Aproximación a la fiesta en la música francesa del siglo XX

J. Santiago TELLO COLLADO

Universidad Politécnica de Valencia

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D.; y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 333-342, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

Si bien en una primera apreciación la música francesa del siglo XX no resulta excesivamente festiva, al profundizar en la estética de los compositores del grupo de «Les Six»¹ y en composiciones de Claude Debussy, observamos que incluso el término *Fête* podemos encontrarlo en obras tan conocidas como los *Nocturnes* de este compositor. Quiero decir con ello que no muchos compositores franceses del s. XX han dedicado su producción a alguna de las acepciones de la fiesta, aunque sí he encontrado varias piezas cuyos títulos coinciden con el término «Fête» o lo contienen. Tampoco he pretendido reducir mi estudio a una mera labor documental. Desde el primer momento hemos de plantearnos que la sensación que puede producir la música en el oyente puede ser infinitamente distinta y en la mayoría de los casos hemos de fiarnos del título que nos da el autor para comprender su significado. Observamos esto sobre todo cuando la música es sólo instrumental, sin texto, ya que cuando lo tiene la ausencia de semántica se difumina o desaparece. Esta problemática llega a un punto de inflexión dentro de las corrientes estéticas románticas, donde la música no tiene un poder semántico preciso a diferencia, por ejemplo, de la poesía. De este modo, la música pasaría a estar en el primer lugar dentro de la jerarquía de las

¹ *Les Six*, nombre que dio Henri Collet en 1920 a un grupo de seis compositores franceses: Louis Duray, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre (la dama del grupo), Georges Auric y Francis Poulenc, siguiendo los ideales de Erik Satie y de quienes se convirtió posteriormente en defensor Jean Cocteau. «La musique du groupe des Six représente une réaction aussi bien contre le wagnérisme et ses émules nouveaux (Richard Strauss) que contre l'impressionisme debussyste, voire contre le ravelisme». Lacas, Pierre-Paul, «Groupe des Six» in *Dictionnaire de la Musique les compositeurs*, Paris, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 1998, p. 740.

artes por su capacidad de producir emociones no especificadas.² Esto ocurre en los *Nocturnes, Triptyque symphonique pour orchestre et chœurs*, compuesto el último año del siglo anterior.³ Obra separada en tres movimientos que el autor titula *Nuages*, para el primero, *Fêtes* para el segundo, y *Sirènes*⁴ para el tercero, incluso con la anotación de: *avec chœur de voix de femmes*, constituirá uno de los trabajos que hemos elegido para el comentario. La razón fundamental de esta elección es que siendo una de las obras más interpretadas en las grandes salas de concierto, su título «*Fêtes*» para el segundo movimiento, nos introduce de lleno tanto en una de las corrientes más importantes de la música francesa del siglo XX, el Impresionismo, como en el tema que nos ocupa.

En primer lugar, hagamos un repaso del ambiente musical que heredó la Francia de principio de siglo de los muchos y prolíficos autores del s. XIX. El motivo por el cual he escogido a éstos, se fundamenta en que de alguna manera se anticipan a estilos o corrientes compositivas que predominarán en el XX. Otros muchos han sido omitidos porque su obra sin dejar de ser importante o relevante se aleja de las nuevas líneas evolutivas estilísticas que posteriormente conformarán la música francesa contemporánea.

Así pues, Félicien David (1810-1876) representante de la época de transición hacia las nuevas tendencias coloristas, se anticipa con su amplia utilización de la paleta orquestal a sus contemporáneos.⁵ Pero el rasgo que más nos ha llegado de él, es el recuerdo de un orientalismo excepcionalmente conseguido. El autor se refería a *Saphir*, título de una de sus obras en estos términos: «*homme de race latine et peut-être même sarrasine*».

² Ideas recogidas de la conferencia que Enrico Fubini dio en el Conservatorio Joaquín Rodrigo de Valencia con motivo del Master de Estética y Creatividad Musical en su segunda edición el pasado 14 de marzo de 1999.

