

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

La viola en los cuartetos de cuerda españoles (1772-1914)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Sara Ballesteros Álvarez

DIRECTORA

Cristina Aguilar Hernández

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**LA VIOLA EN LOS CUARTETOS DE CUERDA
ESPAÑOLES (1772-1914)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Sara Ballesteros Álvarez

DIRECTORA

Dra. Cristina Aguilar Hernández

Madrid, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La viola en los cuartetos de cuerda españoles
(1772-1914)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR:

Sara Ballesteros Álvarez

DIRECTORA:

Dra. Cristina Aguilar Hernández

*A Mamá, Papá, Pablo, Fran y Güeli.
Jacín, Pani, Sari, Aida y Cogollu.
Llara, Laura y María.
Arantxa y Andrea.
Carlos.
María.
Igor.*

ÍNDICE

CONTENIDOS

RESUMEN.....	19
PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTOS	23
INTRODUCCIÓN.....	29
1. Planteamiento del tema	31
2. Estado de la cuestión y marco teórico	33
3. Objetivos	40
4. Fuentes	42
5. Metodología.....	46
6. Estructura	48
7. Fundamentos técnicos de la interpretación	49
CAPÍTULO UNO: SIGLO XVIII	53
1. Contenido y fuentes	55
2. Situación de la música instrumental dieciochesca: el porqué del cuarteto de cuerda nacional e internacional	58
2.1. El cuarteto de cuerda español en el siglo XVIII	60
3. La viola española del siglo XVIII.....	62
3.1. Breve introducción a la organología de la viola.....	62
3.2. Situación violística en la España del siglo XVIII	66
4. Cuartetistas tempranos	69
4.1. Compositores italo-hispanos: Gaetano Brunetti	69
4.2. Compositores italo-hispanos: Luigi Boccherini	73
4.3. Manuel Braulio Canales.....	76
4.4. José María Reynoso	81
4.5. Enrique Ataide.....	83
4.6. Pau Marsal.....	86
4.7. Joseph Teixidor.....	89
4.8. Carlos Francisco Almeyda	91
5. Conclusiones.....	93
5.3. Valoraciones numéricas	95
5.4. Gráfico	96
CAPÍTULO DOS: PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX (1800 – 1863).....	97
1. Contenido y fuentes	99
2. Esquema político-músico-social	101
2.1. El cuarteto de cuerda español en la primera mitad del siglo XIX	104
2.2. La viola nacional e internacional en la primera mitad del siglo XIX	106

3.	Primeros cuartetistas del siglo XIX	109
3.1.	Juan Crisóstomo de Arriaga	109
3.1.1.	Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda	112
3.1.2.	Cuarteto nº 1	115
3.1.3.	Cuarteto nº 2	120
3.1.4.	Cuarteto nº 3	125
3.2.	Juan de la Cruz Páez Cuervo	135
	CAPÍTULO TRES: SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX (1863 – 1900)	139
1.	Contenido y fuentes	141
2.	Interés por la popularización de la música clásica en España	143
2.1.	Sociedad de Conciertos	143
2.2.	Sociedad de Cuartetos	146
2.3.	Estudios oficiales	149
2.3.1.	La viola en la segunda mitad del siglo XIX y Tomás Lestán	150
2.4.	Comercio emergente	154
3.	Compositores de cuartetos de la segunda mitad del siglo XIX	156
3.1.	Rafael Pérez	156
3.1.1.	Cuarteto en mi bemol	156
3.1.2.	Tanda de Rigodones	161
3.2.	Marcial del Adalid	163
3.3.	Francesc Laporta	170
3.4.	Manuel Rodríguez Sáez	174
3.5.	Francisco Senante	183
3.6.	Primera introducción a Tomás Bretón	190
3.7.	Salvador Giner Vidal	194
3.7.1.	Cuarteto nº 1	195
3.7.2.	Cuarteto nº 2	198
3.8.	Federico Olmeda	202
3.9.	Manuel Manrique de Lara	207
4.	Conclusiones	216
4.1.	Valoraciones numéricas	220
4.2.	Gráfico	222
	CAPÍTULO CUATRO: COMIENZOS DEL SIGLO XX (1900-1914)	223
1.	Contenido y fuentes	225
2.	Restauración musical	228

2.1.	Estudios oficiales	230
2.1.1.	Situación institucional de la viola europea	230
2.1.2.	Estudios violísticos en España	231
3.	Paisaje cuartetístico de comienzos del siglo XX	233
3.1.	Paisaje cuartetístico español.....	238
3.1.1.	Cuarteto en sol op. 10 de Claude Debussy	241
3.2.	Violistas cuartetistas de España	244
4.	Primeros cuartetistas españoles del siglo XX	246
4.1.	Tomás Bretón.....	246
4.1.1.	Cuarteto nº 1 en re mayor “María Cristina”	248
4.1.2.	Cuarteto nº 2 en do menor “Dramático”	256
4.1.3.	Cuarteto nº 3 en mi menor.....	264
4.2.	Ruperto Chapí	272
4.2.1.	Cuarteto nº 1 en sol mayor.....	273
4.2.2.	Cuarteto nº 2 en fa	281
4.2.3.	Cuarteto nº 3 en re mayor.....	286
4.2.4.	Cuarteto nº 4 en si menor.....	293
4.3.	Conrado del Campo	298
4.3.1.	Cuartetos de cuerda	300
4.3.2.	Cuarteto nº 1 en re menor “Oriental”	301
4.3.3.	Cuarteto nº 5 “Caprichos Románticos”	307
4.3.4.	Cuarteto nº 6 “Asturiano”	314
4.3.5.	Cuarteto nº 7.....	318
4.4.	Joaquín Turina	321
4.4.1.	Cuarteto nº 1 en re menor “El de la Guitarra”	322
4.5.	José María Usandizaga	332
4.5.1.	<i>Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques</i>	333
4.6.	Eduard Toldrà	338
4.6.1.	Cuarteto en do menor	339
4.7.	Vicente Arregui.....	343
4.7.1.	Cuarteto en do menor	343
4.8.	Emilio Serrano	347
4.8.1.	Cuarteto en re menor.....	348
4.9.	Baldomero Fernández Casielles	351

4.9.1. Cuarteto nº 2 en “re menor”	352
5. Conclusiones	354
5.1. Valoraciones numéricas	357
5.2. Gráfico.....	359
CONCLUSIONES GENERALES	361
Contexto musical y cuartetos de cuerda en España	363
Estudios e interpretación violística en España	365
La viola en los cuartetos de cuerda españoles	367
Futuras líneas de trabajo	372
BIBLIOGRAFÍA	375

ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

Ilustración 1: Compases 16-19 de "Unísonos, décimas, séptimas disminuidas y trémolo de orquesta", estudio nº 20 de Veinte estudios artísticos de concierto de Jesús de Monasterio..... 51

CAPÍTULO UNO

Ilustración 1: Viola da gamba..... 63

Ilustración 2: Anónimo "Joseph Haydn playing string quartets" (Viena: Staatsmuseum) 64

Ilustración 3: Compás 22 del primer movimiento y compás 53 del tercer movimiento del cuarteto L151 de Gaetano Brunetti..... 70

Ilustración 4: Compases 69-74 del primer movimiento del cuarteto L150 de Gaetano Brunetti 70

Ilustración 5: Compases 4-11 del cuarto movimiento del L152 de Gaetano Brunetti 71

Ilustración 6: Compases 1-10 del tercer movimiento del cuarteto L151 de Gaetano Brunetti... 72

Ilustración 7: Compases 17-25 del segundo movimiento del Cuarteto G179 del op. 15 de Luigi Boccherini 74

Ilustración 8: Compases 1-4 del Trío del Cuarteto G182 del op. 15 de Luigi Boccherini..... 75

Ilustración 9: Compases 5-9 del primer movimiento del Cuarteto en sol menor op. 1 de Manuel Canales 77

Ilustración 10: Compases 24-26 del Allegro Cómodo del Cuarteto en sol menor del op. 1 de Manuel Canales 77

Ilustración 11: Compases 46-48 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor op. 3 de Manuel Canales 79

Ilustración 12: Compases 70-72 del cuarto movimiento del Cuarteto en do mayor op. 3 de Manuel Canales 79

Ilustración 13: Compases 102-111 del Presto del Cuarteto en re mayor op. 3 de Manuel Canales 79

Ilustración 14: Compases 32-35 del Largo sostenuto del Cuarteto en sol mayor op. 3 de Manuel Canales 80

Ilustración 15: Compases 24-27 del Allegro del Cuarteto nº 1 de José María Reynoso 82

Ilustración 16: Compases 11-14 del Larghetto del Cuarteto nº 4 de José María Reynoso 82

Ilustración 17: Compases 46-67 del segundo movimiento del cuarteto nº 1 de Enrique Ataíde y Portugal 84

Ilustración 18: Compás 52-73 del primer movimiento del cuarteto nº 4 de Enrique Ataíde y Portugal 84

Ilustración 19: Compases 173-182 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor de Pau Marsal 86

Ilustración 20: Compases 24-26 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor de Pau Marsal 87

