

Fundación Pedro Barrié de la Maza
A CORUÑA

Ciclo de música gallega
DEL ROMANTICISMO
AL NACIONALISMO

CONCIERTO 3º
Obras para piano

Miguel Ituarte
(piano)

Auditorio de la Fundación Pedro Barrié de la Maza
Martes, 30 de noviembre de 1999

Ciclo de música gallega

**GALICIA, DEL ROMANTICISMO
AL NACIONALISMO**

Miércoles 29 de septiembre de 1999

MARCIAL DEL ADALID, *Marcha triunfal*.
ANDRÉS GAOS, *Sinfonía "En las montañas
de Galicia"*.

JUAN MONTES, *Gran Fantasía sobre aires
gallegos*.

PASCUAL VEIGA, *Alborada Gallega*.

GREGORIO BAUDOT, *Pasodoble "Lugo-
Ferrol"*.

Dolora Sinfónica

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA.

Dir. VÍCTOR PABLO

Martes 9 de noviembre de 1999

M. DEL ADALID, *Non te quero por bonita*.
*Canta o galo, ven o día. Foi polo mes de
Nadal. ¡Adiós, meu meniño, adiós!*

C. BERA, *Un suspiro*.

J. MONTES, *Doce sono. Lonxe da terraña*.
O pensar d'o labrego. Negra Sombra.

LENS, *A nenita. Malenconía*.

C. CHANÉ, *Os teus ollos. Un adiós a
Mariquiña. Unha noite na eira do trigo*.
Tangaraños.

A. GAOS, *Rosa de Abril*.

BALDOMIR, *¿Cómo foi? Maio longo. Cava
lixeiro. Meus amores*.

ÁNGELES BLANCAS GULÍN (voz),

MIGUEL ZANETTI (piano)

TERCER CONCIERTO
MIGUEL ITUARTE (piano)

30 de noviembre de 1999

PRIMERA PARTE

Marcial de Torres Adalid (1816-1890)

Vals-Impromptu

Marcial del Adalid (1826-1881)

El Lamento, Op. 9

Sonata Fantástica, Op. 30

Allegro molto

Adagio ma non troppo lento

Presto scherzando

SEGUNDA PARTE

Marcial del Adalid (1826-1881)

Cuatro Scherzos, Op. 24

Presto-grazioso

Vivace

Presto assai-Molto piú moderato

Presto ma non tanto-Assai piú presto

Andrés Gaos (1874-1959)

Aires Gallegos, Op. 22 (nueve pequeñas piezas)

Moderato; canción de berce; allegro; lento;

allegretto; andante; moderato; presto; andante

Nuevos Aires Gallegos, Op. 36 (cinco pequeñas piezas)

Andante; canción de berce;

allegro molto; allegretto; allegro

NOTAS AL PROGRAMA

CARLOS VILLANUEVA

El programa de hoy podría darnos pie para meternos a fondo con el análisis de la recepción y el encaje en prensa que tuvieron los músicos que hoy escuchamos en programa, u otros que días pasados se interpretaron en este “Ciclo de música gallega”. En todo caso, y a la espera de sendos artículos monográficos y específicos sobre el alcance de términos tales como *Romanticismo* o *Nacionalismo* referidos a Galicia, que aparecerán al término del ciclo, nos limitaremos a enfocar las figuras de Marcial del Adalid y de Andrés Gaos, tratando de hallar una relación de continuidad, más allá de la fortuita circunstancia de sus composiciones para piano o de su lugar de nacimiento, lo que podría aparecer como excusa fácil dentro de una monografía sobre el piano gallego.

Antes de nada habría que aclarar que el programa de hoy sobre “El piano gallego”, no se pensó inicialmente con las propuestas de las obras de los tres autores hoy presentes, sino que era un recorrido más misceláneo en el que también se habían previsto obras de Canuto Berea, Baldomir, Castro “Chané”, Luis Braxe o Enrique Lens. La petición expresa de Miguel Ituarte de indagar más en el repertorio gallego y su contacto directo con doña Margarita Soto Viso (editora de parte de las composiciones de los primos Adalid y estudiosa de su obra) fue transformando el guión inicial de la primera parte hasta llegar, prácticamente, a un “mano a mano” entre Marcial del Adalid y Andrés Gaos, deseo del pianista que hemos respetado, con el consiguiente reconocimiento a la editora por nuestra parte.

En segundo lugar, al referirnos a la obra de Marcial de Torres y de Marcial del Adalid y Gurrea tendremos que citar recurrentemente a la profesora Soto Viso, tanto desde sus artículos en revistas, libros o voces de diccionario, como desde la propia edición o revisión de las obras, a las que acompañan unas breves y eficaces fichas sobre el encuadre con-

textual de cada una de ellas. En el proceso de elaboración de estas notas también hemos mantenido largas charlas con Miguel Ituarte a la búsqueda de su propia orientación como intérprete de estas obras, lo que completa y enriquece notablemente nuestro acercamiento.

1.- MARCIAL DE TORRES ADALID

Marcial de Torres Adalid (A Coruña, 1816; 20-III-1890) fue compositor y pianista que en ocasiones, como indica Varela de Vega (1981), se confundió con su primo, el renombrado y célebre Marcial del Adalid. Estudió música en el seno de su acomodada familia, la del empresario Martín Torres Moreno, y con Antonio Martí, organista de la Colegiata de Santa María de A Coruña, trasladándose más tarde a Londres para perfeccionarse con el pianista y pedagogo I. Moscheles. M. Soto Viso (1999) nos traslada allí, en donde conoce a otros pianistas y estudiantes, entre los que se nombra a Thalberg y, por supuesto, a su primo y siempre amigo Marcial del Adalid; precisamente Marcial de Torres lo presentará al maestro Moscheles. Su desahogada situación económica le permitió viajar durante los “años de bohemia” a Francia, Alemania, Rusia, Italia o Portugal. Tras intermitentes estancias en Lisboa (1856-58), en donde contrae matrimonio con María Julia Krus, en Madrid (1859-67), en donde contó con su propia tertulia musical, o en Orense (1868-70), fijó definitivamente su residencia en A Coruña, repartiendo su actividad entre su piso de la ciudad y en el pazo que poseía en Santa Cruz de Oleiros.

La producción pianística de Torres Adalid es escasa y dispersa, con una caligrafía casi taquigráfica, dedicando buena parte de su atención como compositor al armonium. Sin embargo, a pesar de su intermitente dedicación y la escasez de su obra para piano, queda en la memoria y en las crónicas el reflejo de su gran virtuosismo y dos buenas muestras del pianismo de un primer romanticismo que practicó, libre y ligero de textura: el *Vals-Improptu*, que hoy escuchamos, y la *Sonata en sol menor* (ambas obras de 1872); sus amigos, discípulos y contertulios Francisco Pillado, José Baldomir o el propio Pascual Veiga fueron propagadores de la obra de Torres Adalid.

