

Fundación Pedro Barrié de la Maza
A CORUÑA

Ciclo de música gallega
DEL ROMANTICISMO
AL NACIONALISMO

CONCIERTO 6º
Música de cámara
romántica y nacionalista

Cuarteto Kocian

Juan José Muñoz
(piano)

Auditorio de la Fundación Pedro Barrié de la Maza
Martes, 21 de marzo de 2000

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)

SEXTO CONCIERTO

Música de Cámara

CUARTETO KOCIAN

21 de marzo de 2000

PRIMERA PARTE

M. de Torres (1816-1890)

Romanza sin palabras (Trío para violín, violonchelo y piano).

Adalid (1826-1881)

Scena cantante, para violín y piano.

Cuarteto de cuerda.

SEGUNDA PARTE

Gaos (1874-1959)

Humoresque, para violonchelo y piano.

Canto elegíaco, para violonchelo y piano.

Montes (1840-1899)

Rapsodia gallega (versión cuarteto).

MÚSICA DE CÁMARA ROMÁNTICA Y NACIONALISTA

JULIO ANDRADE MALDE

Nuestros compositores románticos y nacionalistas —sobre todo éstos— escribieron muy poca música de cámara de carácter instrumental. El que dedicó más esfuerzos en este ámbito fue Marcial del Adalid. De su primo, Marcial de Torres, sólo conocemos una obra para la típica combinación denominada Trío con piano (violín, violonchelo y piano): su mendelssohniana *Romanza sin palabras*; su producción restante está dedicada al piano y al armonio.

Marcial del Adalid tiene por fortuna un catálogo bastante amplio en este campo. A pesar de la notable calidad de su música, ésta es todavía poco conocida, si bien ya se interpretan más habitualmente sus canciones y sus piezas para piano; entre unas y otras, se hallan verdaderas joyas, aunque es forzoso reconocer que nuestro compositor no mantiene siempre el mismo nivel de inspiración. La *Scena cantante* y el *Cuarteto de cuerda* son dos obras dignas de ser escuchadas. Sobre todo, la pieza para cuatro arcos, que permanecía inédita a pesar de la alta calidad del trabajo compositivo que muestra Adalid en esta notable partitura.

Montes no se hallaba particularmente dotado para la música de cámara. Es en el mundo de la canción donde ha dejado sus mejores logros. *Negra sombra* o *Lonxe da terríña* son dos baladas imperecederas porque en ellas late, con absoluta sinceridad, sin artificio, la expresión de un intenso sentimiento gallego que, al ser reconocido como propio, nos conmueve profundamente. Ha escrito también obras notables para Banda; e igualmente música religiosa. Su *Rapsodia gallega* para cuarteto de cuerda es una partitura singular que nos cautiva por la espontaneidad expresiva y por la hondura de los temas populares que el compositor utiliza con indudable acierto.

Puesto que, además de excelente compositor, Andrés Gaos fue un gran violinista, la música de cámara constituyó para él un ámbito familiar. Dentro de este universo sonoro, compuso obras tan importantes

como la *Sonata para violín y piano* y la *Impresión nocturna* para orquesta de cuerdas. Además, nos ha legado dos partituras para violonchelo y piano. Sólo dos, y además separadas por casi diecisiete años; pero en todo caso ambas piezas tienen la suficiente calidad como para ser conocidas y divulgadas.

MARCIAL DE TORRES ADALID (1816-1890)

Marcial de Torres Adalid¹ nació y murió en La Coruña. Perteneció a una familia de gran tradición musical, cuyo miembro más conocido fue su primo, Marcial del Adalid.

Recibió la primera formación en su ciudad natal, con Antonio Martí, organista de la Colegiata. En la década de los treinta estudió en Londres, con Moscheles. Viajó por diversos países de Europa y se relacionó con los principales compositores y pianistas europeos. Hacia 1856, se instaló en Lisboa donde contrajo matrimonio con Julia Krus. Entre los años 1863 y 1868, vivió en Madrid; y de 1868 a 1870, en Orense. A partir de este último año y hasta su fallecimiento, habitó en su casa de La Coruña y en su pazo de Oleiros.

Si exceptuamos la *Romanza sin palabras*, toda su obra está escrita para piano y para armonio; Marcial de Torres introdujo en España este último instrumento. En cuanto al piano, fue un gran virtuoso, como intérprete, y un estimable compositor, de gustos refinados, que tomó como modelos a Mendelssohn y a Chopin. Él fue quien dio a conocer en nuestro país —y no es pequeño mérito— la música del compositor polaco.