<i>Ilustración 21: Compases 8-14 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor de Pau Marsal.....</i>	<i>87</i>
<i>Ilustración 22: Compases 36-42 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor de Pau Marsal.....</i>	<i>88</i>
<i>Ilustración 23: Compases 1-28 del Menor del Cuarteto nº 1 de Joseph Texidor.....</i>	<i>90</i>
<i>Ilustración 24: Compases 28-45 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 de Carlos Francisco Almeyda</i>	<i>92</i>
<i>Ilustración 25: Compases 17-32 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Carlos Francisco Almeyda</i>	<i>92</i>
<i>Ilustración 26: Gráfico realizado en base a las conclusiones extraídas en torno al papel de la viola en los cuartetos de los compositores españoles durante del siglo XVIII.....</i>	<i>96</i>

CAPÍTULO DOS

<i>Ilustración 1: Compases 1-5 del Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>113</i>
<i>Ilustración 2: Compases 33-35 del Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>114</i>
<i>Ilustración 3: Compases 1-8 del primer movimiento del String Quartet in D minor op. 103 de Joseph Haydn compuesto en 1803</i>	<i>115</i>
<i>Ilustración 4: Compases 199-121 del primer movimiento del Cuarteto Nº 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>116</i>
<i>Ilustración 5: Compases 203-211 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>117</i>
<i>Ilustración 6: Compases 181-185 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>117</i>
<i>Ilustración 7: Compases 35-40 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga.....</i>	<i>118</i>
<i>Ilustración 8: Compases 1-9 del tercer movimiento del Cuarteto nº 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga.....</i>	<i>119</i>
<i>Ilustración 9: Compases 56-63 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga.....</i>	<i>120</i>
<i>Ilustración 10: Compases 188-192 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>121</i>
<i>Ilustración 11: Compases 234-235 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>122</i>
<i>Ilustración 12: Compases 55-63 del segundo movimiento del Cuarteto nº 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>123</i>
<i>Ilustración 13: Compases 1-4 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga.....</i>	<i>124</i>

<i>Ilustración 14: Compases 186-190 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>124</i>
<i>Ilustración 15: Compases 241-244 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>126</i>
<i>Ilustración 16: Compases 88-91 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga.....</i>	<i>127</i>
<i>Ilustración 17: Compases 1-9 del segundo movimiento del Cuarteto nº 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga.....</i>	<i>128</i>
<i>Ilustración 18: Compases 86-88 del segundo movimiento del Cuarteto nº 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>129</i>
<i>Ilustración 19 Compases 125-132 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>130</i>
<i>Ilustración 20: Compases 478-483 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga</i>	<i>131</i>
<i>Ilustración 21: Compases 47-51 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga.....</i>	<i>131</i>
<i>Ilustración 22: Compases 12-20 del segundo movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez</i>	<i>136</i>
<i>Ilustración 23: Compases 30-33 del segundo movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez</i>	<i>137</i>
<i>Ilustración 24: Compases 48-51 del segundo movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez</i>	<i>137</i>
<i>Ilustración 25: Compases 1-7 de la Fuga del cuarto movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez</i>	<i>138</i>

CAPÍTULO TRES

<i>Ilustración 1: La revista satírica Gil Blas en 1867 ironiza sobre el hecho de que cualquiera quería participar en las actividades que hasta el momento se suponían de cierta clase social.</i>	<i>144</i>
<i>Ilustración 2: Tomás Lestán, Siete ejercicios difíciles, página 1.</i>	<i>153</i>
<i>Ilustración 3: Compases 57-62 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez.....</i>	<i>157</i>
<i>Ilustración 4: Compases 7-9 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez.....</i>	<i>158</i>
<i>Ilustración 5: Compases 135-141 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez</i>	<i>158</i>
<i>Ilustración 6: Compases 73-78 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez.....</i>	<i>159</i>
<i>Ilustración 7: Compases 88-94 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez.....</i>	<i>160</i>

<i>Ilustración 8: Compases 87-95 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez.....</i>	<i>161</i>
<i>Ilustración 9: Compases 10-24 del nº 4 de Tanda de Rigodones de Rafael Pérez</i>	<i>162</i>
<i>Ilustración 10: Compases 17-25 del primer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>164</i>
<i>Ilustración 11: Compases 73-81 del primer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>164</i>
<i>Ilustración 12: Compases 128-139 del primer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>165</i>
<i>Ilustración 13: Compases 76-80 del segundo movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>166</i>
<i>Ilustración 14: Compases 5-9 del tercer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>166</i>
<i>Ilustración 15: Compases 28-31 tercer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>167</i>
<i>Ilustración 16: Compases 78-83 del tercer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>168</i>
<i>Ilustración 17: Compases 45-49 del cuarto movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid</i>	<i>169</i>
<i>Ilustración 18: Compases 9-12 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor de Francesc Laporta.....</i>	<i>171</i>
<i>Ilustración 19: Compases 33-40 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor de Francesc Laporta.....</i>	<i>171</i>
<i>Ilustración 20: Compases 56-58 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor de Francesc Laporta.....</i>	<i>172</i>
<i>Ilustración 21: Portada del manuscrito del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>175</i>
<i>Ilustración 22: Compases 25-28 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>176</i>
<i>Ilustración 23: Compases 165-170 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>176</i>
<i>Ilustración 24: Compases 44-49 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>177</i>
<i>Ilustración 25: Compases 160-163 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>177</i>
<i>Ilustración 26: Compases 1-4 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>178</i>
<i>Ilustración 27: Compases 34-35 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>179</i>

<i>Ilustración 28: Compases 64-68 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>180</i>
<i>Ilustración 29: Compases 32-36 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>180</i>
<i>Ilustración 30: Compases 48-51 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>181</i>
<i>Ilustración 31: Compases 140-143 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez</i>	<i>181</i>
<i>Ilustración 32: Extracto de La Gaceta Musical de Madrid nº 36 (10 de junio de 1866), p. 143.</i>	<i>183</i>
<i>Ilustración 33: Compases 108-111 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante</i>	<i>184</i>
<i>Ilustración 34: Compases 166-171 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en Do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante</i>	<i>184</i>
<i>Ilustración 35: Compases 187-194 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante</i>	<i>185</i>
<i>Ilustración 36: Compases 107-111 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante</i>	<i>186</i>
<i>Ilustración 37: Compases 1-4 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante</i>	<i>187</i>
<i>Ilustración 38: Compases 90-95 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante</i>	<i>187</i>
<i>Ilustración 39: Compases 102-106 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante</i>	<i>188</i>
<i>Ilustración 40: Compases 217-222 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante</i>	<i>188</i>
<i>Ilustración 41: Compases 13-29 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol de Tomás Bretón</i>	<i>190</i>
<i>Ilustración 42: Compases 28-32 del segundo movimiento del Primer Cuarteto en sol de Tomás Bretón</i>	<i>191</i>
<i>Ilustración 43: Compases 35-44 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol de Tomás Bretón</i>	<i>192</i>
<i>Ilustración 44: Compases 38-51 primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Salvador Giner Vidal</i>	<i>195</i>
<i>Ilustración 45: Compases 104-105 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Salvador Giner Vidal</i>	<i>196</i>
<i>Ilustración 46: Compases 81-99 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Salvador Giner Vidal</i>	<i>196</i>
<i>Ilustración 47: Compases 47-68 del tercer movimiento del Cuarteto nº 1 de Salvador Giner Vidal</i>	<i>197</i>

<i>Ilustración 48: Compases 38-44 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 de Salvador Giner Vidal</i>	199
<i>Ilustración 49: Compases 54-58 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 de Salvador Giner Vidal</i>	199
<i>Ilustración 50: Compases 1-10 del segundo movimiento del Cuarteto nº 2 de Salvador Giner Vidal</i>	200
<i>Ilustración 51: Compases 168-183 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 de Salvador Giner Vidal</i>	201
<i>Ilustración 52: Compases 101-106 del primer movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda</i>	203
<i>Ilustración 53: Compases 44-51 del segundo movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda</i>	204
<i>Ilustración 54: Compases 47-50 del tercer movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda</i>	205
<i>Ilustración 55: Compases 257-266 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda</i>	205
<i>Ilustración 56: Compás 155 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	209
<i>Ilustración 57: Compás 80 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	210
<i>Ilustración 58: Compases 40-42 del segundo movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	211
<i>Ilustración 59: Compás 85 del segundo movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	211
<i>Ilustración 60: Compases 46-49 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	212
<i>Ilustración 61: Compases 1-4 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	213
<i>Ilustración 62: Compases 22-24 cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	213
<i>Ilustración 63: Compases 40-41 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	214
<i>Ilustración 64: Compases 103-104 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara</i>	214
<i>Ilustración 65: Gráfico realizado en base a las conclusiones extraídas en torno al papel de la viola en los cuartetos de los compositores españoles durante del siglo XVIII y XIX</i>	222

CAPÍTULO CUATRO

<i>Ilustración 1: Compases 1-10 del segundo movimiento del Cuarteto en sol menor op. 10 de Claude Debussy</i>	242