Vals-Impromptu (ed. Margarita Soto Viso, 1997) está fechado el 7 de febrero de 1872, a poco de instalarse definitivamente en A Coruña, y está dedicado a Fanny Garrido, esposa de Marcial del Adalid. Se conservan sendos manuscritos: el primero en Madrid, en la colección de Pilar Sangro, descendiente directa de Torres, y otro en la Biblioteca Adalid de la R. A. Gallega en A Coruña; manuscritos en los que se basó la autora de la edición de 1997. Comienza la obra con una introducción lenta en La b mayor (*Adagio non molto*), reminiscencia de la ópera italiana de esta época, y prosigue en aire de vals (*allegro*) una serie de secciones en diferentes tonalidades que concluyen con una *coda* de recapitulación de los diferentes motivos. La obra mantiene el carácter de “*Invitación a la danza*”, de Carl Maria von Weber. En opinión de M. Ituarte, es pertinente la introducción de ornamentaciones y variantes de los temas por parte del intérprete, recreándose así un cierto estilo improvisatorio muy en boga por entonces.



Marcial del Adalid

2.- MARCIAL DEL ADALID

Marcial del Adalid Gurrea (A Coruña, 24-VIII-1826; Lóngora-Oleiros, 16-X-1881). Siguiendo a M. Soto Viso (1999), inició su aprendizaje musical en el seno de una familia de la alta burguesía local; tras estudios con el organista de Santa María, sigue en paralelo la trayectoria de su primo: viaje a Londres y estudios con Ignaz Moscheles. Por dificultades financieras de la familia deberá regresar en 1844 a La Coruña, en donde fija su residencia, sin renunciar a sus visitas esporádicas a diferentes capitales europeas, y sin perder nunca el contacto con sus amistades y con los círculos musicales de Madrid, en donde frecuenta a Sánchez Allú, Guelbenzu, Mariano Vázquez, Arrieta, Inzenga, entre otros, y sus contactos editoriales precisos para la publicación de sus obras. Según M. Soto Viso (1999) su obra para piano pasa por diferentes fases: se encuadra en una primera época, con un lenguaje plenamente romántico, precisamente hasta la composición de la *Sonata fantástica, Op. 30*, escrita en torno a 1853, hoy en programa. Hasta desembocar, tras un paréntesis, en una estética de lenguaje más conciso y con nuevas aperturas hacia terrenos inexplorados: formas próximas al *clasicismo*, la música popular, la ópera, o las nuevas series de canciones.

Durante toda su vida mantuvo una sólida amistad con su primo Marcial de Torres, según vemos por las diferentes dedicatorias que se cruzan. Se evidencia igualmente su amistad con Francisco Asenjo Barbieri en la serie de cartas de 1860 que figuran en los *Papeles Barbieri* (Casares 1988: 329); en alguna de ellas se explora el tedio de la vida coruñesa que Adalid está padeciendo, fruto, seguramente, de esa crisis que también su producción refleja en la época de su correspondencia con el polígrafo madrileño. Veamos, por ejemplo, ésta interesante carta, de 16 de abril de 1860, que Adalid envía a Barbieri:

He recibido los gratos renglones de Vd., su fecha 12 del corriente. Siento, amigo mío, la desgracia de familia, enfermedades, etc., que en ella me participa. Recibí igualmente la Marcha Gallega, arreglada para banda por Gabaldá. Creo, en efecto, que estará bien, puesto que Vd. así lo cree, pero juzgo oportuno, en efecto, que antes de dar el exequator la ojee Vd. o el amigo Juanito (alias el

“Corregidor”) [Se refiere a su amigo Juan Guelbenzu, que le revisaba las obras antes de entrar en imprenta] y *llámolo así porque últimamente ha dado en la manía de corregirlo todo. No tengo inconveniente en que se toque por las calles, ni tampoco en que Gabaldá reparta, si quiere, la partitura de banda a sus suscriptores. Me reservo, sin embargo, la propiedad de la partitura de piano, y no por otra razón, sino porque la hice grabar por [ilegible] y tiré, creo, 100 ejemplares. Posible es no se venda ni una sola, pero si se vendiese alguna, tomo esta precaución porque Vd. convendrá conmigo, amigo mío, en que es triste cosa “parir y pagar el bautizo”. Esta ciudad es un destierro artístico. Aquí no hay nada, nada, laboriosos artesanos y nada más...*

Fallece en su retiro del pazo de Lóngora con la frustración de no haber podido asistir a la subida de telón de su ópera *Ines e Bianca*.

Marcial del Adalid, si tomamos como referencia las notas que abundantemente registraron los periódicos gallegos durante su vida y aún mucho después de su fallecimiento, fue siempre muy respetado y formó parte del discurso galleguista en el que mantuvo su papel más bien distante, de un cierto regusto burgués por traer al salón la supuesta esencia —maquillada— del pueblo. Sus *Cantares viejos y nuevos*, en todo caso, razonablemente criticados en su momento desde el punto de vista de la fiabilidad de la recogida y del posterior tratamiento, son, no obstante parte de la “realidad virtual” que los compositores posteriores vieron de la Galicia ideal: desde Veiga, Baldomir, Faustino Santalices al propio Gaos, que no duda en recrear alguno de los temas de Adalid.

Sobre su papel de recopilador de folklore escribe J. V. Viqueira (1926): *Fallos ainda de unha sólida labor centífica, do estudo dos cantos populares e ainda para o profano é o millor, débemos acoller como guía da música galega a aqueles compositores que millor sentiron e con maior acerto déronlle unha forma erudita. O creador da música galega culta e o millor recolledor folklórico foi Marcial del Adalid (1826-1881)... Na súa época aínda gozou d'un ambiente popular arcaico e foille moi fácil recoller con pureza a nosa música popular. Adalid foi un admirable coleccionador de melodías populares da nosa terra que ninguén entendeu como él. E isto en dous aspectos: tivo unha grande comprensión para a melodía e as peculiaridades tonales da música galega, tan frecuentemente alteirados aínda pol-os compositores mesmo do país e penetrou como*

ningún nos ritmos mais delicados. Nas suas “Melodías viejas y nuevas” deixounos a millor selección de cancións populares de Galicia. Adalid foi un compositor brillante encol de todo do que hoxe adóitase a chamar lieder.

En todo caso, ya en la segunda década del presente siglo, cae Adalid (posiblemente arrastrado por la propia inercia de repetirse siempre los mismos nombres) en el revisionismo y agudo criticismo que desde la perspectiva de la nueva música del siglo XX se plantean los críticos que tratan de reconducir el arte de la composición gallega a senderos más universalistas. Quizá no haya sido justo meter en el mismo saco a Montes, Veiga, “Chané” y Adalid..., aunque la realidad es que, habiéndose beneficiado de la euforia de las loas de finales de siglo, se vio arrastrado inevitablemente por críticas como la de José Doncel que transcribimos y que en el fondo recoge el sentido crítico que tan rigurosamente había expuesto Bal y Gay (1916). Nos dice Doncel (1919): *A nosa escola [musical] propia tan desexada, que algúns chaman música galega, nin siquera está en embrión. Eu non conozo un músico galego que mereza o nome de compositor; quizá Montes e Adalid fixeran moito se superan algo mais...*

