



CICLO
CUATRO CUARTETOS
ESPAÑOLES

ABRIL 2005

Fundación Juan March

CICLO

**CUATRO CUARTETOS
ESPAÑÓLES**

ABRIL 2005

ÍNDICE

| | Pág. |
|----------------------------------------------------------|------|
| Presentación | 3 |
| Programa general | 5 |
| Introducción general por Enrique Martínez Miura | 11 |
| Notas al programa | |
| Primer concierto | 15 |
| Segundo concierto | 19 |
| Tercer concierto | 23 |
| Cuarto concierto | 26 |
| Participantes | 29 |

Tras los ciclos dedicados a Ernesto Halffter y a Luigi Boccherini, con ocasión de sus centenarios, y en consonancia con los Conciertos del Sábado dedicados también a la música española alrededor de la literatura propiciada por determinados instrumentos (la flauta, el clarinete, el saxofón), prosigue esta temporada de música española con un repaso a un género musical: el cuarteto de cuerda.

Ya hemos abordado en varias ocasiones esta forma musical en la segunda mitad del XVIII español, y han sido frecuentes en nuestra programación los escasos cuartetos españoles escritos en el siglo XIX, desde Juan Crisóstomo Arriaga en adelante. Ahora le toca el turno a los cuartetos del siglo XX, comenzando por el precursor Chapí, pasando por los nacionalistas (Turina, Usandizaga, Guridi, Sorozábal), por los del 27 (Remacha, Toldrá), los de posguerra (Montsalvatge), los del 50 (Castillo, Moreno-Buendía), los “novísimos” (Marco, Cruz de Castro) o los aún más nuevos (Mariné). Podríamos haber seguido con otros aún más jóvenes, como los que fueron objeto de encargo de esta Fundación en 1995, pero con lo que hemos programado creemos que el panorama es suficiente.

El título merece unas palabras de justificación. Son doce y un fragmento de otro los cuartetos seleccionados, pero serán interpretados por cuatro cuartetos “españoles” (activos en España), aunque formados por músicos de múltiples y variadas procedencias. Todos ellos enriquecen hoy nuestra vida musical, y eso que salimos ganando todos.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Eduardo Toldrá (1895-1962)

Vistas al mar

Allegro con brio

Lento

Molto vivace

Fernando Remacha (1898-1984)

Cuarteto

Allegro risoluto

Andante

Allegro vivace

II

Joaquín Turina (1882-1949)

La oración del torero, Op. 34

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Cuarteto indiano

Poco allegro

Andante quasi adagio

Allegretto ma non troppo. Allegro ritmico

Intérpretes: QUARTET DE BARCELONA
(Marc Armengol, *violín I*
Edurne Vila, *violín II*
Ulrike Janssen, *viola*
Sergi Boadella, *violonchelo*)

Miércoles, 6 de Abril de 2005. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Manuel Castillo (1930)

Variaciones sobre un tema de Mompou para cuarteto de cuerda
17 Variaciones y tema

Carlos Cruz de Castro (1941)

Cuarteto de cuerda nº 4 “Cuevas de Altamira”

II

Sebastián Mariné (1957)

Cuarteto de cuerda “Jorge González Aguilar”

I. Vida del revolucionario:

II. Desierto...

III. ...y estrella.

Tomás Marco (1942)

Cuarteto de cuerda nº 4 “Los desastres de la guerra”

Intérpretes: CUARTETO “ESPAÑOL”
(Víctor Martín, *violín I*
Manuel Guillén, *violín II*
Emilio Matéu, *viola*
Ángel Luis Quintana, *violonchelo*)

Miércoles, 13 de Abril de 2005. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Jesús Guridi (1886-1961)

Cuarteto en Sol para instrumentos de arco

Allegro

Scherzo: Vivace. Andantino

Adagio non troppo

Finale: Allegro

II

José M^a Usandizaga (1887-1915)

Primer tiempo del Cuarteto en La mayor

Pablo Sorozábal (1897-1988)

Cuarteto en Fa mayor

Allegro agitato

Andante casi adagio

Allegro bien marcado

Intérpretes: CUARTETO WANDERER
(Yulia Iglinova, *violín I*
Yuri Volguin, *violín II*
Julia Malkova, *viola*
Antón Gakkel, *violonchelo*)

Miércoles, 20 de Abril de 2005. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

I

Ruperto Chapí (1851-1909)

Cuareto nº 4 en Si menor

Allegro moderato

Allegretto

Allegretto animato

Allegro vivo

II

Manuel Moreno-Buendía (1932)

Salzillesca (Música para un Belén)

I. La Buena Nueva

II. La Anunciación

III. El Portal de Belén

IV. El Niño

V. La Virgen y San José

VI. Grupo de Pastores

VII. Músico Ciego

VIII. La Vendedora de Huevos

IX. Un Despellejador

X. El Amor de la Lumbre

XI. Los Reyes Magos

XII. La Matanza de los Inocentes

XIII. La Huida a Egipto (Almas sintamos)

XIV. La Buena Nueva (II)

Intérpretes: CUARTETO HARMONY

(Alexander Detisov, *violín I*

Levón Melikyan, *violín II*

Paul Cortese, *viola*

Pilar Serrano, *violonchelo*)

Miércoles, 27 de Abril de 2005. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La historia del cuarteto de cuerda en España es en gran parte el relato de una frustración, al menos hasta fechas muy recientes. Este diagnóstico va mucho más allá del puro dictamen historiográfico o musicológico y tiene ciertamente importancia saber que suscita debates más o menos acalorados entre los aficionados, de lo que deja constancia algún que otro foro en internet.

Las causas de la debilidad del género del cuarteto en España deben rastrearse en varios órdenes de fenómenos, pero es enormemente significativo que el primer español que publicó una colección de seis cuartetos de cuerda –su Opus III–, el hoy cada vez más valorado Manuel Canales, lo hiciera en Londres hacia 1782. Ello coloca bajo la luz uno de los males endémicos del país, la paupérrima situación de la imprenta musical, algo que dañaba especialmente a la música de cámara, cuyo consumo, a finales del XVIII y comienzos del XIX, solía discurrir mucho más por los cauces de los salones nobiliarios privados –y luego la alta burguesía en su afán de imitación de aquella– que por las salas de concierto de libre acceso.

No muy distinta era la situación cuando Juan Crisóstomo Arriaga diera a las prensas sus tres *Cuartetos* op. 1, que se editasen en París en 1824. La temprana muerte del compositor bilbaíno truncó un amplio conjunto de posibilidades e influencias para el romanticismo de nuestra música que no cabe siquiera atisbar sin caer en la ucronía.

Después de Arriaga, un ominoso silencio; porque en efecto no cabe hablar de cuartetistas españoles de entidad en todo el siglo XIX. Por lo que sabemos de acuerdo con el estado actual de la investigación histórica, si algún autor se adentraba en el género era frecuentemente en su juventud y como ejercicio de resolución de problemas académicos ligados a la escritura para las cuatro partes de la armonía. El dominio absoluto de la música teatral, manifestado bajo las formas de la ópera italiana y la propia zarzuela autóctona, asfixiaba la actividad cuartetística. No existían prácticamente las instituciones organizativas imprescindibles como para que un cuarteto de cuerda nuevo implicase a unos intérpretes y llegase por fin a su público. La situación comenzó a transformarse, bien avanzado el XIX, con la fundación de asociaciones del tipo de la Sociedad de Cuartetos, creada en Madrid por Jesús de Monasterio en 1861, o las Sociedades Filarmónicas que acabaron por sembrar la geografía peninsular hacia el final de la centuria. Estos nuevos focos debieron primeramente contrarrestar un atraso de decenios, dando a conocer las obras maestras de Haydn, Mozart,

Beethoven, Schubert y Mendelssohn antes de que pudieran abrirse paso tímidamente los cuartetos producidos por plumas españolas.

En tal contexto, iniciada ya su andadura el siglo XX, deben enmarcarse los cuatro *Cuartetos* de Chapí. Hizo éste, con toda seguridad, un estudio muy detallado de la forma, porque muchos años antes, en su época de becado en Roma, a finales de los años 1870, escribía a su maestro Arrieta: “Estoy haciendo un detenido estudio de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven. He estado haciendo muchos cuartetos calcados de los de este último, que he concluido para conocerlos bien, y luego he hecho dos cuartetos con entera libertad, se entiende dentro del género, a mi manera”.

Pero el camino no era precisamente fácil, como lo demuestra la polémica que hubo de sostener el autor de *La Revoltosa* con Felipe Pedrell o el duro juicio crítico de Adolfo Salazar acerca de sus obras para cuatro arcos. Aparte de cuestionarse la entidad estética de la propuesta, la discusión se desvió también por senderos más resbaladizos, como era el del sustrato más o menos idóneo de su nacionalismo. Lo cierto es que los *Cuartetos* de Chapí no triunfaron del todo –aunque se mantuvieron en el repertorio hasta la Guerra Civil–, puede que en parte por la razón que daba Sagardía, las constantes luchas de las camarillas.