³ Décembre 1897-Décembre 1899.

⁴ El último movimiento de esta obra ha dejado muchas veces de interpretarse por razones económicas, por lo que la obra ha aparecido para el gran público varias veces mutilada. Su primera audición tuvo lugar el nueve de diciembre de 1900 en los Concerts Lamoureux de París. El estreno corrió a cargo de la batuta de Camille Chevillard, quién también estrenaría en 1905 otra de las obras más conocidas e interpretadas de Debussy: *La Mer*. Véase Lesure, François, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genève, Minkoff, 1977, pp. 95-96.

⁵ Esta anticipación del uso de los diferentes timbres como colores de una paleta, nos lleva al Impresionismo, que en música comienza sobre el 1887.

Un año más tarde nace Ambroise Thomas (1811-1896), compone varias óperas, alguna de ellas como *Mina ou le Ménage à trois* con texto de Planard, constituye un ejemplo de la verdadera *opéra-comique*, donde encontramos personajes que provocan la alegría, la risa, aunque entendida como la expone Molière en sus *Préfaces*: «le rire des gens de goût».⁶

Charles Gounod (1818-1893) es uno de los maestros que mejor ilustra la segunda mitad del siglo XIX. Sus primeras producciones van destinadas a obras de Molière. Intentó acomodar la música de Lully (1632-1672) al gusto del público contemporáneo. Para el *Médecin malgré lui*, compuso una partitura completamente original, aunque se impregnó de la forma de escribir de Rameau (1683-1764) antes de publicarla. De todas las partituras de Gounod es la más homogénea. El público que asistió a su primera representación se sintió entusiasta, forzando al maestro a salir a escena a recibir los aplausos. Casualmente, el día de su estreno era el aniversario del nacimiento de Molière. Un fragmento de otra de sus óperas, *la Reine de Saba*, se intercaló en un *cérémonial pour la Fête-Dieu*, que el rey René, duc d'Anjou (1409-1480) institucionalizó en Aix-en-Provence.⁷ En una escena de esta ópera la reina de Saba visita al rey Salomón, y le ofrece unas danzas muy melancólicas pero excesivamente rítmicas. Naturalmente la crítica del momento trató muy mal el libreto, aludiendo al mismo con divertidas parodias.

Por otra parte César Franck (1822-1890) –belga aunque afrancesado al estilo de Lully–, Camille Saint-Saëns (1835-1921), Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937), inician en Francia una pequeña revolución que habría de devolver a la música instrumental francesa la revalorización que tuvo en el Barroco o en el Rococó.⁸

El trabajo de Saint-Saëns busca sobre todo una perfección formal y es capaz de adoptar cualquiera de los trucos de moda del Romanticismo. De toda su

⁶ Le Senne, Camille, «Période Contemporaine» in Labignac, Albert, *Histoire de la Musique, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1914, p. 1700.

⁷ *Ibid.*, pp. 1714-1715.

⁸ La música de este período, entre el Barroco y el Clasicismo, pretende reflejar un mundo ficticio y estilizado, acorde con la situación social, política y refinada del reinado de Luis XV y parte del de Luis XVI. Las características más destacadas de esta música son: abandono del contrapunto imitativo, melodías y temas diminutos que suelen repetirse mucho, abundancia de enormes ornamentos que ocultan en la mayoría de los casos a la propia melodía, y armonías bastante pobres. Ejemplos los tenemos en la música para clave de Couperin y Rameau.

producción las obras más conocidas son *Le Carnaval des animaux*, la *Symphonie avec orgue*, y la célebre *Danse macabre*. Asimismo, este compositor es el representante más destacado de la tradición específicamente francesa⁹ que será seguida por sus alumnos y sobre todo por Fauré, al que podíamos considerar como el último gran músico romántico.