<i>Ilustración 2: Compases 12-20 del tercer movimiento del Cuarteto en sol menor op. 10 de Claude Debussy.....</i>	<i>243</i>
<i>Ilustración 3: Compases 139-143 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>249</i>
<i>Ilustración 4: Compases 166-170 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>249</i>
<i>Ilustración 5: Compases 93-98 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>250</i>
<i>Ilustración 6: Compases 1-14 del segundo movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>250</i>
<i>Ilustración 7: Compases 55-58 del segundo movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>251</i>
<i>Ilustración 8: Compases 138-139 del segundo movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>251</i>
<i>Ilustración 9: Compases 60-63 del tercer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>252</i>
<i>Ilustración 10: Compases 99-106 del tercer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>253</i>
<i>Ilustración 11: Compases 4-7 del cuarto movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>254</i>
<i>Ilustración 12: Compases 37-43 del cuarto movimiento del cuarto en re de Tomás Bretón</i>	<i>254</i>
<i>Ilustración 13: Compases 207-211 del cuarto movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>255</i>
<i>Ilustración 14: Compases 308-313 del cuarto movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón</i>	<i>255</i>
<i>Ilustración 15: Compases 42-47 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>257</i>
<i>Ilustración 16: Compases 94-101 del primer movimiento del Cuarteto en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>257</i>
<i>Ilustración 17: Compases 344-351 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>258</i>
<i>Ilustración 18: Compases 376-383 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>258</i>
<i>Ilustración 19: Compases 77-81 del segundo movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>259</i>
<i>Ilustración 20: Compases 24-27 del segundo movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>260</i>
<i>Ilustración 21: Compases 58-60 del segundo movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>260</i>

<i>Ilustración 22: Compases 17-22 del tercer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>261</i>
<i>Ilustración 23: Compás 79 del tercer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón.....</i>	<i>261</i>
<i>Ilustración 24: Compases 291-296 del tercer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>262</i>
<i>Ilustración 25: Compases 47-53 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>262</i>
<i>Ilustración 26: Compases 25-29 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>263</i>
<i>Ilustración 27: Compases 280-283 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón</i>	<i>263</i>
<i>Ilustración 28: Compases 56-59 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón</i>	<i>265</i>
<i>Ilustración 29: Compases 65-74 de viola del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón</i>	<i>265</i>
<i>Ilustración 30: Compases 153-155 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.....</i>	<i>266</i>
<i>Ilustración 31: Compases 58-59 del segundo movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.</i>	<i>267</i>
<i>Ilustración 32: Compases 85-88 del segundo movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.</i>	<i>267</i>
<i>Ilustración 33: Compases 61-67 del tercer movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.</i>	<i>268</i>
<i>Ilustración 34: Compases 161-163 del tercer movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.</i>	<i>269</i>
<i>Ilustración 35: Compases 276-289 del tercer movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.</i>	<i>269</i>
<i>Ilustración 36: Compases 41-45 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.</i>	<i>270</i>
<i>Ilustración 37: Compases 26-30 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.</i>	<i>271</i>
<i>Ilustración 38: Compases 1-2 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>274</i>
<i>Ilustración 39: Compases 44-45 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>274</i>
<i>Ilustración 40: Compases 157-161 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>275</i>
<i>Ilustración 41: Compases 37-39 del segundo movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>276</i>

<i>Ilustración 42: Compases 101-108 del tercer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>277</i>
<i>Ilustración 43: Compases 203-210 del tercer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>277</i>
<i>Ilustración 44: Compases 472-479 del tercer movimiento del Primer Cuarteto en sol de Ruperto Chapí</i>	<i>278</i>
<i>Ilustración 45: Compases 26-31 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>278</i>
<i>Ilustración 46: Compases 95-98 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>279</i>
<i>Ilustración 47: Compases 222-226 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>280</i>
<i>Ilustración 48: Compases 607-611 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>280</i>
<i>Ilustración 49: Compases 17-20 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>281</i>
<i>Ilustración 50: Compases 142-144 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>282</i>
<i>Ilustración 51: Compases 116-121 del segundo movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>283</i>
<i>Ilustración 52: Compases 187-189 del segundo movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>283</i>
<i>Ilustración 53: Compases 240-242 del tercer movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>284</i>
<i>Ilustración 54: Compases 91-93 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>285</i>
<i>Ilustración 55: Compases 330-336 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>285</i>
<i>Ilustración 56: Compases 611- 617 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí</i>	<i>286</i>
<i>Ilustración 57: Compases 49-52 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí</i>	<i>287</i>
<i>Ilustración 58: Compases 89-91 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí</i>	<i>288</i>
<i>Ilustración 59: Compases 245-247 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>288</i>
<i>Ilustración 60: Compases 22-24 del segundo movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>289</i>
<i>Ilustración 61: Compases 35-38 del tercer movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí</i>	<i>290</i>

<i>Ilustración 62: Compases 66-69 del tercer movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí</i>	<i>291</i>
<i>Ilustración 63: Compases 1-6 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí</i>	<i>291</i>
<i>Ilustración 64: Compases 185-189 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>292</i>
<i>Ilustración 65: 319-321 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí</i>	<i>292</i>
<i>Ilustración 66: Compases 254-263 del primer movimiento del Cuarteto nº 4 en si menor de Ruperto Chapí.....</i>	<i>294</i>
<i>Ilustración 67: Compases 29-31 del tercer movimiento del Cuarteto nº 4 en si menor de Ruperto Chapí</i>	<i>295</i>
<i>Ilustración 68: Compases 62-65 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 4 en si menor de Ruperto Chapí</i>	<i>296</i>
<i>Ilustración 69: Compases 95-100 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 4 en si menor de Ruperto Chapí</i>	<i>296</i>
<i>Ilustración 70: Fantasía árabe o Danza Marroquí, óleo sobre tela, 1867. Baltimore, EEUU: Walters Art Museum.</i>	<i>301</i>
<i>Ilustración 71: Compases 9-12 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo</i>	<i>303</i>
<i>Ilustración 72: Compases 54-59 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo</i>	<i>303</i>
<i>Ilustración 73: Compases 35-45 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo.....</i>	<i>304</i>
<i>Ilustración 74: Compases 77-83 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo.....</i>	<i>305</i>
<i>Ilustración 75: Compases 4-15 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo</i>	<i>306</i>
<i>Ilustración 76: Compases 181-194 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo.....</i>	<i>306</i>
<i>Ilustración 77: Compases 4-9 del primer movimiento del Cuarteto nº 5 "Caprichos Románticos" de Conrado del Campo</i>	<i>308</i>
<i>Ilustración 78: Compases 124-128 del primer movimiento del Cuarteto nº 5 "Caprichos Románticos" de Conrado del Campo</i>	<i>308</i>
<i>Ilustración 79: Compases 44-46 del segundo movimiento del Cuarteto nº 5 "Caprichos Románticos" de Conrado del Campo.....</i>	<i>309</i>
<i>Ilustración 80: Compases 90-94 del segundo movimiento del Cuarteto nº 5 "Caprichos Románticos" de Conrado del Campo.....</i>	<i>309</i>
<i>Ilustración 81: Compases 15-20 del tercer movimiento del Cuarteto nº 5 "Caprichos Románticos" de Conrado del Campo.....</i>	<i>310</i>

<i>Ilustración 82: Compases 93-96 del tercer movimiento del Cuarteto nº 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo.....</i>	<i>310</i>
<i>Ilustración 83: Compases 27-29 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo.....</i>	<i>311</i>
<i>Ilustración 84: Compases 246-248 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo.....</i>	<i>311</i>
<i>Ilustración 85: Compases 169-174 del sexto movimiento del Cuarteto nº 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo.....</i>	<i>313</i>
<i>Ilustración 86: Compases 21-22 del primer movimiento del Cuarteto nº 6 “Asturiano” de Conrado del Campo</i>	<i>315</i>
<i>Ilustración 87: Compases 137-139 del primer movimiento del Cuarteto nº 6 “Asturiano” de Conrado del Campo</i>	<i>316</i>
<i>Ilustración 88: Compases 89-93 del segundo movimiento del Cuarteto nº 6 “Asturiano” de Conrado del Campo</i>	<i>316</i>
<i>Ilustración 89: Compases 103-105 del tercer movimiento del Cuarteto nº 6 “Asturiano” de Conrado del Campo</i>	<i>317</i>
<i>Ilustración 90: Compases 150-153 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 7 de Conrado del Campo.....</i>	<i>319</i>
<i>Ilustración 91: Compases 23-27 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina</i>	<i>323</i>
<i>Ilustración 92: Compases 132-136 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina</i>	<i>324</i>
<i>Ilustración 93: Compases 110-111 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina</i>	<i>325</i>
<i>Ilustración 94: Compases 65-68 del tercer movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina.</i>	<i>325</i>
<i>Ilustración 95: Compases 225-227 del tercer movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina</i>	<i>327</i>
<i>Ilustración 96: Compases 1-4 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina....</i>	<i>327</i>
<i>Ilustración 97: Compases 1-3 del quinto movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina....</i>	<i>328</i>
<i>Ilustración 98: Compases 40-41 del quinto movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina</i>	<i>329</i>
<i>Ilustración 99: Compases 142-143 del quinto movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina</i>	<i>330</i>
<i>Ilustración 100: Compases 171-173 del quinto movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina</i>	<i>330</i>
<i>Ilustración 101: Compases 151-168 del primer movimiento del sexteto op. 7 de Joaquín Turina "Escena andaluza"</i>	<i>331</i>
<i>Ilustración 102: Compases 1-2 del tercer movimiento del Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques de José María Usandizaga</i>	<i>335</i>
<i>Ilustración 103: Compases 71-74 del cuarto movimiento del Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques de José María Usandizaga</i>	<i>336</i>