Naturalmente, fueron apareciendo en paralelo nuevas formaciones de intérpretes, como el Cuarteto Vela o el Cuarteto Hierro, que no sólo programaban las obras cimeras del repertorio, sino que se entregaron a la causa de difundir los cuartetos de autores españoles. Muchas obras de finales del XIX o comienzos del XX esperan todavía hoy una apropiada reconsideración crítica, como prueban los casos del *Cuarteto en fa mayor* de Juan Manén o el *Cuarteto en mi bemol mayor* de Manuel Manrique de Lara, discípulo de Chapí que se adelantase a su maestro con esta incursión en el género.

Ahora bien, lo cierto es que los compositores más maduros de la floración nacionalista, Granados, Albéniz y Falla, se desentendieron del cuarteto de cuerda, en parte probablemente por considerarlo un producto demasiado obvio de una tradición fundamentalmente alemana, estando como estaban todos ellos mucho más próximos al ingenio francés. Aunque de manera un tanto *sui generis*, Turina sí que escribió para el cuarteto de cuerda, pero su obra más lograda, *La oración del torero* –adaptación del original para cuatro laúdes– está formalmente muy alejada de la línea principal de la forma, tratándose más bien de una impresión poética, poematismo que impregna por igual *Vistas al mar* de Toldrá, si bien en esta partitura es reconocible la estructura tradicional.

El caso de Toldrá es especialmente significativo, pues se encontró a ambos lados de la barrera, ya que compuso cuartetos y los interpretó como violinista integrante del Cuarteto Renacimiento. Este grupo, sin embargo, no se caracterizó por una entrega a ultranza al repertorio español, sino que construyó su repertorio fundamental sobre el pilar de los cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Brahms. De autor español, el Renacimiento tocó el *Cuarteto n.º 1* de Arriaga, el *Cuarteto en re mayor* de Bretón, el *Cuarteto* de Julio Garreta, el *Cuarteto en do mayor* de Lloret, el *Cuarteto en la mayor* de Manzanares, el *Cuarteto en la menor* de Massagué, el *Cuarteto en re menor* de Turina y el *Cuarteto en re menor* de Joaquín Zamacois, además, obviamente, de las *Vistas al mar* del propio Toldrá. Las obras de Lloret, Manzanares, Massagué y Turina se ofrecieron como estreno.

Es interesante, sin embargo, que una derivación nacionalista regional, la vasca, sí produjera cuartetos de cuerda de entidad, los de Usandizaga, Sorozábal y Guridi, bien que en tales ejemplos deba matizarse dicha orientación con otras adscripciones estilísticas –por lo general centroeuropeas– igualmente claras.

La reanimación cultural de los años veinte y treinta, que se concretó en la música en la llamada Generación de la República, significó un nuevo giro de lenguaje, con la incorporación de tendencias mucho más avanzadas, en especial las procedentes de Stravinski, y la admisión de un sesgo neoclásico, que en España adoptó una peculiar formulación scarlattiana. El cuarteto de cuerda se benefició de esa apertura a formas distintas, como prueban el muy interesante de Remacha (1924) y los tres magníficos de Bacarisse (1930, 1932, 1936). El derrumbe de la cultura que supuso la Guerra Civil volvió a provocar un desfase muy considerable de los compositores españoles con respecto a los idiomas sonoros de vanguardia practicados en el momento. Atonalidad y serialismo se ganaron una cierta reputación de estilos subversivos y hasta muy avanzada la posguerra no fueron utilizados sino bajo las dos formas posibles de exilio; el exterior, simbolizado por los dos cuartetos de Gerhard (1955 y 1962); y el interior, equivalente al silencio: *Cuarteto n.º 2* (1949) de Joaquín Homs.

A este tenor, es muy representativo del estado de la cuestión que el único ciclo del siglo XX de cuartetos de cuerda de autor español con peso cuantitativo, el formado por los catorce que compusiera Conrado del Campo de 1903 a 1952, no sin calidades artísticas, ciertamente, prolongue un concepto sumamente convencional del género.

Pero serían precisamente las actitudes rupturistas, como la de Gerardo Gombau en *3+1* –un título de por sí demostrativo

de un planteamiento nada trasnochado—, obra que data de 1967, las que permitieran el proceso de normalización de la escritura para cuarteto de cuerda en España. En Gombau, aparece ya una actitud totalmente moderna, una explosión caligráfica que amplía las demandas de producción del sonido de los cuatro instrumentos, sumando recursos de la vanguardia histórica europea, de Bartók al serialismo.

Es acaso una paradoja, pero el hecho es que la composición de cuartetos de cuerda en España iba a alcanzar una situación de normalidad, cuando menos en términos estadísticos, con la Generación del 51, la conocida como de los maestros, que supuso la instalación pública de una actitud de vanguardia. Así, han escrito para los cuatro arcos —denominaran o no “cuarteto” a esas partituras— Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, González Acilu, Guinjoan y Josep Soler. Naturalmente, en estas obras la forma clásica, cimentada sobre la sonata bitemática, era sustituida por la búsqueda de las necesidades estructurales únicas del material concreto de cada pieza. Esa misma idea se reconoce en los cuartetos de las sucesivas generaciones, Tomás Marco o Claudio Prieto, y en los autores más jóvenes, como José Luis Turina, Francisco Guerrero —los *Zayin IV* y *VII* son para cuarteto—, Jesús Rueda, Israel Martínez Espinosa, David del Puerto, Mauricio Sotelo, José María Sánchez Verdú y Pilar Jurado.

En las producciones más recientes, el cuarteto de cuerda español se puede parangonar sin desdoro, en cuanto a exigencia estética y recursos técnicos empleados, con los niveles habituales del panorama compositivo internacional. Se reconocen en ellas construcciones de compleja base matemática, con derivaciones como la teoría de los fractales, experimentaciones gráficas e indagaciones acerca de la materia sonora o las difusas fronteras con el silencio. En las partituras más recientes, incluso, los límites del género se ven sometidos a todo tipo de cuestionamientos y transgresiones, como cuando Sotelo incorpora un cantaor flamenco en su *Segundo cuarteto* o Sánchez Verdú indica que el *Séptimo* de su serie puede interpretarse *ad libitum* acompañado de imágenes proyectadas. El futuro del cuarteto en España parece garantizado.

El presente ciclo de conciertos traza a grandes rasgos el arco estilístico seguido por el cuarteto español en el siglo XX, desde sus comienzos, ligado todavía a la tradición clásico-romántica, a las manifestaciones de la vanguardia superadora del serialismo.

Enrique Martínez Miura

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El cuarteto *Vistas al mar* de Eduardo Toldrá testimonia el moderado auge que experimentó la música de cámara en España a comienzos de los años veinte. Su textura irradia luz mediterránea y evidencia el conocimiento del género, que su autor había obtenido como miembro del Cuarteto Renacimiento, grupo que conoció a fondo las grandes obras maestras en este campo. Supera ciertamente *Vistas al mar* el empeño del juvenil *Cuarteto en do menor* (1914), obra que así y todo se ha recuperado recientemente, incluso en esta misma sala, con ocasión del centenario del compositor (Cuarteto Cassadó, mayo de 1995).

Vistas al mar lleva como subtítulo el de “Evocaciones poéticas”, pues todos los movimientos se encuentran ligados a poemas de Joan Maragall, pero no cabe hablar de una música directamente programática o descriptivista. Todo lo contrario: aun siendo el cuarteto la respuesta de Toldrá a las impresiones causadas por esas lecturas, la forma es plenamente ortodoxa, con los tiempos extremos construidos como sonatas y el central siguiendo los cánones de la canción instrumental bitemática. Los títulos por los que en ocasiones se conocen los movimientos —*Costa brava*, *Nocturno*, *Velas y reflejos*— son espurios y en absoluto benefician la comprensión de la música.

Escrito en 1921, lo estrenó el 31 de mayo de ese año el Cuarteto Renacimiento en el que fue uno de sus últimos conciertos. Ganó el Premio de la Fundación Rabell, al que el autor se presentó con el lema “Maragall”. Toldrá arregló el segundo movimiento para orquesta de cuerda —con el añadido de contrabajos—, mientras que los otros dos fueron adaptados por Rafael Ferrer.

