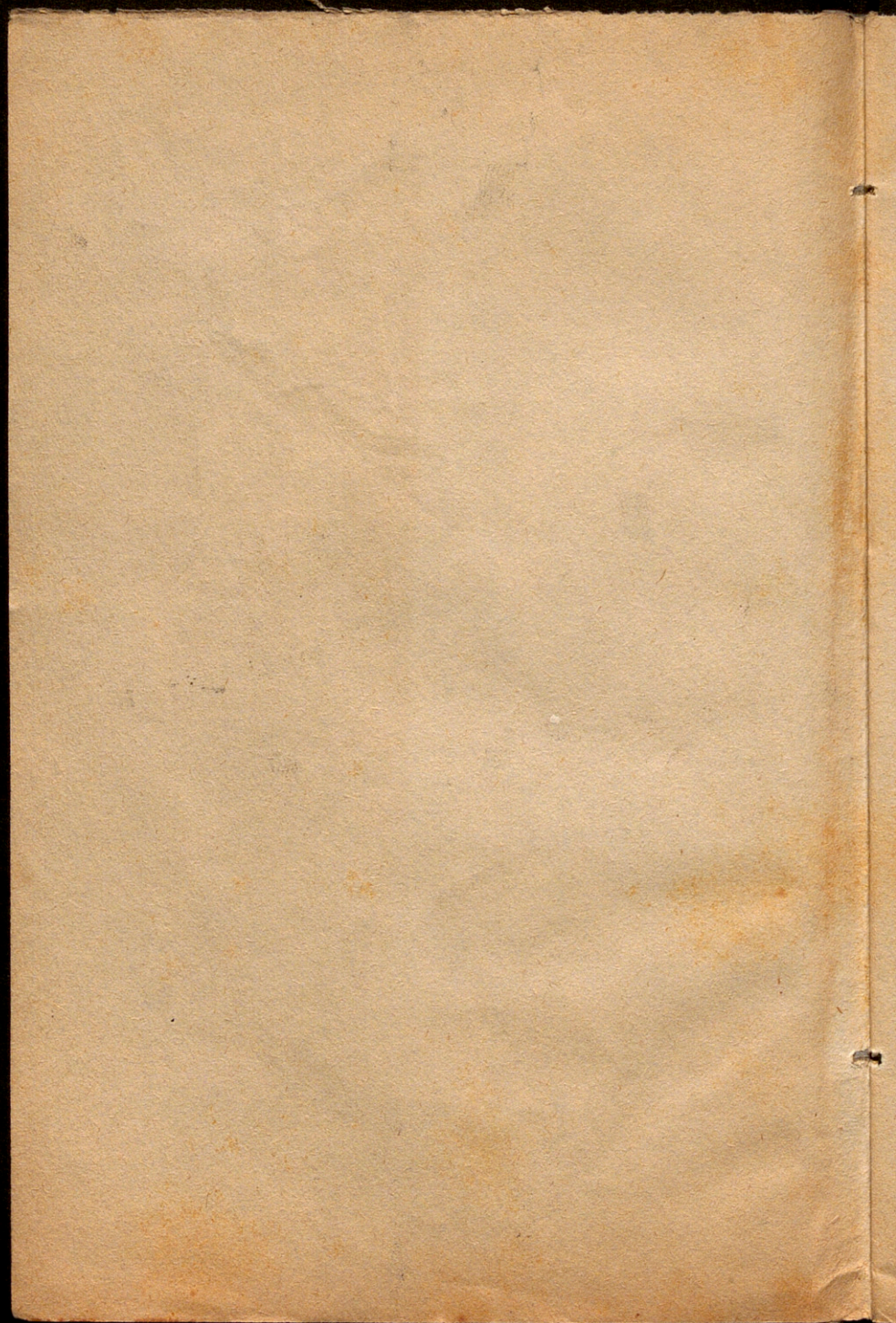
Editorial "Diario de Valencia,, Trinquete Caballeros, 14