<i>Ilustración 104: Compases 33-34 del primer movimiento del Cuarteto en la de José María Usandizaga.....</i>	<i>337</i>
<i>Ilustración 105: Compases 123-130 del segundo movimiento del Cuarteto en do menor de Eduard Toldrà</i>	<i>340</i>
<i>Ilustración 106: Compases 32-38 del tercer movimiento del Cuarteto en do menor de Eduard Toldrà</i>	<i>340</i>
<i>Ilustración 107: Compases 1-8 del cuarto movimiento del Cuarteto en do menor de Eduard Toldrà</i>	<i>341</i>
<i>Ilustración 108: Compases 46-49 del primer movimiento del Cuarteto en do menor de Vicente Arregui</i>	<i>345</i>
<i>Ilustración 109: Compases 128-135 del tercer movimiento del Cuarteto en do menor de Vicente Arregui</i>	<i>345</i>
<i>Ilustración 110: Compases 228-235 del cuarto movimiento del Cuarteto en Re menor de Emilio Serrano</i>	<i>349</i>
<i>Ilustración 111: Compases 9-14 del primer movimiento del cuarteto en re menor de Baldomero Fernández.....</i>	<i>353</i>
<i>Ilustración 112: Gráfico realizado en base a las conclusiones extraídas en torno al papel de la viola en los cuartetos de los compositores españoles durante del siglo XVIII, XIX y XX.....</i>	<i>359</i>

RESUMEN

Resumen

La tesis doctoral *La viola en los cuartetos de cuerda españoles (1772-1914)* tiene como principal objeto de estudio el papel que desempeñó la viola en los cuartetos de cuerda compuestos en España desde la llegada del género al país hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. Dentro de los diferentes procedimientos analíticos que se siguen en el trabajo se han contemplado parámetros técnicos y contextuales. Para los primeros, se realizó una recopilación de datos sobre cinco áreas de la interpretación violística, como fueron las posiciones, los golpes de arco, la dificultad de sus técnicas, la cantidad de *solos* y la participación del instrumento en relación con el resto de integrantes del conjunto o equilibrio de voces en cada cuarteto. Por las irregularidades temporales en la consideración de la viola como disciplina no oficial o dependiente de otra, la observación del comportamiento de estas variables se hizo desde una perspectiva pedagógica que atendió a la situación de las enseñanzas de viola vigentes en cada momento histórico y lo que representaban en el proceso de profesionalización interpretativa. Además, se han tenido en cuenta los principales violistas nacionales que pudieron representar una referencia para los compositores de cuarteto de cuerda y su influencia en estos a la hora de asignar unas características u otras a la parte de este instrumento dentro del conjunto.

El otro pilar clave para este estudio de la viola en los cuartetos de cuerda españoles fue el conocimiento de las situaciones contextuales de la música y la música de cámara en España a lo largo de su historia dentro del marco temporal fijado para la tesis, así como de las corrientes de influencia compositivas internacionales. La acogida de músicos internacionales en los círculos nobiliarios españoles del siglo XVIII, como Luigi Boccherini y otros referentes de la música de cámara de origen italiano, impregnaron las composiciones cuartetísticas de texturas musicales de tendencia solista en las que los violines tomaban la parte principal. Más adelante, la creación de sociedades musicales como la Sociedad de Conciertos o la Sociedad de Cuartetos de Madrid popularizaron los clásicos europeos entre una gran parte de la población, lo que también supuso el comienzo de un cambio de paradigma en la forma de entender la composición de cuartetos de cuerda entre los autores españoles. La red de sociedades filarmónicas que se desplegó durante principios del siglo XX fue un elemento revolucionario en la confluencia estilística musical de amplitud internacional, e impactó de forma profunda en la composición camerística del país. Debido a la gran cantidad de información artística que se intercambiaba con las corrientes europeas, los cuartetos de cuerda españoles del siglo XX experimentaron en pocos años un crecimiento tanto cuantitativo como de índole estilística muy significativo; lo que, sumado a los avances de integración para la viola que se estaban desarrollando en los centros oficiales, fue un importante cambio también para el papel concreto de este instrumento en las obras para cuarteto de cuerda compuestas en España durante ese periodo de tiempo.

Finalmente, se consideraron como relevantes las vivencias personales y académicas de los compositores cuyas obras fueron analizadas en el presente trabajo. Su educación, disposiciones profesionales, relaciones con otros músicos y estancias en el extranjero fueron determinantes para la toma de decisiones compositivas como el uso de las texturas o el tratamiento de cada instrumento, lo que incluye a la viola.

Abstract

The doctoral thesis *The Viola in Spanish String Quartets (1772-1914)* has, as its main object of study, the role played by the viola in the string quartets composed in Spain from the arrival of the genre in the country until the beginning of the First World War. Within the different analytical procedures followed in the work, technical and contextual parameters have been considered. For the former, a data collection was carried out on five areas of violist performance, such as positions, bow strokes, the difficulty of their techniques, the number of *solos* and the participation of the instrument in relation to the rest of the members of the group or balance of voices in each quartet. Due to the temporary irregularities in the consideration of the viola as an unofficial discipline or dependent on another, the behavior of these variables was observed from a pedagogical perspective that considered the situation of the viola teachings in force at each historical moment and what represented in the interpretive professionalization process. In addition, we have considered the main national violists who could represent a reference for the string quartet composers and their influence in them when assigning some characteristics or others to the part of this instrument within the ensemble.

The other key pillar for this study of the viola in Spanish string quartets was the knowledge of the contextual situations of music and chamber music in Spain throughout its history within the time frame set for the thesis, as well as international compositional currents of influence. The reception of international musicians in the Spanish noble circles of the 18th century, such as Luigi Boccherini and other leading figures of chamber music of Italian origin, impregnated the quartet compositions with musical textures of a soloist tendency in which the violins took the main part. Later, the creation of musical societies such as the Madrid Concert Society or the Madrid Quartet Society popularized European classics among a large part of the population, which also marked the beginning of a paradigm shift in the way that composition of string quartets was understood among Spanish authors. The network of philharmonic societies that unfolded during the early 20th century was a revolutionary element in the musical stylistic confluence of international scope, and had a profound impact on the country's chamber composition. Due to the large amount of artistic information that was exchanged with European currents, the Spanish string quartets of 20th century experienced very significant quantitative and stylistic growth in just a few years; which, added to the advances of integration for the viola that were being developed in the official centers, was also an important change for the specific role of this instrument in the works for string quartet composed in Spain during that period of time.

Lastly, the personal and academic experiences of the composers whose works were analyzed in this thesis were considered relevant. Their education, professional positions, relationships with other musicians and stays abroad are decisive for making compositional decisions such as the use of textures or the treatment of each instrument, which includes the viola.

PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTOS

Centenares de millares de personas emplean su vida desde la infancia para saber mover rápidamente los pies y piernas, para tocar con rapidez las teclas de un piano o las cuerdas de un violín, para reproducir el aspecto y el color de los objetos, o para subvertir el orden natural de las frases, y juntar a cada palabra otra palabra que rime con ella.¹ [...]

Para la producción del más sencillo baile, ópera, opereta, cuadro, concierto o novela, millares de hombres se ven obligados a entregarse a un trabajo que muy a menudo resulta humillante y penoso.² [...]

A tal pregunta (*¿Qué es el arte?*), el hombre vulgar de nuestra sociedad que se llama cultivada, y hasta el artista, si no ha cuidado mucho de la estética, tienen respuesta preparada. Os dirán que esa respuesta se formuló hace mucho tiempo, y que nadie debe ignorarla. *El arte*, afirmarán, *es una actividad que produce la belleza*. Pero –les objetaréis– si en esto consiste el arte, ¿son obras de arte un baile o una ópera bufa? El hombre instruido y el artista os contestarán aún, pero ya con cierta vacilación: *SÍ; un buen baile y una linda ópera bufa también son arte, pues equivalen a manifestaciones de belleza*. Si preguntáis en seguida a vuestros interlocutores cómo distinguen un *buen baile* y una *linda ópera bufa* de las malas, mucho les costará responder. Y al preguntarles en seguida si la actividad de atrecistas y peluqueros, si la actividad de costureras y sastres, de perfumistas y cocineros también es arte, os contestarán probablemente negándolo.³

A lo largo de la historia de las actividades artísticas siempre se ha mantenido un recurrente debate sobre la incierta frontera que las separa de las implicaciones profesionales tal y como se entienden tradicionalmente. León Tolstói desarrolló, durante toda su obra, una serie de reflexiones al respecto que maduraron con el paso del tiempo y que le llevaron a proponer al lector la cuestión de los oficios como artes y las artes como oficios. En *Guerra y paz* (1867) abordó la música de una forma superficial, enfocada como parte de la educación cultural de las clases altas o como alternativa de entretenimiento; pero, según avanzó su obra, la representación de la figura del músico y del artista en general tomó cada vez un carácter más cercano al profesional. Así como en *Ana Karenina* (1878) retrató a las bailarinas como una pieza más del engranaje laboral,⁴ en su última gran novela, *Resurrección* (1899), expuso abiertamente la problemática del choque entre clases incluyendo a intérpretes como ejemplo obrero, de forma que alejó notablemente la función artística de la expresión musical y la justificó como una alternativa económica.