Me interesa reproducir la respuesta del editor que aparece junto con la de Baldomir (*A Nosa Terra* 91 (1919) 3): *Coidamos perciso, facer constare que A Nosa Terra non se fai solidaria dos xuicios e das verbas apaixonadas que, uns e outros, todo-os amigos nosos, deiten nestas columnas arredor do pleito interesantísimo da música galega. Nós preferimos ás máis, as palestras serenas e obxectivas onde o persoal fique a unha beira. Pubricamos hoxe o remitido polo mestre Baldomir por ser de quen é. O mestre Baldomir inda que non fose un notable compositor, tería dereito a nosa considerazon, porque dend’a fundación das “Irmandades” estivo sempre connosco. Mais o mestre Baldomir conta con outros motivos, coa nosa simpatía e a nosa admiración. El é o único representante que fica d’aquela elite de precursores dinos de eterna gabanza na nosa historia contemporánea, que levaron as valoracións líricas da terra máis aló das fronteiras da patria nativa. El, como Montes, como Adalid, coma Chané, soubo honrar o idioma galego pón dollle áas musicaes co’as que voou tan outo que as fronteiras foron tan pequenas cal os sinxelos valadaos para os xilgaros da campia. Baldomir, pois, terá de ser de cote un compositor representativo na nosa historia da nosa música inda nascente.*

En cualquier caso, pasadas las “tormentas revisionistas”, quedó de Adalid el buen aroma del pionero, del romántico, hasta del *Nacionalista*, sin tener en cuenta ni sus limitaciones técnicas, ni lo rancio de su estética, en un momento en que Liszt firmaba su *Sonata en si menor*, Brahms escribía la memorable *Sonata Op. 5*, o Schumann trabajaba en los intrigantes “*Cantos del Alba Op. 133*”. Pero, en todo caso, queda la historia que se hace, la que se cuenta, la historia que se repite y la que se vende en momentos como los que vivimos. Quizá, como escribía López Calo (1981), en la síntesis histórica que más se leyó en los últimos años, hoy permanece esta idea:

Adalid no era un exaltado a quien la pasión por su tierra gallega le hiciera encerrarse en el estrecho marco local o regional, en un provincianismo suicida. Adalid era un hombre universal (...) Adalid fue el primer compositor romántico español genuinamente tal. Es decir, que su composición histórica trasciende los límites geográficos de Galicia, para enmarcarse en los más amplios de toda la nación. Más aún, es el primer músico español que intentó superar los estrechos límites locales o nacionales, para aspirar a ser un compositor de técnica y estilo universales, mientras los demás se debatían en posiciones trasnochadas, cuando no en miopes polémicas localistas o nacionalistas. Pero desde el punto de vista de la Historia de la Música en Galicia, me parece mayor todavía su mérito por haber sido el primer compositor que se interesó de una manera consciente y sistemática por el folklore gallego y que trató de incorporarlo a sus propias composiciones.

* * * * *

El Lamento, Op. 9 fue publicada en Madrid hacia 1848 por Casimiro Mar-tín; la presente edición revisada, de 1997, está a cargo de M. Soto Viso, de donde entresacamos los datos que se publican en la ficha de la edición. Estaba dedicada a Sánchez Allú. La editora ha querido ver el influjo de Chopin (en concreto el *Nocturno en mi menor, Op. 72*, que tiene la misma tonalidad que esta Op. 9). La figura del lamento musical –nos dice– aparece presente en el intervalo *do-si*, que se reitera en diversas partes de la obra: al final de ciertas *fiorituras*, en las transiciones tonales, etc. La estructura es tripartita (A-B-A), con una sección central en *Mi mayor*. Al igual que en la anterior obra de Marcial de Torres, M. Ituarte cree aconsejable la introducción de ornamentaciones y variantes, recreándose así un cierto estilo improvisatorio.

* * * * *

Sonata Fantástica, Op. 30 en Sib mayor. Una lectura como la que hoy se hace de esta emblemática obra, en opinión de M. Soto Viso, no hay constancia que se haya ofrecido desde los años de su creación, en 1853, frontera cronológica en la que la estudiosa sitúa el final de la primera “etapa romántica” de Adalid. La partitura se halla en manuscrito y se conserva en la Biblioteca Adalid, de la Real Academia Gallega (nº 653).

Retomando nuestra conversación con M. Ituarte en relación a esta obra nos dice el pianista: *No presenta, como podría pensarse por su título, especiales audacias formales. De hecho, sus tres movimientos son en “forma sonata”, con una exposición de, al menos, dos temas y una reexposición de los mismos—con pequeñas variantes— en la cual se regresa a la tonalidad original. Sin embargo, no aparecen secciones de verdadero desarrollo temático, esenciales en la Sonata Clásica [He visto que esto sucede concretamente en los movimientos Primero y Segundo] ¿Podría ello deberse a una insuficiente pericia del autor en la elaboración de formas amplias? Puede recordarse que varios compositores románticos tenían una especial predisposición a vertir un máximo de elocuencia en pequeñas formas, y podían encontrar dificultades al desplegar y elaborar sus temas, como Schumann en sus sonatas, frecuentemente discutidas.*

*Es muy notable en la Sonata de Adalid —prosigue Ituarte— la diferente atmósfera de sus movimientos: el **Allegro molto** inicial parece evocar la ópera; el melodramático **allegro** comienza con dos pasajes de acordes alternados con frases de recitativo, a las que sigue la aparición del primer tema, en una textura ligera, al estilo, por ejemplo, de los nocturnos de John Field.... En la **coda** de la exposición puede señalarse, quizá, el empleo de una escritura no excesivamente imaginativa: casi parece tratarse de la reducción al piano de una partitura orquestal. En ella se emplea casi toda la extensión del teclado, finalizando en oscuros acordes graves que deben tocarse con especial cuidado en un piano moderno (de timbre más “grueso” que el de los instrumentos del siglo pasado).*

*El **Adagio ma non troppo lento**, más concentrado —por su calidad e interés, me atrevo a considerarlo el “centro de gravedad” de la obra— presenta una escritura en parte inspirada en la música de cámara (algo muy frecuente en Beethoven y en Schubert); por la tonalidad y compás del **Adagio** —Fa sostenido menor, 6/8— en el contexto del Sib mayor de la obra, podemos recordar momentáneamente el **Adagio** de la tremenda Sonata Op. 106 de Beethoven ¡Estamos bien lejos*

de tal estratosfera! Sin embargo, es el Largo de la Op. 10, nº 3 –su segundo tema– el que puede relacionarse con el de la presente obra. En el que podemos considerar tercer tema –o quizá *coda*– la escritura es del tipo de “romanza sin palabras” ejecutando la mano derecha la línea melódica y acompañándola simultáneamente. En los movimientos segundo y tercero, la aparición del segundo tema en una tonalidad a una tercera por debajo de la principal, nos recuerda el procedimiento empleado especialmente por F. Schubert en sus sonatas.

El *Presto scherzando* final es de un espíritu ligero pero con ciertas tensiones, como el contraste de modos mayor-menor: hasta muy avanzado el movimiento no aparece en él la tonalidad principal de la obra, Si b Mayor. Cuando comenzamos a escuchar el tercer movimiento, podemos creer que se trata de un scherzo (quizá un minuetto rápido al estilo de los de C. M. von Weber en sus sonatas 2 y 4) Al aparecer su segundo tema –en pasajes de hemiolas– en lugar del “Trío” comprendemos su forma “finale” de sonata.