El Allegro con brio inicial se abre con un diseño decidido; la escritura es de una gran luminosidad. Se basa en el poema *La ginesta oltra vagada* de Maragall y en verdad no es fácil sustraerse a la sensación de que la música responde a una contemplación marina. El segundo tema es marcadamente cantable, de honda raíz popular, mostrando una cierta proximidad con el mundo de la canción toldraniana. Todo el movimiento se desarrolla dentro de unas cauces de suma concisión. El Lento, que sigue las sugerencias de la lectura de *Allà en las llunyanies*, marcado por Toldrá “pausadament, molt poc a poc” es un poema sonoro extraordinariamente tierno; la atmósfera es de una cierta nocturnidad. El tercer tiempo, un festivo Molto Vivace —sugerido por *La mar estava alegre*—, regresa al generador

impulso vitalista del primero, de juego rítmico más acusado; el segundo diseño posee, en su sencillez y eficacia melódica, connotaciones innegables con las danzas populares catalanas.

Al igual que los compositores españoles del siglo XIX, Fernando Remacha compuso su *Cuarteto de cuerda* en 1924 como un ejercicio académico durante su período de formación en Italia bajo los auspicios de Malipiero. Muchos años después, el compositor reconocía haberse inspirado en Stravinski, en concreto en las *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1915), y haber sido en su obra más stravinskiano que el propio creador de *La consagración de la primavera*. Exageraciones aparte, no hay duda que la presencia constante del ritmo parece remitir al modelo declarado, pero Remacha fue excesivamente duro con su composición —siguiendo en esto a Malipiero, que le afeó su stravinskianismo—, porque el *Cuarteto* permite apreciar una personalidad musical propia, aun denotando un admirable dominio de las aportaciones coetáneas de la vanguardia europea. Todos los analistas inciden en el hecho de que fue un lastre para la difusión de la obra el que ésta se conociera tardíamente, ya que sólo se estrenó en 1931 y ganaría el Premio Nacional de Música todavía después, en 1938, en el peor momento posible, en plena Guerra Civil. Margarita Remacha, hija del compositor, ha afirmado que la obra fue revisada antes del galardón, mas a los efectos de fechar su nivel de modernidad, hemos de fijar 1924 como punto de referencia, porque en ese tiempo no se encuentra ninguna otra obra de autor español que extraiga del cuarteto de cuerda una sonoridad semejante.

El Allegro risoluto parte de la tonalidad fundamental de do mayor, aunque los choques bitonales y el uso de la disonancia le otorguen un cierto aspecto de fiereza. El segundo tema, de hecho, es de notable virulencia. Los timbres, ritmos, efectos y acentos —son numerosos los *sforzandi*— le confieren un marcado acento moderno. Los temas son breves, pero se insertan episodios rítmicos y de color. El aspecto rítmico, en concreto, se torna cada vez más insistente en su imparable progresar. Un gesto mucho más recogido se instala en el Andante, de trazado más contrapuntístico; aun el lirismo tiene cabida en esta meditada y hasta pesimista exposición, que tras la climática ascensión al registro agudo se hace más oscura y dolorida, para extinguirse desoladamente en pianísimo. Sin duda, uno de los más grandes tiempos lentos de todo el cuarteto español del siglo XX. Con el Allegro vivace, que empieza con acordes de inequívoco sabor stravinskiano, la vertiginosa andadura rítmica vuelve de nuevo a primer plano, bien que el segundo grupo temático aporte un apropiado contraste lírico. La armonía es más ácida; la forma, sumamente libre y las referencias folclóricas rastreadas en el movimiento se ven integradas por el compositor con suma lógica.

Posterior en un año es *La oración del torero*, obra perteneciente a un estilo completamente ajeno a las pretensiones vanguardistas. Se trata de un cuadro costumbrista, que Turina, muy aficionado a la tauromaquia, imaginó en el curso de una corrida. Su pretexto argumental es mínimo: el lidiador tiene un instante de concentración mientras el bullicio y el peligro le aguardan en el albero. La página no nació como música para cuarteto de cuerda, porque Turina la escribió al conocer al Cuarteto de laúdes Aguilar, formado por los hermanos Elisa, Ezequiel, José y Francisco, contribuyendo así con una pieza original para una clase de conjuntos cuyo repertorio suele nutrirse precisamente de transcripciones de otras plantillas. El Cuarteto Aguilar estaba constituido a mediados de los años veinte por dos laudines, laúd y laudón, contruidos parcialmente por sus integrantes. La versión original le ocupó a Turina del 31 de marzo al 6 de mayo de 1925, en tanto que la de cuarteto de cuerda –casi una necesidad implícita en el primer estado de la obra–, que siguiera inmediatamente, del 7 al 13 de este último mes. La adaptación para orquesta de cuerda –a solicitud de Bartolomé Pérez Casas– se estrenó en 1927.

La oración del torero discurre concisamente según una forma libre, bien que apunte una característica construcción cíclica. Se divide en secciones nítidamente separadas: un comienzo vaporoso, un pasodoble estilizado, un segundo tema patético, un *pizzicato* expectante, el clímax dramático y la reexposición variada.

Significativamente, Xavier Montsalvatge compuso su *Cuarteto indiano* como una manera de reaccionar contra las manifestaciones neocasticistas y neonacionalistas que, al emprender su escritura en 1951, consideraba totalmente rancias. Para ello, se acogió al exotismo de lo que se ha dado en llamar “antillanismo”, una fase de su carrera que a fin de cuentas tan sólo estaría integrada por tres partituras: *Ritmos* (1942), las *Canciones negras* (1946) y la que nos ocupa.

El *Cuarteto* vio la luz para ser incluido en la participación de un premio, prueba de que las salidas para este tipo de música eran todavía muy reducidas en España a mediados del pasado siglo. La obra ganó efectivamente el Premio Samuel Ros, el 24 de marzo de 1952, haciendo constar el jurado –presidido por su alteza real José Eugenio de Baviera, con Pérez Casas y Javier Alfonso de vocales– sendas menciones honoríficas para las obras presentadas por Conrado del Campo y José Muñoz Molleda. La Agrupación Nacional de Música de Cámara estrenó el *Indiano*, el 6 de mayo de 1952, en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. El propio Javier Alfonso, en su crítica del *ABC* del día siguiente, hablaba de la “evocadora belleza, con pastosas sonoridades y ritmos sugestivos” de este cuarteto basado en “antiguos ritmos de ultramar”.

El mismo Montsalvatge –según afirma en su autobiografía– se había percatado de haber incurrido en esos ritmos exóticos, bien que imaginarios, en su antillanismo en suma, una vez concluido el primer movimiento.

El Poco allegro inicial posee una escritura sincopada y un ritmo balanceante; la caligrafía es muy fina. Como indica su autor, hay en el Andante quasi adagio una “metamorfosis acentuada” del tema de *Chévere*, la tercera de las *Canciones negras*. Emprende su andadura con *pizzicati*, un acorde súbito con arco y prosigue con una íntima cantilena. La sección Più mosso (2 antes del nº 34 de la partitura) tiene el pórtico de unos *pizzicati* en *sffz* y posee un aire soñador, como una idealizada danza lenta. Los *pizzicati* se generalizan para dar paso al sereno canto –se indica “calmado”– del chelo. Se recupera la atmósfera del comienzo (tempo primo, 4 antes del nº 40). El canto cobra intensidad, para irse apaciguando lentamente, instante previo a los acordes en *pizzicati* y la conclusión en pianísimo. El Allegretto ma non troppo funciona como scherzo y, de acuerdo con Montsalvatge, es una especie de “milonga argentina”, la única música que su autor afirma no haber concebido al piano. Estamos ante una danza no exenta de ironía, que el compositor desea se lleve hasta la burla, como cuando solicita que se toque “con exagerato sentimento”. Aquí el elemento popular parece jugar alternativamente a ocultarse o salir a primer plano. El final, Allegro ritmico, es una variante de la pianística *Ritmos*. Con la apariencia de una danza ancestral, transformada pero que aún conserva parte de su misterio, Montsalvatge instala un diseño reiterado. Tras un piano súbito, se presenta un episodio cantabile y calmato que enlaza con el ambiente del tiempo anterior. Los *pizzicati* de viola y chelo, sin embargo, parecen invitar a la danza con su carácter semejante al batir de la percusión. Se entra en el baile en el A tempo. Un pasaje “solemne” en acordes encadena con un breve Allegro vertiginoso en trémolos. Los dos últimos compases son acordes a tempo lento.

SEGUNDO CONCIERTO

Manuel Castillo ha escrito dos cuartetos de cuerda grandes, el primero de ellos se fecha en 1991 y evidencia la adscripción del compositor a las formas procedentes de la tradición clásico-romántica. También para cuarteto son las *Cuatro invenciones*, que datan de 1967. Posteriores en dos años al *Cuarteto nº 1*, las *Variaciones sobre un tema de Mompou* homenajean al compositor catalán, de cuyo nacimiento se celebraba el centenario en 1993. Castillo, que acometió sus *Variaciones* en septiembre de ese año, expresaba así su admiración por el poético y sutil creador: “En mis primeros intentos de compositor recibí su consejo, su estímulo; después su amistad y, sobre todo, su ejemplo”.