Amigos y contertulios suyos fueron los músicos gallegos, Francisco Pillado, José Baldomir y Pascual Veiga, quienes divulgaron sus composiciones. Mantuvo una relación muy especial con Marcial del Adalid y con la esposa de éste, Fanny Garrido, a quien dedicó alguna de sus obras (el *Vals-Improptu*, por ejemplo)².

Romanza sin palabras (1868) (para violín, violoncelo y piano)

Obra singular, única en la producción de Marcial de Torres: trío para la clásica combinación de violín, violonchelo y piano. Estructura

en tres secciones, de las cuales primera y última son iguales (“A-B-A”). Título de reminiscencias mendelssohnianas evidentes. Fue compuesta en 1868, cuando el músico coruñés vivía aún en Madrid.

Partitura destinada seguramente a su ejecución en los salones de la villa y corte por la inspiración amable, con un matiz melancólico del mejor efecto, y por la elegancia que muestra en los refinados cambios de tonalidad y en la sutil utilización de los semitonos. No hay apenas contrastes entre las secciones que la integran (de hecho la sección intermedia, de proporciones muy reducidas, es una variante de la primera). Resulta acaso un poco reiterativa pues se basa en un ritmo ternario (6/8) y en una figuración característica (tresillo y negra).

Comienza el violonchelo con un acompañamiento en acordes del piano; cuando se suma el violín (pasaje marcado “dolce”), dialogan los arcos, en una especie de canon, sobre sencillos arpeggios del instrumento de teclado; finalmente, éste conduce el tema, ahora impregnado de un tinte melancólico de rara belleza (“più animato”) y acompañado por el diseño rítmico y “pizzicato” de las cuerdas; tras una rápida ascensión en acordes secos, el piano se precipita mediante una veloz escala descendente y nos conduce a una nueva presentación de todo lo anterior; sería casi idéntica si no se desarrollase en una tonalidad diferente. A continuación, empieza la sección central (“B”): el violonchelo primero y después el violín exponen, en forma de diálogo, una variante del tema principal. Después, retorna la sección “A”: el piano comienza un juego de arpeggios sobre los que se instala el motivo inicial cantado ahora a dúo y a la octava superior por violín y violonchelo.

MARCIAL DEL ADALID (1826-1881)

Scena cantante (ca. 1852-1854) (para violín y piano)

He aquí una obra singular por muchas razones. En primer lugar, no está datada. Margarita Soto, estudiosa inteligente, entusiasta e infatiga-

ble del compositor coruñés la sitúa entre los años 1852 y 1854 sobre todo “por el estilo del autor”. En todo caso, y siguiendo a la musicóloga, el año 1854 marca el límite puesto que hasta esta fecha todas las publicaciones se realizaron en Madrid y esta obra está editada en la capital de España.

La segunda singularidad se halla en el subtítulo y en la dedicatoria: “*Scena cantante* para violín y piano compuesta y dedicada al simpático y distinguido violinista Jesús Monasterio por su amigo y admirador M. del Adalid”. Resulta una curiosa coincidencia que el violinista y profesor cántabro hubiese tenido amistad con dos grandes compositores coruñeses: Adalid y Gaos. El primero, de más edad, le dedicó esta obra; el segundo, que fue su discípulo, le envió una composición desde Montevideo en 1898: la suite para piano, *Miniaturas*³.

Otra indicación resulta reveladora, y constituye la tercera particularidad de esta pieza: además de establecerse el Aire como “Adagio molto espressivo” y de matizarse incluso, de modo redundante, como “Dolce con espressione”, hay una acotación específica, muy poco frecuente que advierte: “Si tratta questo pezzo con molto sentimento”.

Y aun una cuarta peculiaridad, sin duda la de mayor importancia: encabeza la partitura una estrofa (cuatro versos) de Lamartine, que reza como sigue:

Encore un hymne, ô ma lyre!,
un hymne pour le Seigneur,
un hymne dans mon délire,
un hymne dans mon bonheur! (*)

Parece evidente que esta cita, sobre todo por el lugar relevante que ocupa, debe tener una profunda significación. ¿Cuál? Es difícil decirlo. No tenemos razones especiales para pensar que Adalid fuese una persona muy religiosa; al menos, no más de lo que cabría esperar en un miembro de una familia perteneciente a la burguesía acomodada de una ciudad española de provincias a mediados del siglo XIX. ¿Experi-

(*) “¡Un himno más, lira mía! / Un himno para el Señor. / ¡Un himno desde el delirio, / un himno desde la dicha!” (Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*. Livre Troisième I)

mentó el músico, por aquellos tiempos, la necesidad de afirmar de este modo su fe? ¿O se trata, más bien, de ofrecer una clave al oyente para que pueda comprender el contenido de la obra? Podrían ser incluso ambas cosas⁴.