Las profesiones que pueden decirse derivadas de las artes, con el fin de adaptarse al sistema actual y equipararse al resto de ocupaciones laborales, entran en una constante sucesión de decisiones prematuras. Para comenzar un grado equivalente al universitario a la par que el resto de su generación, el intérprete musical usualmente empieza a practicar un instrumento a los seis años, lo que lleva implícito que a esa edad deba de tomar la elección definitiva de este que le acompañará el resto de su vida musical. Más tarde habrá de compaginar los estudios musicales profesionales con la educación obligatoria para culminar su proceso en una prueba de acceso a sus enseñanzas superiores alternativa a la estipulada; todo ello antes de la mayoría de edad. Por ello, considero que los dos pilares claves para una carrera musical fructífera en el aspecto tanto humano como profesional, aparte de otras condiciones materiales, son la adquisición de criterio y facultades

¹ León Tolstói, *¿Qué es el arte?* (Moscú: 1897), p. 8.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Sara Ballesteros Álvarez, “Perspectivas artísticas de la Rusia del siglo XIX a través de la obra de León Tolstói: la incidencia musical en el libro *Ana Karenina*”, *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 10, 2021, pp. 219-230.

reflexivas y la existencia de un círculo social cercano con conocimiento de causa que tenga la capacidad e intenciones de aconsejar correctamente a quien se encuentre inmerso en el proceso. En cualquier caso, la adaptación de las artes como parte del sistema educativo y su proyección laboral sigue a día de hoy siendo un tema complejo y aun abierto a debate, que todavía no resuelve las contradicciones que persiguieron a Tolstói a lo largo de sus novelas. La intención que mantengo durante este prólogo es que los hechos presentados se lean desde una perspectiva que contemple estos precedentes, pues estar familiarizado con tal problemática ayuda a la comprensión de una historia vital como la que será expuesta a continuación.

Mi caso no dista del habitual. El empujón que tiró la primera de las fichas de la fila de dominó que culminó en la elaboración de esta tesis fue el consejo de mi familia a esa edad de seis años sobre la elección de la viola como instrumento en el que especializarme. La viola es un instrumento con muchas peculiaridades organológicas, históricas e interpretativas –de las cuales algunas de ellas irán descubriéndose a lo largo del trabajo–, que, como he podido comprobar durante la franja de veinte años que me separa de ese momento de decisión, incentivan en cierta forma la curiosidad que precede al interés por su investigación.

La siguiente ficha que se derribó hacia el camino de este trabajo tiene su base en el descubrimiento de lo que sustenta de forma oculta lo que verdaderamente da sentido a la música para muchos de sus estudiantes, y estoy segura de que es una de las respuestas mayoritarias a la cuestión de por qué realizar tales esfuerzos durante tantos años que requiere la carrera musical. Me pregunto cuántas personas no abandonaron el instrumento en los primeros años de conservatorio porque la música colaborativa, como es la música de cámara, mantuvo viva su motivación e interés por este arte. El gran maestro que me enseñó a querer el instrumento como parte de mi identidad y del que surgió el germen clave que encauzó mis decisiones hacia mi profesionalización como intérprete musical fue Igor Sulyga, violista del cuarteto Kopelman y uno de los grandes referentes de la música de cámara de finales del siglo XX y XXI hasta la actualidad. Igor no solo me enseñó el grueso de toda la técnica violística que he manejado a lo largo de mi carrera, sino que me hizo ver el valor humano que rodea al arte y que resultó determinante para mi relación con lo que se convertiría en mi profesión.

Por otro lado, es precisamente ese valioso factor social inherente a la música de cámara el que puede hacer en ocasiones de bache para su aspecto práctico. La práctica musical integra un enorme número de variables que, en el caso de las agrupaciones igualitarias que carecen de figuras de autoridad, deben someterse a consenso con aquellas personas que previamente han mostrado interés en compartir escenario con fines similares. Sortear las dificultades que presenta tal premisa es, *a priori*, una combinación entre arduo trabajo y estar en el momento y lugar adecuados. De todas las piezas que tuvieron que encajar para que la presente investigación se llevase a cabo, fue esta, una de las más desafiantes, aquella sin la que quizás no hubiese despertado en mí la corriente de pensamiento que me llevó a interesarme verdaderamente por los cuartetos de cuerda: en el año 2012 tuve la suerte de coincidir en tiempo, espacio e inquietudes con Marina, Lucas y Rubén, junto a quienes interioricé el potencial de los cuartetos de cuerda como disposición predilecta de la música de cámara y descubrí su grandeza en primera persona. Guiados por nuestros profesores Amalia y Santiago conseguimos el primer premio en el

Concurso Profesional de Música de Cámara de Oviedo con un repertorio que incluía el cuarteto *Vistas al mar* de Eduard Toldrà, mi primer contacto con los cuartetos de cuerda españoles.

La semilla de la interpretación violística, la música de cámara, los cuartetos de cuerda y su vertiente española estaba sembrada, y la siguiente ficha en caer, después de una gran cantidad de trabajo práctico, fue inevitablemente el viraje hacia el ámbito teórico en el que buscaba la comprensión de todos esos aspectos que formaban parte de mi vida. Fue Luis Magín, tutor de mi trabajo fin de estudios y autor de *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*⁵ –que aparecerá referenciado a lo largo de esta tesis– quien avivó mi interés por los cuartetos de cuerda españoles y los elevó a un puesto prioritario en mis líneas de investigación.

En la actualidad, la multidisciplinariedad es algo generalmente valorado *per se*, pero, aunque coincido con que la amplitud de miras es imprescindible en la búsqueda de conocimiento, creo que a la hora de elaborar un estudio con el que se pretenda llegar a unas conclusiones, en mayor o menor medida, reveladoras, estos caminos se deberían entender como diferentes perspectivas desde las que enfocar hacia un mismo objeto con el fin de comprender la mayor cantidad de sus aristas de la forma más precisa posible. Este pensamiento enfrenta la corriente hegemónica de que la concentración en un fin muy reducido limita el campo de visión; y plantea que es precisamente la dispersión de la concentración la que, no solo no permite la verdadera profundización en ninguno de los objetos de estudio, sino que tampoco aporta una asimilación productiva de los elementos presentes en sus diferentes desarrollos. Bajo esta premisa nació la primera idea sobre la convergencia de los tres ítems que había estado gestando mediante mis experiencias, y a los que creía que debía encontrar una utilidad concreta, además de adquirir en el proceso de esta un entendimiento de ellos lo más completo posible: la interpretación violística, la música de cámara y la música española.

La última ficha de este dominó infinito, aquella que de momento aún se mantiene en su descenso hacia la siguiente, movimiento incierto provocado por todos los acontecimientos anteriores y a su vez responsable inevitable de lo que está por venir, tuvo lugar tras mi desplazamiento a Madrid, y definió mi trayectoria presente y futura. Gracias a la aparición de Cristina Aguilar, y posteriormente de Elena Torres, a quienes debo una grandísima parte y la más crucial de mis conocimientos sobre investigación, pude llegar a experimentar una verdadera revelación en torno a los estudios teóricos musicales que, a mi llegada, aún se encontraban en una fase emergente dentro de mi entendimiento. Mi estancia en la Universidad Complutense de Madrid y todas las herramientas que dispuso para mi formación, la calidad humana y el factor profesional hicieron posible un desarrollo de mi aprendizaje que convirtió todo el proceso incluso en formante de mi propia identidad.

Al comenzar a introducirme en las ciencias sociales y humanísticas, lo hice, como explicaba antes, con el fin de entender de forma teórica aquellos conocimientos prácticos en los que me había formado hasta el momento y que representaban una gran parte de mi vida. Ahora, tras una exhaustiva etapa de formación académica, de asimilación de trabajos

⁵ Luís Magín Muñiz, *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Universidad de Oviedo, 2012).

anteriores y de integración en círculos sociales con los que he podido aprender y cultivarme, puedo tan solo empezar a tomar consciencia de su verdadero impacto. Las ciencias sociales son el entendimiento del pensamiento humano en su inmensidad, y este es concebido por muchos autores –Baruch Spinoza (1632-1677),⁶ Ludwig Feuerbach (1804-1872),⁷ con los que concuerdo– como parte de nuestras condiciones materiales, por lo que su estudio no difiere en relevancia a cualquier otro tipo de ciencia; sino que, según en qué ámbitos, como en sus métodos o su consideración derivada de sus utilidades alternativas al sistema productivo, puede llegar incluso a resultar más complejo a la hora de llevarse a cabo, y más significativo en su aplicación.

⁶ Baruch Spinoza, *Tratado de la reforma del entendimiento* (1661)

⁷ Ludwig Feuerbach, *La esencia del cristianismo* (1841) y *Principios de la filosofía del futuro* (1843).

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del tema

La viola fue el único de los instrumentos del cuarteto de cuerda que no contó con educación reglada como especialidad durante las etapas de mayor crecimiento del género.¹ Los hechos que conciernen a su evolución en la enseñanza y en la interpretación están precedidos por una serie de cambios organológicos de los que resultaron muchos tipos de viola, entre los que se desarrolló la viola más utilizada actualmente, cuyas semejanzas al violín también supusieron trabas para su profesionalización independiente.² En 1762, Joseph Haydn ya había compuesto sus primeros cuartetos; en 1772, Mozart estaba escribiendo los Cuartetos Milanese; en 1826, Beethoven terminó su último cuarteto; y no fue hasta 1877 cuando se abrió la primera cátedra para la especialidad de viola, concretamente en el Conservatorio de Bruselas.³ A partir de esa primera declaración de intenciones hacia la equiparación del instrumento al resto dentro del sistema se produjo una inmersión progresiva de su especialidad en los diferentes conservatorios europeos. Por otra parte, institución y sociedad mantienen inevitablemente una relación recíproca que influyó en el reconocimiento del instrumento: compositores e intérpretes también tuvieron diferentes actitudes hacia la viola por no poder contar con los medios idóneos para su desarrollo, que, sumadas a la trayectoria histórica, separaron temporalmente en ciertos aspectos a la viola del resto de participantes de los conjuntos de cuerda.