El tema que escoge para realizar las variaciones es perfectamente representativo de la obra de Mompou, ya que se trata del tercer número del primer cuaderno de la serie pianística de la *Música callada*. Pero la obra de Castillo bien pudiera denominarse “Variaciones en busca de tema”, porque el motivo de Mompou sólo se escucha en su exactitud al final de la serie de variaciones. A Tomás Marco llega a parecerle un mero pretexto el que Castillo escogiese el tema de Mompou para evidenciar su maestría en la forma de las variaciones, pero es difícil seguirle en este punto, por la sinceridad del homenaje, pues la música de Castillo culmina con la exposición del tema del autor catalán, al que se expresa evidente respeto, pues tras su música ya no es posible más que el silencio.

Las variaciones son de forma libre, unas serenas y contemplativas, a la zaga del estilo del mismo Mompou, otras dinámicas o contrapuntísticas. En la XI, se rememora otra música del autor de *Los improperios*, en concreto el tema de *Jeunes filles au jardin* de las *Scenes d'enfants*. La XVIII cumple simplemente la función de preparar la entrada del tema del homenajeado.

La obra se estrenó en el Auditorio Nacional de Madrid, el 10 de marzo de 1994, por el Joven Cuarteto Italiano, en el curso del XVI Ciclo de Cámara y Polifonía.

Hasta la fecha, Carlos Cruz de Castro ha realizado incursiones muy diversas en el género del cuarteto de cuerda. Su periplo empezó en 1968 con *Dissección* –su cuarteto nº 1–, dedicado a Gerardo Gombau y que permanece sin estrenar. Precisamente en *Dissección* cifran Cureses y García-Alcalde el punto de partida del “concretismo” en Cruz de Castro; es decir, una forma basada en un elemento unificador distinto para cada obra. De 1975 data el *Cuarteto nº 2*, una obra gráfica igualmente no dada a la escucha. Casi veinte años posterior es el

Cuartetotte –cuarteto nº 3–, estrenado en Vaasa, por el cuarteto homónimo de esta ciudad finlandesa, el 17 de noviembre de 1994 y dedicado a Totte Mannes.

El *Cuarteto nº 4 “Cuevas de Altamira”* surgió por el encargo del XLVII Festival Internacional de Santander. Escrito entre marzo y mayo de 1998, lo estrenó el Cuarteto Parisii el 13 de agosto de ese año en los jardines del Balneario de Liérganes. Está dedicado al crítico Leopoldo Hontañón, en reconocimiento de su labor difusora de la música española contemporánea.

El propio Cruz de Castro reconoce que la idea plasmada en el subtítulo y de alguna manera las propias pinturas rupestres de la cueva influyeron en su música, pero ésta en absoluto debe entenderse como una descripción sonora de ese punto de partida. En sus palabras, la estructura de la obra sigue “una serie de secciones diferentes e irregulares surgidas por la irregularidad que, a su vez, tiene la caverna de Altamira con el vestíbulo, las salas, los corredores y las galerías con sus variadas dimensiones de altura, largo y ancho. Esta irregularidad me proporcionó que las distintas secciones estuvieran caracterizadas por timbres, registros, articulaciones y dinámicas igualmente irregulares”.

La obra consta de un solo movimiento de unos veintidós minutos de duración –el más extenso de los cuartetos de Cruz de Castro hasta el presente– en cuyo interior se reconocen las secciones indicadas por el autor. Comienza la composición con un largo soliloquio de la viola, añadiéndose paulatinamente los otros instrumentos, con variadas formas de ataque, intervenciones que podrían verse como imágenes de “recorridos” por la cueva. Se accede a una sección rítmica, basada en notas repetidas, con acusados contrastes dinámicos, que alternan con dibujos en *legato*. La movilidad del pasaje se va sosegando para dar paso a una parte lírica de etérea sonoridad y extraordinariamente expresiva. Encadena ésta con el *pizzicato* del violonchelo, que va extendiéndose a los otros instrumentos. Un diseño en bucle se expone con el arco y de nuevo una línea lírica intenta abrirse paso entre sonoridades ultraagudas enraizadas. Un torbellino rítmico –se suceden las prescripciones de arco y *pizzicato*– lleva la música a la conclusión con unos vigorosos y afirmativos acordes.

Sebastián Mariné, conocido pianista y compositor, escribió su *Cuarteto de cuerda “Jorge González Aguilar”* en 1980. González Aguilar fue profesor de matemáticas y dibujo y posteriormente amigo de Mariné. En el original, figura la dedicatoria “A Anabel”. Es una composición cargada de simbolismo, innegable fuerza dramática y una inquieta actitud ante los recursos de la grafía para los cuatro arcos. Se estrenó en el madrileño Círculo de Bellas Artes en 1986.

El primer tiempo, *Vida de un revolucionario*, según su propio autor “muy violento y dramático”, se abre con un *molto vibrato* y la prescripción de la sordina. La escritura se mueve entre la determinación y la indeterminación: *glissandi*, secuencias *ad libitum*, notas tañidas con fuerte presión del arco, fuertes contrastes dinámicos y reguladores extremos encuadran el paisaje sonoro. Se demandan aun pequeños trémolos en el interior del desplazamiento del *glissando*; conviven también las notas en el registro ultraagudo. Los instrumentos se independizan –la persona a cargo de la viola es quien debe dar las entradas a las secciones– y cada uno debe acabar el movimiento ajeno al quehacer de los otros. El segundo movimiento, *Desierto* (Allegro deciso), es más dinámico que el anterior. Propone un discurso imitativo de células rítmicas; la sonoridad se torna extraordinariamente enrarecida, salvo pasajeros remansos líricos. En su cierre, de nuevo los cuatro instrumentos actúan al margen de sus compañeros. El final, *Y estrella* (Tranquillo), contrasta con todo lo precedente por el piano *dolcissimo* en el agudo del primer violín. La lucha representada por los dos movimientos anteriores parece culminar aquí con el logro del objetivo anhelado. Esta especie de canto aéreo es secundada por los tres instrumentos restantes *ad libitum* con una suerte de marcha sorda en pianísimo, por momentos un fondo inquietante. Toda la sección final del movimiento hace callar al primer violín, un símbolo seguramente de que se ha accedido a fronteras que exceden el pentagrama, inevitablemente acude la imagen de la estrella del título, sugerida singularmente por el silencio de ese atril. La música se serena, aunque se adentre por igual en los terrenos del ruido, a petición del propio autor. Finaliza así esta composición singular.

Tomás Marco fue lanzado a la fama internacional precisamente con un cuarteto de cuerda, *Aura* (1967), la obra con la que se apartó del serialismo estricto para indagar en preocupaciones más personales: la psicología de la escucha, el contexto cultural de la música, las relaciones con la ciencia... *Espejo desierto* (1987) –el escueto cuarteto n.º 2– disponía un material sencillo que se autodesarrollaba por medio de una forma autónoma y con ayuda de procedimientos matemáticos. El *Cuarteto n.º 3 “Anatomía fractal de los ángeles”* (1993), toma de nuevo elementos de la matemática y llega a bordear la frontera del silencio.

El *Cuarteto n.º 4 “Los desastres de la guerra”* surgió en 1996 y, como en el caso de la obra de Cruz de Castro, por un encargo del Festival Internacional de Santander. El propio autor reconoce –con motivo de la audición integral de sus cuartetos por el Arditti– que la obra tiene concomitancias con el *Tercer cuarteto*, en cuanto a los “principios de crecimiento fractal”, proponiendo en ella un sistema de proporciones según una forma autónoma, una música por completo abstracta –un “mate-

rial musical rigurosamente objetivo” son las palabras de Marco—, mas sin olvidar la carga emocional que toda música conlleva. El título alude obviamente a los grabados goyescos, pero nada más lejos de la intención del compositor que la descripción o la simple evocación. El músico coincidiría con el artista plástico en su gesto de rabia frente a la barbarie de todo conflicto bélico (Marco citaba entonces la guerra de Bosnia). El *Cuarteto n.º 4* se estrenó en el Santuario de la Bien Aparecida, por el Ensemble Paul Klee de Italia, el 24 de agosto de 1996.