Sea como fuere, la partitura es una buena muestra de la inspiración de Adalid: melodía elegante, y amable, con un leve matiz de tristeza; armonía grata; refinamiento en los cambios de tonalidad. Violín que se expresa de un modo muy “cantabile”, sin grandes dificultades técnicas, pero sí expresivas. Piano con acompañamiento arpegiado; además suele anticipar los temas que después canta el instrumento de arco.

La pieza se desarrolla dentro del clásico esquema tripartito, aunque el retorno de la primera sección nos la muestra un poco variada y con el tema, en el violín, a la octava superior. Las indicaciones, ya comentadas, nos dan idea del contenido de su contenido: “dulce, expresivo, con sentimiento”... La breve sección central está marcada “forte” y “con valentía” (sic); introduce un necesario contraste por su contenido más dramático.

Cuarteto de cuerda, en Sol mayor (1872)

El *Cuarteto de cuerda* es ya una obra de madurez, pues muestra en el compositor un admirable dominio de la forma y un notable equilibrio en el manejo instrumental.

Como siempre, Adalid resulta refinado y elegante tanto en la elección de los motivos como en el tratamiento moduladorio de los mismos. A pesar de la fecha en que fue escrito, parece de inspiración más clásica que romántica. El lenguaje es universal.

Irreprochable desde el punto de vista de la forma, se estructura en los cuatro movimientos habituales, cuyos esquemas son igualmente típicos: una forma-sonata, para el primer tiempo; dos movimientos tripartitos (“lied” para el segundo, minuetto con trío para el tercero) y el último, un rondó característico.⁵

El primer movimiento, *Allegro*, podría ser propuesto como perfecto ejemplo de un esquema en forma-sonata, a causa de su claridad estructural y temática. La Exposición comienza directamente con el primer

motivo; éste es muy clásico y aparece en los diversos instrumentos que se producen a la manera de un diálogo. El segundo tema, como es preceptivo dentro de este esquema formal, se presenta en la tonalidad de la dominante; tiene un desarrollo polifónico con participación de los cuatro arcos. Todavía hay un tercer diseño, emparentado con el inicial, que posee un marcado carácter de juego (el compositor determina: “scherzando”). Al final hay prevista una Recapitulación de todo lo anterior. Realizada ésta, comienza un magnífico Desarrollo, basado en los temas primero y tercero, expuestos en diversas tonalidades y con un admirable trabajo compositivo. La Reexposición es paralela a la Exposición y, de manera absolutamente ortodoxa dentro de la forma-sonata, el segundo tema se presenta, no en la dominante, sino en la tonalidad principal.

El segundo tiempo, *Andante quasi Adagio*, es un “Lied” por estructura e inspiración. Para el hermoso tema de la primera sección, lírico y meditativo, el compositor establece una indicación muy reveladora: “dolce e cantabile”⁶. El primer violín conduce la línea melódica; la viola realiza un movimiento contrario, mientras el segundo violín acompaña en arpeggios; el violonchelo lleva un bajo relativamente móvil. En sucesivas exposiciones, los papeles se intercambian; en especial, viola y segundo violín. La sección central combina la agilidad de un primer motivo de carácter alado y rítmico con un pasaje dramático en el diseño descendente del primer violín y en los trémolos de los dos instrumentos intermedios. Cuando retorna la primera sección, el tema comienza en el segundo violín que lo cede en seguida al primero; éste había realizado un rápido acompañamiento; hacia el final, el paralelismo se rompe: el tema se vuelve más cálido y la figuración más rápida, hasta extinguirse en pianísimo. Este tiempo lento es sin duda una gran página que muestra un trabajo compositivo de alta calidad.

El tercer movimiento se denomina simplemente *Minuetto* y carece de cualquier otra indicación. El motivo es muy simple, una verdadera célula generatriz (corchea con puntillo, semicorchea y negra). El conjunto es de inspiración amable, con un tratamiento polifónico de notable interés. El Trío o Sección Central tiene similares características aunque está muy marcado por el tratamiento “staccato” de los arcos; es muy

interesante el planteamiento dinámico con un comienzo en pianísimo y un pasaje con reiterados “sforzandi”. El retorno de la primera sección cierra coherentemente esta notable página.