En España, la consideración violística en los centros guardó estrechas similitudes con sus equivalentes europeos y, hasta entrado el siglo XX, carecía de departamento, titulación y profesores propios. No obstante, se registra la existencia de hechos que demostraron cierto interés por la especialización violística en el país. El ejemplo más relevante fue la composición del primer tratado europeo específico para la interpretación violística en 1760: *Diferentes Lecciones / para viola Para el Exc. Sr. Duque de Alba* de José Herrando, hoy desaparecido.⁴

Es también durante el siglo XVIII cuando el cuarteto de cuerda se introdujo en España a través de las influencias europeas, sobre todo por parte de los músicos procedentes de Italia que poblaron la corte española. Su estilo compositivo inspirado en el solismo operístico que construye sus texturas de forma jerarquizada en pro de los agudos (es decir, el violín) sirvió de referencia para los primeros cuartetistas españoles, que fijaron su atención en figuras de gran relevancia para el género en la época como Luigi Boccherini o Gaetano Brunetti.⁵ A partir de entonces, España pasó por un proceso de asimilación progresiva de los cuartetos de cuerda a lo largo de los siglos, con un aumento del interés por el género que se vio reflejado en el siglo XIX y se hizo especialmente presente durante el siglo XX. Cronológicamente, la tesis estará enmarcada

¹ Según Ana Garde Badillo, *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuela, tratados y métodos* (Tesis doctoral: Universitat de Barcelona, 2016), p. 44; ya en el siglo XVII comenzaron a escribirse los primeros libros de didáctica violinística. Además, tal y como relata Carolina Landriscini Marín, *Aportaciones de David Popper en la enseñanza del violonchelo* (Tesis doctoral: Universidad de A Coruña, 2015), p. 69; la literatura específica para violonchelo era ya abundante en el siglo XVIII, y durante el siglo XIX tuvieron especial relevancia las escuelas nacionales de violonchelo, entidades bien definidas para la enseñanza del instrumento.

² Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo: Johann Jakob Lotter, 1756).

³ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 360.

⁵ José Ramón Ripoll, "Músicos italianos en la España del XVIII", *Centro virtual Cervantes*, 2015.

entre la llegada de los cuartetos a España durante el siglo XVIII hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914) debido al profundo cambio sociocultural que procuraron el conflicto armado y otros acontecimientos coetáneos, cuyos resultados en la música en España y, concretamente, en el planteamiento de los conjuntos de cuerda, se ha considerado que exceden los objetivos del estudio.

La principal motivación de este trabajo reside en conocer cómo repercutió la convergencia de dos elementos con tales antecedentes cuya relación concreta no había servido de materia de estudio hasta el momento: la viola y los cuartetos de cuerda en España. Se recopilarán todos los cuartetos de cuerda compuestos en España accesibles de los que se tenga constancia y se utilizará el análisis interpretativo enfocado hacia el papel de la viola como herramienta principal para su estudio. Este tendrá un planteamiento textural que comparará el peso de la viola entre todos los instrumentos del cuarteto, y un enfoque violístico para el que se tendrán en cuenta ciertos parámetros: la dificultad, técnicas, posiciones, golpes de arco, *solos* y equilibrio entre las voces. A los análisis les precederán apartados dedicados al contexto social y cultural del momento en el que se compusieron las obras, así como los datos sobre la trayectoria de los autores que son considerados determinantes para su creación. A partir de las conclusiones se podrán extraer aplicaciones para estudios anteriores o posteriores, que dicho material sirva como acercamiento a un conocimiento más panorámico de la historia de la música de cámara en el país, y que se complete una parte fundamental de los cuartetos de cuerda de España como es la evolución de las texturas, los roles instrumentales, la logística y presencia de referentes e influencias externas y otros factores que cuentan con una serie de peculiaridades que deben ser expuestas de forma específica.

2. Estado de la cuestión y marco teórico

El tema principal de la tesis *La viola en los cuartetos de cuerda españoles (1772-1914)* es el resultado de la convergencia de varias líneas de investigación a las que se aplica un enfoque original con el fin de completarlas y extraer conclusiones inéditas. Para su elaboración, se hubieron de tener en cuenta los estudios relacionados con la historia de la viola, su trayectoria organológica, pedagógica e interpretativa tanto individual como en los conjuntos de cuerda, así como el resultado de estas variables en su situación actual. Las bases sobre la organología de los diferentes instrumentos que se llamaron viola en su etapa histórica fueron asentadas por tratados como el de Leopold Mozart,⁶ en el que exponían detalladamente las características de todas las violas existentes en su época. La cantidad de tratados de este formato se redujo con el paso del tiempo, sobre todo cuando se fueron estandarizando los instrumentos en instituciones pedagógicas e interpretativas. Existe poco material actual escrito sobre la organología de la viola, pero aún se pudieron encontrar algunos ejemplos actualizados para la realización de la tesis como los estudios sobre organología e iconografía musical de Cristina Bordas.⁷

Por el contrario, otro tipo de materiales en torno al instrumento dedicados a su presencia en el ámbito social y contextualización histórica son mucho más abundantes y accesibles. A causa del tema de este trabajo, se ha centrado la recopilación de información en estudios enfocados al territorio español: autores como Luis Báez Cervantes,⁸ Emilio Moreno⁹ y Judith Ortega¹⁰ dibujan un mapa instrumental nacional general del siglo XVIII en el que está incluida la situación violística como una parte más (especialmente en los trabajos de Judith Ortega por su estudio de la Real Capilla, institución notablemente ligada al crecimiento de la viola en el país); y otros como Agustín de León Ara¹¹ y Javier Garbayo Montabes¹² plasman la incidencia concreta de la viola en algunas de las instituciones de referencia, como la catedral de Santiago, de forma que dan fe de un interés específico en el instrumento.

Cuando se habla de la evolución histórica de la pedagogía de la viola en España, su enseñanza, estudio y desarrollo técnico, es necesario mencionar los trabajos de Luis Magín Muñiz Bascón, profesor del Conservatorio Superior de Música de Oviedo en la especialidad de viola. Tanto en su tesis doctoral¹³ como en sus posteriores publicaciones¹⁴ se encuentra una amplia cantidad de información acerca de la trayectoria violística que se

⁶ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo: Johann Jakob Lotter, 1756).

⁷ Cristina Bordas, "Origen y esplendor de la viola da gamba". *Fundación Juan March*, 2014.

⁸ Luis Báez Cervantes, "Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII", *AV Notas*, nº 5, 2018, pp. 64-81.

⁹ Emilio Moreno, "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 11, nº 3, 1988, pp. 555-656.

¹⁰ Judith Ortega, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV: de la Real Capilla a la Real Cámara* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2010).

¹¹ Agustín de León Ara, "Sobre las escuelas violinísticas", *Discurso para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 26 de noviembre de 1989.

¹² Javier Garbayo Montabes, "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)", *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 229-255.

¹³ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012).

¹⁴ Luis Magín Muñiz, "Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: «El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas»", *DEDiCA: revista de educación y humanidades*, vol. 4, marzo de 2013, pp. 343-354.

llevó a cabo sobre todo en las instituciones del país, en la que retrata los profesores y métodos que estuvieron presentes en la evolución del instrumento y su aprendizaje. En sus investigaciones incluye el estudio de algunas figuras determinantes para la enseñanza violística en España y su obra, como fueron Tomás Lestán¹⁵ en el siglo XIX –en quien también profundiza Elena Martín Pascual durante su trabajo fin de grado–¹⁶ y Emilio Mateu¹⁷ y Francisco Fleta Polo¹⁸ en el XX, sobre cuya obra ha publicado el libro *Francisco Fleta Polo. Obra compositiva y contribución a la didáctica del violín y la viola*.¹⁹

Muñiz Bascón no fue el único investigador que dejó constancia de que el siglo XX fue aquel en el que los tratados y otras publicaciones dedicadas expresamente al estudio técnico de la viola experimentaron un mayor crecimiento, también puede encontrarse amplia información de ello en trabajos como los de María Ángeles Sarget Ros²⁰ y Fernando Delgado García.²¹ Estos no están centrados directamente en la viola ni en su experiencia en primera persona, sino en las instituciones y la percepción oficial que se tenía de ella entre otros elementos. A través de los planes de estudio y las operaciones de carácter burocrático aportan una visión periférica de cómo se consideraba la música en el país, así como del trato que recibía cada especialidad a nivel institucional. Es una información especialmente relevante para un instrumento como la viola, cuyo papel dentro de los organismos oficiales sufrió multitud de cambios hasta conseguir la equiparación al resto de especialidades.