En un solo movimiento, aunque en su seno se reconocen cuatro secciones que se corresponderían aproximadamente con los tiempos tradicionales de la forma, el cuarteto se inicia con violentísimos acordes disonantes en *sffz*. Un pasaje *legato* en fusas en pianísimo contrasta como un murmullo o más bien una queja sofocada. Ambos diseños alternan; hay un tercer elemento en trémolos. La dureza y la acritud —Marco prescribe el *pizzicato* Bartók; es decir, estrellando la cuerda contra el instrumento— se imponen en la escucha. Acordes y murmullo cobran naturaleza estructural y la atmósfera se va enrareciendo progresivamente. En el compás 207, llegamos a la parte que haría la función de movimiento lento: acordes de notas largas, trémolos en pianísimo sobre el puente y otra vez acordes en fortísimo. Se produce un breve recogimiento en pianísimo, pero la serenidad es nuevamente quebrada por los acordes, ahora transformados. La viola amaga un canto dolorido y nuevos acordes —estaríamos en la tercera parte de la obra— que ceden o luchan con un pasaje inmaterial. Se encadena con la agitada sección final, para acabar la obra simétricamente con el brusco, cortante gesto del comienzo.

TERCER CONCIERTO

El programa es de una notable coherencia, pues reúne cuartetos de cuerda de compositores vascos que en los tres casos debieron su fama a las obras que, en mayor o menor número, entregaron a la escena lírica.

La influencia francesa de la Schola Cantorum se percibe netamente en la música de cámara de Jesús Guridi, cuya obra más valiosa en la especialidad posiblemente sea el *Cuarteto de cuerda n.º 2 en la menor*, fechado en 1949, año en el que obtuvo el Premio Nacional de Música, estructuralmente muy sólido y repleto de sugerentes ideas. No obstante, la pieza que hoy nos ocupa, el *Cuarteto en sol mayor*, es una composición que evidencia igualmente el magisterio del músico vasco en el difícil mundo del cuarteto de cuerda.

Desestimado un juvenil *Cuarteto en fa sostenido menor*—que se conoció en la Sociedad Filarmónica de Bilbao cuando el músico apenas contaba veinte años—, éste, redactado en 1933, pasó a ser numerado como primero por su autor. El *Cuarteto en sol mayor* figura dedicado al Cuarteto Pro Arte, conjunto belga que durante toda su existencia —1913-1940— desarrolló una actividad muy intensa a favor de la nueva música. Bartók, por ejemplo, le dedicaría su *Cuarteto n.º 4*. Fue precisamente el Pro Arte el grupo que estrenaría la nueva partitura guridiana; de nuevo en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, el 15 de diciembre de 1934. En Madrid, lo estrenaría el Cuarteto Amis, en la análoga Sociedad Filarmónica capitalina, el 29 de mayo de 1936. En tanto que después formó parte del repertorio de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, fue una obra que no desapareció de las salas de conciertos durante la posguerra.

Arozamena, el biógrafo de Guridi, pretende defender la tesis de que el *Cuarteto en sol mayor* no puede adscribirse dentro de los márgenes de ningún credo estético, y que sólo respondería a la vaga definición de “guridiano”, pero no es fácil coincidir con él en este punto, ya que la obra transparenta el origen popular vasco de muchos de sus temas y su ambiente general, así como los procedimientos compositivos parecen una mezcla de varias corrientes estilísticas europeas un tanto traspasadas para su momento, de la Schola Cantorum parisiense a Brahms. Una vez asumida la tradición en la que la página se mueve, es obligado reconocer la excelencia del logro.

El primer movimiento, Allegro, se abre con un amplio gesto romántico; la forma es de sonata bitemática. El primer diseño es envolvente, mas no enérgico, y el segundo, cantable e

impulsivo. Un segmento apasionado nos conduce al denso desarrollo, que se caracteriza por un inesperado sentido fatalista, con un ritmo insistente en el registro grave. Una coda más ligera proporciona un final luminoso. El segundo movimiento, Scherzo: Vivace, de clara connotación popular, se lanza a un persistente fluir rítmico. Podría pensarse que se oyen ecos de métodos constructivos del Allegretto vivace e sempre scherzando del *Cuarteto en fa mayor* op. 59, nº 1 de Beethoven, en cuanto a la capacidad motórica del ritmo como fuerza estructural. El pasaje gana en vigor y aun algo de talante orquestal. Sirve de trío un Andantino, con la viola cantando asordinada. Se economizan los medios al prescribirse una reexposición muy sintetizada de la parte del scherzo. Ya en el Adagio non troppo lento, que se mueve de do menor a do mayor, Guridi depura extraordinariamente su vena lírica, pues hay pocas dudas que es éste uno de los momentos más sinceros de su producción. Movimiento intenso y doliente, de compleja textura, que sólo hacia su conclusión accede a la buscada serenidad. Las dudas se disipan en el Finale, Allegro, donde una danza de evidente raigambre vasca se impone sin oposición. Su carácter está impregnado del regocijo de una ronda infantil.

El autor de *Las golodrinas* compondría un temprano *Cuarteto sobre temas populares vascos* en 1905, diez años después volvería al género –aunque según Arozamena la obra dataría de 1912–, pero la muerte le impediría culminar la obra. Esta composición inacabada simboliza elocuentemente la carrera y la vida truncadas de un compositor que ya en su juventud había alcanzado una considerable popularidad, gracias a la floración cultural del San Sebastián de comienzos del siglo XX. Aun incompleto, el *Cuarteto en la mayor* evidencia el nacionalismo de Usandizaga, cimentado en el folclore vasco, con temas tomados de ese acervo, pero igualmente su capacidad para la transformación y la invención.

También Pablo Sorozábal compuso en 1919-1920 su *Cuarteto en fa mayor* basándose de alguna manera en el folclore vasco, en concreto en la canción *Ene maitia*. La composición seguía a escasa distancia a otra entrega cuartetística, pues en 1919 el que sería un aclamado hombre de teatro daría a la luz un *Cuarteto en mi menor*, cuyo manuscrito debe lamentarse como una pérdida más de las innumerables de la Guerra Civil.

Sorozábal trabajaba en el *Cuarteto en fa mayor* cuando llegó a Madrid para incorporarse como violinista de la Filarmónica, que dirigía Bartolomé Pérez Casas. El estreno tendría lugar en San Sebastián, en 1920, un ejemplo más de la buena salud de la música de cámara en la actividad de los conciertos donostiarras en esos años. En tres movimientos –carece de scherzo– la obra denota un buen dominio de la forma en un composi-

tor tan joven. El molde estructural, como en el caso de Guridi, tiene mucho de centroeuropeo; algunos elementos cíclicos vuelven a poner de manifiesto los patrones constructivos procedentes de la Schola Cantorum.

El Allegro agitato inicial comprende un primer tema enérgico y un contrastante segundo motivo lírico. Llama la atención el delicado solo del violín primero –instrumento que cuenta con cierta preeminencia– marcado “dolce”. El desarrollo es de reducidas proporciones, cumpliendo la canción folclórica vasca *Ene maitia* en cantabile el papel de episodio central. Se reexpone el primer tema. Una agitada coda en trémolos sirve de brillante final. En el Andante casi adagio, con empleo *ad libitum* de sordina, Sorozábal despliega un canto elegante y apacible que forma seguramente parte de lo mejor de su obra no teatral; un pasaje soñador, que se aleja en el silencio en el “perdiendo” final. Para cerrar la obra, el Allegro bien marcado se inicia con un ritmo solemne que encadena de inmediato con una animada figuración de carácter danzable. El juego instrumental está muy bien resuelto mediante una escritura idiomática, con un interesante trabajo contrapuntístico. Si acaso, en este movimiento la invención se queda un poco por debajo de los recursos técnicos puestos en juego.

CUARTO CONCIERTO

Ruperto Chapí, afamado autor de zarzuelas, compuso cuatro cuartetos de cuerda –sol mayor, fa mayor, re mayor y si mayor– entre 1903 y 1906, a razón de uno por año. Estas fechas, sin embargo, pueden corresponder a las de revisión definitiva de las obras, pues Salazar, basándose en Villalba Muñoz, que a su vez dice haber recogido los datos del compositor mismo, da los años 1893, 1894, 1895 y 1897, como los de la redacción original de las composiciones.

El crítico de *El Sol* fue muy duro con los cuartetos de Chapí, en los que reconoció atisbos personales pero igualmente desidia imperdonables: “estampa viviente de su facilidad, de su descuido, de su improvisación, de su falta de crítica y de su chispeante imaginación, en la que se encuentran codeándose hallazgos casi geniales y vulgaridades subrayadas por la indiscreta repetición”.

Chapí había regresado a la práctica cuartetística de su juventud a petición de Julio Francés, miembro del cuarteto de su nombre en el que tocara la viola Conrado del Campo.

El *Cuarto cuarteto* está dedicado a Manuel Manrique de Lara, discípulo de Chapí. Lo estrenó en Madrid el Cuarteto Francés el 22 de febrero de 1906.