La tradición cosmopolita,¹⁰ que es una de las tres líneas evolutivas que pueden detectarse en la historia de la música francesa desde 1871 hasta los primeros años del siglo XX, será transmitida por César Franck¹¹ y continuada por Vicent d'Indy (1851-1931).

En 1894, surge la Schola Cantorum, en principio nacida para la difusión del canto gregoriano y la polifonía clásica. Bajo la dirección de d'Indy se convierte en un lugar de educación sinfonista y wagneriano,¹² sin descuidar el patrimonio musical francés,¹³ como muestra su sinfonía *Cévenole*. Entre tanto, algunos músicos como Ernest Chausson (1855-1899) y Alexis-Emmanuel Chabrier (1841-1894) intentaban unirse al culto wagneriano pero buscando al mismo tiempo una reconsideración del mismo en términos «franceses».¹⁴

Esta situación llega a un punto de inflexión entre el wagnerismo de d'Indy y los aires completamente novedosos de Debussy. Es pues a partir de este momento donde podemos situar el inicio de una tercera línea compositiva representada por éste.

⁹ Gruot, Donald J., y Palisca, Claude V., *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, Alianza Música, 1984, p. 788.

¹⁰ *Ibid.*, p. 788.

¹¹ César Franck, que como ya se ha dicho es belga afrancesado, estuvo estudiando en el Conservatorio de París con el checo germanizado Anton Reicha, del que aprendió la composición más tradicional, maneras ortodoxas fundamentales de conformar y desarrollar temas y su textura fue homófona, aunque enriquecida con ciertos rasgos contrapuntísticos. Toda su obra está penetrada de un idealismo religioso. Cierta alejamiento de los extremos expresivos románticos y algunas innovaciones cromáticas en la armonía, así como la aplicación sistemática del sistema cíclico. Quizá su obra más conocida sea la Sinfonía en Re m. También desarrolla gran producción para órgano.

¹² En estos años encontramos aún en pleno desarrollo la lucha cultural de los «sinfonistas», de los «wagneristas» y de los «armonistas». Véase Salvetti, Guido, *Historia de la Música*, 10, El siglo XX, primera parte, Madrid, Turner Música, 1986, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

Quizá es a partir de este movimiento desde donde deberíamos comenzar nuestra andadura con el binomio *Fête-Compositeurs*

El tratamiento de la luz y el color en la pintura de la mano de Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Degas, Renoir y Cézanne, será pronto absorbido por Debussy y aplicado a la música. Detengámonos brevemente en un pequeño comentario de las cualidades más destacadas que tendrá la música, o la forma de componer a partir de estas nuevas tendencias. En primer lugar, destacar que una de las primeras ideas fue la de apartarse del Romanticismo exacerbado de Wagner, romper con su dinámica compositiva grandilocuente y en algunas ocasiones recalcitrante. El Impresionismo y la alternativa raveliana¹⁵ nos aparecen más bien como el comienzo hacia la Modernidad.

Desde un punto de vista exclusivamente musical, Debussy utiliza elementos de composición que el Romanticismo había evitado y la tradición reciente ocultado: utilización de escalas de tonos enteros,¹⁶ una organización más modal que tonal, remontándose a épocas medievales y un tratamiento del sonido muy novedoso, atribuyéndole personalidad por sí mismo, no pretendiendo expresar ningún sentimiento. Se pretende suscitar una imagen visual con la música,¹⁷ interesa más el impacto, la impresión que el propio objeto. Se tiende a una desaparición de la línea melódica, característica inherente a la música del período que está acabando, el Romanticismo. En su lugar existe una continua búsqueda de atmósferas sonoras, imprecisas, a las que llegamos con unos racimos

¹⁵ Gallego, Antonio, *Historia de la Música II*, Madrid, Historia 16, 1997, p. 185.