* * * * *

Cuatro Scherzos, Op. 24. No está aclarado el tema de la cronología de estos cuatro scherzos Op. 24. Según indica M. Soto Viso (1999), a pesar del número de opus, son algo posteriores a la *Sonata Fantástica*; publicados hacia 1855 (revisión de la propia M. Soto Viso). Están dedicados a José Guelbenzu “Recordando la bondadosa solicitud con que V. se ha servido acoger mis primeras producciones musicales, he creído que aceptarías gustoso la dedicatoria de esta obrita como prueba, aunque débil, de mi agradecimiento. Adalid”

Parece inevitable recordar al leer los cuatro formidables Scherzos chopinianos; tres de ellos poseen un carácter fuertemente organizado. Pero ¿puede señalarse algún parentesco entre la obra de los dos autores? No lo creo –nos dice Ituarte– *Lejos de la amplia envergadura de los Scherzos chopinianos, absolutamente independientes, los de Adalid parecen en cierto modo scherzos de sonata –siempre en compás de 3/4– en forma tripartita con un “trío” central.*

Puede señalarse el carácter rítmico, próximo al de la mazurka en el segundo scherzo, Vivace, –con sus acentos sobre el tercer tiempo del compás– algo que también se advierte más discretamente en el cuarto.



4

SCHERZOS

para

PIANO

DEDICADOS

a

D.^o Jose Guellenzo.

— POR —

MARCIAL DEL ADALID.

Op. 24. Pr. 24 rs.

MADRID.

M. SALAZAR, Editor, Almacenista de S. M. Lujada de Sta Cruz n.º 3.

El tercero, **Presto assai**, con gran energía y cierto virtuosismo (especialmente su tomamos en serio su indicación metronómica [blanca=126] puede recordarnos de alguna forma a Beethoven y, sobre todo, a C. M. von Weber (con el “trío” a la manera de “bel canto” pianístico).

Es especialmente notable en el cuarto, **Presto ma non tanto**, la amplitud de dicha sección, mayor que la del propio “scherzo” y, curiosamente, su dedicación de **Assai piú presto** más animado que el resto de la pieza. En el “trío” de este cuarto scherzo la modulación por intervalo de tercera entre Sol y SibM, así como las que le siguen en dicha sección, parecen inspiradas en las que empleaba frecuentemente F. Schubert. Este “Trío” del cuarto scherzo es, en mi opinión, el fragmento más sutil e interesante de la colección.

A pesar de ser los tempos más bien rápidos, las dificultades pianísticas no pueden compararse con los de Chopin. Salvo en el tercer scherzo, **Presto assai**, con sus pasajes notablemente ágiles y vigorosas octavas, podemos considerarlas como música para intérpretes de cierta habilidad, pero no necesariamente virtuosos profesionales.

3.- ANDRÉS GAOS.

Balance bibliográfico.

Antes de hablar de Andrés Gaos y de las obras que hoy nos convocan (sus dos series de *Aires Gallegos*, *Op. 22* y *Op. 36*) es conveniente ofrecer un estado de la cuestión sobre los estudios de su obra y de su propia persona porque, sin duda, uno de los más queridos y valorados compositores de Galicia, con un consistente número de estrenos y grabaciones, con una presencia razonable en historias generales y diccionarios, y con una abundante literatura secundaria sobre vida y obra, sin embargo, a causa de encontradas opiniones en el entorno musicográfico, debido a la falta de una edición crítica de su obra y a la espera de la aparición de esa “definitiva biografía” de su hijo Andrés —anunciada desde los primeros años 70 y nunca recibida—, nos permite afirmar que no es tanto la escasez de materiales lo que genera el desorden y el desencuentro de opiniones, cuanto cierta apropiación indebida del personaje y las dificultades por las que ha pasado cualquier intento de acercamiento a unos materiales que deberían constituir ya parte de un fondo público (Academia, Diputación, Concello, o quien sea) cuyo acceso fuera iluminado, abierto y sin trabas. Mientras tanto, tendremos que pedir disculpas o agradecimientos a unos y otros porque, en cuanto a lo primero, no coincidiremos con muchos de los datos que se han dado sobre Gaos, o porque no habríamos podido, por nuestra parte, haberlas escrito hoy sin contar con la generosidad de quienes nos han facilitado materiales, partituras, y opiniones que no existen ni se pueden encontrar en espacios públicos.

De la literatura secundaria que hemos manejado destacaría el cariño y el tiempo que Ramiro Cartelle, en privado o a través de la *Asociación Andrés Gaos*, ha dedicado al autor y su labor como pianista o director de coro a la hora de divulgar su obra; muy aconsejable su voz *Gaos*, en la *Gran Enciclopedia Gallega* (Cartelle 1981). Ya clásica, la aportación de Rodrigo A. de Santiago, valorado y denostado, según el movimiento de sus “acciones en bolsa”, pero siempre fiel admirador de la obra de Gaos, la cual llegó a arreglar e interpretar para orquesta (en



Andrés Gaos en 1889, a los 15 años.

concreto sus *Nuevos Aires gallegos*, que hoy escuchamos); él fue uno de los primeros en reconocer sin limitaciones la valía del genial coruñés. Veamos, si no, el énfasis que rescatamos en estas palabras de *La Música popular gallega* (R.A. de Santiago 1959): *Sálvase de este aislacionismo un solo hombre y una sola producción artística: la de Andrés Gaos —para nosotros el mejor músico de Galicia— coruñés de nacimiento y concertista de relieve, que lleva a la música gallega lo mejor de sus conocimientos profesionales adquiridos en Madrid y Bruselas (...) fruto de lo cual son sus obras, instrumentales y sinfónicas, llenas de aciertos y portadoras de un sello de universalidad muy al día que hacen que no desmerezcan junto a las páginas musicales de estos últimos tiempos debidas a los más renombrados maestros. La necesidad de otros horizontes artísticos fuerzan a Gaos a emigrar, como lo haría un vulgar paisano gallego, colocando al artista en un forzado aislacionismo territorial, ya que en lo musical siguió pensando y trabajando en pro de su patria*". Rodrigo A. de Santiago también nos dejó, junto con su discurso de ingreso en el Instituto José Cornide, interesantes colaboraciones en *La Voz de Galicia* (7-V-1961; 10-V-1961), en donde hemos encontrado otras aportaciones de Angel Padín (2-X-1974); Ramón Patiño (26-XI-1974) y otros muchos.