78 (44)
U Prv

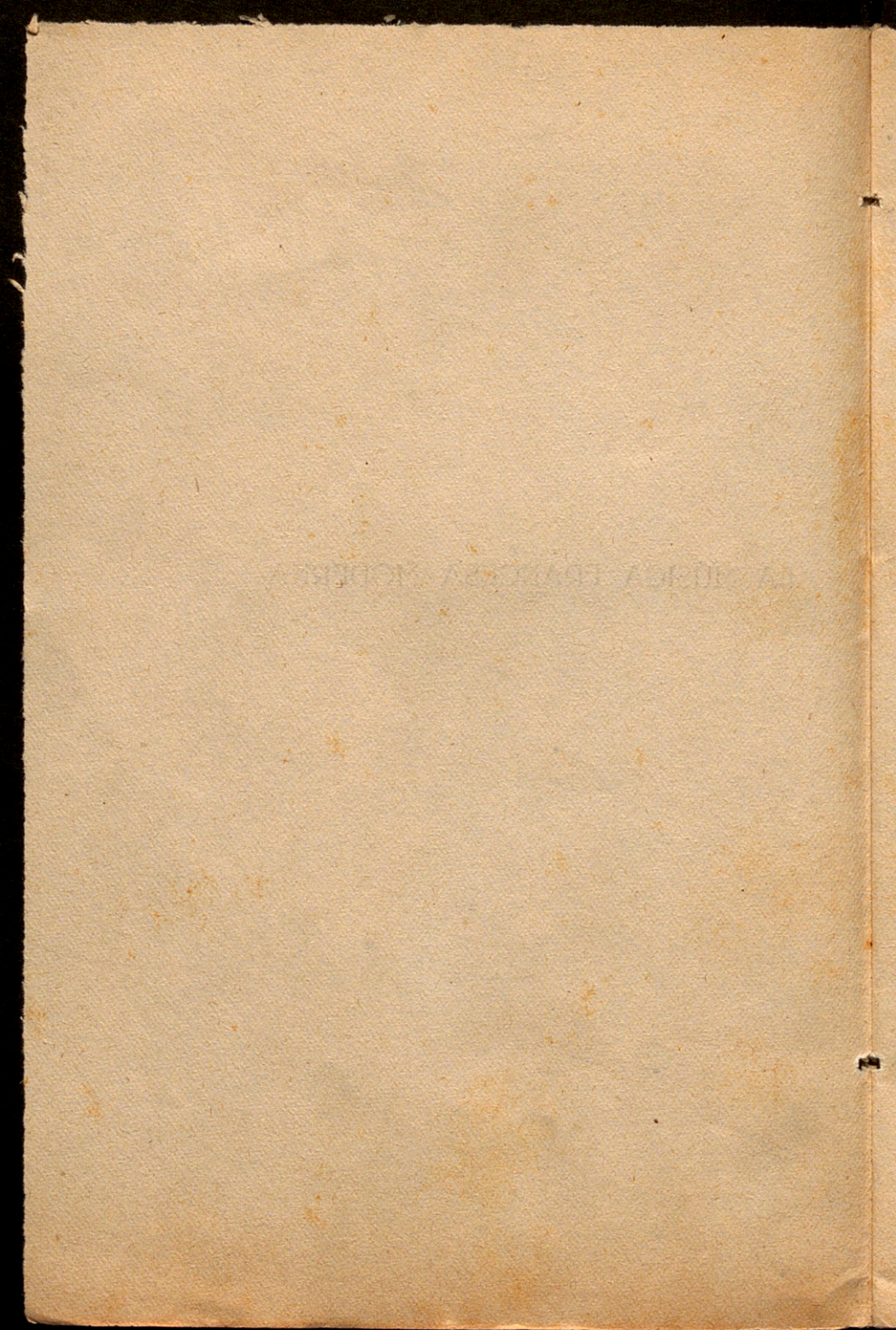
17







LA MÚSICA FRANCESA MODERNA



CONSERVATORIO DE MÚSICA
Y DECLAMACIÓN DE VALENCIA



HENRY PRUNIÈRES

LA MÚSICA FRANCESA MODERNA

CONFERENCIAS DADAS EN EL CON-
SERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMA-
CIÓN DE VALENCIA, LOS DÍAS 12 Y
14 DEL MES DE ABRIL DEL AÑO 1923.
P R E M I O P O R
EDUARDO L. CHAVARRI



Editorial "Diario de Valencia", Trinquete Caballeros, 16

CONSTITUTIONAL HISTORY
OF THE UNITED STATES

HENRY DONNELL

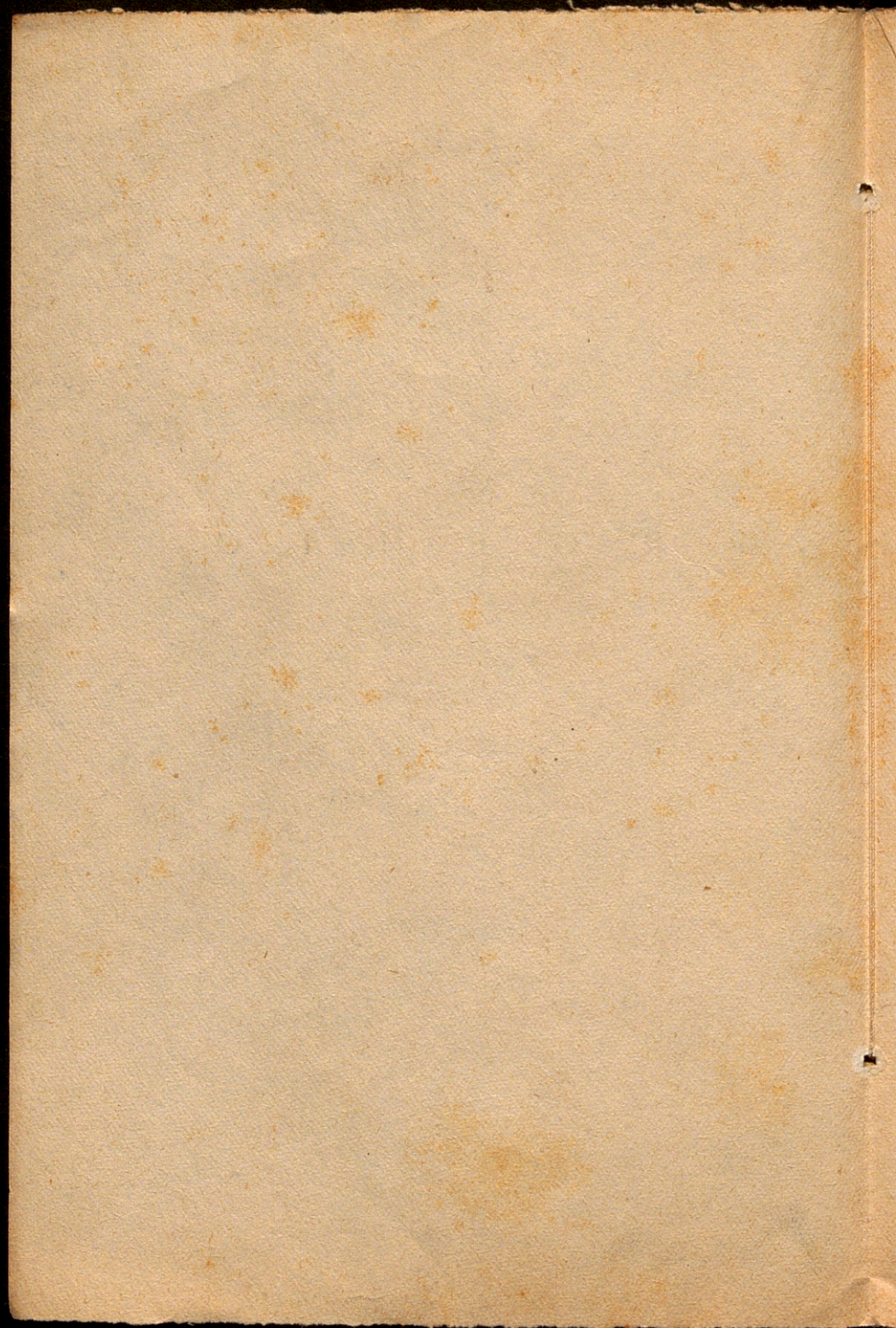
LA MUSICA FRANCESA MODERNA

COMPOSIZIONE DI
FRANCESCO CHATON
E DI
FRANCESCO CHATON
E DI
FRANCESCO CHATON
E DI
FRANCESCO CHATON



Biblioteca Nazionale e Universitaria, Firenze, Italia

P R O E M I O



SEÑORAS, SEÑORES:

ES para mí un honor señalado presentaros en la persona de M. Henry Prunières, una de las más altas representaciones de la cultura francesa, en el ambiente de nuestro Conservatorio, abierto a todas las corrientes innovadoras y acogedor de los verdaderos valores artísticos.

Viene M. Prunières a España para dar a conocer las características del arte musical francés, en las diversas modalidades y en los varios matices que el momento actual ofrece. Nuestro conferenciante, por su espíritu juvenil, a la vez que por su sentado

saber, es un genuino representante de la cultura de su país. No temáis ver en él un árido y fatigoso expositor de ideas, ni menos un superficial desflorador de asuntos; M. Prunières lleva en sí mismo las bellas características del arte de su raza: su ciencia crítica sonríe, y sus conocimientos, enlazados armoniosamente, presentan la bella ordenación palpitante de vida que simbolizaron los helenos en la frase «el árbol de la ciencia»: árbol, cosa viva, rodeada de luz, de aire, de sol, para poder vivir, que contiene la savia generosa, la cual será brotar de hojas, alegría de flores, ventura de frutos...