El *Finale* comienza con unos compases introductorios marcados *Moderato molto, quasi Andante* que ya prefiguran el dibujo de tres negras con que comienza el motivo del Rondó; el diseño se expone idéntico por seis veces, ascendiendo en semitonos, hasta afirmarse por fin, “con anima”, en el *Allegro assai*. El refrán, que expone el primer violín, se basa en las mencionadas tres negras a las que sigue un móvil dibujo en corcheas y semicorcheas. Este tema, seguido de un desarrollo del mismo, se reitera a lo largo de esta página hasta siete veces. En cada nueva exposición se va modificando y enriqueciendo. Así, la segunda presentación nos lo muestra con un aspecto de juego (“staccati”, “pizzicati” escalas e indicación “scherzando”); la tercera se caracteriza por las combinaciones “legato-staccato” (tan mozartianas); la cuarta mezcla hábilmente los elementos variativos y las tres negras que constituyen el “incipit” del refrán; la quinta introduce un cambio en la tonalidad y presenta marcados contrastes dinámicos (efectos forte-piano y “sforzandi”); en la sexta mención, el tema se presenta en la tonalidad de una tercera superior; y la séptima, que es la conclusiva, reafirma el motivo en el tono principal y concluye de manera breve y brillante.

JUAN MONTES (1840-1899)

Rapsodia gallega, para cuarteto de cuerda (1897)⁷

En 1897 (Año Santo), el Ateneo León XIII de Santiago organizó unos Juegos Florales y un Certamen Literario-Musical. Se establecieron premios para la composición de una Misa y de un Cuarteto de Cuerda. Montes se presentó al concurso en las dos modalidades. Las partituras enviadas fueron: *Misa en honor del Apóstol Santiago* y *Rapsodia gallega para cuarteto de cuerda*. La primera obtuvo un segundo premio; la segunda, el premio de honor.⁸

Por lo que hace a la obra de cámara, las bases del concurso exigían, aparte de la lógica disposición instrumental para el clásico cuarteto de cuerda, “que el primer tiempo —Adagio— esté basado en alguno de los cantares gallegos conocidos con el nombre de ‘alalá’, y el segundo —Allegro— sobre la ‘alborada’ popular gallega”. Acerca del primer movimiento, dice el Padre Calo: “está basado en un canto popular —es decir, era popular, y lo cantábamos mucho, al menos en mi aldea, hace ahora cerca de setenta años— y también se encuentra en las ‘Canciones Populares de Galicia transcritas por J.M.’ (=Juan Montes)”.

En la actualidad, se conserva una partitura manuscrita (por un copista) del original, para cuarteto de cuerda, en la Asociación Musical “Andrés Gaos”. Pero existen además otras dos versiones: una para armonio y otra para Banda. La partitura de la primera se halla en la Biblioteca Provincial de La Coruña, y es autógrafa. Tiene una dedicatoria en la portada: “A mi querido amigo el notable pianista Canuto Berea. Arreglo para Harmonium (por el autor) de la Rapsodia gallega, para instrumentos de arco, por Juan Montes. Obra laureada con el de Honor (reloj de oro de la Infanta d. Isabel) en el Certamen celebrado en Santiago el año 1897”.⁹

La versión para Banda explica por qué en la original (cuarteto de cuerda) aparecen —aunque solo en el último tiempo y en las líneas de los violines— indicaciones de carácter instrumental (fl. = flauta; ob. = oboe; cl. = clarinete).

La *Rapsodia gallega* consta de tres movimientos de muy desigual duración. El primero, *Adagio molto*, se desarrolla en compás ternario (6/8) y se caracteriza por un magnífico motivo de ‘alalá’ sobre el que dialogan, en pianísimo, primero los violines y la viola, todos ellos asordinaados, y después los cuatro arcos, ya sin sordina y con sonoridades más intensas.

La página es breve; pero aún lo es más el *Adagio* que le sigue (sólo veintidós compases). Marcado “molto espressivo”, y todo él con sordina, es un sencillo y conmovedor canto del primer violín (apenas respondido, como un eco, por breves intervenciones de los restantes arcos), arropado por una armonía simple, cual corresponde a su carácter popular; este movimiento es más que nada una transición entre los dos tiempos de que realmente consta la obra.

El último, *Allegro moderato*, es en efecto una ‘alborada’ que recuerda no poco a la célebre de Veiga; parece evidente que una y otra obras se basan en el mismo motivo popular. El comienzo es un canto del violín, que lleva el motivo característico, en dos partes similares pero diferenciadas: una en legato y otra en staccato; el acompañamiento se produce, primero, sobre una nota pedal del violonchelo, a la manera del “roncón” de la gaita, y después sobre un ritmo simple y reiterativo de los otros tres arcos. Un pasaje exaltado (marcado “loco”) conduce a diversas exposiciones variadas del tema y a un final brillante en fortísimo.