Muy abundante es el material y la dedicación a Gaos que aporta X. M. Carreira a lo largo de sus colaboraciones en *A Nosa Terra* (nº 7, 1978) y, especialmente, en la *Revista de la Comisión Galega do Quinto Centenario* (Carreira 1989: 228); así como la revisión de materiales que han derivado en grabaciones de gran interés, como la de 1995 por la *Orquesta Sinfónica de Galicia*, dirigida por Víctor Pablo, con obras sinfónicas del catálogo Gaos. Dentro del recuerdo de directores que han dedicado especial atención a la obra de Gaos, es justo recordar a Rogelio Groba, a David Feldman y, más recientemente, a Maximino Zumalave, con la *Orquesta Filharmonia* (que interpretará en este mismo ciclo, el 27 de abril del 2000, la *Suite Antigua para cuerdas* y las *Impresiones nocturnas*). Y cómo no, a Joám Trillo, quien, aparte de dejarnos varias grabaciones en la *Radio Galega* con la *Xoven Orquesta de Galicia*, ha realizado inteligentes trabajos analíticos de su obra (Trillo 98: 435) y ha divulgado a Gaos por Galicia, España, y en la gira americana de la orquesta en 1992.

Siempre me he referido con cariño y admiración al hijo de Gaos, Andrés Gaos Guillochon, que aquí o en Buenos Aires ha mantenido viva la memoria de su padre, sacando noticias (*andante ma non tanto*), nuevos manuscritos, cartas, o interpretaciones propias de la obra de su padre. Según hemos podido saber en un pasado viaje a La Argentina, todos los años, Andrés Gaos (hijo) celebra en Buenos Aires un acto musical en el aniversario de su ilustre padre, que —según parece— no tiene demasiado eco en la comunidad gallega bonaerense, atenta a otras propuestas estéticas de focalización más enxebrista de *lo gallego*; lo cual en nada rebaja la gran calidad del compositor ni la estimación del músico coruñés entre el círculo de la musicología argentina. Pura anécdota si tomamos en cuenta lo que A. Vilanova (1966) escribe del compositor coruñés.

Recuerdo también que manejé en su día los artículos de Manuel Balboa en *Monsalvat*, de 1975 y 1976 (nos, 13, 19 y 24) que se hacía eco de la obra y la figura de Gaos con ocasión del estreno de su *Sonata para violín*. También tenemos recensionadas notas de prensa de *El Ideal Gallego*, *El Correo Gallego*, *La Nación* y *La Prensa*, de Buenos Aires, o las innumerables críticas de las triunfales giras del violinista Gaos que hemos tomado de *Apuntes para el estudio de la vida y obra de Andrés Gaos Berea*, trabajo de investigación de M^a Angeles Cordero, 1997, de lo que esperamos y deseamos se convierta en esa tesis doctoral tan necesaria.

Finalmente, deseo referirme a la obra escrita de Julio Andrade a quien, en buena medida, debemos mucho del diseño de este ciclo de música gallega; de años atrás son sus artículos de prensa en el *Ideal Gallego* 24-XI-1974 y en la revista *Ritmo* (Andrade 1977). Y de siempre su entusiasmo contagioso hacia la obra de este gallego universal, que ha sabido transmitirnos al equipo de asesores de la Fundación Barrié de la Maza. No voy a referirme a la bibliografía de distintos autores que se anuncia y aún no está impresa porque, sin duda, pasaría lo que a mí me aconteció: que aparezco en más de una selección bibliográfica sobre Gaos con un artículo de una revista de la que no se llegó a imprimir el número 2 y que, por tanto, nunca llegué a escribir.

Con relación a la discografía de las piezas de Gaos que hoy escuchamos (las *Op. 22* y *Op. 36*) he trabajado en las versiones de A. Gaos Gui-

llochon, de ediciones Galicia, del *Instituto Argentino de Estudios Gallegos, de Buenos Aires*, 1975; generoso regalo del intérprete en su reciente viaje a Galicia; con textos en la carpeta de Tameiga. Gaos hijo es el puente y único conocedor directo de la obra de su padre; su versión tiene, por tanto, el valor histórico de una referencia necesaria en cuanto a “tiempos”, cadencias, ornamentos, etc.

Natalia Lamas, en su disco *Música Galega pra piano*, Ed. Ruada, A Coruña, 1980, interpreta, del programa que hoy nos ocupa, los *Nuevos Aires Gallegos, Op. 36*, con esa pasión romántica que ella pone en el piano —recientemente la escuché en el Círculo de las Artes de Lugo, con un programa-homenaje a Juan Montes, acompañando a Teresa del Castillo y verdaderamente me impresionó por la calidad de matices que saca a la pulsación— y una gran atención a los muchos signos y detalles de expresión y dinámica que anota el autor en la partitura. Inmejorable las *muiñeiras* y delicadísima la *canción de berce* del segundo número (coincido con R. Cartelle al considerarlo el mejor número del cuaderno); las notas de la carpeta son de R. Cartelle.

Finalmente, la versión del Joan Moll, que graba los dos álbumes de los *Aires* en el disco *Andrés Gaos. Obra para piano*. Editorial Etnos, Madrid, 1982 (Premio Nacional de discografía). Como es habitual, Moll se distancia más de los arcos expresivos y de los fuertes contrastes de *tempo* y nos hace una lectura, quizá, más historicista, algo distante y siempre limpiísima de las páginas de Gaos. Las notas de la carpeta son de A. Ruiz Tarazona.

Perfil biográfico

La aparición de una completa biografía con la firma de Julio Andrade en la futura edición de los trabajos y programas de este ciclo, hace innecesaria una reseña biográfica muy detallada y prolija, máxime habiéndome precedido sendos estudios del profesor López-Calo (1999) en los que se han dado claves de vida útiles para entender las obras en programa. Trataré, pues, de seguir la misma táctica y sólo aportaré aquellas noticias que orienten puntualmente al escucha de este tercer recital dedicado al piano y que hagan referencia a la peripecia vital de Gaos en relación a sus obras hoy programadas.

Veíamos a Andrés Gaos (A Coruña, 1874–Mar de Plata, 1959), sobrino-nieto de Canuto Berea, alumno de violín en Vigo, A Coruña y Madrid (con el gran violinista Jesús Monasterio), niño prodigio y eminente solista, que tras diversas alternativas y vicisitudes (en París y Bruselas, con Thompson, Gevaert, Ysaye, entre otros) y como notable concertista de violín en Argentina, España y diversos países de Europa, tras fijar su primera residencia en Buenos Aires, y tras un paréntesis en Francia, acaba instalándose en la capital Argentina en 1933. Llama la atención su labor docente: en el conservatorio Williams en 1895, en el de *La Lira*, el de la Plata, en su propia escuela, en 1902, en el Conservatorio Superior Pallemartz y nuevamente en el Williams; en la Escuela de Magisterio, y entre otros públicos. Con él estudiaron, entre otros, el compositor Juan José Castro, Víctor Hormaechea, Manuel Almiral, o Celia Torrá, por citar a los más conocidos.