Además, el espíritu de M. Prunières resulta, fundamentalmente, un espíritu de artista. Sus numerosos estudios, sus publicaciones nos aportan siempre un valor nuevo, y lo traen con toda la intensidad del sentimiento que los guió; no se trata aquí de un frío razonar, sino de una generosa creación. El arte vive en Henry Prunières, y lleno de vitalidad, éste nos lo hace sentir; ni pudo ser historiador haciendo más que críticos relatos de cosas que fueron, pues supo evocar la realidad tal como ella existió, presentándola ante nosotros de nuevo viva, vibrante, cual milagrosa resurrección.

Ya comprenderéis cómo ese bello gesto creador se halla muy lejos de esas otras maneras científicas en donde las ideas se clasifican como en un catálogo, como las hojas en un herbario: mecánicamente y sin amor.

La actuación de M. Prunières en estos últimos tiempos ha sido bien eficaz. Revelador de arte y de historia, supo vencer una gran dificultad: la de señalar orientaciones seguras. Figuraos lo que significa tal empresa en los tiempos presentes de estéticas atomizadas y de confusión de valores, agravados por las consecuencias de la guerra trágica. Para salvar a la juventud artista precisaba otra juventud que tuviese la sensibilidad despierta, la inteligencia clarísima y el alma con energías conductoras. Así fué M. Prunières: supo permanecer en la vanguardia serenamente, siendo guía seguro de los jóvenes avanzados, pero también decidido contrastador de todos los valores.

Hijo de su tiempo y de su país, M. Prunières nos presenta el saber, no con el ceño adusto de los pedantes, sino con la bella sonrisa de las musas. El pensar y el sentir de nuestro conferenciante son «musicales», en el admirable sentido que dió Carlyle a

esta palabra: «si vuestra descripción es auténticamente «musical», no sólo en la palabra, sino en el corazón y en la sustancia, en sus pensamientos y atribuciones, en toda su concepción, entonces—y no de otro modo—será poética».

Tema, ejemplos, su realización por la gentil artista mademoiselle Madeleine Bonnard, orador, todo ello va a ser musical, es decir, todo ello va a ser poético; os lo va a exponer el armonioso criterio de M. Prunières.

Oidle ahora.

DE BERLIOZ A DEBUSSY

Conferencia dada en el Conservatorio de Música y
Declamación de Valencia, el día 12 de Abril de 1923

DE HERING A DE BUISSE

HERING, DE BUISSE, DE BUISSE, DE BUISSE
HERING, DE BUISSE, DE BUISSE, DE BUISSE

SEÑORAS, SEÑORES :

NO va a ser esta conferencia una exposición de anécdotas y citas históricas, sino simplemente una revisión crítica de los valores de la música francesa moderna, del modo breve y sumario que las circunstancias y el tiempo de que dispongo aconsejan. Pero con los ejemplos musicales que acompañarán a mis palabras, y que serán interpretados por artista tan distinguida como mademoiselle Madeleine Bonnard, espero que podré conseguir mi propósito de revelar las características de los modernos compositores franceses.

Constituye para mí un honor y un gusto extremo el dar esta conferencia en un Conservatorio de tan preclaro abolengo como es el de Valencia y ante un público semejante. Allá en París he conversado muchas veces con artistas que regresaban de «tournées» por España, y al hablarme de vuestro país, siempre, aludiendo a la calidad de los públicos, me han asegurado que el de Valencia era en extremo acogedor y comprensivo.

Desde hace treinta años, en Francia se ha producido un florecimiento musical cuya riqueza recuerda los lejanos tiempos de la Edad Media, cuando de toda Europa acudían los músicos a aprender su noble arte en la renombrada escuela de Nuestra Señora de París, o los del Renacimiento, cuando los maestros franceses y flamencos imperaban en Europa e incluso en Italia. La música francesa, ciertamente no conoció eclipse completo, como por ejemplo la música inglesa, y los nombres de Lully, Couperín, Rameau, Dandrieu, y más tarde los de Gretry, Monsigny, Philidor, Mehul, Boieldieu, Auber y otros, son testimonios de la continuidad del esfuerzo creador de la música francesa. Pero la gran renovación

de nuestra música se inicia, en verdad, con Berlioz.

Berlioz es, en su arte, de una naturaleza semejante a la de Delacroix, en pintura; ambos son excepcionalmente románticos y más intuitivos que técnicos, hasta el punto de que puede decirse que sus manos no respondían a veces a sus intenciones. Pero los dos rompieron los viejos moldes académicos.

Los sucesores de Berlioz, al contrario, son grandes conocedores de la técnica y poseen una solidísima cultura musical. Saint-Saëns, Lalo, César Franck, quisieron incorporar el alma del romanticismo a las formas clásicas en estado de evolución. De este ambiente, y por modo especial de Franck, desciende D'Indy y su escuela, representando un matiz que podría llamarse conservador y que en la moderna música francesa ha servido como de magnífico contrapeso a la tendencia verdaderamente renovadora. Pero más que a esta última tendencia, personificada genuinamente por Debussy, se acercan, en cierto modo, a Franck y a D'Indy los compositores del momento presente.

Después de Saint-Saëns o Lalo, en la

evolución musical, se señala inmediatamente Henry Duparc. Una cruel enfermedad ha impedido que continuara una carrera de éxito. Ha escrito bellísimos «lieder». Uno de ellos, «L'invitation au voyage», supone, en su sugestivo ambiente, un anticipo del impresionismo.

Ernesto Chausson, discípulo de Franck, murió joven, a consecuencia de un accidente; sintió la doble influencia de su maestro y de Wagner. Muchos detalles hacen sospechar que hubiese llegado a producir determinadas invenciones que en el lenguaje armónico han personalizado luego a Debussy.

La escuela que deriva de Franck es especialmente rica en sinfonistas. La ilustran Alberico Magnard, Guy Ropartz, Witkowski y otros, que mantienen gloriosamente la tradición sinfónica y contrapuntística inaugurada por Franck. No es esta tendencia inferior a otra; pero resulta evidentemente menos característica que la tendencia opuesta, en donde se halla el valor nuevo aportado por el espíritu francés a la evolución musical, paralelamente a otras innovaciones que Francia produjo en pintura y poesía.

No trataré, pues no es necesario para mi propósito, de los compositores que escribieron principalmente óperas: Gounod, Bizet, etc.

La corriente surgida de Lalo y Saint-Säens ha producido a Fauré.

Lalo tuvo una importancia renovadora tan grande como la de Franck. Y ahora se comienza a comprender lo trascendental de su influencia. Lalo casi es el inventor de la orquesta moderna. Es un continuador de Berlioz.

