

CICLO
MÚSICA DE CÁMARA
DE LA
GENERACIÓN DE LOS MAESTROS

Mayo 1984

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO MÚSICA DE CÁMARA
DE LA GENERACIÓN DE LOS MAESTROS

Cubierta: Mu/eres en el balcón, de Ignacio Zuloaga.

Fotocomposición: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO
MÚSICA DE CÁMARA
DE LA
GENERACIÓN DE LOS MAESTROS

Mayo 1984

INDICE

Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Federico Sopeña	13
Notas al Programa:	
Enrique Granados	17
Conrado del Campo	20
Joaquín Turina	25
Julio Gómez	29
Participantes	32

El curso pasado, por estas mismas fechas, programábamos un ciclo titulado «Música española de la Generación de la República».

En él se subrayaba, entre otras cuestiones, la decisiva aportación de los músicos de la generación del 27 a la modernización de la cultura musical española.

Este abrir los oídos hispánicos a lo que ocurría en Europa fue también abordado por músicos españoles de una o dos generaciones anteriores, y especialmente a través de su música de cámara. Las influencias francesas de la Schola Cantorum en el joven Turina y las germánicas en Conrado del Campo, son los dos polos de atracción más significativos, aunque no deja de haber otros cronológicamente más antiguos (Granados) o más modernos (Julio Gómez).

No se ha pretendido, al idear este ciclo, un panorama exhaustivo de los músicos de esta generación, panorama por otra parte imposible desde el momento que Manuel de Falla —el maestro por antonomasia— no escribió música de cámara en las grandes formas tradicionales. Algunos músicos, como Oscar Esplá, que forman parte de esta generación, son generalmente estudiados en torno a los músicos de la República, y así lo hicimos el año pasado. Con Granados —y aspirábamos también a incluir un Trío de Albéniz que no hemos podido localizar— queríamos completar la imagen exclusivamente pianística que se tiene de los grandes nombres de nuestro nacionalismo. La abundancia de obras de Turina programadas no hace sino constatar su interés por las formas camerísticas, que cultivó a lo largo de una vida muy prolífica; y por otra parte, alejados ya del centenario que celebramos hace un par de años, es bueno que vuelvan a oírse obras tan hermosas y que apenas se programan fuera de las conmemoraciones.



Muchacha al piano, dibujo de ñamón Casas.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

I

Joaquín **Turina** (1882-1949)

Círculo Op. 91

(Fantasía para piano, violín y violoncello)

Amanecer

Mediodía

Crepúsculo

Trío N.º 1, Op. 35

Preludio y Fuga

Tema con variaciones

Sonata

II

Enrique Granados (1867-1916)

Trio Op. 50

Poco allegro con espressione

Scherzetto. Vivace molto

Duetto. Andante con molta espressione

Finale. Allegro molto

Intérpretes:

Trío Mompou

Miércoles, 16 de mayo de 1984. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Julio Gómez (1886-1973)

Cuarteto Plateresco

Adagio-Allegro non molto

Andante

Scherzo-Allegro molto *con brío*

Final-Adagio-Allegro moderato

II

Conrado del Campo (1876-1953)

Caprichos Románticos (selección)

Preludio muy tranquilo

Scherzo vivo y *caprichoso*

Joaquín Turina (1882-1949)

Serenata Op. 87

Intérpretes:
Cuarteto Hispánico Numen

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Enrique Granados (1867-1916)

Quinteto en Sol menor

Allegro

Allegretto quasi *andantino*

Largo-Molto presto

II

Joaquín Turina (1882-1949)

Quinteto Op. 1

Fuga *lenta*

Animado

Andante Scherzo

Final

Intérpretes:
Quinteto Español

Miércoles, 16 de mayo de 1984. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Joaquín Turina (1882-1949)

Cuarteto con piano Op. 67

Lento-Andante moso

Vivo

Andante-Allegretto-Allegro molto

II

Julio Gómez (1886-1973)

Sonata para violín y piano

Allegro muy moderato

Andante

Allegretto vivace

Allegro con brío

Conrado del Campo (1876-1953)

Romanza Op. 5 para viola y piano

Improvisación Op. 7 para cello y piano

Intérpretes:
Cuarteto Emera

Miércoles, 16 de mayo de 1984. 19,30 horas.

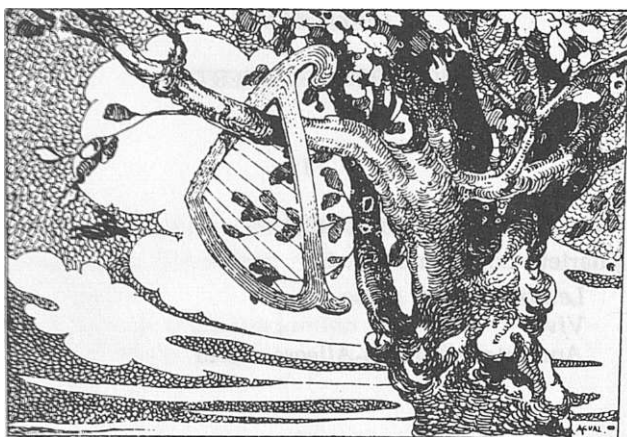


Ilustración de Guai.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Los que nacimos al mundo de la cultura, y en ella la música, en los años treinta pecamos quizá de unilaterales al respirar muy acorde con los criterios de Adolfo Salazar, crítico musical de «El Sol» —pan cotidiano para el mundo intelectual—, criterios ampliados a través de dos libros fundamentales, el dedicado al siglo romántico y el que presenta el panorama de la música española contemporánea. La preferencia era lógica porque en realidad no había dónde elegir: siendo respetables los escritos de compositores metidos a críticos, más por razones económicas que por auténtica vocación literaria (hablo de vocación literaria porque la crítica auténtica tiene su «género literario»); en el otro lado, la inanidad de lo que sólo es crónica y a veces «de sucesos». Salazar influía y triunfaba en solitario desde Madrid y para toda España. Salazar había encontrado y defendido su mundo: Falla-Ernesto Halffter. Aparecían los otros, sí, pero muy sombreados por la preferencia, preferencia rebatida por cóleras o por quejas tiernas pero dolidas como en el caso de Joaquín Turina.