De su primer paso por Madrid queda patente la profunda y sincera amistad con su maestro Jesús Monasterio, que se refleja en una postal navideña enviada a Buenos Aires con fecha de 29 de enero, 1899:

“Mi querido Andresito, la “Miniatures” para piano, que tuviste la atención de enviarme y que, además de agradecerte, he examinado con mucho gusto, pues ellas me demuestran que no quieres contentarte con ser un violinista distinguido, sino que también cultivas con aprovechamiento los estudios de la composición musical. Yo, desde que renuncié al cargo de director del Conservatorio de Madrid, disfruto de más sosiego y aún mejor salud que durante el tiempo que lo desempeñé, pues entonces trabajé más de lo que debía. Recibe, con la familia, mis felicitaciones de año nuevo, y en particular te deseo todo género de satisfacciones. Tu antiguo maestro, Jesús de Monasterio” (Cordero 1997)

De aquella primera visita a la capital, y de otras posteriores que realizó como solista, podemos comprobar, a través de las dedicatorias y de la propia correspondencia, ataduras de afecto muy consistentes; entre otros con el ilustre compositor madrileño Tomás Bretón, que se refiere a *Aires Gallegos* en carta a Gaos de 20 de septiembre de 1906:

Mi querido amigo: mucho he agradecido a Vd. Su última interesante carta. También he recibido El Diario en que aparece inserta la mía –con algunos errores– lisonjeando en alto grado mi amor propio el puesto de honor que las desti-



Andrés Gaos a los 63 años dirigiendo la Orquesta Lamoureux de París en 1937.

*naron. Asimismo, recibí sus “Aires gallegos” que hallo interesantísimos. Revelan un modernismo sano, contra el delirio armónico de que otros hacen alarde. ¡Bravo y bravo! Ese es el camino de salud. Mi hijo menor, que espero sea un buen músico —ya tiene el primer premio de armonía por unanimidad— está entusiasmadísimo con las composiciones de Vd. El proyecto de mi viaje a esa no lo veo tan claro y fácil como quisiera; y es el caso que constituye para mí una gran ilusión; porque sobre el placer de conocer tan hermosa capital y un nuevo hemisferio y la material ventaja que pudiera representar, pensaba dedicar todo mi entusiasmo y todo lo poco que sé y puedo a la obra que indico en la carta de El Diario, la cual debería despertar ahí algún interés por el asunto hispano-americano. Aquí hoy es inútil pensar en esas cosas porque el malhadado género chico ha invadido todos los cerebros. Yo hago cuanto me es loable por salir de tanta bajeza, pero estoy casi solo. Estoy ensayando una operita en la zarzuela que si agradara tal vez sería comienzo de nueva orientación (...) También he escrito un artículo que arde en un candil sobre el mismo tema y le enviaré en cuanto se publique. [Sigue la carta pidiendo garantías para un viaje que desea hacer a Buenos Aires]. En viaje al que alude lo llegó a concretar Bretón más tarde, en 1910. Se representaron en su visita *La Dolores*, 15 veces, y *Los Amantes de Teruel*, en 5 ocasiones. Seguramente coincidió con Andrés Gaos en Buenos Aires, si bien fue un año especialmente intenso de giras por América como violinista (Cordero 1997).*

Andrés Gaos ha dejado, además de una obra de auténtica proyección internacional (quizá poco divulgada y peor estudiada), una importante estela de compositores e instrumentistas que trabajaron con él en Buenos Aires. Su estilo es plenamente universalista. Sus recuerdos y notas gallegas están tamizadas por finas pinceladas de afrancesados trazos que quizá lo distanciaron de la inmediata aceptación popular de la comunidad gallega de Buenos Aires, no así de la crítica especializada que lo considera un importante representante de la escuela postromántica. En cualquier caso son muchas las referencias más o menos literales a Galicia en su obra: *En las Montañas de Galicia* (1917), *Aires Gallegos* (1905) y *Nuevos Aires Gallegos* (1913), o en la abundante obra lírica sobre textos gallegos entre la que destacamos su bellísima joya *Rosa de Abril*, sobre un poema de Rosalía de Castro.

Las dos series de Aires gallegos, *Op. 22* y *Op. 36*

Aires Gallegos, Op. 22. Escrita en 1905 fue publicada en Buenos Aires al año siguiente; aparece dedicada a su amigo el compositor Julián Aguirre cuyas obras incluía habitualmente Gaos en sus programas de concierto. Conocemos una segunda edición de la *Op. 22* de Stefani, Buenos Aires, de 1918, y los materiales manuscritos, muy útiles para comprobar las variantes. Los primeros años del siglo fueron una época en la que que, a su labor docente, se superpusieron las giras de conciertos de reconocido éxito en Europa y en América. Podemos seguir en R. Cartelle (1981) el relato de aquellos años en los que, solo o con su primera esposa, América Montenegro excelente violinista y cantante, es aclamado en las más importante salas de conciertos del mundo, con una relación artística cruzada en 1904 con Camille Saint-Saëns, con quien actúa como solista en su *Concierto para violín* en el teatro Politeama de Buenos Aires, y en varios conciertos por América y Europa con la obra para violín y piano del compositor francés, con final en París con la *Orquesta de Conciertos Lamoureux*, bajo la batuta del propio Saint-Saëns.

Pero como años atrás decía, incrédulo, su maestro Monasterio cuando recibió una partitura para piano de su joven discípulo: *me demuestran [tus composiciones] que no quieres contentarte con ser un violinista distinguido, sino que también cultivas con aprovechamiento los estudios de la composición musical...* podríamos ahora preguntarnos / preguntarle: ¿qué hace un famoso violinista como tú en un oficio como éste?. No hemos tenido acceso a su correspondencia o a sus escritos personales para arrojar luz; tampoco su hijo lo ha aclarado. En cualquier caso, este repertorio de armonizaciones transparentes, breves y sin tratamientos ni desarrollos, perfilados tonalmente, escasamente modulatorios, y claramente populares en su envoltorio (nada que ver, como hemos leído —quizá el *Op. 36*— con Grieg o con Granados, al menos este álbum), guarda relación sin duda con la comunidad gallega de Buenos Aires a la que, posiblemente, iría destinada “in pectore” esta primera serie de *Aires Gallegos*, si bien (conociendo la música coral que interpretaban los orfeones gallegos de Buenos Aires o las canciones para canto y piano, con textos en gallego, de Hegidio Paz Hermo, de Jesús Alonso Gallego, o del “cubano”

Castro “Chané”, omnipresente en toda América) sospechamos que este cuaderno les sonó demasiado atrevido. En todo caso, es significativo que en el primer número se escuche, sin tratamiento especial y sólo con una sencilla armonización, *Unha noite na eira do trigo*, de “Chané”. En suma, unas piezas que *revelan* —como quería ver T. Bretón— *un modernismo sano, contra el delirio armónico de que otros hacen alarde*.

El nº 1, **Moderato**, en mi menor, presenta la canción de “Chané” con un acompañamiento estático de acordes verticales; podemos seguir la génesis de esta obra en López-Calo (1999: 2º programa). El nº 2, **Canto de berce**, en re menor, es una delicada canción de cuna en compás de 2/4 cuyo sencillo balanceo (tónica/ dominante, pero variando la relación armónica) nos ofrece al bamboleo de la cuna, en una canción sin texto que me recuerda a las miniaturas de Mompou. El tema base parece estar tomado del cancionero de Inzenga (nº 13) que también Pedrell recoge (nº 15). El nº 3, **Allegro**, en Fa mayor, es desde el comienzo una especie de pequeño desarrollo de una supuesta *alborada de Veiga*, pero que suena más a Gaos que a la cita que nos imaginamos.