En cuanto al ámbito de los cuartetos de cuerda, existe amplia información sobre su alcance internacional: es un tema con mucha presencia en la comunidad científico-musical europea y uno de los grandes géneros recurrentes en libros, tesis y tratados. Aunque para el presente trabajo se ha seleccionado material principalmente correspondiente al territorio y cronología en los que se enmarca el objeto de estudio, también se consideró necesaria una inmersión en la trayectoria internacional del cuarteto de cuerda con fines situacionales que ubicase contextualmente la información más cercana al tema principal. Para el boceto de una primera aproximación al género con intenciones científicas sirven de referencia libros como *The Cambridge Companion to String Quartet*,²² editado por Robin Stowell, en el que se incluyen capítulos de temas generales, pero desde enfoques variados, que pueden contribuir con la creación de un ideario panorámico del género. En él, entre otros, Stephen E. Hefling habla de la tradición Austro-germana en los cuartetos del siglo XIX,²³ Kenneth Gloag sobre el cuarteto de

¹⁵ Tomás Lestán González, *Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor* (Madrid: Antonio Romero, 1870), *Siete ejercicios difíciles* (Madrid: Antonio Romero, 1874) y *Sonata para viola con acompañamiento de piano* (Valencia: Piles Editorial, 1884).

¹⁶ Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, 2005).

¹⁷ Emilio Mateu Nadal, *La viola: iniciación a la música* (Madrid: Real musical, 1989).

¹⁸ Francisco Fleta Polo, *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 1* (Barcelona: Clivis, 1989) y *Estudio de la doble cuerda 1, 2, 3, 4 y 5* (Barcelona: Clivis, 1990-1995).

¹⁹ Luis Magín Muñiz Bascón, *Francisco Fleta Polo. Obra compositiva y contribución a la didáctica del violín y la viola* (Madrid: Asociación Española de Amigos de la Viola, 2016).

²⁰ María Ángeles Sarget Ros, "Rol modélico del Conservatorio de Madrid", *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, vol. 16, 2001, pp. 149-156.

²¹ Fernando Delgado García, *Los gobiernos de España y la formación del músico* (Tesis doctoral: Universidad de Sevilla, 2003).

²² Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge University Press, 2003).

²³ Stephen E. Hefling, "The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century" en Stowell, Robin (ed.) *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge University Press, 2003).

cuerda en el siglo XX²⁴ y Colin Lawson acerca de los cuartetos de cuerda como creadores de conjuntos más extensos.²⁵ Siguen la línea intencional de Robin Stowell Mara Parker con su *The String Quartet 1750-1797: Four types of musical conversation*²⁶ y artículos como el de Leon Botstein en *University of California Press: The Beethoven Quartet Companion*.²⁷

Sin duda el nexo entre este primer paisaje internacional de iniciación al estudio científico de los cuartetos de cuerda –véase *The String Quartet. From the private to the public sphere*–²⁸ y una fase más concreta de la investigación centrada en España es la obra de Christiane Heine, profesora de la Universidad de Granada y responsable de la publicación de una gran cantidad de materiales de toda índole relacionados con los cuartetos de cuerda españoles, su principal línea de investigación. Editó su obra más completa sobre el tema junto a Juan Miguel González Martínez, en la que recogen capítulos diversos de todo el cosmos cuartetístico nacional, desde sus inicios en el siglo XVIII hasta los cuartetos contemporáneos al propio libro: *The String Quartet in Spain*.²⁹ En ella se exponen aspectos históricos, estéticos y formales de composiciones para cuarteto de cuerda de diversos autores en España desde Boccherini hasta Tomás Marco, pasando por Manuel Canales, Joaquín Turina, José María Usandizaga o Conrado del Campo; de forma que adapta al territorio en cuestión la idea de mapa general del género propuesta por los tratados internacionales mencionados.

Es pertinente que el estudio de los cuartetos de cuerda nacionales esté encabezado por una contextualización sobre la situación musical que posicione tanto social como institucionalmente la música en España y los diferentes géneros que la conforman. Para ello, será precisa la consulta de los trabajos de Fernando Delgado,³⁰ Celsa Alonso,³¹ Emilio Casares,³² Miriam Orozco Núñez,³³ Carolina Quipo Gutiérrez y María Palacios Nieto,³⁴ quienes pueden considerarse referentes en la interpretación del cosmos musical español en los siglos que abarca la tesis, desde perspectivas tan diversas como la historia general de la música española, asociacionismo, instituciones, prensa y otros medios de comunicación.

²⁴ Kenneth Gloag, "The string quartet in the twentieth century" en Stowell, Robin (ed.) *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge University Press, 2003).

²⁵ Colin Lawson, "The string quartet as a foundation for larger ensembles" en Stowell, Robin (ed.) *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge university Press, 2003).

²⁶ Mara Parker, *The String Quartet 1750-1797: Four types of musical conversation* (Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2002).

²⁷ Leon Botstein, "The patrons and publics of the quartets: Music, culture, and society in Beethoven's Vienna", *University of California Press: The Beethoven Quartet Companion*, 1995, pp.77-109.

²⁸ Christiane Heine, *The String Quartet. From the private to the public sphere*. Christian Speck. (Turnhout, Belgium: Speculum musicae, 2016).

²⁹ Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016).

³⁰ Fernando Delgado García, "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, 2006, pp. 109-34. Y Fernando Delgado García. *Los gobiernos de España y la formación del músico* (Tesis Doctoral: Universidad de Sevilla, 2003).

³¹ Emilio Casares y Celsa Alonso, *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014).

³² Emilio Casares, "La Sociedad Nacional de la Música y el asociacionismo musical español", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 313-322.

³³ Miriam Orozco Núñez, *La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español* (Universidad de Cádiz, 2017).

³⁴ Carolina Quipo Gutiérrez y María Palacios Nieto, *El asociacionismo musical en España, estudios de caso a través de la prensa* (Santa Eugènia: Calanda Ediciones Musicales, 2019).

Cabe mencionar que las texturas en las composiciones del siglo XVIII en España, uno de los temas más relevantes en el estudio de la viola en los cuartetos de cuerda de este país, fue abordado por Begoña Lolo en su "Música en España del siglo XVIII. Estado de la cuestión".³⁵ Este artículo aúna gran cantidad de información sobre la situación de los estudios y métodos de investigación en torno a la música española del siglo XVIII, entre los que destacan cuestiones como el fin de la escasez de fondos de catalogación, o la desvinculación de la música con respecto a otros ámbitos de estudio, reivindicando la necesidad de más multidisciplinariedad en las investigaciones musicales. En lo referente al ámbito textural en las composiciones –sobre todo en la música para conjuntos de cuerda– apunta que la antigua concepción colonizadora de la inserción en España de los modelos italianos en los que imperaban las construcciones jerárquicas había tomado una perspectiva mucho más positiva, en la que estas texturas provenientes de las influencias de Italia eran entendidas por los investigadores más como una "modernización" que como una imposición.³⁶

No obstante, el interés por el cuarteto de cuerda español no se ciñe a un círculo reducido de investigadores que abarcan el tema de forma general, sino que, sobre todo durante el siglo XXI, se convirtió en un tópico recurrente para estudios concretos. Si bien es cierto que la mayoría de ellos muestran especial predilección por la etapa coetánea y posterior a la creación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (punto de inflexión que también ha servido como referencia para la estructura de esta tesis) como Diana Díaz³⁷ o Ester Aguado Sánchez y su importante aportación del repertorio interpretado por la Sociedad,³⁸ sigue habiendo entidades que insisten en la conservación y divulgación de cuartetos anteriores, como la Fundación Juan March a través de sus proyectos que combinan teoría e interpretación, ciclos de conciertos, charlas y publicaciones de investigadores como Carlos José Gosálvez Lara.³⁹ También toman dicha labor de forma independiente musicólogos como Miguel Ángel Marín, que cuenta con aportaciones de gran relevancia en el campo de los cuartetos de cuerda españoles.⁴⁰ Es necesaria la mención de la inclusión del cuarteto de cuerda en España en otros estudios musicológicos que, aunque no tengan como objeto principal el cuarteto, aportan materiales muy necesarios sobre su incidencia en la historia del país, como los trabajos de Juan José Carreras⁴¹ o Beatriz Hernández Polo, quien, a través de una lectura exhaustiva de la hemeroteca hispana, extrajo gran cantidad de información sobre la música de cámara en Madrid a comienzos de siglo XX.⁴²

³⁵ Begoña Lolo, "Música en España del siglo XVIII. Estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones I", enero-diciembre 1997, pp. 277-300.

³⁶ *Ibid.*, p. 290.

³⁷ Diana Díaz, "El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara", *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2, 2013, pp. 281-306.

³⁸ Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música* vol. 9, 2002, pp. 27-140.

³⁹ Carlos José Gosálvez Lara, "Ciclo de cuartetos españoles del siglo XVIII", *Fundación Juan March*, 2001.

⁴⁰ Miguel Ángel Marín, "Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in late eighteenth-century Madrid" en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 53-120.

⁴¹ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 5 (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2018).

⁴² Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017).

Una de las problemáticas que persiguen a quien investiga música de cámara española en general, y más si es uno de sus géneros en específico, es la conformación de un catálogo de obras accesibles, ya que la ubicación de las partituras originales de, en este caso, cuartetos españoles o de sus ediciones se encuentra dispersa y es complejo percatarse siquiera de la existencia de muchos. Algunos autores notificaron este hecho y comenzaron a plantear indicios del tema a través de algunos artículos de carácter divulgativo, como Miguel Ángel Marín en "¿Existió un cuarteto de cuerda español?"⁴³ e "Historia muy breve del cuarteto de cuerda en España",⁴⁴ o Fernando Delgado en "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)".⁴⁵ Finalmente, Carlos José Gosálvez Lara abordó el tema de manera intensiva mediante su capítulo de *The String Quartet in Spain* "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)",⁴⁶ con el que expone la existencia y ubicación de una gran cantidad de cuartetos españoles desde sus inicios; aunque cabe mencionar que aún falta mucho trabajo que complete un catálogo de las obras para cuarteto de cuerda compuestas en España a lo largo de la historia.