Salvo Granados, que muere cuando yo nazco, he tenido la suerte de conocer, de tratar, y hasta con muy honda intimidad en el caso de Joaquín Turina, a los autores cuyas obras figuran en el programa de este ciclo y el trato llegó cuando ellos estaban en plena madurez y en su marco: el Conservatorio de Madrid.

El magisterio de Adolfo Salazar nos llevaba siempre a la línea cuyo símbolo estaba en el título de los primeros grandes almacenes de nuestra Gran Vía —«Madrid, París»— y no se nos podría reprochar el que Falla y su obra la viéramos con carácter de absoluta cima y ésto aún en los años de nuestra postguerra ya que el posible dúo Rodrigo-Halffter (Esplá viene mucho más tarde con cierta voluntad de magisterio, vacante por la muerte de Falla y de Turina) coincidían en la admiración por don Manuel. Ahora bien: en esa época y con vigencia de casi veinte años, la Agrupación de música de cámara, el llamado Quinteto *Nacional*, estrenó, reestreno varias de las obras que figuran en este programa, obras que, como ocurre a principios de siglo y cuyo recuerdo

es decisivo, se oyen entre la avalancha de todo el repertorio romántico de la música de cámara y a la cabeza la serie, más que repetida, de todos los cuartetos de Beethoven. De aquí el acierto al programar este ciclo que permite una consideración más centrada, dejando para otra serie la muy interesante aportación de los compositores vascos de esa generación.

El Madrid de principio de siglo en el que están, sí, Falla y Turina, pero pensando en París, aparece monopolizado por lo que Salazar llama «germanismo furioso». Se hace inmediata referencia al wagnerismo, a su polémica, si bien lo más granado de ella, frente al monopolio italianizante del teatro Real, vendrá mucho más tarde con la «Sociedad wagneriana» y con las óperas de Wagner en su idioma. Es significativo, enormemente significativo, que esfuerzos particulares, pronto auténticos «grupos de presión», logren lo que parecía sueño: la venida, durante tres años consecutivos, de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Aunque ya antes, en 1894, Hermann Levi había dirigido Beethoven y Wagner, lo de Berlín, con Nikisch y Strauss, fue en realidad alucinante. Estaba entre los oyentes Bartolomé Pérez Casas, joven director de la Banda de Alabarderos: con ese recuerdo llamó Filarmónica a la orquesta que fundaría años más tarde.

Mucho más duradera y de influencia profunda fue la fundación, en esas mismas fechas, de la Sociedad Filarmónica. Si ese grupo de presión de los llamados «Maestros boticarios de Nuremberg» había hecho posible la «peregrinación» a Bayreuth, su interés se centra ahora en la ordenada presentación del gran repertorio de la música de cámara del romanticismo. Para el «furioso germanismo» de los compositores jóvenes, las series dedicadas a Beethoven, a todas sus sonatas, a todos sus cuartetos, fueron sucesivos, clamorosos acontecimientos servidos por los mejores conjuntos de la época. Una cierta garantía de «modernidad» se lograba con la inclusión en esa línea de César Franck mientras que se situaban a desconfiada distancia de la otra modernidad, la del impresionismo e incluso del mismo Albéniz, cuya conmemoración fue tardía. Lo anterior explica una cierta distancia por parte de Falla y de Turina; no así de Granados, que vive la tentación de asentarse en Madrid, estimulado por Bretón, cariñoso también con Falla: recordemos el éxito del «Allegro de concierto» escrito por Granados para el Conservatorio.

No podemos olvidar que en estos años hay como una triple dirección en lo que llamaríamos «público distin-

guido». Por una parte, el Real, plenamente entregado al italianismo, a divos como Tita Ruffo y Giuseppe Anselmi; las posibles novedades —el verismo— irritaban a los del germanismo que luchaban, a imitación de Barcelona, por la entrada frecuente de las óperas de Wagner. Entre los compositores seguía un poco cansinamente el dramático capítulo de la «ópera nacional»: Julio Gómez, discípulo de Emilio Serrano y muy afecto a Bretón, ha relatado muy bien estas desventuras. La admiración y el homenaje unánime a José María Usandizaga, el que Azorín viera a Vives como el músico de su generación, es todo un símbolo dejando a salvo la fina sensibilidad cultural del maestro catalán. El que se pusiera la mira fundamental en la ópera —era maestro de composición en el Conservatorio Emilio Serrano, centrado en la ilusión del teatro lírico— y que luego hubiera que acogerse al mundo de la zarzuela, suponía una rebaja de ambición en contraste con el éxito económico y de público del género chico, con el teatro Apolo como «catedral». El interés por los cuartetos de Chapí, por el trío de Bretón, por el «trío-seguidilla» (título significativo) de Arbós no era, ni mucho menos, suficiente compensación. Un posible futuro estaba en ese modesto piso de la calle de San Quintín, donde Pedrell hacía oír su *Cancionero*.

El que los grupos de Cámara nacieran con tanta ilusión, el que el mismo Conrado del Campo fuera viola del *Cuarteto Francés*, sirvió de estímulo para componer en esa línea. De ninguna manera podemos olvidar la labor de Jesús de Monasterio en el Conservatorio: aparte de crear una gran escuela de violín, homologable con las mejores europeas, sabe transformar la llamada «música de salón» en auténtica música de cámara. Hasta el fin de su vida Pablo Casals se proclamará discípulo de esa clase. Muy pronto las notas a los programas de Cecilio de Roda son también magisterio, sabio capítulo, pero dentro también del germanismo aunque no «furioso». La Sociedad premia a un compositor español, Vicente Zurrón, muerto muy joven, y obediente al lema famoso del crítico Manrique de Lara —«Wagner/Chapí»— se forjan ilusiones en torno a sus cuartetos y el tercero será interpretado en 1904 por el Cuarteto Checo nada menos. El resultado no respondió a la ilusión. Los grupos nacen y pronto se disuelven y habrá que esperar años hasta que un cuarteto español —el *Cuarteto Renacimiento*, del que es alma su primer violín, Eduardo Toldrá— dé la serie completa de los cuartetos de Beethoven.