ANDRÉS GAOS BERA (1874-1959)

Dos obras para violonchelo y piano

Andrés Gaos escribió solamente dos piezas para violonchelo y piano, separadas entre sí por unos diecisiete años. Como no podía ser de otra manera, el transcurso del tiempo se advierte en la madurez del estilo compositivo. El *Chant élégiaque* (ca. 1917) muestra sin duda alguna un mayor oficio que la primeriza *Humoresque* (ca. 1900). Así lo señala con acierto Margarita Soto en su análisis de estas dos notables partituras:

Indudablemente, la doble condición de Gaos de violinista y compositor influye en estas dos obras en las cuales el despliegue del canto del protagonista es lo principal, aun a pesar de la trama armónica ya más compleja en *Chant élégiaque* que en *Humoresque*¹⁰.

Ignoramos las razones que movieron a Gaos para elegir el violonchelo. Tampoco sabemos si el músico coruñés podía tocar este instrumento; pero es indudable que conocía su técnica y su capacidad para la expresión “cantabile”. Ello, que es bien evidente en estas piezas —lo que no pasa inadvertido para la musicóloga— caracteriza la inspiración esencialmente lírica del músico coruñés que puede advertirse en todas sus producciones.

Humoresque (ca. 1900)

El año que da fin al siglo XIX parece haber sido muy fructífero para Gaos. Se edita en Berlín su *Habanera*, opus 19, para violín y piano (escrita en torno a 1898); compone probablemente la hermosa *Romance*, opus 20, para idéntico dúo instrumental; y también una de sus notables canciones con texto en francés: *Solitude*, sobre un poema de Hermann Allmers¹¹. El compositor y su esposa, América Montenegro, se habían instalado el año anterior en la Argentina con ánimo de permanencia.

La *Humoresque* ha sido objeto de excelentes análisis musicales por parte de Margarita Soto y de Ramiro Cartelle¹². Para la musicóloga “es una sencilla pieza de salón o, si así se prefiere, una hoja de álbum (...) una suerte de rondó muy en el gusto de la época, pensada fundamentalmente en función del instrumento solista”. Cartelle, pone también de relieve el protagonismo del instrumento de arco al afirmar que “en toda la obra el piano apoya con una armonía relativamente sencilla”.

El análisis de la estructura como Rondó me parece muy acertado, ya que se distinguen con claridad tres menciones de una sección inicial “A”, que podemos considerar como el refrán o tema recurrente, con la interpolación de otras dos secciones distintas entre sí, “B” y “C”.

No se establece el Aire al comienzo de la obra; pero resulta evidente que el “tempo” ha de ser más bien moderado, dado el carácter del tema principal. Éste se presenta en el violonchelo, tras unos breves compases introductorios del piano (que se utilizarán también para concluir); el bello motivo, muy lírico, de frase amplia y ascendente, lo expone el chelo con nobleza repetidas veces. La segunda sección (“B”) presta a la obra su sello distintivo, por su aspecto más juguetón y humorístico; está marcada “Poco più vivo” y se caracteriza por la figura-

ción en tresillos, lo que le confiere mayor movilidad e inquietud rítmica. Retorna completa la primera sección antes de que se presente la tercera (“C”), donde aparece una mutación de la tonalidad y se establece la indicación: “Stesso tempo”; aquí la figuración es más amplia; el chelo vuelve a expresarse con mayor demora. En fin, una nueva mención de la sección “A” precede a los breves compases conclusivos.

Chant élegiaque (ca. 1917)

El *Chant élegiaque* —dice Margarita Soto— “es un bello Andante, de exquisita belleza melódica, muy emparentado estructuralmente con la *Sonata opus 37*, con un academicismo muy del gusto ‘Schola Cantorum’”. Las referencias a la célebre escuela musical parisiense y al parentesco de la segunda pieza para violonchelo con la mencionada sonata parecen acertadas, puesto que una y otra son obras muy próximas en el tiempo¹³ y, además, porque el nombre de César Franck ha sido reiteradamente citado como modelo por cuantos se han ocupado de analizar la espléndida *Sonata para violín y piano*, de Gaos. Entre ellos, Ramiro Cartelle¹⁴, que coincide con Margarita Soto en su apreciación: “La parte del piano es mucho más compleja y elaborada que en la *Humoresque*, semejante en amplitud armónica a la *Sonata para violín*”.

Una importante cuestión es la dedicatoria: “À son ami Pablo Casals”. Según Cartelle, el violinista coruñés y el violonchelista catalán “se conocían desde la estancia de Gaos en París en 1909 y 1910”¹⁵. No da la impresión de que hubiesen cimentado una amistad íntima, aunque sí parece que entre ellos hubo admiración y respeto mutuos. Ignoramos por qué Gaos compuso y dedicó la obra a su amigo. Y tampoco sabemos si éste llegó a interpretarla, aunque desde luego no la incluyó en su repertorio. Lo que sí hay es una carta autógrafa del destinatario en que agradece el envío de la partitura y la dedicatoria. Vale la pena reproducirla, sobre todo por la inevitable y divertida inclusión en el texto de Casals —catalán, al fin— de una referencia a cuestiones de carácter crematístico:

“22 Sept. 1918.