De acuerdo con Luis G. Iberní, el último cuarteto de la serie retoma los planteamientos del primero; rige el respeto por la ortodoxia de la forma –con la incrustación de mínimos elementos cíclicos–, pero se consigue una cierta libertad de lenguaje. Armonía y estructura son de gran sencillez. En el programa de mano del estreno de la pieza se leía: “Sin recurrir al empleo de formas populares determinadas, consigue el autor dar a su obra un carácter genuinamente nacional, pintoresco y libre, vistiendo sus propios pensamientos con ritmos y procedimientos de armonía de castiza naturalidad”.

El Allegro moderato, con estructura tradicional de sonata y pequeñas libertades, propone dos temas muy contrastantes, el primero en si menor, el segundo en re mayor. El desarrollo incluye abundantes modulaciones. Contiene recapitulación. El Allegretto, en sol mayor, crece a partir de una célula temática mínima mediante acumulaciones. Chapí introduce un episodio central de talante completamente distinto. Figura a continuación el Allegretto animato, en mi menor, una suerte de breve divertimento que reproduce materiales provenientes de los tiempos anteriores. La rápida figuración le da un aire scherzante. El Allegro vivo, en si menor, es un animado y amplio

movimiento conclusivo, al que con todo es algo exagerado tratar de “bruckneriano”, como hace Iberní, aunque reconozca que hay que salvar las distancias entre el compositor austriaco y el alicantino. Se trata posiblemente de un tiempo más bien efectista.

Casi un siglo separa el cuarteto de Chapí de la obra de Moreno-Buendía, pero por su situación personal no deja de haber paralelismos entre los dos compositores, pues este músico murciano ha desarrollado una intensa actividad en el terreno de la comedia musical, género que en buena medida podría considerarse heredero de la zarzuela.

En 1999, el Ayuntamiento de Murcia le encargó a Moreno-Buendía una obra que glosara el belén de Salzillo. Esta obra escultórica consta de 556 figuras; fruto de un encargo de Jesualdo Riquelme y Fontes en 1776, en ella aplicó el artista a la pequeña forma las mismas técnicas que a las esculturas de gran tamaño. Nació así, pues, la obra para cuarteto de cuerda *Salzillesca, música para un belén* que se divide en catorce episodios –“visiones musicales”, en la definición de su autor– tratados con una técnica casi cinematográfica. La obra sigue el recorrido de un hipotético espectador que contemplanse las diversas escenas, pues se abre y cierra con *La Buena Nueva*. Los temas son naturalmente otras tantas apartados del belén salzillesco, dividiéndose en momentos sacros –*La Anunciación, La Virgen y San José...*– y seculares –*Músico ciego, La vendedora de huevos...*–, que se corresponden con las ideas de “lo divino y lo humano” –en expresión del propio Moreno-Buendía–, manifestándose por medio de estilos musicales contrastantes, más seria y religiosa la primera, costumbrista la segunda, en sintonía con la obra de Salzillo, que recoge usos y vestimentas murcianos de finales del siglo XVIII. En el número XIII, *La huida a Egipto*, Moreno-Buendía cita *Alma, ¡sintamos!* (1785) del compositor dieciochesco catalán Pablo Esteve, coetáneo de Salzillo. La obra incluye rasgos modernos de escritura, como choques bitonales, disonancias y *glissandi*.

Salzillesca se presentó por el Cuarteto Almus –al que Moreno-Buendía dedica la obra– el 6 de octubre de 1999 en el Aula de Cultura de Archena, en el marco de una gira a modo de preestreno, que incluyó también Los Alcázares, San Pedro del Pinatar, Caravaca y Beniel, si bien el estreno absoluto oficial puede considerarse el del concierto del 16 de diciembre de ese año, en la Iglesia del Convento de Las Agustinas de Murcia.

Referencias

- Jesús M^a de Arozamena, *Guridi. Inventario de su vida y de su música*. Madrid, Editora Nacional, 1967.
- *Joshemari Usandizaga y la bella época donostiarra*. San Sebastián, Izarra, 1969.
- Cambio de tercio. Música española para cuarteto de cuerda*. Oviedo, Caja de Asturias, 1995.
- Manuel Capdevilla, *Eduardo Toldrá, músico*. Barcelona, Eiciones Unidas, 1969.
- Marta Cureses de la Vega y Guillermo García-Alcalde, *Carlos Cruz de Castro*, XV Festival Internacional de Música de Canarias, 1999.
- José Luis García del Busto, *Turina*. Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- Luis G. Iberní, *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.
- “Introducción” en Ruperto Chapí, *Cuartetos*. Edición crítica de Luis G. Iberní. Madrid, ICCMU, 1998.
- Tomás Marco, “Los desastres de la guerra”, comentario a la audición de los cuatro cuartetos por el Cuarteto Arditti, *La Música de nuestro tiempo III*, Madrid, ProMúsica, 1999.
- *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. X Ciclo de Música Contemporánea. Orquesta Filarmónica de Málaga, Málaga, 2003.
- Xavier Montsalvatge, *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- Alfredo Morán, *Joaquín Turina. A través de sus escritos*. 2 vols. Madrid, 1981.
- Margarita Remacha, *Fernando Remacha. Una vida en armonía*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, 1996.
- Ángel Sagardía, *Chapí*. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España*. Edición facsímil. Oviedo, Universidad, 1982.
- Marcos Andrés Vierge, *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid, ICCMU, 1998.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Quartet de Barcelona

El “Quartet de Barcelona” se constituyó y debutó en 1997. Desde entonces ha actuado en Alemania, Francia, y en los más prestigiosos festivales de España, recibiendo elogios de la crítica especializada. En su repertorio se incluyen las obras más significativas desde el clasicismo hasta nuestros días.

Durante su formación, el cuarteto ha realizado con frecuencia master clases con Marçal Cervera, Agustín León Ara y el “Endellion String Quartet” (Londres). Con ellos han colaborado diferentes artistas como el violonchelista Marçal Cervera, el violista Garfield Jackson, los pianistas Jordi Masó, Albert Jiménez, Gennady Dzubenko y Leonora Milà, el clarinetista Oriol Romaní, el flautista Jordi Palau y el guitarrista Arnaldur Arnalson.

Han estrenado obras de los compositores Jordi Paris, David Esterri Jep Nuix y Miquel Roger, alguna de las cuales les fue dedicada. Su discografía contiene cuatro grabaciones con música de Ludwig van Beethoven, Juan Crisóstomo Arriaga, Antonin Dvorak, Dmitri Schostakovich, Eduard Toldrà, Joaquín Turina, Vladimir Blok, Joaquim Homs y Miquel Roger.

Desde el año 2002, el “Quartet de Barcelona” es residente en el Curso Internacional de Música ‘Isaac Albéniz’ de Camprodón, y organiza anualmente un ciclo de conciertos en Barcelona desde donde da a conocer el gran repertorio para cuarteto de cuerda.

SEGUNDO CONCIERTO

Cuarteto de Cuerda “Español”

Lo componen los integrantes del “Quinteto Español” junto al pianista Agustín Serrano.

El pasado año el *Quinteto Español* participó en el XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, dentro del ciclo homenaje a “Rafael Rodríguez Albert”, conmemorando el centenario de su nacimiento, y han presentado un CD con los Quintetos de éste compositor.

En la Fundación Juan March dentro del Aula de Reestrenos, han interpretado dos quintetos con piano de Ángel Martín Pompey, coincidiendo con el centenario de su nacimiento. También ha participado en el Homenaje que se hizo al ilustre violinista, director y creador de la Sociedad de Conciertos D. Jesús de Monasterio, concierto que se celebró en el auditorio de la Fundación Botín en Santander, interpretando el primer programa que en su momento hizo Monasterio en la inauguración de dicha institución.

Víctor Martín

Nació en Elne, Francia, estudió en el Real Conservatorio Superior de Madrid y en el Conservatorio de Música de Ginebra (Suiza), donde se graduó en 1960, y en la Escuela Superior de Música de Colonia (Alemania). Ha ganado Premios Internacionales en Ginebra, Orense, Fundación Ysaÿe (Bélgica) y Gyenes (Madrid). Entre sus profesores más conocidos se incluyen Antonio Arias, Michel Schwalbe, Lorand Fenyves, Max Rostal y Joseph Szigeti.

Desde su debut a los 10 años en Madrid, interpretando los Conciertos de Violín de J.S. Bach, ha actuado en recital y con orquesta en Europa, América, Japón y Corea. Ha grabado discos para Ensayo, Columbia, CBC Music Heritage, Master of the bow, Decca, CBS y Etnos. Ha sido primer violín del Quinteto Boccherini en Roma, Profesor de la Universidad de Toronto (Canadá), Concertino-Director de “The Chamber Players of Toronto” y fundador de la Sociedad New Music.