En este panorama de comienzo de siglo debe señalarse como factor negativo la ausencia de estímulo y de participación por parte de los intelectuales, si exceptuamos el peculiar wagnerismo de Adolfo Bonilla y el simpático acogimiento de Jacinto Benavente. Muy pocos figuran en la lista de socios de la Filarmónica, y resulta extraña la lejanía de Pío Baroja, pues en su casa se hacía buena música de cámara. Una de las muchas amarguras de Bretón, humanista de verdad contra el tópico de su vozarrón y de sus barbas —basta recordar la correspondencia con Unamuno—, fue ver frustrada su ilusión de servir como puente.

Federico Sopeña

NOTAS AL PROGRAMA

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

Testimonios del mismo Granados indican su cariño especial por dos obras que figuran en los programas de este ciclo. No es raro que un compositor lleve la contraria al público y que frente a las obras de durable éxito —el piano en este caso— muestre su cariño por obras como éstas, obras de juventud y por lo mismo de gran ambición. Hay que señalar la variedad e incluso el conflicto entre las muy diversas directrices estéticas en la Barcelona de estos años.

Primera y fundamental: Wagner. Mario Verdaguer en su delicioso libro sobre cincuenta años de Barcelona cuenta la siguiente, deliciosa anécdota: «Un día la velada adquirió proporciones extraordinarias. Se hallaba allí una dama que respondía al egregio nombre de Isolda Wagner, hija de Ricardo Wagner y de Cósima Liszt. La acompañaba su marido, el kapellmeister Franz Beidler, que había sido contratado por Bernis, el empresario del Liceo, para dirigir por vez primera en Europa la tetralogía wagneriana, cuyas representaciones para los intransigentes wagnerianos adquirieron visos de locura. Con el matrimonio se hallaba su hijo y los acompañaba el apóstol de la «Associació Wagneriana de Barcelona», Joaquín Pena. Granados interpretó al piano la «Sonata en Si menor» de Liszt. El compositor, que tenía un alma infantil, le dijo a Isolda Wagner: «Con todo respeto señora, ¿verdad que no es cierto que su padre haya existido?» Isolda Wagner le miró desconcertada: «Mi padre ha vivido. Yo me acuerdo de él. Cuando murió yo tenía veinte años. Mi padre ha existido, no hay duda». «Pero Ricardo Wagner, no. Wagner para mí, estoy convencido, es un mito, sólo un mito, como Homero».

Granados no podía componer en la línea del mito. Al mismo tiempo y arrolladoramente llega el empuje verista que se mete en la trama de «María del Carmen». Granados es, esencialmente, compositor de su piano y, si por una parte hará con sus danzas un recorrido de las diversas regiones «musicales» —el magisterio de Pedrell está al fondo—, la cumbre de lo exacto en la



Enrique Granados. Retrato del maestro dedicado a José Altet.

confluencia del pintor evocando a Goya, en el casticismo transcendental e incluso en su afán de conquistar el mundo musical madrileño es *Goyescas*, y en ellas su cima —«Quejas»—, verdadera incorporación al fondo de toda la historia del piano romántico.

En la Barcelona de esa época la alta sociedad tuvo «salones» de música que Madrid no logra. Al mismo tiempo, la música en los cafés barceloneses, en los más distinguidos, en los que queda el eco de Casals y sus programas cuando pasan a salones como el de la Castellá, tienen retaguardia de buena música de cámara. Granados lucía allí su colosal facilidad de improvisador y, por lo tanto, con maestría singular para el «ornamento», maestría peligrosa y, al mismo tiempo, definidora de toda la música de Granados: «Simpatía». Yo creo que una obra de juventud como el **Trío**, aunque no esté fechada, ha nacido de esa continua fuente de música que no plantea excesivos problemas formales, que camina conducida por la exuberancia del pianista porque, indudablemente, el intérprete es siempre Granados.

Parece que puede señalarse una fecha concreta para el **Quinteto**: 1895. Importante señal porque entonces está y actúa en Barcelona, triunfando en auténtica música de cámara, el violinista Crikboom, gran amigo de Granados. Aunque Casals llamara a Granados «el Schubert español», las preferencias, y es bien lógico, iban hacia Schumann pasando por Grieg (en esta época e incluso en la Viena de Brahms, Grieg era oído, juzgado y querido como un verdadero genio); y ¿cómo no ver un gran modelo en el Quinteto con piano de Schumann, verdadera cima de una música que pudo ser definida como «orquestal»? El Mahler gigantesco tenía especial cariño por su temprano cuarteto con piano. Algo parecido ocurría con Granados, y muchas de sus cartas, aun sin lugar y fecha, son testimonio de su cariño por estas obras. Antonio Fernández Cid recoge algunos en su libro: ^v

«Llego en este momento de la casa Morfi, donde he pasado el día. El Quinteto ha gustado de una manera enorme. Bretón me ha hecho la parte de viola. ¿Qué te parece?»

Otra cita de la misma fuente: «Anoche he tenido el éxito más grande de mi vida. Ha sido una noche de gloria verdad. ¡Figurar en los conciertos del salón Romero! ¡Ver mi nombre entre los frutos de Mendelssohn! El éxito no es más que el principio de lo que ha de venir. Me lo han dado espontáneo, y tal como me lo

dieron te lo ofrezco lleno de amor y de idolatría hacia ti. Hubo un momento en que no me entendía de felicitaciones. Gente que no me conocía venía a abrazarme diciendo: ¡Esto no se escribe hoy! ¡Aquí no hay nadie capaz de emprenderlo».

La carta, claro, es a su mujer a la que dice, refiriéndose al **Trío**: «¡Si vieras que trío! Es, hasta ahora, mi mejor obra. Por eso te la dedico a ti, compañera y sultana de mi alma».

Bien, pero en esta carta a Malats se nos advierte, y hasta con simpatía, lo escrito antes sobre la improvisación: «En los compases que he dejado en blanco, en el scherzo, pon lo que te dé la gana y estará muy bien. Si no me fío de ti ¿de quién me voy a fiar? Eres un barbián y un simpático a carta cabal. Te estoy muy agradecido por lo que haces con mis humildes obras. Dios te lo pague».

Oscar Esplá, que conocía muy bien el **Quinteto**, decía que las obras, para su tiempo y en Madrid, eran de verdad originales, pero la espontaneidad no demasiado «castigada» —eran sus palabras— hacía confusa la forma. Volvemos al principio: efusión, simpatía, regodeo ornamental en la intuición. De hecho, que yo sepa, lo de hoy, a tanta distancia, tiene casi caracteres de estreno aunque, según Ignacio Zuloaga, Casals lo tocó en París en una velada íntima y Granados debió estar al piano, aunque el pintor no recordaba bien todos los detalles.