Estimado Gaos:

Mucho le agradezco la dedicatoria de su Elegía y espero poder responder a su amable atención.

No he recibido más que un ejemplar, el que V. ha enviado aquí —si en París encuentro el que dirigió V. allá se lo devolveré por si lo necesita.

Bravo por los succès y es inútil decir que deseo que éstos se continúen y que se traduzcan en buenos billetes de banco que todo será poco para un artista como V.

Hemos pasado bien el verano, pero un poco demasiado ocupados en la construcción de una casa que nunca se concluía.

Muchos recuerdos de mi esposa y míos para V. y su señora, y un buen apretón de manos de su amigo,

Pablo Casals
Vendrell
Prov. de Tarragona”.

Margarita Soto entiende con justeza que no podía existir una relación fluida entre los dos músicos desde el momento en que Casals ignoraba que Gaos se había divorciado de América Montenegro un año antes de la fecha de la carta, puesto que el violonchelista envía recuerdos para “su señora”.

Tanto Soto como Cartelle han analizado con inteligencia esta obra. Una y otro observan su estructura tripartita (“A-B-A”). En la primera sección, el piano expone, a modo de breve introducción, el comienzo del tema principal; inmediatamente lo toma el violonchelo: es muy lírico, un poco melancólico (está en modo menor) y se caracteriza por la presencia de elementos ternarios (tresillos) dentro del compás binario; los dos instrumentos entablan un fecundo diálogo sobre el mencionado motivo. En la sección intermedia, marcada “Stesso tempo”, cambia la tonalidad y el chelo enuncia una frase con profundo recogimiento; el piano acompaña mediante amplios arpeggios y en ciertos momentos con vibrantes acordes. Retorna la sección inicial, prácticamente idéntica, para concluir; una coda nos presenta el motivo inicial en modo mayor, como si el contenido elegíaco se transmutase en un luminoso canto de esperanza.

Creo de justicia concluir con esta frase de Ramiro Cartelle: “La obra es desde luego en todo digna de que Casals la interpretase”.

NOTAS

- 1 Marcial de Torres continúa siendo un personaje poco conocido. Su fama quedó eclipsada por la de su primo, Marcial del Adalid. Sigo en esta breve semblanza biográfica el texto de Margarita Soto Viso que acompaña la partitura de la *Romanza sin palabras*; y las magníficas notas de programa que escribió Carlos Villanueva para el tercer concierto de este mismo Ciclo de música gallega.
- 2 Acerca del *Vals-Improptu* pueden verse las notas de Carlos Villanueva en el antes mencionado programa del tercer concierto del Ciclo.
- 3 La carta posterior de Monasterio —datada en Madrid, Enero de 1899— es muy afectuosa y revela la alta estima en que tenía a su joven discípulo: “Oportunamente recibí, mi querido Andresito, las ‘Miniaturas’ para piano que tuviste la atención de enviarme y que además de agradecértelo he examinado con mucho gusto, pues ellas me demuestran que no quieres contentarte con ser ya un distinguido violinista, sino que también cultivas con aprovechamiento los estudios de la composición musical”.
- 4 En la revisión de esta pieza, la musicóloga Margarita Soto y el violinista Florian Vlashi incluyen este texto: “Los versos de Lamartine son el significado de la *Scena cantante*. Es un himno a Dios, y las palabras de autor ‘Si tratta questo pezzo con moloto sentimento’ tienen que ver con el sentimiento hacia el Señor (verso II). La escritura del acompañamiento pianístico, típico de la música pianística romántica, es la imitación de la lira (verso I). El delirio (verso III) se siente en los momentos apasionados del registro agudo del violín, mientras que la ‘bonheur’ (verso IV) se refiere más a la suerte que a la felicidad (...) Parafraseando el título de la obra de Lamartine, la *Scena cantante* está dominada por la ‘armonía poética y religiosa’, así como por un cierto matiz de tristeza de un sueño incumplido”.
- 5 El estudio que se ofrece a continuación es un poco más extenso de lo habitual en unas notas de programa. Ello se debe a que este Cuarteto no ha sido analizado con anterioridad. Incluso, según Carreira, es la primera vez que la partitura se toca en público, pues hasta la fecha ha permanecido inédita. La actual publicación se debe a Margarita Soto Viso, que ha editado mucha de la música del compositor coruñés.
- 6 En la partitura pone: “dolce cantabile”. Parece evidente que falta una cópula o una disyunción entre los dos adjetivos.
- 7 Sigo al pie de la letra la inestimable obra que el musicólogo José López Calo ha escrito sobre Juan Montes. Actualmente se hallan publicados siete volúmenes, estando el séptimo dedicado precisamente a la *Rapsodia gallega* (y también a la *Fantasia gallega*). Esta espléndida revisión del conjunto de la