¹⁶ Existen diferentes tipos de escalas o tonalidades que las habitualmente conocidas en occidente. Así pues, cuando la disposición de los tonos y semitonos no se ajusta ni con nuestras tonalidades mayores ni menores, entonces surgen escalas diferentes en su organización interna, y por lo tanto en su jerarquización tonal. Encontramos la misma distancia entre los sonidos, luego no podemos pensar en las clásicas sucesiones de acordes de dominante, tónica, subdominante, sensible a los que nuestro oído está acostumbrado por la tradición. El Impresionismo utilizará pues escalas exátonas y pentatónicas, de tonos enteros y de cinco sonidos respectivamente. Véase Fischerman, Diego, *La Música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 32.

¹⁷ Precisamente es lo que pretende Debussy en *Nuages*, o *La Mer*, y sobre todo en *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), basado en un poema de Mallarmé. Como las pinturas de Monet de 1900, con el pretexto de una representación próxima a la naturaleza, pero desprovista de cualquier discurso psicológico o metafísico, invita al oyente a un viaje musical. Véase Nichols, Roger, *The life of Debussy*, Cambridge, Cambridge ed, 1998, p. 116.

de acordes de séptima, novena e incluso onceava,¹⁸ que nos alejan de cualquier sensación de reposo cadencial presente en toda la música desde el Renacimiento hasta este momento.

Otra de las novedades armónicas es la superposición de la tríada mayor y menor, que nos produce una sensación muy rara y extraña, que juega continuamente con la ruptura modal. El efecto de añadir diferentes sonidos a una pedal¹⁹ y el uso de escalas y giros orientales cierran este apartado que he dedicado a las características que adquiere este movimiento, que supone realmente una aplicación novedosa en la música contemporánea.

Pero situémonos en la primera versión que de los *Nocturnes* para violín y orquesta realizó Debussy pensando en Ysaye. Buscaba la influencia del gran violinista para que *Pelléas et Mélisande* se representara en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas. La interpretación no se llevó a cabo, por lo que la obra adquiere la forma final que conocemos hoy día, en su versión orquestal. Dice Debussy:

La palabra *Nocturnes* hay que entenderla aquí en un sentido general y decorativo. No se trata de la forma habitual de nocturno, sino de todas las impresiones y juegos de luces que este término puede despertar. *Nuages*: es la visión del cielo inmóvil por el que avanzan nubes lenta y melancólicamente, extinguiéndose en un gris en el que se mezclan delicados tonos blancos. *Fêtes*: es el ritmo danzante de la atmósfera²⁰, iluminada por momentos por deslumbrantes haces de rayos luminosos; una procesión de fantásticas figuras se aproxima a la fiesta y se pierde en ella. El fondo es siempre el mismo: la fiesta con su confusión de música y luces que danzan a un ritmo cósmico. *Sirènes*: es el mar y su inagotable movimiento; por encima de las olas, sobre las que se refleja la luz de la luna, suena el misterioso cantar de las sirenas, alegre, perdiéndose en la inmensidad.²¹

Los *Nocturnes* son visiones fantásticas, en realidad nada tienen que ver con el impresionismo pictórico. Despiertan a través del sonido una vivencia natural al tiempo que sensaciones oníricas de festivos movimientos cargados de una luz

¹⁸ Los de séptima tendrán cuatro sonidos diferentes, cinco los de novena y seis sonidos distintos los de onceava, por lo que la disgregación tonal es evidente.

¹⁹ Generalmente una nota que se mantiene durante varios compases sin ningún tipo de cinética.

²⁰ Boulez, Pierre, *Hacia una estética musical* Caracas, Monte Avila Ediciones, 1966, p. 325. El autor, famoso compositor y director actual añade en esta obra que: «Fêtes es además el episodio de un cortejo, visión deslumbrante y quimérica, pasando a través de la fiesta, confundiendo con ella, pero el fondo permanece, se obstina, y el tiempo, la fiesta y su mezcla de música y de polvo luminoso participando en un ritmo total».