CONRADO DEL CAMPO (1876-1953)

Lo que tuvo de revolucionario el romanticismo se hace, en la «época de seguridad», romanticismo «funcional», si bien en ciertos espíritus se intenta vivirlo con auténtica vehemencia. Muchos años después de la muerte de Becquer no pocos de los compositores españoles se apoyan para su canción en las «Rimas». Becquer inspira a Turina una verdadera cumbre del romanticismo andalucista; hay en el Calés joven motivo de poema sinfónico —«Leyendas»—, hay en Julio Gómez una apasionada visión de la leyenda de «Maese Pérez el organista», y hay hasta la amenaza, en 1915, por parte de Guervós de poner música a todas las «Rimas». Conrado del Campo parte de Becquer para su bellissimo cuarteto —**Caprichos románticos** (1908)—, escrito desde la vehemencia: es un verdadero vendaval, espuma de una gran tempestad interior. He señalado



Conrado del Campo.

en la introducción que dentro del imposible/necesario del wagnerismo había, dentro de esa línea, un magisterio más directamente aprovechable: Strauss, propiciado por la presencia del autor en Madrid dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Berlín. Esta dirección «poemática» será una «constante» en la obra de Conrado del Campo y da una expresiva singularidad a su música de cámara.

Conrado del Campo, que nunca dejó su buen oficio de violista, formó parte entusiasta de grupos de música de cámara: todavía en la posguerra pude verle en su puesto en las inolvidables sesiones privadas en casa del infante don José Eugenio de Baviera. Entonces, como de joven, una palabra era definitoria: vehemencia, fruto de un inagotable fluir. Cuando un accidente paralizó durante algún tiempo su mano derecha, se comentaba, con cariñosa broma, que se había hecho zurdo para seguir dando cauce a la inspiración que le empujaba sin parar.

Las dos obritas que acompañan al famoso cuarteto, **Romanza Op. 5** para viola y piano (1901) e **Improvisación** para violoncello y piano, me recuerdan, especialmente la segunda, al don Conrado del año 1952 cuando, requerido para escribir el llamado «repente» para concurso, nos dejó cordialmente estupefactos ante la construcción rapidísima, como de joven, de una larga, extraordinaria melodía. La obrita para viola es especialmente significativa desde el punto de vista armónico, rico como freno de esa vehemencia.

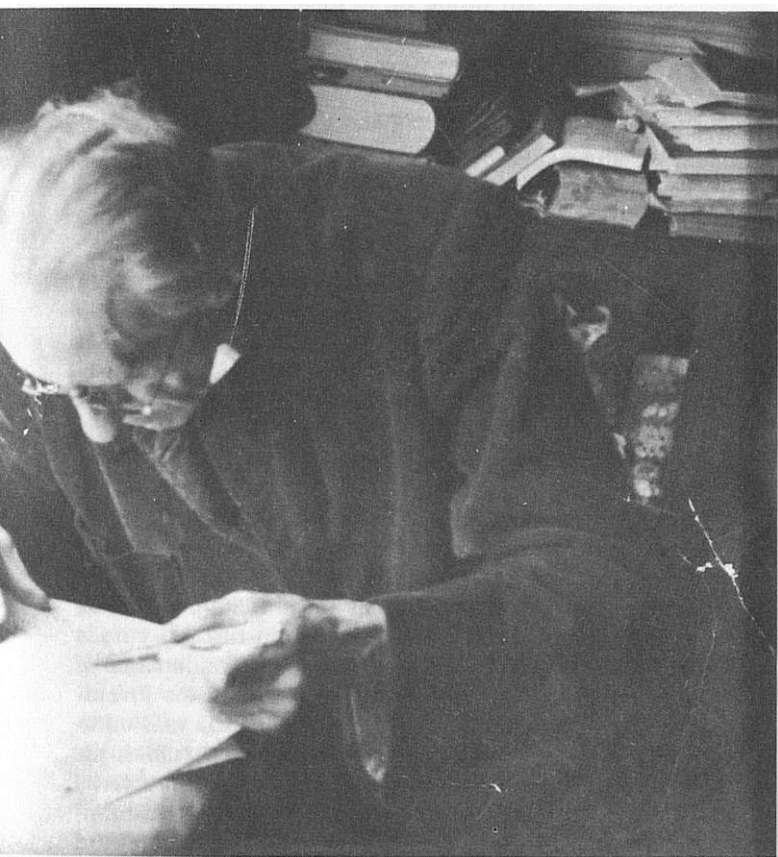
Conrado del Campo fue maestro de composición de una serie de generaciones de las más diversas estéticas —Cristóbal Halffter fue uno de sus últimos discípulos— y enseñaba desde la juntura de vehemencia y



Ultima *fotografía* de Conrado del Campo.

sabiduría; comenzaba, siguiendo la tradición de Eslava, por la armonía y en los fascículos de la «Sociedad Didáctico musical» —libro de texto prácticamente— hay párrafos donde está la huella de esa vehemencia, vehemencia que era cariñoso espectáculo al dirigir, ya sentón, la Orquesta Sinfónica, creando un previo ambiente de expectación al colocar en el programa alguno de los grandes poemas sinfónicos de Strauss. Perjudicó a la difusión de esa obra su parva producción pianística.

Su cuarteto —**Caprichos románticos**— es una obra de hermoso impulso romántico engranado ya en una espléndida madurez de oficio. Hacer «poemática» la tradicional severidad del cuarteto es una bella hazaña a



la que no es lejana la influencia de Strauss y el cromatismo «expresivo» de Franck, pero el acento es absolutamente personal y no sin cierto carácter de autoconfesión, de experiencia vivida en realidades y ensueños. Lo que no fue canción se hace hondo lirismo en la introducción, que pasa de un ambiente de ensoñación violentamente interrumpido para volver al clima inicial. El segundo tiempo logra en su disposición tradicional —scherzo amplio con trío— y es en su base un verdadero alarde de sonoridades aéreas mientras que el trío central supone reposo meditativo. Es imprescindible dar la cita de la «Rima» conductora:

«Espíritu sin nombre,
 indefinible esencia,
 yo vivo con la risa,
 sin forma de 'a idea.
 En el laúd soy nota,
 perfume en la violeta,
 fugaz llama en las turbas
 y en las ruinas hiedra.
 Y corro tras las ninfas
 que en la corriente fresca
 del cristalino arroyo
 desnudas jueguetean...».