- obra del músico lucense ha sido realizada bajo los auspicios de la Xunta de Galicia. El séptimo tomo lleva como fecha de edición el año 1999.
- 8 El Premio de Honor consistía en un reloj de oro con las armas reales, regalo de S.A.R. la Infanta doña Isabel de Borbón. Además, en la sesión de entrega de premios, se interpretaría la obra galardonada (siempre según López Calo).
 - 9 El jurado estaba formado por el director del Conservatorio de Santiago, Enrique Lens, por el músico mayor de la Banda de Infantería de Marina (sin duda de El Ferrol) y por el director de la compañía de Zarzuela que se encontraba actuando en Compostela en aquellos momentos.
 - 10 Margarita Soto Viso: “Las composiciones para violonchelo y piano de Andrés Gaos”, artículo separado dentro de la monografía de Xoán M. Carreira “Aproximación crítica al músico Andrés Gaos”, publicada en la Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario. Xunta de Galicia, Abril de 1990. La importancia de este trabajo es enorme ya que además se publican por vez primera las partituras correspondientes a las dos obras mencionadas. También, de la misma autora, en colaboración con Xoán M. Carreira, “Dos piezas para violoncelo y piano de Andrés Gaos Berea (1874-1959)”, en la Revista de Musicología. Vol. VI. Madrid, 1983.
 - 11 Sobre la música para violín y piano de Gaos pueden consultarse las notas de programa que escribí para el cuarto concierto de este Ciclo de compositores románticos y nacionalistas gallegos. Para las canciones con texto en francés, igualmente las notas del programa del quinto concierto del mismo Ciclo, y mi monografía “Las canciones con texto en francés de Andrés Gaos”, publicada en la Revista Aragonesa de Musicología “Nassarre” (III.1. Zaragoza, 1987).
 - 12 Ramiro Cartelle Álvarez tiene un notable estudio sobre el compositor coruñés que en parte ha servido de base para la voz “Gaos” de la Enciclopedia Gallega y en parte continúa inédito.
 - 13 Quizá convenga recordar que la *Sonata para violín y piano*, opus 37 fue compuesta por Gaos con destino al concurso que, en 1916, convocó la Asociación Argentina de Compositores. La obra del músico coruñés obtuvo el primer premio y sirvió de modelo a muchas composiciones posteriores para idéntica combinación instrumental. El estreno tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1917; es decir, el mismo año en que se estima escribió el *Chant élegiaque*.
 - 14 Y Rodrigo A. de Santiago: “La obra está escrita en lo que bien pudiéramos denominar ‘a lo César Franck’”. (Rodrigo A. de Santiago: “Andrés Gaos, violinista y compositor coruñés”. Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses. La Coruña, 1966). Y también en mi artículo “Andrés Gaos, músico gallego y

universal" (Revista Musical Ritmo. Madrid, 1977): "La *Sonata para violín*, tan franckiana..."

- 15 Por el contrario, Margarita Soto estima que el comienzo de la amistad es mucho más tardío: "Quizás su conocimiento fuese con ocasión de la gira americana de Casals en 1916". Es preciso reconocer la fuerza de esta suposición, habida cuenta de la proximidad de fechas entre la "tourné" por América del violonchelista catalán y la composición de Gaos.



CUARTETO KOCIAN

El Cuarteto Kocian está considerado uno de los cuartetos más prestigiosos de la República Checa. Fue fundado en 1972 bajo el nombre de *The New String Quartet* (El Nuevo Cuarteto de Cuerda) después de que sus componentes terminaran los estudios en la Academia de Música de Praga con el profesor Antonin Kohout, miembro del prestigioso Cuarteto Smetana. En 1975 el Cuarteto se presentó con un nuevo primer violín y con un nuevo nombre, el de un virtuoso violinista y célebre pedagogo checo, Jaroslav Kocian (1883-1950).