²¹ Strobel, Heinrich, [1940], *Claude Debussy*, Madrid, Alianza Música, 1990, pp. 85-86.

mágica, y de un seductor canto de seres irreales. Esto los diferencia de toda la música de programa.²² Vemos aquí que Debussy «no solamente reacciona con virulencia sobre cualquier retórica heredada, al objeto de rehabilitar el poder del sonido, sino que como Webern (1883-1945) tienden a destruir la organización formal preexistente en la obra; ambos recurrieron a la belleza del sonido por sí mismo; ambos pretendieron la elíptica pulverización del lenguaje».²³

Aludamos seguidamente al primer y segundo volumen de las melodías para voz y piano que Debussy escribió en una de sus estancias en la villa de los señores Vasnier. Las *Fêtes galantes*,²⁴ sobre poemas de Paul Verlaine fueron pensadas en un primer momento para que fueran interpretadas por la señora Vasnier,²⁵ que al parecer gozaba de una voz de soprano aguda. Esta obra ha sido catalogada dentro de sus *Mémoires*²⁶ con acompañamiento de piano, donde la influencia de Verlaine se deja ver en más títulos como *Trios Mémoires* o *Ariettes oubliées*.

También dentro de estas canciones recurre a poemas de Baudelaire como *Cinq Poèmes de Baudelaire* o a Mallarmé en sus *Quatre Mémoires pour Madame Vasnier*. Probablemente de *Promenade sentimentale* saliera el posterior *Clair de lune*: «Delicadas paráfrasis sobre las *Fêtes galantes* evocación de la perdida galantería de tiempos pasados con los refinados medios de una nueva música».²⁷

Posteriormente, Jean Cocteau en el aspecto literario y teatral y Erik Satie (1866-1925), en el musical, protagonizan un movimiento antiimpresionista, aunque no del todo antidebussyano.²⁸ Podemos ver en sus primeras piezas para piano, en sus *Gymnopédies*, el empleo de acordes sin resolución y de armonías casi modales muy parecidas a las de Debussy. Estas primeras obras son de una textura muy sencilla y en ellas escribía ya acordes con movimientos de cuartas

²² Música que persigue expresar o retratar una o más ideas, imágenes o hechos no musicales. El autor por medio de un título, intenta evocar los temas que pueden ser más o menos sugerentes. Por ejemplo *Sonata Claro de Luna* de Beethoven. Véase Locke, Ralph P., «música Programática» in *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 828-831.

²³ Boulez, Pierre, «Incipit» in Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Música, 1994, p. 136.

²⁴ Nichols, Roger, *Op. cit.*, p. 57.

²⁵ Boulez, Pierre, *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Avila Ediciones, 1966, p. 318.

²⁶ Lesure, François, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genève, Minkoff, 1977, pp. 156-157.

²⁷ Strobel, Heinrich, *Op. cit.*, p. 56.

²⁸ Grout, Donald J., y Palisca, Claude V., *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, Alianza Música, 1984, p. 797.

justas paralelas, que además de prohibidas por los tratados de armonía más elementales, nos remontan a una época medieval, a los primeros *organum*,²⁹ al origen de la polifonía, que por cierto, también se dio en Francia. Los títulos que Satie daba a sus obras, como *Trois morceaux en forme de poire*, *Embryons desséchés*, *Pièces froides –Airs à faire fuir et Danses de trevers–*, entre otras, responden algunas veces como en la primera mencionada, a una respuesta a la crítica, ya que en ocasiones se había dicho que su música carecía de forma. Como respuesta, compone las piezas en forma de pera, y así, con cierta ironía mezclada con burla, contesta a los críticos. En otras ocasiones lo que pretende es satirizar los títulos impresionistas e indicaciones de Debussy:³⁰ *pp en un pauvre souffle, avec beaucoup de mal*, etc.