De sus dieciséis cuartetos me atrevo a pensar que éste era su preferido, precisamente por la época de exaltado romanticismo en que se creó. Esa época la reivindica con su vehemencia habitual al prologar el libro de Félix Borell, «60 años de Música», que llega en su evocación hasta nuestra posguerra. Con una cierta pena vencida por la vehemencia retórica don Conrado exalta y se duele a la vez:

«Con ligereza hartamente lamentable, reveladora de un desconocimiento absoluto o, al menos, de una equivocada apreciación de las actividades musicales en épocas pasadas —que parecen más alejadas del presente de lo que en realidad lo están por el injustificado y nada razonable propósito de despreciarlas y condenarlas al olvido sin apenas conocerlas—, los elementos juveniles que forman la vanguardia de la cada día más entusiasta e imponente masa de aficionados actuales, ardiendo en inquietudes renovadoras, que son promesas y signos muy significativos prometedores de un luminoso porvenir para nuestro arte, guardan una actitud de reserva, de escepticismo y de duda, cuando no de marcado menosprecio hacia la mayoría de las manifestaciones musicales que animaban la vida artística de

Madrid hace cuarenta años... Con igual apasionamiento e inteligente esfuerzo también las agrupaciones de cámara: Cuartetos «Monasterio», «Francés», «Madrid». Y, por último, obediente a igual finalidad, íntegramente educadora y artística y, si se quiere, con miras y ambiciones de más dilatadas perspectivas estéticas, se creó y desarrolló durante varios años de esplendor insuperable, acogida al oportuno pero falible amparo de ese factor de tan poderosa influencia que se llama la «moda», su amplísimo programa, la inolvidable Sociedad Filarmónica de Madrid...».

A tan larga y vehemente parrafada no se nos ocurre mas que un comentario: ¿puede decirse que hoy esté «de moda» en Madrid la música de cámara, los cuartetos? Ciclos como este que comentamos intentan poner al día lo que no puede ser sólo memoria en libros.

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

Este ciclo es, casi, un minifestival Turina con el piano como protagonista. Yo tuve la suerte de oír su piano muchísimas veces: había sido, y muy legítimamente, pianista de concierto —¡quien le hubiera oído tocando la «Noches en los jardines de España!»—, pero era más importante oírle en la intimidad de su despacho y en un modesto piano vertical —los «grandes» de nuestra música no tuvieron nunca piano de cola en sus casas— y esa modestia era modestia dorada, porque aquel despacho con libros muy escogidos (como Falla, pone Galdós en sitio de honor) era perfecta autobiografía de ambiente. Turina componía todas sus obras sobre el piano, en soledad, pero luego le gustaba orquestar en la mesa del comedor y no sin cháchara familiar en torno.

Turina quiso y no quiso su **Quinteto Op. 1 (1907)**. Hay que ponerse en su lugar para la comprensión del querer. Llegar de España con una técnica casi de autodidacta y palpar después, no mucho después, que dominaba completamente la técnica de componer, que caminaba como por su casa en el laberinto del contrapunto y de la fuga y que se colocaba en la línea de los grandes quintetos con piano —Schumann, Brahms, Franck— era motivo de buen orgullo. Del quinteto de Granados al suyo va la distancia de lo generosamente improvisado a «la obra bien hecha». Pero bien pronto el empujón de Albéniz iba a notarse y, por lo tanto, el llamado «deber nacionalista» iba a transformar la mis-



Joaquín Turina, en 1932.

mísima línea del cromatismo de fondo. No deja de ser significativo el que Adolfo Salazar escribiera una amplia nota de programa para el concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música el lunes 8 de febrero de 1915. En la correspondencia de Adolfo Salazar con Pilar Bayona, que recojo en mi biografía, aparece claramente el entusiasmo del crítico, la prisa por enviar a la pianista la «sonata romántica». El Quinteto es ya historia de una técnica lograda: el Turina personal surge inmediatamente después y de aquí la lejanía en que lo situó el mismo compositor, y han sido necesarios los esfuerzos insistentes, la paciencia benedictina de su yerno Morán para que se tocase hace dos años en el festival de Granada. Yo me imagino, mejor dicho, recuerdo lo que le oí, poniéndose a componer el «preludio y fuga» del primer trío: «Qué otro mundo; Federico! ¡Lástima que Albéniz no pudiera oírlo!»

La ordenada fecundidad de Turina se explica por algo que para el clima español era excepcional: el contrato con la Unión Musical Española que garantizaba la continuidad y que, aparte del envío de partituras, per-

mitió la edición de su tratado de composición, que venía a suceder a la famosa e indispensable «Enciclopedia abreviada de la Música». Tarde, muy tarde, Turina entra en el Conservatorio como catedrático de composición, a dúo, nunca polémico pero sí estimulante, con Conrado del Campo.

El **Cuarteto con piano Op. 67** se estrena en la Sociedad Filarmónica el 11 de mayo de 1932. Es una pequeña serie de conciertos muy simpática porque un cuarteto español, el cuarteto Rafael, intenta una permanencia favorecida por una pequeña subvención. Al piano, la constante portadora de novedades: Pilar Bayona. El estreno de Turina aparece entre el trío de César Franck y el quinteto de Schumann. Se recogen notas anteriores de Cecilio de Roda y al llegar a Turina se lee lo siguiente, trágico y conmovedor:

«El cuarteto en La menor que hoy se ejecuta es la última producción de cámara de su autor; éste nos había ofrecido un estudio analítico de su obra, ofrecimiento que desgraciadamente no ha podido llevarse a cabo por el tristísimo motivo de la desgracia familiar sufrida por el Sr. Turina.»

Este cuarteto combina el tipo de sonata cíclica con un deliberado sentido de la «fantasía». El esquema de sonata se aplica más bien al último tiempo. Según Turina el tema conductor del primer tiempo, tema con cierto aire andaluz, no es sino una marco para una melodía central, punto altísimo de inspiración confiado al violoncello.