Ha sido primer concertino de la Orquesta Nacional desde 1977 hasta 2001. En 1978 fundó la Orquesta de Cámara Española, de la que fue Concertino-Director hasta 1998, y fundador y primer violín del Cuarteto Cassado. Desde 1980 es Catedrático de Violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Manuel Guillén

Nacido en Madrid, becado por diversas entidades, entre ellas, la Fundación Juan March, Comité Hispano-Norteamericano, Ministerio de Cultura y Juilliard School of Music, se trasladó a Estados Unidos para ampliar sus estudios en las Universidades de Madison (Wisconsin) y en la "Juilliard School of Music" de Nueva York.

Ganador de numerosos premios, tiene grabados 4 CD's con las integrales de J. Nín, J. Turina y J. de Monasterio. Ha actuado en numerosos recitales y conciertos en gran parte de América y Europa. En España, ha actuado como solista con la mayoría de las orquestas nacionales. Importantes compositores españoles han escrito para éste violinista.

Es concertino de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y Concertino-Director de la Camerata de Madrid. Realiza una intensa labor pedagógica, ocupando en la actualidad una de las cátedras de Violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Emilio Matéu

Nacido en Antella (Valencia), estudió Violín y Viola con Abel Mus y Juan Alós, culminando su paso por el Conservatorio de Valencia con los premios Fenollosa de Violín y Fin de Carrera de Viola. Amplió estudios en Salzburgo, Siena, Granada y Madrid, con Max Rostal, Bruno Giurana, Agustín León Ara y Antonio Arias.

Su carrera se inició en la Orquesta Profesional de Alcoy (1956-59), Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1959-62), Orquesta sinfónica de El Cairo (1962-64) y Orquesta Sinfónica de la RTVE, de la que fue miembro fundador y solista durante 20 años. Ha formado parte de grupos como el S.E.K., Estro, Solistas de la RTVE (con los que obtuvo el premio Villa-Lobos y actuó con los Stradivarius del Palacio Real de Madrid), Solistas de Zagreb, Audubon Quartet, Cuarteto Sonor, Cuarteto del Cairo y Cuarteto Cassadó. Como solista, ha difundido profusamente el repertorio español para viola interpretando obras de Torrandell, Conrado del Campo, Gerhard, Arteaga, Guinjoan, Marco... y protagonizando estrenos absolutos de Conciertos de Oliver, Cercós, Brncic, Cervelló...

Es Catedrático Numerario de Viola del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde el año 1979, ha creado en España una Escuela de Viola, fundó el Grupo de Violas Tomás Lestán, y ha editado métodos y otras publicaciones enfocadas

tanto al estudio de la viola como al enriquecimiento de su repertorio.

Ángel Luis Quintana

Se formó como violonchelista en su ciudad natal, Las Palmas de Gran Canaria, con los profesores Jaimez Medina y García, obteniendo diploma de Honor y Premio Fin de Carrera. Se trasladó a Madrid y estudió con Correa y Balbín, alcanzando el Premio Extraordinario Fin de Carrera de Violonchelo y una mención honorífica en Música de Cámara. En clases magistrales o cursos especiales recibió consejos de los maestros Arizcuren, Baillie y Rostropovitch y, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía ha trabajado con Monighetti, Farulli y Gulyas.

Entre sus galardones figuran el Fernando Nóbél, el primer premio del Concurso Ciudad de Albacete, el 2º de la edición 1983 del Concurso Juventudes Musicales de España y el primero en la de 1984, el Luis Coleman de Santiago de Compostela y el Premio de Interpretación Musical de la Dirección General de Música y Teatro.

Fue Solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Ahora ejerce de solista de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y es profesor de la Orquesta Nacional de España.

TERCER CONCIERTO

Cuarteto Wanderer

Yulia Iglinova

Nació en Ekaterinburgo (Rusia), donde comenzó sus estudios de violín en la Escuela Especial de Música en 1978. Continúa en Moscú en el Colegio Especial para jóvenes talentos del Conservatorio Superior "Tchaikovsky" con Boris Belenky y Nadezda Beshkina, finalizando con matrícula de honor. En 1990 se incorpora al Conservatorio Superior "Tchaikovsky" en la clase del catedrático Edouard Grach, donde en 1995 obtiene el título "Master of Fine Arts", y termina los estudios de postgrado en 1997.

Obtuvo el tercer Premio en el Concurso Internacional "A. Yampolsky" en Rusia, desde entonces actúa en las salas más prestigiosas de Moscú como "Bolshoi", "Malyi" y "Rachmaninovsky" y participa en los festivales más importantes de Rusia como "Estrellas de Moscú" e "Invierno Ruso".

Desde 1996 a 1998 trabaja como profesora-asistente en el Conservatorio Superior "Tchaikovsky", y durante estos años participa en varios festivales internacionales en España, Alemania y Polonia. Como solista y en grupos de música de cámara ha ofrecido numerosos conciertos en Alemania, Estados Unidos, Australia, Corea, Polonia, Yugoslavia, las Repúblicas Bálticas y España.

Actualmente reside en Madrid y es Solista Ayuda de Concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Desarrolla gran actividad como solista y con grupos de cámara.

Yuri Volguin

Nació en Rusia en el año 1958, comenzando sus estudios de violín a la temprana edad de cinco años. Posteriormente finalizó su formación, diplomándose en el Conservatorio Superior de Música de Novosibirsk, bajo la tutela del legendario profesor Zakhar Bron. Como uno de los más destacados jóvenes talentos de su instrumento, fue ganador de varios concursos nacionales en su país.

Solista de la Orquesta Filarmónica Estatal de Novosibirsk y de la importante empresa estatal rusa "Filarmonía", realizó como concertista una gira de conciertos por toda Europa y Rusia, interpretando los más importantes conciertos para violín.

Como músico de cámara, es parte integrante de diversas formaciones con las que realiza giras por Europa y Rusia, destacando la creación del "Trio Ural" en 1984. Graba para importantes sellos discográficos rusos en estos años la mayor parte del repertorio de música de cámara. Su repertorio como solista abarca todos los grandes conciertos para violín, sonatas y música de cámara.

Su actividad docente se inicia en el año 1981, como profesor en la Escuela para alumnos superdotados del Conservatorio Estatal de Novosibirsk. En 1984 ocupa la cátedra de violín en el Instituto de Arte de Cheliabinsk y es nombrado a su vez profesor del Conservatorio Estatal de Ekaterinenburg con el que continúa su labor de enseñanza para alumnos superdotados.

Gran pedagogo, es profesor de alumnos que han obtenido los primeros premios en los principales concursos internacionales de violín, como Denis Goldfeld, F. Kabelsky, A. Tzachnikov, D. Hanova.

Es invitado con regularidad para formar parte de Jurados de Concursos Nacionales e Internacionales. Así mismo es solicitado por diversas instituciones para impartir regularmente clases magistrales en Suecia, Rusia, Alemania, España y Portugal. En el año 2001 estrena en Suecia el concierto para dos violines y orquesta de Arnolt, junto al profesor Zakhar Bron.

Desde el año 1995 reside en Madrid, compaginando su actividad como solista dando conciertos en las principales ciudades españolas (Santiago de Compostela, Pontevedra, Ponferrada, Santander, Madrid), con sus clases como Profesor Asistente de la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, cuyo titular es el Profesor Zakhar Bron.

En el año 1995, es condecorado por el Ministerio de Cultura de Rusia con la máxima distinción con la Medalla al Premio de las Artes.

Julia Malkova

Nació en San Petersburgo en 1976, donde cursó sus estudios de violín de 1982 a 1990, e ingresó como violista en la escuela preparatoria del Conservatorio de dicha ciudad en 1991. En 1995 fue admitida en la cátedra de V. Stopichev, del Conservatorio Rimsky Korsakov, y en diversos cursos impartidos por Yuri Bashmet.

Por ser un caso excepcional, ingresó en la Orquesta del Teatro Mariinsky (Teatro Kirov) en 1993, donde trabajó como Viola solista bajo la dirección de Valery Gergiev hasta 1999, pe-

río durante el que participó en los festivales internacionales más prestigiosos. Paralela a su actividad en la orquesta, desarrolla una intensa actividad concertística y de música de cámara. Actualmente es Viola Solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real.

Anton Gakkel

Nacido en San-Petersburgo (Rusia), donde comienza sus estudios en la Escuela Especial de Música en 1981; formó parte del Conjunto de Violonchelos de San-Petersburgo con el que realizó giras por Finlandia, Suiza y Japón.

En 1992 debutó como solista con la Orquesta de Cámara de San Petersburgo, y ese mismo año se incorpora al Conservatorio Superior en la clase de Anatoliy Nikitin, obteniendo el título Master of Fine Arts en las especialidades de Violonchelo, Música de cámara y Pedagogía musical (violonchelo).