Como la mayoría de los músicos de su tiempo, desde que la concepción romántica, cambió el rol del músico, Satie además de sus composiciones, tiene importantes ensayos, artículos, cartas, donde a parte de nociones autobiográficas encontramos teorías sobre la música. Son famosas sus *Mémoires d'un Amnésique*, donde tiene escritos titulados *La journée du musicien*, *Éloge des critiques*, *Recoins de ma vie*, *Ce que je suis*, *L'intelligence et la musicalité chez les animaux*,³¹ etc. Este carácter excéntrico de Satie, que vemos en sus notas, en las dedicatorias que pone en sus partituras,³² nos lleva a otro de sus trabajos que hemos considerado importante para el tema que nos ocupa, ya que en su obra para piano solo, tiene 4 Préludes en los cuales hay una alusión clara a la fiesta: *Fête donné par des Chevaliers Normands en l'Honneur d'une jeune demoiselle (IIème siècle)*.

Las obras de Satie de este período son menos interesantes musicalmente y mucho más logradas técnicamente que los *Morceaux*, anteriormente citados. Su música es a veces chispeante, alegre, al mismo tiempo que cargada de melancolía, ternura, como en *Gnossiennes*.³³ Estamos hablando de composiciones lumi-

²⁹ Knapp, Janet, «Organum» in *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 754. «Inicialmente improvisada, con la voz añadida duplicando la melodía preexistente a un intervalo consonante dado [...] El tercer tipo de *organum*, se describe como realizado a la cuarta».

³⁰ Grout, Donald J., y Palisca, Claude V., *Op. cit.*, p. 797.

³¹ Myers, Rollo H., *Erik Satie*, New York, Dover, 1968, pp. 135-143.

³² En su obra para piano *Véritables Préludes Flasques* podemos leer la dedicatoria de: *pour chien*, así como la nota *Trés 'neuf heures du matin'* para el pianista Ricardo Viñes. Ver Rollo H. Myers, *Op. cit.*, p. 12.

³³ Jean Ziegler en las notas de un disco compacto que editó Decca en 1995 con gran éxito, apunta a la posibilidad de que provenga del griego gnotis, conocimiento. De este período viene la amis-

nosas, transparentes, de una línea excesivamente pura, limpia, sostenida con armonías fijas y encadenamientos nada habituales que crean un encanto fuera de lo común. Incluso los acordes de novena de los que tanto se había hablado por su empleo con los impresionistas, transportan al oyente a una atmósfera misteriosa, de ensueño.

Satie tuvo lazos de amistad con Debussy y Ravel, ya que tanto uno como el otro habían orquestado alguna de sus obras como *Gymnopédies* o interpretado su música. Estuvo, además, relacionado con Cocteau y Picasso en la preparación del ballet *Parade*. Inspirador de las tendencias del «groupe des Six»,³⁴ hoy en día sigue siendo considerado por la aplicación de nuevos sistemas y una manera distinta de pensar la música. Añadir solamente, que además surgió otra agrupación de músicos que le quisieron rendir homenaje con la creación de l'École d'Arcueil.³⁵ Éstos tampoco respondían a una estética común ni obedecían a unos postulados concretos, les unía su admiración por Satie.

Saltemos hasta Oliver Messiaen³⁶ (1908-1992), concretamente a 1937 porque este compositor recibió el encargo de una obra para la Exposición Universal de París. Se trataba de su *Fête des belles eaux*, escritas para un instrumento contemporáneo, las ondas Martenot.

tad con Alphonse Allais, del mismo pueblo de Satie. Ambos frecuentan los cabaretes y el Chat Noir, donde Satie tocaba el piano. Una vez expulsado de allí, se dedica a componer pequeñas piezas con títulos asombrosos: *Pièces froides*, *Trois airs à fuir*, *Trois danses de travers*, etc. Cuando conoce a Debussy se produce la famosa anécdota ya que estaban inmersos en el proceso de alejamiento wagneriano: «Debemos tener una música propia, sin choucroute, si es posible».