La **Serenata Op. 87**, terminada poco antes de la guerra, es una de las obras más queridas de Turina. Yo señalé en mi biografía que hay como dos líneas no tajantemente paralelas: la claramente nacionalista y la más «formal» y como más pura, diríamos para entendernos. Escrita para cuarteto, se adapta perfectamente para orquesta de cámara, como ocurre con «La oración del torero». Prueba de ello es la versión dada por la orquesta de cámara de Berlín, dirigida por Hans von Venda. Recuerdo que hubo una especie de estreno privado en los estudios de Radio Madrid. Turina, contentísimo de la versión, hizo una breve explicación de su estructura que coincide en mi recuerdo con la más amplia que desarrolla García del Busto en su puntualísimo, indispensable libro:

«Sobre el fondo «sul ponticello», el violoncello propone un motivo en pizzicato de aroma vagamente españolista. Canta el primer violín en ambiente suave y expresivo. El motivo tercero es rítmico. Se vuelve al

primero. Motivo descendente en el violoncello y otro similar en el violín. Surge ahora un motivo más elaborado, más calificable de tema en clima expresivo. Después de volver a los primeros motivos, los cuatro instrumentos de grave a agudo entran en canon para un último motivo intenso de carácter bartokiano. La obra, que debe tocarse sin interrupción, termina en carácter suave y expresivo.»

Turina, que creó y siguió paso a paso el trabajo de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, entregó a Aroca, Iniesta y Casaux su trío **Círculo Op. 91**, compuesto poco antes de la guerra y que se estrena en el Ateneo seis años después. Es un repaso musical al día —amanecer, mediodía, crepúsculo se titulan los tiempos— y que yo veo como punto de encuentro de las líneas paralelas antes señaladas. Turina, que no era precisamente madrugador, hace un tanto sombrío el amanecer, un amanecer que en su crecimiento de la tensión recuerda procedimientos a lo César Franck, pero luego en el mediodía brillan sobre un piano muy rico cuatro breves secciones —secciones de «chicoleo» las llamaba él—, donde las líneas paralelas se juntan y que se resumen y resuelven en el brillante final.

Bello repaso al gran Turina en este ciclo. Al escribir sobre Conrado del Campo aludí a su pena porque ya no era «moda» la música de cámara. Contemporánea de esa pena, como ya he indicado, fue la decisión de Turina de crear desde la Comisaría de Música la «Agrupación Nacional de Música de Cámara». El Ateneo de Madrid, que acogió triunfalmente a Falla y a Turina a su vuelta de París, volvía a lo más puro de su historia con esas series ya estables. Y era historia hecha vida cuando al interpretar la serie de todos los cuartetos de Beethoven, Turina, que estaba en su palco, al llegar a la tercera parte —los últimos cuartetos— bajaba hasta la primera fila y, con cara de alumno feliz, les animaba siguiendo el concierto con la partitura.

JULIO GÓMEZ (1886-1973)

Yo he conocido tres mundos diversos en la vida de Julio Gómez. En el Conservatorio galdosiano de Pontejos y en el mundo más funcional y casi solemne de la calle Zorrilla, antiguo edificio de los Luises, Julio Gómez, don Julio para nosotros, estaba en la Biblioteca y, diríamos que cordialmente, sitiado por los alumnos de composición. Leíamos sus críticas musicales, «críticas de compositor», pero cruzadas por un humor a veces un poco negro y con un lenguaje erudito/castizo noblemente inquietante. Como es sabido, su trabajo de archivero era entonces incompatible legalmente con la cátedra.

En mi etapa de director del Conservatorio don Julio pudo pasar legalmente, primero a la clase de Cultura y, después, a la cátedra de composición, sucediendo a Conrado del Campo. Batallador seguía siéndolo, y era curioso leer sus artículos/ensayos en la revista «Harmonía»: junto al alfilerazo ya bien humorado, el dato erudito, preciso y emotivo. Yo no conocí de verdad el sincero y profundísimo humanismo de Tomás Bretón hasta leerle y oírle. Era un don Julio contento, sencillo, apasionado: tengo en la memoria del corazón su llanto a raudales, su soliloquio sobre las lágrimas cuando la muerte de García de la Parra y de Pérez Casas. Su cátedra era lección de pentagrama y de vida y, quizá, a través de sus consejos se transparentaba el orgullo legítimo de sus hijos. Había polemizado algo con Turina y ahora era el suegro de Joaquín, el hijo mayor.



Julio Gómez.

Ingresó en la Academia tarde, poco antes que yo, y con un discurso sobre los problemas de la ópera española, discurso magistral como aportación de historiador, pero no menos magistral' como crítica: hay que leerlo y repasarlo ahora mismo junto a la reposición de «Curro Vargas» para saber el porqué de la frustación. El don Julio, académico setentón, rezumaba conmovedor humanismo: constante trovador de su mujer, orgulloso de hijos y nietos, vivificada desde el fondo su religiosidad, serenísimo cuando la muerte se acercaba, cada intervención suya era ejemplar por el tino y por el cariño. Gerardo Diego, nada más llegar a Madrid, contaba con mucha gracia cómo el éxito le obligó a «dar la vuelta al ruedo» en el circo Price al estrenarse la famosa «Suite en La». Su reposición la rejuveneció.

Don Julio se definía graciosamente como «compositor del siglo XIX». Quería decir con ello que se despreocupaba de modas, que su aventura de compositor era «cantar», que su inspiración melódica podía venir del inicial desengaño operístico, pero que la vocalidad como eco creaba un lirismo directo, contagioso, humanista en su amabilidad. Don Julio no fue archivero para tener un «seguro» sino por vocación tan arraigada como la de músico e inseparable de su ser de músico.

No hay indicación de la fecha de composición de la **Sonata para violín y piano**: recuerdo su reestreno en una velada del Instituto Francés, recuerdo su éxito. La estructura era clara por el imperio melódico, cantable y en la orilla de lo pegadizo pero sin traspasarla precisamente por la nobleza de ideas. En el último tiempo había ese fondo de lección magistral que don Julio prodigaba en sus charlas: que su nacionalismo era también gustosa herencia romántica decantada de falsos pintoresquismos, buscadora del posible soterrado lirismo. Nos llamó la atención la buena escritura pianística, no corriente en los compositores no influidos por el otro nacionalismo. Prefería el Beethoven de las sonatas al de los cuartetos y recordaba sus «panzadas», así las llamaba, tocando a cuatro manos con amigos y discípulos y de joven con su amigo Subirá.