De la orquesta de Lalo proviene, hasta cierto punto, la técnica impresionista que luego han aprovechado Debussy y Dukas, por ejemplo. El famoso «ballet» de Lalo, «Namouna», hizo las delicias de Debussy, de Dukas, de D'Indy, cuando éstos eran jóvenes. En el final de la «Sinfonía sobre un tema montaños», de D'Indy, aparece la prueba de la influencia de «Namouna».

Saint-Säens es un clásico, un espíritu ponderado, lúcido, quizá un poco frío, en definitiva eminente. Se le continúa admirando legítimamente. Los jóvenes compositores han tenido fervorosos elogios para Saint-Säens.

Ravel, en especial, admira la disposición arquitectoral de las obras del autor de la «Danza macabra».

Pero el músico a quien más se debe en la conquista impresionista, antes de Debussy, es Gabriel Fauré. Ama las formas tradicionales, clásicas, pero sabe colmarlas con los exquisitos matices de su sensibilidad.

Así como en poesía Verlaine, Fauré emplea las vagas coloraciones, la tenuidad, las expresiones más sutiles y delicadas. Es preciso para alcanzar un maravilloso goce estético, gustar esta sensibilidad admirable de Fauré. En sus obras aparece la escritura pianística más refinada. Sus melodías vocales corresponden en la música francesa, por su trascendencia, a lo que son para el arte alemán las melodías de Schumann. Una de las cualidades más admirables de la música de Fauré es su maravillosa manera de modular.

Oiréis ahora las deliciosas disonancias que se encuentran en el acompañamiento pianístico de la melodía de Fauré «Soir», y podréis apreciar la diferente manera de interpretar la poesía de Verlaine, «Mandoline», por Fauré y por Debussy, bien

representativa cada una del temperamento de su respectivo autor.

En Chabrier y en Fauré todo hace ya presentir un arte nuevo; pero ello no es suficiente para explicar la personalidad de Debussy, ya que es difícil encontrar en la historia de la música una irrupción tal de originalidad. Los hallazgos artísticos de Debussy, en armonía, en forma, en ritmo, en melodía, tienen un carácter instintivo. En ellos no hay nada de cerebral. Nada que pueda referirse a trabajo de laboratorio. Debussy, como Chopin, ve su obra realizada en seguida que la concibe.

Se dijo en algún tiempo que Debussy era un revolucionario anarquizante; sin embargo, por la pureza de su ordenación musical, por su gusto en las proporciones, Debussy es un clásico.

Nada de inútil presenta la música debussysta; en ella todo tiene su razón de ser: ninguna retórica, la expresión más directa de los sentimientos y de las sensaciones y una perfección de forma casi milagrosa. Sin manifestaciones tumultuosas, sin palabras altisonantes, sin «reclamo», Debussy renovaba toda la música,

desde la misma estructura de los acordes y su encadenamiento, hasta las arquitecturas consagradas por los siglos. Sus construcciones parecían aéreas y frágiles. El espíritu apenas se daba cuenta de que existía un sólido esqueleto, y sin embargo, tales monumentos diáfanos, al ser estudiados aparecen increíblemente firmes, como esas catedrales creadas por el genio francés, que supieron resistir los más terribles bombardeos mientras se derrumbaban por menores ataques construcciones formidables.

Debussy sintió en su primera época la influencia wagneriana de «Parsifal» y la de los compositores rusos, en especial la de Mussorgsky en su «Boris Godunof». Pero las influencias mayores y que con más decisión actuaron sobre Debussy fueron las del impresionismo pictórico y las del simbolismo literario, singularmente la poesía de Mallarmé.

El poema sinfónico «L'après midi d'un faune», de Debussy, señala en la historia de la música una fecha tan importante como la que marcó la «Sinfonía fantástica», de Berlioz. Aparece como un modelo de construcción poemática; pero también inaugura una manera de armonía hasta

entonces no sistematizada y un estilo de orquestrar. Tras «L'après midi» van apareciendo, y afirmando concretamente el arte de Debussy, obras tales como los Nocturnos: «Fêtes», «Nuages», «Sirènes»; luego, el poema «La mer», y más tarde, «Iberia», obra compuesta por Debussy bajo una influencia española.

España fué conocida por Debussy de un modo indirecto. Albéniz, vuestro gran músico, y Manuel de Falla, hicieron conocer a Debussy el ambiente musical popular de Andalucía. Manuel de Falla ha llegado incluso a decir que nadie ha expresado la especial atmósfera de Andalucía como Debussy. Pero Debussy no pretendió describir de un modo realista, material, de detalle, lo que no había visto, sino que buscó la impresión espiritual más profunda. Así, en el preludio «La puerta del vino» se ha querido ver por muchos el recuerdo del paisaje de la Alhambra, o un pintoresco desfile de arrieros, o unas campanas a lo lejos, etc., etc. Pues según Falla refiere, este preludio lo escribió Debussy sugestionado simplemente por una tarjeta postal iluminada. El contraste violento de intensa luz solar y de sombra, reproducido en la

postal, le impresionó, y su mente ideó el acento andaluz.

El valor extraordinario del impresionismo, en Debussy se aprecia magníficamente en su ópera «Pelleas et Melisande». En ella un arpeggio, un acorde, una disposición sonora, explican toda una situación o el estado de alma de un personaje.

«Pelleas et Melisande» ofrece además un valor musical que pudiera llamarse específicamente francés. Me refiero al tipo especial de declamación lírica adoptado por Debussy. Huye Debussy del acento italiano o alemán para exaltar, de un modo prodigioso y justo, la prosodia y el genio peculiar de la lengua francesa. Los personajes de «Pelleas et Melisande» cantan perfectamente en francés.

Este estilo de declamación tiene contactos con el ideal de la tragedia clásica de Lully.

Podéis creer que existe tanta fuerza en «Pelleas» como en muchos trozos frenéticos de Strauss.