³⁴ Recordemos que aunque con fundamentos estéticos diferentes, los músicos de este grupo buscaban fundamentalmente una ruptura del wagnerismo, del impresionismo y del formalismo. Jean Cocteau, teórico del grupo en su manifiesto *Le Coq et l'Arlequin*, pretende ridiculizar lo sublime y lo retórico, el arte musical germánico, el Impresionismo de Debussy y el mundo eslavo de Musorgski. Véase Monserrat Albet, «La Música Francesa del siglo XX» in *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, Pamplona, Salvat, 1989, p. 86.

³⁵ Estos compositores fueron Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963), Roger Désormière (1898-1963), Henri Sauguet (1901-1989) y Maxime Jacob (1906-1977). Su lenguaje fue todavía más simple que el del grupo de «Les Six» y les unía su admiración por Satie, que les animaba a caminar solos, a no escuchar a nadie. Véase Montserrat Albet, *Op. cit.*, p. 91.

³⁶ El grupo de la Jeune France, al que pertenece Messiaen (1908-1992) junto con Daniel-Lesur (nacido en 1908), Yves Baudrier (1906-1988) y André Jolivet (1905-1974), precisamente pretende con su música una reacción inversa, la búsqueda de la emoción. Véase Pâris, Alain, «Groupe Jeune France» in *Dictionnaire de la Musique les compositeurs*, Paris, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 1998, p. 400.

Para finalizar he querido mencionar otro encargo del Ministerio de Defensa francés con motivo del bicentenario del himno nacional, *La Marseillaise*, que Rouget de Lisle (1760-1836) escribió en Strasbourg en 1792. Se llama así porque fue cantada por un cuerpo de marseleses voluntarios a su entrada en París.³⁷ Guy Reibel, que actualmente es profesor de composición del Conservatorio Superior de Música de París, ha sido el creador de esta gigantesca y colosal obra. Está escrita para más de mil músicos, con dos dobles o triples coros al estilo de Gabrieli, bandas militares, etc. *La Marseillaise des Mille*,³⁸ pudo muy bien ser el sueño de Berlioz (1803-1869) y su Requiem.

Excepcionalmente las obras que he mencionado, la música francesa del XX ha pretendido seguir dentro de unas líneas mucho más intelectuales, pensadas, construidas por diferentes combinaciones de estructuras³⁹ y no precisamente hacia un carácter festivo. No puedo imaginar la *festividad* que puede producirnos el escuchar la diferente ordenación de los doce sonidos de forma aleatoria. Así son los últimos trabajos de compositores tan importantes como Pierre Boulez, discípulo del mencionado Messiaen. Este compositor y director ha realizado una de las revoluciones musicales más profundas de la *série*⁴⁰ con planos tímbricos, rítmicos, llegando al pan-serialismo. *Le Marteau sans Maître* o *Structures* para dos pianos, son obras especialmente significativas. Concluiré diciendo que el pasado 4 de marzo de 1999, Pierre Boulez en un concierto en el Palau de la Música de Valencia, con obras de su admirado Schönberg y Mahler, demostró que es uno de los músicos más prestigiosos y alternativos del momento. Asimismo comentó en la rueda de prensa en torno al concierto que: «la composición musical no está atravesando una crisis creativa en este final de siglo. En todo caso, será un punto de inflexión del que saldrá una nueva vía de experimentación musical».⁴¹

³⁷ Valls Gorina, Manuel, [1971], *Diccionario de la Música*, Madrid, Alianza Editorial, p. 232.

³⁸ Notas extraídas del disco *La Marseillaise des Mille, Concert Monumental*, editado por el Ministerio de Defensa francés.

³⁹ Lacas, Pierre-Paul, «Pierre Boulez» in *Dictionnaire de la Musique les compositeurs*, Paris, Encyclopædia Univesalis / Albin Michel, 1998, pp. 116-120.

⁴⁰ Morgan, Robert P., «música Serial» in *Diccionario Harvad de música*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 919-921.

⁴¹ Bono, Ferrán, «Pierre Boulez sostiene que las crisis creativas permiten avanzar en nuevos retos musicales», *El País*, Madrid, 6 de marzo de 1999, p. 32