Sobre el **Cuarteto plateresco** recojo el testimonio de su hijo Carlos, hijo y heredero de sabiduría e inquietudes:

«El cuarteto está construido del principio al final sobre temas populares salmantinos, considerando también popular un villancico de Juan del Enzina, y a eso debe su título. Esta manera de proceder, no usual en el autor y sobre todo en esa época —la obra fue comen-

zada en octubre de 1940 y terminada en los primeros de enero del año siguiente— tiene una explicación muy sencilla. Entonces, los maestros maduros o veteranos seguían acudiendo a los concursos, porque esa era la única forma de ganar unas pesetas, pocas desde luego, a la música. Este cuarteto fue presentado a un concurso nacional en el que se exigía la extraña condición de que las obras estuvieran fundadas en el folclore. En aquellos años de posguerra y de autarquía el nacionalismo más directo era visto con buenos ojos. Si no se imponía por decreto se favorecía especialmente por el alto mando. El trabajo de Julio Gómez sobre los temas elegidos es riguroso e imaginativo. Aunque el autor no buscó la forma cíclica, una bella canción de arada aparece en todos los tiempos y el recuerdo de otros motivos establece la unidad.»

Añado por mi cuenta que el don Julio archivero/historiador, redactó para el intento del grupo sucesor de Riemann un muy documentado estudio sobre los cancioneros populares y especialmente sobre el de Ledesma. En la proximidad de conmemorar el centenario de su nacimiento sería muy útil recopilar sus trabajos, cuya originalidad, insisto, reside en la juntura de la escrupulosidad del archivero con la muy suelta pluma del humanista.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

TRÍO MOMPOU

Desde el año 1980, en que se presentó ante el público español, el Trío Mompou se ha formalizado como un grupo estable y con un riguroso planteamiento de estudio y de interpretación de toda la literatura escrita para violín, violoncello y piano.

Joan Lluís Jordá

Se formó en Barcelona con Alinaud, Tolosa, Toldrá, Costa y Massiá; recibió consejos de D. Oistrackh y trabajó la Dirección de Orquesta con Markevitch y Celibidache. Desde su fundación forma parte como Solista (Ayuda de Concertino) de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Fue miembro de la Agrupación Nacional de Barcelona, así como de la Agrupación de Cámara SEK de Madrid y del Cuarteto de Solistas de la Orquesta de RTVE, con quien obtuvo premios internacionales.

Pilar Serrano

Posee la carrera de violoncello y piano, formándose con O. Alonso, Vidaechea, Correa y Corostola, en España, así como en Francia con E. Magna. Desde el año 1970 es miembro de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Ha participado en numerosos conciertos con la Camerata de Madrid y con el Grupo ESTRO.

Luciano G. Sarmiento

Se formó con J. L. Mediavilla y en Alemania con H. Steurer, realizando el Examen de Estado en la Escuela Superior de Música de Munich. Formó parte del Trío de Munich, de la Agrupación SEK y el Grupo ESTRO. Desde el año 1970 forma Dúo con el viola Emilio Matteu.

SEGUNDO CONCIERTO

CUARTETO HISPÁNICO NUMEN

En el invierno de 1978 se produce la fusión de miembros de sendos cuartetos disueltos, el Hispánico y el Numen; en su actual formación, y en sus cinco años de existencia, el Cuarteto Hispánico Numen ha realizado numerosos conciertos, cubriendo prácticamente toda la geografía española.

El cuarteto se empeña en dar a conocer, además del repertorio universal, obras desconocidas de compositores españoles injustamente olvidadas. Fue escogido en la primavera de 1980 para brindar al público de Madrid un ciclo de cuatro conciertos sobre *La evolución del Cuarteto de Cuerda*, comprendiendo obras desde Haydn hasta Bartók en la Fundación Juan March; también ha realizado varias grabaciones públicas para Radio Nacional de España.

El primer disco grabado por el Cuarteto, con sendas obras de Emanuel Canales, mereció un premio del Ministerio de Cultura, y abrió el camino para actuaciones del conjunto en el extranjero. En 1982 se constituyó en Madrid la Asociación Española de Música de Cámara, cuya programación se basa, inicialmente, en la actuación del Cuarteto y de sus integrantes, en formaciones diferentes.

El Cuarteto Hispánico Numen es una agrupación totalmente independiente, cuyos integrantes, además de dedicar sus mejores esfuerzos al cultivo de la música de cámara, llevan a cabo la enseñanza de sus respectivos instrumentos en diferentes centros docentes del país.

El Cuarteto Hispánico Numen esta formado por:

Polina Kotliarskaya, violín

Francisco Javier Comesaña, *violín*

Juan Krakenberger, *viola*

José María Redondo, violoncello

TERCER CONCIERTO

QUINTETO ESPAÑOL

El grupo fue creado en 1965 por cuatro solistas de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Desde entonces, como cuarteto, desarrolló una intensa labor en España, dando conciertos en todas las principales ciudades españolas.

Con la incorporación al grupo, en los últimos años, del conocido solista de piano José Tordesillas, ha sido posible ampliar el ya rico repertorio del cuarteto de cuerda con obras para piano y cuerda.

Hermes Kriaies, *primer violín*

Premio «Sarasate» y Premio de Música de Cámara del Real Conservatorio de Madrid. Premio «Eduardo Aunós» para Sonatas y Música de Cámara. Fundador y concertino-solista de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, fundador y concertino de varias Orquestas de Cámara en Madrid. Ha actuado como solista con las principales Orquestas de España. Profesor de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

María del Carmen Montes Uruga, *segundo violín*

Nació en Bilbao, iniciando sus estudios musicales en el Conservatorio Vizcaíno de Música y los de violín con el maestro Juan José Vitoria, obteniendo las más altas calificaciones que otorga dicho centro. Más tarde ingresa en el Conservatorio Nacional Superior de París tras una brillante oposición para asistir a las clases de violín del maestro René Benedetti, donde permanece tres años consecutivos para trasladarse, becada por el gobierno francés, a los cursos internacionales de Niza que dirigía dicho maestro Benedetti. Esta joven violinista es bien conocida en el ámbito musical español por sus actuaciones como solista y recitales. Actualmente es profesora en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ayuda de concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Pablo Ceballos, *viola*

Nació en Salamanca, donde comenzó sus estudios, que concluyó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con las máximas calificaciones y primeros premios. Es solista de viola de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, a la que pertenece desde su fundación. Ha actuado con los Stradivarius del Palacio Real de Madrid.