Debussy ha encontrado en sus últimas obras, singularmente, la carne desnuda de la emoción. En un fragmento de «Le martyre de Saint Sébastien» se llega a una in-

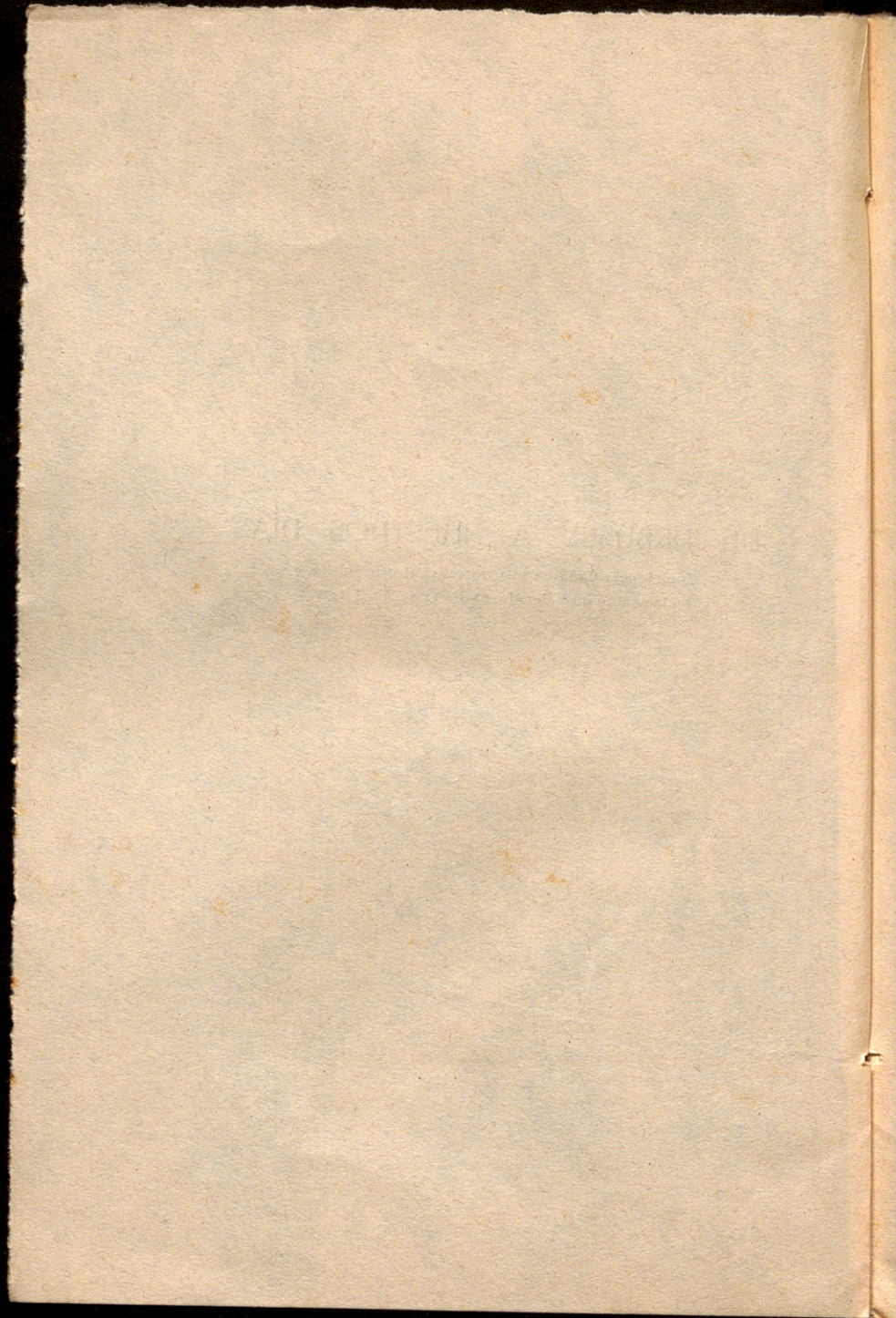
tensidad emocional semejante a la del famoso «Lamento» de la «Ariana», de Monteverdi.

Debussy, en fin, ha renovado toda la música, y su personalidad es tan elevada que ha podido decir un literato francés contemporáneo, André Suarés: «Si

la música francesa es hoy en el
mundo un valor eminente,
se debe exclusivamente a
Debussy».

DE DEBUSSY A NUESTROS DÍAS

Conferencia dada en el Conservatorio de Música y
Declamación de Valencia, el día 14 de Abril de 1925



SEÑORAS, SEÑORES:

S EÑALADA ya en la anterior conferencia la enorme participación que a Debussy corresponde en la historia de la música francesa y universal, seguiremos nuestra revisión, en orden evolutivo, de la música francesa contemporánea.

Debussy ha renovado todos los géneros; pero esta labor considerable no debe influir para mostrarnos injustos con los demás compositores que, como él, han innovado.

No ha de considerarse a Ravel como un epigono de Debussy, a quien debe bastante menos que a su maestro Fauré.

Ravel ha sentido toda clase de influencias: la de Fauré, la de Chabrier, la de Rimsky-Korsakoff, de quien aprendió orquestación.

Entre Ravel y Debussy, lo que de común existe es el poder de suscitar un ambiente por medio de algunas armonías, de un acorde, es decir: la fuerza impresionista. Pero el arte de Mauricio Ravel difiere, por la forma, del de Debussy.

Debussy, clásico por su buen gusto, por su ordenación, no se sirve de las formas clásicas sino de un modo indirecto, mientras Ravel construye sus obras siguiendo los tipos clásicos más o menos renovados.

Desde el punto de vista de la escritura pianística, Ravel se adelantó a Debussy en el hallazgo de nuevos giros, por lo cual puede comparársele con Liszt, que en su tiempo también renovó aquella escritura.

Ravel, espiritual humorista, huye de la expresión sentimental; pero a menudo, a pesar suyo, su música deja trasparentar los sentimientos reales de su alma. Nada iguala entonces la calidad de esta emoción y de esta ternura que parece sentir el pudor de dejarse ver. Su mayor obra de humor es la ópera, en un acto, «L'heure espa-

gnole», que estrenada sin gran éxito, ha llegado a alcanzar ahora un triunfo casi popular.

Le gustan a Ravel las expresiones musicales raras y refinadas; pero no es precisamente sólo un cincelador de preciosas joyas.

En «Dafnis y Cloe», por ejemplo, la obra capital de Ravel, para mí, existen páginas de una grandiosidad emocionante, y circula una sangre generosa y joven.

Ravel es, además, sobre todo, un gran orquestador; su orquesta es luminosa y brillante.

Florent Schmitt fué compañero de Ravel en la clase de Fauré. Schmitt todo lo siente en grande. Ama los planes vastos, las construcciones ciclópeas. Sus obras pequeñas son mediocres. Orquesta de un modo extraordinario, pero bien diferente de la manera de Ravel.

Por cierto que al ser interpretada en Londres, no hace mucho tiempo, una obra de Schmitt, bajo la dirección del ilustre Mengelberg, ciertos críticos decían que no apreciaban la música de Schmitt por no considerarla suficientemente francesa. Entendían que Francia produce sólo un arte

fino, delicado, no de grandes formas, y Schmitt demuestra lo contrario.

Por ello se parece a determinado tipo de escultores franceses, como Rodin o Rude.

Otros discípulos de Fauré son también dignos de mención, y poseen una técnica extraordinariamente refinada: Roger Ducasse, Huré, Caplet, Inghelbrecht, Ladmirault, etc., etc.