La carrera artística del Cuarteto ascendió con gran rapidez y alcanzó gran éxito en las giras que realizó en Alemania, Francia, Suiza, Italia, Rusia, Finlandia, Dinamarca, Bélgica, Inglaterra, Austria, ex Yugoslavia, Polonia, Hungría, Islandia, Brasil, Estados Unidos y Japón. El Cuarteto ha efectuado también numerosas giras en España. En su propio país ha venido desarrollando una continua actividad concertística, participando en los ciclos de la Filarmónica Checa, en programas del Festival Primavera de Praga y en conciertos por todo el país. La Asociación Checa de Música de Cámara les concedió en 1981 el premio artístico de esta asociación.

La brillante carrera profesional del Cuarteto es evidente a juzgar por sus éxitos discográficos. A principios de 1998 recibió, por sus grabaciones de los cuartetos de Hindemith, el premio *Gran Prix du Disque de l'Académie Charles Cros 1997* y otros galardones discográficos más. Para la compañía Nippon Columbia ha grabado los mejores cuartetos de Mozart y obras de cámara de Brahms. Para la compañía alemana Orfeo grabó seis cuartetos de cuerda *del sol* de Haydn. En 1993 grabó seis cuartetos de cuerda de Hindemith y las obras de cámara completas del compositor checo Erwin Schulhoff en honor a su aniversario de nacimiento (1884), para la compañía francesa Harmonia Mundi.

Su repertorio actual es uno de los más extensos entre los cuartetos de cuerda. Además de los compositores checos de la época de Haydn y Mozart, tales como Mica, Satamitz, Vranicky y Rejcha, incluye las obras de los más grandes compositores checos, Semetana, Dvorak, Janacek, Novak y los autores del siglo XX como Martinu, Schulhoff, Krasa, Lourdova, Kvech, Tichy y Fried. Asimismo, el Cuarteto Kocian interpreta el repertorio romántico: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann y Brahms y es un excelente intérprete de Haydn y Mozart. También dedica una especial atención a los compositores franceses como Ravel, Rousel y Dutilleux y los rusos, ante todo Prokofiev y Shostakovich.

El Cuarteto Kocian está formado por Pavel Hula (1952), primer violín y discípulo de la profesora M. Hlounova, doble ganador de la Competición para Violín Kocian y ganador de la competición *Concertino Praga*, así como reconocido solista. El segundo violín, Jan Odstrcil (1944), se graduó en la Academia de Música de Praga donde fue discípulo del profesor Jiri Novak, miembro del Cuarteto Smetana. El viola Zbynek Padourek (1966) fue alumno del profesor Jaroslav Motlik en la Academia de Música de Praga y forma parte del Cuarteto Kocian desde 1993. Vaclav Bernacek (1944), violoncelista, fue ganador de la Competición Internacional de Viena en 1967 y se graduó en la Academia de Música de Praga en la clase de los profesores K.P. Sadio y M. Sadlo. También fue miembro del grupo de violoncelos de la orquesta Sinfónica FOK Praga hasta 1980.

JUAN JOSÉ MUÑOZ, PIANO

Nacido en Barcelona, inició sus estudios musicales a la edad de seis años en el Conservatorio de Música de su ciudad natal. Posteriormente trabajó con algunos de los más cualificados pianistas españoles, como Angel Soler en Barcelona, Joan Moll en Palma de Mallorca y Pilar Bilbao en Sevilla. Paralelamente prosiguió sus estudios de armonía con J. L. Morateda, música de cámara con G. Claret y acompañamiento de Lied con M. D. Aldea.

Participa en encuentros de música de cámara junto a miembros de la Academia Menuhin de Gstaad (Suiza) que dirige el gran violinista Alberto Lysy, y colabora como pianista acompañante en los cursos de Ludwig Streicher (contrabajo).

Ha trabajado con pianistas de la categoría de Breda Zakötnik (del Mozarteum de Salzburg), el norteamericano Michel Caldwell (discípulo de Vladimir Ashkenazy), Vlado Perlemuter, y recibido consejos del gran pianista búlgaro Alexis Weissenberg.

Ha sido galardonado en concursos como el VI Concurso de piano de Catalunya y el *Joan Massià* de Barcelona.

En la actualidad desempeña una gran labor concertística, ofreciendo recitales y colaborando en muy diversas agrupaciones de cámara, por toda la geografía española, realizando grabaciones para RNE, TVE y otras cadenas del Estado Español.

Asimismo dedica parte de su tiempo a la enseñanza impartiendo cursos en diferentes Conservatorios y escuelas de música, habiendo sido profesor de piano y música de cámara en el Centro de Estudios Musicales de Barcelona.

Su versatilidad, su capacidad interpretativa y de comunicación con el público, amén de una técnica sólida, le permiten obtener grandes éxitos y despertar el entusiasmo allá donde actúe, siendo considerado como uno de los más firmes valores actuales.

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. BERE, *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