Ha realizado cursos de violonchelo y de música de cámara con Peter Bruns y Jan Fogler en la Escuela Superior de Música de Dresden, Alemania. En 1994 entró en la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinsky bajo la dirección de Valery Gergiev, y realizó numerosas giras por la mayoría de los países Europeos, EE.UU., Corea, Israel y Japón.

Desde 1998 reside en España, donde formó parte de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Ha actuado en diversos festivales, destacando su participación en Los Conciertos de Radio Clásica, Ciclos de CDMC y de Fundación Juan March. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Orquesta de la Comunidad de Madrid y Orquesta Sinfónica de Madrid. Es ganador del Primer Premio del Concurso de Música de cámara "Guadamora" (Pozoblanco, 2003). Desde 2001 es profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

CUARTO CONCIERTO

Cuarteto Harmony

Alexander Detisov

Nació en 1956 y estudió en el Conservatorio Superior Estatal con L.N. Shiukashvili, colaborando con el director L. Markiz. En 1979 terminó con Diploma de Honor, y obtuvo las titulaciones de concertista, solista de orquesta y profesor de violín. Ese mismo año gana el Concurso de cuartetos de la URSS. Fue concertino en la Orquesta Estatal de Georgia, bajo la dirección de D. Kakhidze; fue profesor en la Escuela Central de Música y en la Escuela Experimental del Conservatorio Superior de Tbilisi; y fue asistente del profesor V. Klimov en el Conservatorio Superior Estatal Tchaikovsky y obtuvo el doctorado.

En 1986 es invitado como concertino por la Orquesta Sinfónica Estatal de Moscú, en 1990 por V. Spivakov a formar parte de la Orquesta de Cámara "Virtuosos de Moscú", participa en la grabación de 15 CDs con la firma discográfica BMG (USA) y actúa todos los años en el Festival de Verano de Colmar (Francia).

Desde 1991 es primer violín del Cuarteto de Cuerda de Moscú. Han grabado todos los cuartetos de Tchaikovsky y todas las obras de cámara de A. Borodin, realizadas por la firma francesa "Le Chant du Monde"; y ha grabado las obras de L. de los Cobos Almaraz (Ginebra), que el compositor dedicó al Cuarteto. Son importantes los conciertos con a V. Krainev (Rusia), E. Naumoff (Francia), D. Allenwehr (USA), y E. Obraztsova (Rusia).

En 1998 fue invitado como concertino por la O S M para la puesta en escena en el Teatro Real de Madrid de "Don Quijote" de L. Minkus y para el concierto lírico con A. Kraus como solista, en la Expo de Lisboa. Desde 1999 es profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

En el año 2000 ha grabado un CD con música de Mauro Giuliani para violín y guitarra junto a Miguel Trápaga. Se presentó como director y solista de la recién creada Orquesta de Cámara "Concerto Grosso". Es profesor de las clases magistrales que se celebran en verano en el Conservatorio de Música "Julián Orbon" de Avilés (Asturias).

Levon Melikian

Nació en Ereván (Armenia), estudió en la Escuela Tchaikovsky con T. Airapetyan y en el Conservatorio Superior Komitas con K. Dombaev. Finalizó con Diploma de Honor, obtuvo las titulaciones de concertista, solista de orquesta y profesor superior de violín.

Fue invitado a formar parte de la Orquesta Nacional de Cámara de Armenia como ayuda de concertino; a partir de este momento ejerció una gran actividad musical como solista de orquesta, realizando giras por Francia, Alemania, Holanda, Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Rusia, Canadá, Singapur, Tailandia y Filipinas. Fue invitado por la Orquesta Sinfónica Gulbenkian (Lisboa), concertino de la Orquesta de Cámara del Teatro Nacional de Opera de Armenia, y durante años colaboró con la Orquesta Filarmónica de Francia como concertino. Ha sido profesor de violín en la Escuela de Música Tchaikovsky, ha actuado como solista en numerosos festivales internacionales y ha colaborado con la Orquesta Sinfónica Nacional de Armenia (Concierto de A. Khachaturian bajo la dirección del autor), del Teatro Nacional de Portugal San Carlos (director Gert Meditz), Nacional de Cámara de Armenia, Camerata Prado, de Cámara Cvorum. Participa en los Ciclos de Música de cámara de la Orquesta Sinfónica de RTVE en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en el Teatro Monumental.

Desde 1994 es profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE y profesor en el Conservatorio Municipal "Montserrat Caballé".

Paul Cortese

Nació en Estados Unidos, estudió en la Universidad de Illinois, en el New England Conservatory de Boston y en el Curtis Institut de Nueva York, con el profesor Joseph de Pasquale. Ha trabajado como primer viola en las orquestas de La Scala de Milán, Gothemburg de Suecia, Ciudad de Barcelona, del Teatre Lliure, del Teatre del Liceo, Pablo Sarasate, y Orquesta de Granada. Actualmente vive en Barcelona, y es profesor del Conservatorio Superior del Liceo, y de la Escuela Pedro Carrero. Actúa regularmente con el grupo Context en los Estados Unidos, y con el Beethoven Klavier Quartett en España.

Ha actuado en numerosos festivales internacionales, como los de Tanglewood, Grand Teton, Evian, Banff, Musicales de Lyon, "Manuel de Falla" de Granada, Cascade Head, y the Barge de Nueva York, entre otros. Con motivo del centenario del nacimiento de Paul Hindemith, grabó en el año 1995 la obra integral de este compositor para la viola, con la Orquesta

Philharmonia de Londres. También ha grabado música de Reger, Debussy, Bloch, Carter, Gerhard, Soler, y Rochberg, entre otros, para los sellos Crystal (EE UU), ASV (Inglaterra), Chandos (Inglaterra), Posh Boy (EE UU), Arabesque (EE UU), Anacrusi, Audio Visuales de Sarriá, Estudios Moraleda, y EGT (España).

Pilar Serrano Zanón

Nació en León, donde estudia en la Escuela de Odón Alonso (padre), terminando las carreras de piano y violonchelo en los Conservatorios de Música de Valladolid y Madrid. Estudia violonchelo con J. Vidaechea y E. Correa y perfecciona con P. Corostola (Granada), M. Cervera (Santiago), E. Magnan (Vichy). Asiste al I Curso Internacional de Música de Cámara de Segovia (1978) impartido por "London Virtuosi", y en 1987 a las Clases Magistrales de M. Rostropovich.

En 1972 obtiene la plaza de Profesor de Violonchelo en el Conservatorio de Valladolid, hasta que se traslada a Madrid como miembro de la OS de RTVE, ocupando en la actualidad el puesto de Ayuda de Solista.

Colabora con el "Cuarteto Extro", "Trío Mompou", "Trío Serrano-Yepes", y en diferentes grupos de cuerdas, "Camerata de Madrid", "Camerata Académica" u "Orquesta Villa de Madrid", en la que colabora actualmente. Como miembro del "Trío Mompou", del que fue fundadora, realizó giras por Polonia, Brasil, y participó en los Festivales Internacionales de Granada y Santander. Ha grabado dos discos de música española (Granados, Tomás Marco, Carmelo Bernaola, Antón García Abril y Cristóbal Halffter), y tiene grabaciones para Radio y Televisión.

Como solista actuó con la Orquesta de León, y participa en los ciclos de Música de Cámara que la OS de la RTVE organiza anualmente, integrando diferentes formaciones: Quinteto de Cuerdas "5 en Madrid", Cuarteto "Da Vinci", "Trío con piano" con Levon Melikian (violín) y Sofía Melikian (piano), y "Cuarteto de Cuerdas" con Alexander Detisov (violín), Levon Melikian (violín) y Sergio Sola (viola). Estos últimos fueron grabados y emitidos por Canal Clásico de Vía Digital.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Enrique Martínez Miura

Enrique Martínez Miura (Valencia, 1953). Crítico musical y ensayista. Fue colaborador de la revista *Ritmo* de 1978 a 1985 y de Radio Clásica de RNE de 1984 a 1991. Desde 1986 es Redactor Jefe de la revista de música *Scherzo*. En 1995 ganó el Premio Ciudad de Irún de ensayo en castellano por su libro *El pintor Valdés Leal* (San Sebastián, Kutxa, 1996). También ha publicado los libros *Bach* (Barcelona, Península, 1997 y 2001), *La música de cámara* (Madrid, Acento, 1998), *Chaikovski* (Barcelona, Península, 2003) y *La música precolombina* (Barcelona, Paidós, 2004). Recientemente, se ha editado *Diálogos imaginarios*, el libro-programa correspondiente al Liceo de Cámara de la temporada 2004-5.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