Pero llegó un momento, lo mismo para la pintura como para la música, en que el impresionismo agotó lo sutil, lo precioso. Se alcanzó un grado de perfección y de complicación técnica, tras el cual no se veía posibilidad de mayor avance. Se produjo una reacción hacia otro tipo de arte. Algunos músicos, como por ejemplo Ravel, comenzaron a evolucionar.

Además, a pesar del impresionismo, algún maestro de potente personalidad supo cultivar un arte bien propio. Tal es el caso de Pablo Dukas, el admirable constructor y orquestador, autor de «El aprendiz de brujo» y de «Ariana y Barba-Azul», que es, con «Pelleas», la obra maestra del teatro musical francés contemporáneo.

Un músico singular, Erik Satie, tuvo

una conciencia clara de la necesidad de evolucionar y de reaccionar contra el impresionismo. Erik Satie no es joven, pues nació antes que Debussy, y hacia 1886 tuvo la intuición del impresionismo musical. Es un artista desigual e incompleto, pero sin duda genial, por lo menos de un modo intermitente. Su temperamento es curiosamente enigmático. Esto impide saber cuándo se produce en serio o cuándo bromea. Nació en Honfleur, patria, igualmente, de otro formidable humorista, el literato Alfonso Allais.

A los 40 años estudió contrapunto y fuga con D'Indy. Se supo luego con sorpresa que había puesto en música, en su obra «Sócrates», los diálogos de Platón. Sus piezas pianísticas, de títulos barrocos, son de delicada factura.

Toda esta música ha ejercido sobre la nueva generación musical una innegable influencia, apartándola de la imitación de Debussy o Ravel, perniciosa como todas las imitaciones de artistas profundamente originales.

Junto a Satie, debe ser colocado Roussel, admirador de Ravel y de Debussy, bajo cuya influencia escribió «Le

festin de l'araignée». Pero Roussel trajo un estilo de armonía raro y áspero, que anuncia al Strawinsky de «La consagración de la Primavera». Roussel practica instintivamente una polifonía atrevida y poderosa, llena de color y poesía, y la politonalidad, de un modo magistral. Tiene obras tan bien orquestadas que apenas se nota en ellas la disonancia politonal. Su «Sinfonía» es, sin duda, la obra más considerable que en Francia se haya oído en los últimos diez años.

Koechlin es otro artista independiente. Ha escrito sus obras sin tener en cuenta las dificultades o posibilidades de interpretación. Es ecléctico; ha seguido todos los caminos y ha cultivado todos los géneros. Se le puede reprochar una expresión igual, gris, pero en su armonía se encuentran detalles de una gran novedad. Ha sido uno de los primeros que en Francia ha empleado efectos de superposición de tonalidades, usados ahora por ciertos jóvenes sistemáticamente.

Y he aquí que, en nuestros días, ha surgido «el grupo de los seis». Esta apelación es un invento periodístico; no responde a ninguna realidad de estilo. Da-

rius Milhaud, Honnegger, Auric, Poulenc, Durcy y Germaine Tailleferre, al salir del Conservatorio decidieron unirse y dar juntos conciertos y audiciones de sus obras; pero si lo hicieron así, fué para llegar al público antes y más fácilmente, no porque sigan la misma orientación, ya que entre ellos no existe de común más que los lazos de una gran amistad. Cada cual practica una técnica diferente, y, además, sus méritos son desiguales.

Darius Milhaud es un judío del Mediodía de Francia; tiene partidarios y adversarios igualmente extremados. Se merece unos y otros, pues en su música, a veces, lo bueno y lo malo se mezclan de manera inextricable. Surgen en sus obras cosas antipáticas, ganas de asustar y de llamar la atención. En ocasiones se pierde en rebuscos cerebrales. Poco seguro como esteticista y menos aún como crítico, es un músico de raza, lleno de vida y de fuerza. Ha sido de los primeros en emplear la politonía sistemáticamente, no en los acordes, sino en el contrapunto. De él se ha de esperar mucho, pues es muy joven. Sus «Poesías judías», el «IV cuarteto», «Las Cóeforas», «Proteo», son obras de real im-

portancia y cuya aparición se señala en la historia de la lengua musical.

Honnegger supera a Milhaud. Nunca se ha dedicado a la excentricidad. Es un talento grave. Practica menos la politonalidad que la atonalidad, a la manera de Schoenberg. La necesidad de reaccionar contra el impresionismo le lleva a adoptar las formas clásicas de la sonata y la sinfonía, repudiadas por la escuela de Debussy. Menos combatido que Milhaud, trabaja en silencio y crea obras robustas y sanas, cuya concepción atestigua una maestría precoz.

Germaine Tailleferre es una artista de porvenir. Sus composiciones, poco numerosas, parecen mirar hacia Fauré y poseen una rara elegancia y la más exquisita sensibilidad.

Roland Manuel no pertenece al grupo de los seis, y es el único discípulo formado por Ravel; tiende más a la gracia que a la fuerza, y lo consigue de un modo natural. Su ópera bufa «Isabelle et Pantalon», ha alcanzado un éxito brillante, incluso un éxito de público, a pesar de su escritura audaz.

Georges Auric, que sólo tiene 23 años,

ha escrito poca música. Su bagaje artístico lo componen principalmente melodías y trozos para piano, escritas en un estilo seco, espontáneo, muy personal.

Louis Durcy parece más original. Ha escrito melodías de una sencillez un tanto afectada, pero no desprovista de interés.

Entre los compositores más jóvenes se distingue Poulenc, que revela un amable talento. Sus obras gustan por su gracia ingenua y aun por su «gaucherie». Poulenc ha nacido músico, y sus piezas de piano, a pesar de la influencia bien sensible de Ravel y Satie, son muy personales. Es también autor de una colección de melodías, «Bestiario», sobre versos de Guillermo Apolinaire.

Otros músicos comienzan su carrera: Jacques Ibert, Q. Delvincourt, Lazarus, Migot, Ferroud, etc.; pero no han producido todavía obras que les caractericen, obras de verdadero relieve. Quizá no conviene hablar mucho de ellos para no incurrir en lo que, con censura irónica, dice Dukas: que ahora se va en busca de compositores al registro de nacimientos.*

Ante el arte de estos compositores modernísimos y ante su empleo sistemá-

tico de las fórmulas politonales o atonales, muchas personas quedan desconcertadas. Por otra parte, la lengua musical de estos autores resulta, al lado de la de los impresionistas, sus predecesores, elemental, primaria. Ello hace preguntar: ¿Se trata, pues, de una decadencia? Es imposible asegurarlo. Sin embargo, la historia nos presenta ejemplos demostrativos de que para avanzar se ha retornado a veces a una ingenuidad primitiva. Al final del siglo xvi, los grandes maestros polifonistas llegaron a la cumbre de lo admirable, de la riqueza técnica y expresiva. Pero este arte polifónico, en todo su esplendor, desaparece durante años para dejar paso a un arte vocal simple, más de aficionados que de maestros: la monodia de la «camerata» florentina de Caccini, de Monteverdi. Y luego, en la evolución de los tiempos surgió, rico y potente, todo el arte moderno. Quizá así, también, del momento actual inquieto e impreciso, nazcan nuevas orientaciones y una nueva época.