Enrique Correa Balbín, *violoncello*

Estudia en el Real Conservatorio de Madrid, con el maestro Ruiz Casaux, obteniendo el Primer Premio de Violoncello al fin de su carrera. Cursa estudios de armonía y contrapunto con el maestro Conrado del Campo, y tiene asimismo premios de armonía y música de cámara. Perfecciona más tarde sus estudios con Gaspar Cassadó en la A. Chigiana de Siena y en la Escuela Marguerite Long de París. Obtiene la Beca «Conde de Cartagena», para Nueva York. Ha dado numerosos recitales como solista y también de música de cámara —Dúo Correa-Sanmartín—. También como solista ha sido acompañado por directores como Toldrá, O. Alonso, Comissiona, Ferencsik, etc. Actualmente es solista de la Orquesta de la RTVE.

José Tordesillas, *piano*

Tiene hecha una larga carrera de concertista. Ha sido uno de los primeros artistas españoles en ser invitados a una gira de conciertos en la URSS. Ha actuado en las principales ciudades europeas. De sus actuaciones en América es de destacar su gran éxito en el Colón de Buenos Aires. También ha participado en las series de recitales de Música de Cámara que Ruiz Casaux organizaba en el Palacio Real de Madrid. Ha colaborado con G. Cassadó, E. Iniesta, etc. En el Teatro Real de Madrid ha interpretado, con H. Szeryng, la serie completa de sonatas de Beethoven. Actualmente es solista de la Orquesta de la RTVE.

CUARTO CONCIERTO

CUARTETO EMERA

Josep Colom, *piano*

Pianista catalán nacido en Barcelona, ha cursado sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y en la Ecole Normale de Musique de París.

Sus principales profesores han sido su tía Rosa Colom, Joan Guinjoan, J. C. G. Zubeldia, M. Deschaussées y M. Rybicki, habiendo sido becario de la Fundación Juan March.

Se encuentra en posesión de los premios Beethoven y Scriabin organizados por Radio Nacional, y los Internacionales de Jaén (España, 1977), Epinal (Francia, 1977) y Santander (Paloma O'Shea. España, 1979).

A través de sus frecuentes actuaciones en recital y con orquesta en diversos países europeos como Checoslovaquia, Polonia, Italia, Bélgica, Francia, España y Estados Unidos, ha ido confirmándose durante los últimos años como uno de los más destacados valores entre los pianistas de su generación.

Manuel Villuendas, *violín*

Nace en Barcelona. Comenzó sus estudios musicales desde temprana edad en el Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad, bajo la dirección de los maestros Sainz de la Maza y Francisco Costa.

Obtiene los premios de Música de Cámara, «Juan Manen» y «Onia Farga».

En 1959 ingresa en el Real Conservatorio de Bruselas para perfeccionar sus estudios con el famoso violinista André Gertler, siendo galardonado con el Primer Premio de Violín.

En 1966 recibe el premio y medalla de la Ciudad de Burdeos (Francia).

Ha dado numerosos conciertos por Europa, América y Unión Soviética, interviniendo en importantes Festivales Internacionales y registrando numerosas grabaciones para Radio y Televisión.

Desempeña en la actualidad el puesto de Primer Concertino en la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Humberto Orán, *viola*

Nació en Santa Cruz de Tenerife. Estudia en el Conservatorio Superior de Música de dicha capital, en el Real Conservatorio de Madrid y en la Musikhochschule de Freiburg (Alemania), becado por la Fundación Alexander von Humboldt.

Sus maestros ha sido Antonio Arias, Nikolas Chumachenko, A. Schäffer, Ubrich Koch y Margal Cervera.

Ha dado numerosos conciertos de cámara en colaboración con prestigiosas agrupaciones en Alemania, Suiza, España, Francia, Portugal y Canadá. Ha intervenido en diferentes festivales internacionales y realizado un gran número de grabaciones para Radio y Televisión.

Actualmente ocupa el puesto de Viola Solista en la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Rafael Ramos, *violoncello*

Nace en Las Palmas de Gran Canaria y realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, en el Conservatorio Nacional Superior de París y en la Ecole Normale de Musique de la misma ciudad.

Trabaja bajo la dirección de los maestros Rafael Jaimez, Bernard Michelin, André Navarra, Reine Flachot y Pierre Pasquier.

Obtiene los primeros premios de Violoncello y Música de Cámara de dichos Centros y también fue distinguido con diversos premios en importantes concursos nacionales e internacionales.

Hace varias giras de conciertos, con gran éxito, por Asia, Europa y Estados Unidos, tanto en recitales con piano como en colaboración con prestigiosas orquestas.

Desde 1972 radica en España desarrollando una importante labor pedagógica y ejerciendo el puesto de violoncello solista de la Orquesta Nacional de España.

INTRODUCCIÓN Y NOTAS AL PROGRAMA

Federico Sopena Ibáñez

Nació en Valladolid en 1917. Es Catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Madrid. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de Artes, Ciencias y Letras de París.

Ha sido Director del Conservatorio de Madrid (1951-1956), etapa en la que funda y dirige la revista «Música»; Comisario General de Música (1917-1972), Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1969-1977), Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1977-1981) y Director del Museo del Prado.

Ha ejercido la crítica musical en distintas publicaciones periódicas y cuenta con una gran cantidad de ensayos y artículos publicados en las principales revistas del país. Entre sus libros destacan «Historia de la música», «Historia de la música española contemporánea», «Historia crítica del Conservatorio de Madrid», «Arte y sociedad en Galdós», «La música en el Museo del Prado» (en colaboración con Antonio Gallego); la edición de los Escritos sobre música de Manuel de Falla, monografías sobre Turina, Rodrigo, Falla, Lizst, Stravinsky y Mahler; ensayos sobre «El Requiem romántico», «El lied romántico», «El lied nacionalista», «Música y literatura», «Picasso y la música», etc.



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6
Entrada libre