El 4º número, **Lento**, en sol menor, es una canción sin texto de armonización modal. Se plantea una “relación coral” entre los dos registros del piano. En una versión manuscrita (con el sello del Instituto Cornide) se indica en el registro agudo la entrada de un violín que posiblemente fue tocado por Gaos en esta combinación. Ofrece la armonización un cierto aire porteño que nos recuerda los arreglos de Julián Aguirre, a quien va dedicado el cuaderno. El 5º número, **Allegretto**, en Re mayor, en compás de 6/8, adopta el aire de una pastorela de gran delicadeza y mayor elaboración técnica en la escritura. La sección B es una cita de *Axeitame a polainiña*, tema que también usa, aunque más literalmente, en la *muiñeira* de la “Suite Hispánica” (Cantares Gallegos, nº 21; Soto Viso 1985: 397).

El nº 6, **Andante**, en La mayor, es una brevísima frase con una bella *coda*; un “suspiro” añadido que Gaos usa con eficacia para dar entrada a sus originales resoluciones armónicas. El nº 7, **Moderato**, en Sol b mayor, se nos antoja como un rotundo comienzo de *scherzo* beethoveniano que se diluye inmediatamente en una melodía rítmicamente in-

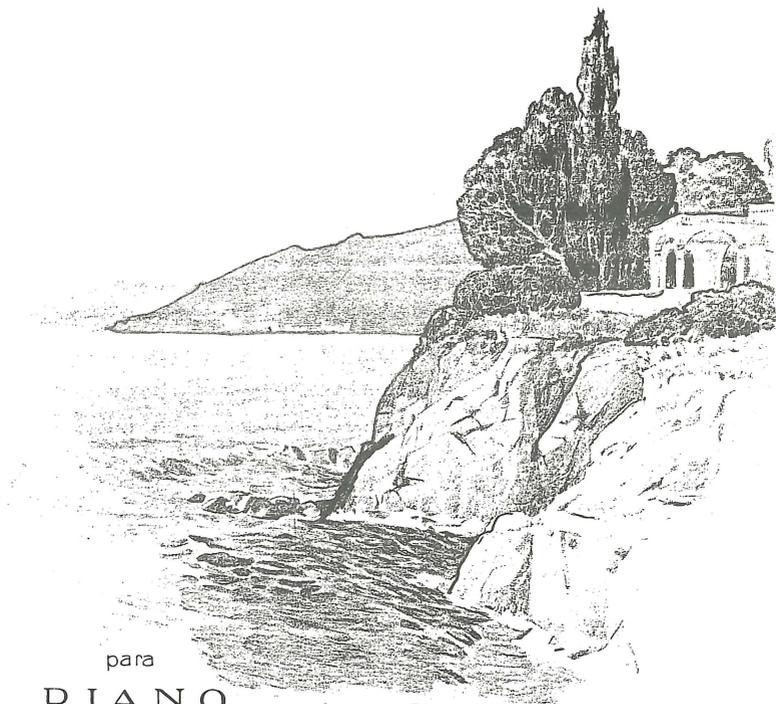
decisa y armónicamente transparente. La 8ª pieza es un **Presto**, en sol menor, en acordes llenos y batiendo en *stacatto*. Recuerda a uno de los temas del cancionero de Montes (Vid. Calle 1992, nº 102); dudo mucho que Gaos conociera esta fuente si bien es fácil que estos temas flotaran en el aire o en la trastienda de Canuto Berea, aunque todo el tema de correspondencias es pura conjetura mientras no se aporta el retal al que pertenece. Finaliza el cuaderno con un **Andante**, en Re mayor, un extraño final, y no tanto por falta de elaboración (por el contrario, más pianístico que la mayor parte de sus hermanos de álbum) sino por lo indeciso y dubitativo en el ritmo, salvo una sección interna sobre un pedal rítmico en la tónica de cierta reminiscencia folklórica. Ciertamente, si trataba de abrir los corazones de sus vecinos, con este final se cerró puertas y corazones. Quizá para adentrarse a otros espacios sin tantas vallas ni fronteras.

Nuevos Aires Gallegos, Op. 36. Compuesta en 1913, aparece editada la serie en Madrid cuatro años más tarde; en Buenos Aires en 1920, en la Editorial De Gurina y Cia de Buenos Aires, edición que hemos tenido a mano. Están dedicados a la Condesa Viuda del Conde Morphy, secretario de Alfonso XII y un ilustre protector de músicos, Albéniz entre ellos. Sin duda es una serie más amplia y elaborada que la anterior y más valiente en el tratamiento moduladorio, *aunque de temas igualmente emotivos*, según nos recuerda Tameiga, en la portada del disco interpretado por Gaos (hijo).

Comentando las dos obras, en relación a los *Nuevos Aires*, nos habla Miguel Ituarte de una *mayor amplitud del "ropaje pianístico" con que son revestidos los temas populares en los que se basa. La expresividad sentimental y el cromatismo de alguna de ellas —como la primera de Nuevos Aires— permite relacionarlas con composiciones como los Preludios Vascos del P. Donostia y por tanto con alguna de las miniaturas pianísticas de Grieg, quedando más lejos de la agudeza con que Bartok trató sus materiales populares "para los niños".*

De esta serie hizo Rodrigo A. de Santiago una versión orquestal tras conocer una edición posterior a las vistas más arriba (concretamente, en *El Bufón*, Valencia, 1929), arreglo que estrenó con la Banda-Orques-

NUEVOS AIRES GALLEGOS



para
PIANO

por
ANDRÉS GAOS

Op. 36.

Propiedad del autor para todos los países. Depositado. Todos los derechos de edición,
reproducción y traducción están reservados

ta de A Coruña. Según podemos seguir en Cartelle (1981), con ocasión de aquel estreno surge la iniciativa, el 15 de junio de 1962, de darle el nombre de Andrés Gaos a una calle cerca del Orzán. En 1965, el propio Rodrigo A. de Santiago (1965), en su ingreso en el “Instituto José Cornide” lee su discurso sobre “Andrés Gaos violinista y compositor corruñés”; la pianista María Jesús Santamaría interpretó para la ocasión los *Nuevos Aires Gallegos*, *Op. 36*.