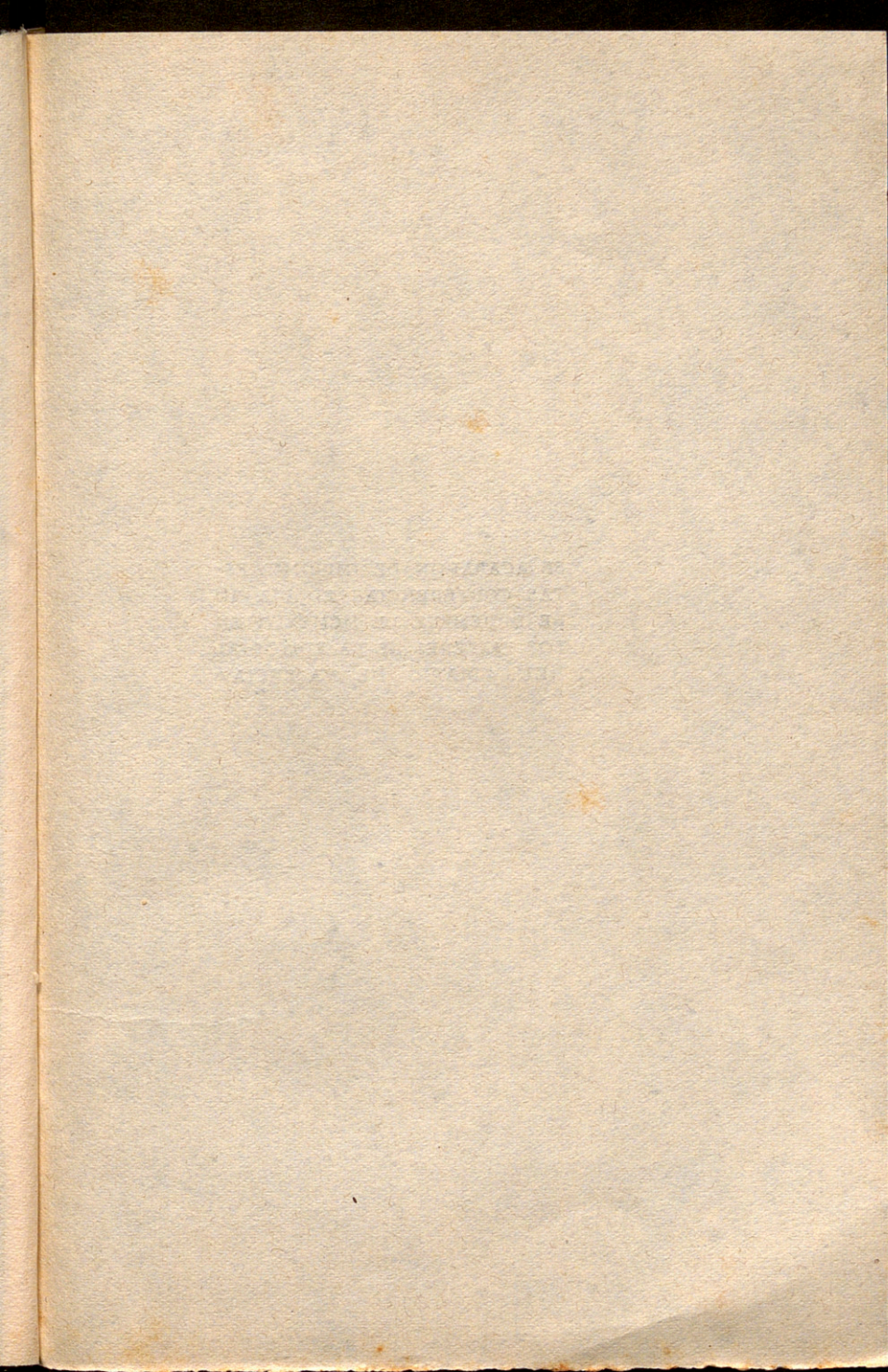
Las anteriores conferencias fueron ilustradas por mademoiselle Madeleine Bonnard, que cantó las obras que a continuación se expresan, siendo acompañada al piano por el profesor del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, don José Bellver:

En la conferencia del jueves 12 de Abril de 1923: «Le colibri», Chausson; «Les cigales», Chabrier; «Invitation au voyage», Duparc; «Primera y segunda canción de Bilitis», «Green», «Mandoline», «Segunda balada de Villon», Debussy; «Le secret», «Clair de lune», «Soir», «Mandoline», Fauré.

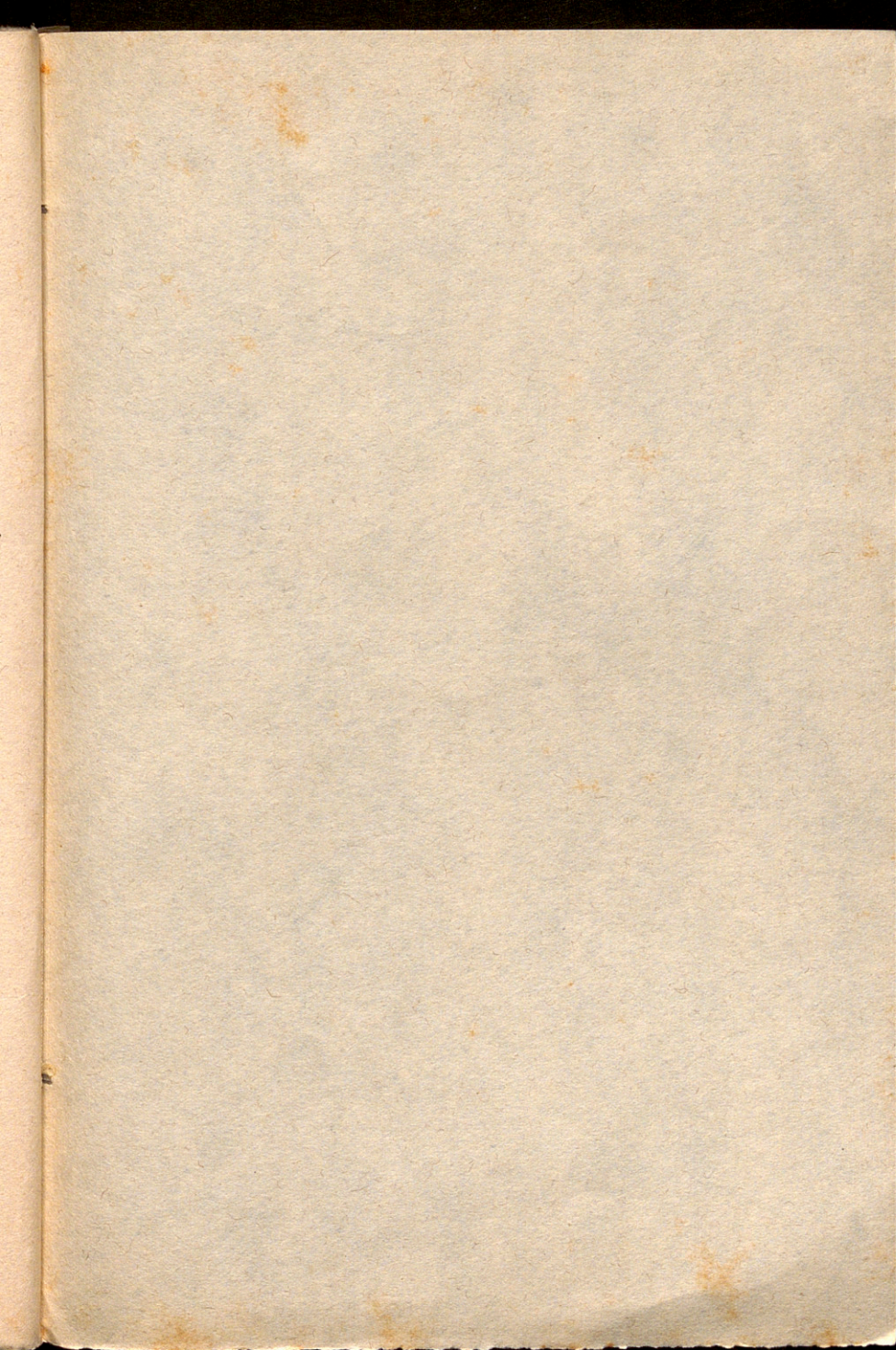
En la conferencia del sábado 14 de Abril de 1923: «La ronde», «La flûte enchantée», «Le paon», Ravel; «Le bachelier de Salamanque», «Sarabande», Roussel; «Chant de nourrice», Milhaud; «Dafaneo»,

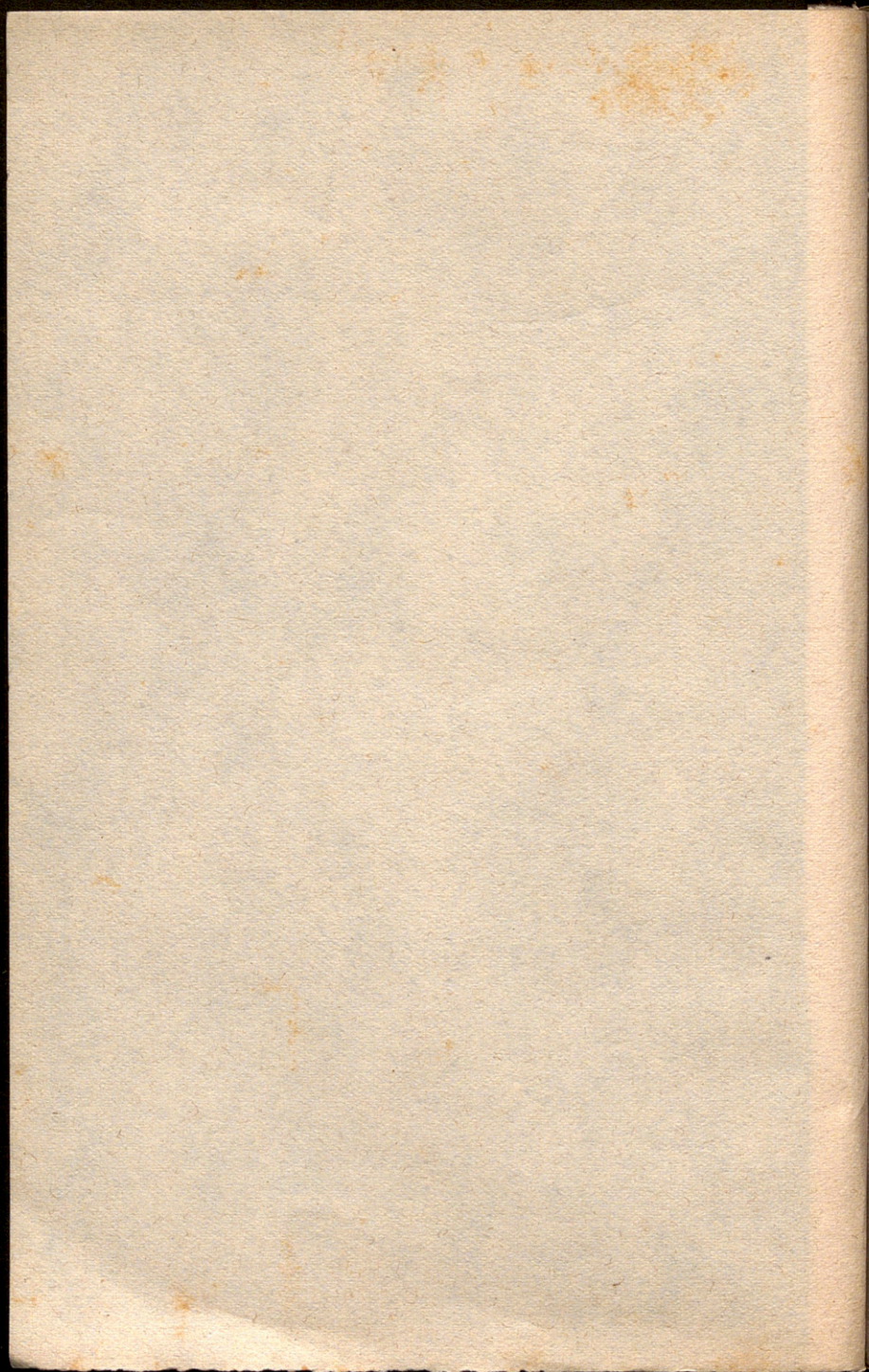
Satie; «La carpe», «Le dromadaire», Pou-
lenc; «Melodía», Honnegger.

La versión castellana de las conferen-
cias de M. Henry Prunières ha sido redac-
tada por el crítico musical del «Diario de
Valencia», don Enrique G. Gomá, como
ampliación de las notas, tomadas por el
mismo, de dichas conferencias, y sometida
a la aprobación de M. Prunières.



SE ACABARON DE IMPRIMIR ES-
TAS CONFERENCIAS EL DÍA 10
DE DICIEMBRE DE MCMXXIV, EN
LOS TALLERES DE LA EDITORIAL
DEL «DIARIO DE VALENCIA»





ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 1556⁸⁰
Sig. 78(44)V
Pcu
17-VIII-C/4