En primer número, **Andante**, en Fa mayor, recuerda el arranque de un aire de cantiga popular pero con las dos manos llenas de notas en el primer motivo rítmico; el nuevo tema (*piú mosso*) es un motivo de pasodoble a modo de cita fugaz. El segundo número **Canción de berce**, en Mi bemol mayor, es la pieza más delicada y hermosa de toda la serie, de puro *folklore imaginario* (como nos dice Miguel Ituarte) que acaba convirtiéndose, conforme se escucha, en folklore vivo. Posee una *coda* de tratamiento preciso y magnífico, como es habitual en las “firmas” que nos deja Gaos. El tercer número es un **Allegro molto**, en Si b mayor, una estilizada *muiñeira* de variadas modulaciones sobre el pedal de la tónica en la primera parte, unida por dos compases-puente en *stacatto* a una canción muy delicada en el registro agudo, y D.C. al primer tema. El cuarto número es un **Allegretto**, en el que Cartelle (notas al disco de Natalia Lamas) ha querido ver un *canto de arriero*. En todo caso, entre la curiosísima cadena de modulaciones nos trae una breve cita de *Un adios Mariquiña*, de Chané. Para concluir, una *muiñeira*, **Allegretto**, en Si mayor, anunciada con cuatro compases de pedal rítmico con un carácter de final de fiesta, con un intermedio moduladorio rítmicamente ambiguo (binario más ternario) y D.C. más la *coda* (*pesante*) llena de humor y sorprendente en su resolución.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- J. Andrade (1977), "Andrés Gaos músico y gallego y universal" *Ritmo* nº 474.
- J. Bal y Gay (1926), "O momento actual da música galega". *Nós* 29 (1926) 2
- E. Casares (1988), *Fracisco Asenjo Barbieri. Legado Barbieri*. Fundación Banco Exterior, Madrid.
- J. L. Calle (1993), *Aires da Terra. Poesía musical de Galicia*. ed. del autor.
- X. M. Carreira (1989), "Aproximación crítica al músico Andrés Gaos" *Revista de la Comisión Galega do Quinto Centenario*. Santiago.
- R. Cartelle (1981), Item "Gaos Brea, Andrés" *Gran Enciclopedia Gallega*. Silverio Cañada (ed.) t. 15, p. 138. Gijón.
- M. Cordero (1997), *Apuntes para el estudio de la vida y obra de Andrés Gaos Brea*, trabajo de investigación. Universidad de Santiago.
- José Doncel (1919), "Pol-a música galega. A proposito dos nosos concertos" *A Nosa Terra* 90 (1919) 3. [Redacción] *A Nosa Terra* 91 (1919) 3.
- J. López-Calo (1999), Notas al programa. *Ciclo de Música Gallega* (conciertos 1 y 2, *Música sinfónica y Canciones gallegas*, septiembre y noviembre, 1999). Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña.
- ___: (1981), "La Música en Galicia" *Galicia Eterna. Nauta*. Barcelona, p. 877.
- R. A. de Santiago (1959), *La Música popular Gallega*. A Coruña.
- ___: (1966) "Andrés Gaos violinista y compositor coruñés" Discurso de ingreso en el "Instituto José Cornide" de estudios coruñeses.
- M. Soto Viso (1985), *Marcial del Adalid. Mélodies pour chant et piano. Cantares Nuevos y viejos de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña.
- ___: (1999) "Marcial de Torres Adalid" y "Marcial del Adalid Gurrea". *Item del Diccionario de la Música Española e Hispano Americana*. vol I (editor E. Casares) SGAE. Madrid, pp. 60-70.
- J. Trillo (1998), "O tratamento do feito galego na música culta do século XX" *Galicia. O feito diferencial. A Música. Vol 2*, (ed. C. Villanueva). Museo do Pobo Galego. Santiago.
- J. B. Varela de Vega (1981), Item "Torres Adalid, Marcial de" *Gran Enciclopedia Gallega*. Silverio Cañada (ed.) t. 29, p. 119. Gijón.
- A. Vilanova (1966). *Los gallegos en La Argentina, t. II*. Buenos Aires.
- J. V. Viqueira (1926), "A canción galega". *A Nosa Terra* 229 (1926).



MIGUEL ITUARTE (PIANO)

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldia, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico con Jan Wijn en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde recibe el diploma de concertista con distinción. En este Centro se familiariza también con el clave, estudiando con Anneke Uitterbosch. Asimismo, dedica períodos de estudio al repertorio organístico español de los siglos XVI y XVII sobre instrumentos históricos de Castilla, realizando diversos conciertos en la *Academia Internacional del Órgano Ibérico* creada por Francis Chapelet.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (estudiando con Dimitri Bashkirow) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos Alicia de la Rocha, Maria João Pires y Paul Badura-Sokoda, habiendo recibido también consejos de María Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los primeros premios en los concursos internacionales *Ciudad de Ferrol*, *Jaén* y *Fundación Jacinto e Inocencio Guerre*.

ro. Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): *Rosa Sabater*, *Manuel de Falla*, así como los de las fundaciones *Guerrero* (en dos ocasiones) y *Hazen*. Fue premiado en el *Concurso de la Comunidad Económica Europea* (Luxemburgo 1991), y finalista en el *Concurso Internacional de Santander* de 1995.

En sus programas de concierto ha incluido, con frecuencia, algunas de las más grandes obras del repertorio de teclado (las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach y los *Doce Estudios* de Debussy, entre ellas), así como la música relativamente infrecuente (las *Seis Sonatas* de Manuel Blasco de Nebra, los *Preludios y Fugas* de Mendelssohn, obras de K. Szymanowski, etc.). Los compositores José Zárate y José María Sánchez Verdú le han dedicado sendas obras pianísticas.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRO de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Alemania, Suiza e Italia. Como solista ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto, Sinfónicas de Madrid, de Galicia, de Bilbao y Euskadi; Orquesta Ciudad de Málaga, Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswing-Holstein de Hamburgo.

En el campo de la música de cámara, ha actuado con los cuartetos Takacs y Ortys. Durante la temporada 98-99 ha realizado, con Manuel Guillén y Angel Luis Quintana, la integral de los tríos con piano de Beethoven, grabada después para el Canal Clásico de Televisión Española.

Martes 30 de noviembre de 1999

MARCIAL DE TORRES ADALID, *Vals Impromptu*.

MARCIAL DEL ADALID, *El Lamento Op. 9*.

Sonata fantástica Op. 30.

Cuatro Scherzos Op. 24.

ANDRÉS GAOS, *Aires gallegos Op. 22 (nueve pequeñas piezas)*.

Nuevos Aires gallegos Op. 36 (cinco pequeñas piezas).

MIGUEL ITUARTE (piano)

Martes 11 de enero de 2000

ANDRÉS GAOS, *Obras para violín y piano (Sonata / Habanera / Muñeira / Danza argentina / Romanza)*.

MARIANA PREJVALSKAYA (piano)

EUGENI MORIATOV (violín)

Martes 1 de febrero de 2000

MARCIAL DEL ADALID, *Canciones sobre poemas franceses*.

ANDRÉS GAOS, *Nueve canciones con texto en francés*.

MAITE ARRUBARRENA (voz)

ALEJANDRO ZABALA (piano)

Martes 21 de marzo de 2000

M. DE TORRES, *Romanza sin palabras* (trío para violín, violonchelo y piano).

M. DEL ADALID, *Scena cantante, para violín y piano. Cuarteto de cuerda*.

A. GAOS, *Humoresque, para violonchelo y piano. Canto elegíaco, para violonchelo y piano*.

J. MONTES, *Rapsodia gallega* (versión cuarteto).

CUARTETO KOCIAN

Jueves 27 de abril de 2000

S. BEREÁ, *Variaciones sobre un aria de Rossini, para fagot y pequeña orquesta*.

QUIROGA, *Concierto en estilo antiguo para violín y orquesta*.

A. GAOS, *Suite a la antigua, para cuerdas. Impresión nocturna, para cuerdas*.

REAL PHILHARMONÍA DE GALICIA

MAXIMINO ZUMALAVE (director)



Banco Pastor



Fundación
Pedro Barrié de la Maza