De estos cuartetos de cuerda compuestos en España de los que se tiene constancia hay una parte que se ha llevado a edición. Mientras que los del siglo XVIII mayoritariamente se encuentran en las bibliotecas (Biblioteca Nacional de España, Eresbil, archivo vasco de la música, Biblioteca Valencia Digital, etc.) como manuscritos, en el mejor caso, digitalizados –con algunas excepciones como los trabajos de Tomàs Alcaide Alberó–;⁴⁷ una gran parte de aquellos compuestos a partir del siglo XIX cuentan con una edición cercana a la actualidad. El proyecto *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX* organizado por Christiane Heine con Ediciones Eudora reunió a diversos investigadores musicales para la elaboración de ediciones críticas de todos los cuartetos españoles del siglo XIX conocidos hasta el momento (Christiane Heine,⁴⁸ Germán Gan Quesada⁴⁹ y Torcuato Tejada Tauste⁵⁰ entre otros); y, gracias a su importante labor, ahora contamos con un número muy elevado de obras del periodo editadas de forma accesible para su estudio o interpretación. También existen otras ediciones independientes de cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX como los trabajos de Diana González Díaz y el Cuarteto Bécquer;⁵¹ y el número de ediciones críticas aumenta considerablemente en

⁴³ Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

⁴⁴ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.

⁴⁵ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁴⁶ Carlos José Gosálvez "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Bern, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

⁴⁷ Alcaide Alberó, Tomàs. *Pau Marsal (1761-1839). Quartet de corda en do major* (Barcelona: Tritó, 2014).

⁴⁸ Heine, Christiane, *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Marcial del Adalid (1826-1881). Cuarteto de cuerda en sol Mayor op. 58, edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017) y *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Cuarteto de cuerda en do menor (1913) de Vicente Arregui (1871-1925), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁴⁹ Germán Gan Quesada, *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Francesc Laporta (1857-1900). Cuarteto de cuerda en la mayor (1877), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁵⁰ Torcuato Tejada Tauste, *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017) y *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁵¹ Diana Díaz González y Cuarteto Bécquer, *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): Cuarteto en mi bemol para dos violines, viola y violonchelo (en estilo antiguo)* (Madrid: Museo del Romanticismo, 2015).

el siglo XX, donde el estudio y la edición de cuartetos se normalizó como complementario, tal y como se puede ver en tesis como la de Xavel Camiña Casado.⁵²

El enfoque interpretativo de la parte analítica de la investigación cuenta con escasos precedentes, sobre todo si se trata de análisis centrados en un solo instrumento del conjunto. John Rink fue uno de los referentes teóricos de la investigación interpretativa y defensor de la interpretación como campo de estudio académico que debe de ser abordado por los propios intérpretes. También era partidario de la necesidad de multidisciplinariedad y remarcaba la importancia de campos como la psicología de la interpretación o la interpretación histórica.⁵³

En el ámbito nacional, hay algunas publicaciones dedicadas a la textura y a la estructura de las obras de cámara, como *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano* de Andrea García Alcantarilla.⁵⁴ En este trabajo, la autora realiza un metódico análisis de los tríos de Joaquín Turina dividido en varias partes: la primera es una breve introducción sobre la recepción de la obra y su contextualización; la segunda un análisis por movimiento de la forma, la tonalidad y otros aspectos como las dinámicas; y la última, un registro preciso por compases de los elementos temáticos como son los *solos* y los temas compartidos de cada instrumento. El enfoque metodológico del trabajo de García Alcantarilla tiene una disposición que combina contextualización y análisis interpretativos, al igual que esta tesis, con la diferencia de que de estos últimos presenta un planteamiento estadístico más inclinado hacia el registro de datos concretos y parámetros numéricos, acompañados de la ilustración de diagramas y tablas para facilitar la comparación.

Existen otros estudios enfocados en el papel de uno de los instrumentos del conjunto, como lo son sobre todo los que sitúan al violonchelo en agrupaciones de músicas populares, véase *El violonchelo en el género de la "música mixta"*⁵⁵ o *El violonchelo en el bambuco*.⁵⁶ No obstante, las diferencias temporales y contextuales entre el objeto de estos estudios y el del presente trabajo contribuyen a distanciar más sus metas que aquellas de otras publicaciones sobre la música de cámara mencionadas anteriormente, tal que *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. En *El violonchelo en el género de la "música mixta"*, el autor realiza análisis descriptivos sobre todo centrados en las tecnologías de la modificación de sonido aplicables al violonchelo por medio de los sistemas informáticos, y un estudio comparativo entre los resultados de las grabaciones y los de la interpretación y modificación en directo. En *El violonchelo en el bambuco*, el desarrollo del trabajo es mucho más general, se describen las posibilidades del violonchelo y las características del bambuco por separado y finalmente se realizan una serie de adaptaciones del instrumento en obras del género para concluir ciertos resultados sobre su inmersión.

⁵² Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº5, nº6, nº7 y nº7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁵³ John Rink, "Between practise and theory. Performance studies and/as artistic research", en Ananay Aguilar, Ross Cole, et al. (eds.), *Remixing Music Studies: Essays in Honour of Nicholas Cook* (Londres: Routledge, 2022), capítulo 5.

⁵⁴ Andrea García Alcantarilla, *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano* (Trabajo fin de Máster: Universidad de Oviedo, 2013).

⁵⁵ Trino Zurita, "El violonchelo en el género de la 'música mixta'" *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, vol. 1, nº 11, 2013, pp. 61-79.

⁵⁶ German Mauricio Sandoval Rodríguez, *El violonchelo en el Bambuco* (Trabajo fin de Grado: Universidad de Cundinamarca, 2020).

En referencia a trabajos sobre cuartetos de cuerda que estén planteados desde el papel de la viola o específicamente enfocados al estudio de la incidencia del instrumento en dichos conjuntos, se ha de mencionar su inexistencia y más si se ubica en la investigación sobre las obras compuestas en territorio español. La única introducción a este nuevo método analítico de los cuartetos de cuerda en España es el trabajo fin de master del que derivó la presente tesis,⁵⁷ acompañado por el artículo publicado en *Diagonal: An Ibero-American Music Review* como complemento al estudio de la viola en los cuartetos españoles del siglo XIX,⁵⁸ que profundiza sobre la figura de Juan Crisóstomo de Arriaga y pone de manifiesto la efectividad del enfoque y el método planteado en la tesis con el fin de alcanzar un mayor entendimiento de las obras para cuarteto de cuerda.

⁵⁷ Sara Ballesteros Álvarez, *La viola en los cuartetos de cuerda españoles (1770-1950)* (Trabajo fin de Máster: Centro Superior Katarina Gurska, 2019).

⁵⁸ Sara Ballesteros Álvarez, "La viola en el 'Tema variado para cuarteto de cuerdas op.17' (1820) de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826): otra clave del misterio", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 7, nº 1, 2022, pp. 21-38.

3. Objetivos

Esta tesis doctoral tiene como objetivo principal el estudio del papel de la viola en los cuartetos de cuerda compuestos en España desde los inicios de este género en el país en el siglo XVIII hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. Debido a la trayectoria de la consideración de la viola dentro y fuera de las instituciones durante la horquilla temporal propuesta, su función en los grupos instrumentales tuvo ciertas particularidades que la diferenciaron del resto de instrumentos, sobre todo en conjuntos estandarizados como los cuartetos. Por otro lado, la introducción y asimilación de los cuartetos de cuerda en España es uno de los temas a los que se han dedicado múltiples investigaciones en los últimos años, pero del que todavía falta una considerable cantidad de estudios que despejen las diversas sombras que aún cubren parte de su historia. A través de la observación y contraste del papel que jugó la viola en los cuartetos de cuerda de España, esta tesis busca aportar datos y conclusiones desde una perspectiva inédita con la que se pretende abrir el ángulo de visión que se tiene de ellos, además de documentar la evolución de la interpretación violística en el género hasta el momento.

Por tanto, los objetivos generales de esta tesis doctoral son:

1. Realizar un análisis interpretativo de los cuartetos de cuerda compuestos en España hasta 1914 enfocado en el papel de la viola y sus técnicas, posiciones, *solos* y golpes de arco; así como de su rol en relación al resto de integrantes del cuarteto mediante el estudio textural de cada obra.
2. Exponer las características vitales y profesionales que pudieron resultar determinantes de los compositores a la hora de escribir sus cuartetos, y comprobar si se reflejan, y cómo, en la parte de la viola.
3. Recopilar los cuartetos de cuerda españoles existentes de los que se tiene constancia hasta el momento con el fin de elaborar un catálogo de obras que recupere la visibilidad de algunos autores caídos en el olvido dentro de la música de cámara española.

Se contemplan en la elaboración de la tesis, además de los objetivos generales, varios objetivos específicos:

1. Comparar la situación académica de la viola en las instituciones oficiales del país (precedida por su contexto internacional), los profesores de la especialidad, los tratados existentes, la trayectoria pedagógica y el nivel técnico que alcanzaba con su representación en los cuartetos de cuerda nacionales.
2. Dejar constancia de qué factores sociales, educativos, geográficos o políticos tienen de alguna forma incidencia en el tratamiento de la viola –también en referencia al resto de instrumentos del cuarteto– por parte de los compositores de cuartetos de cuerda españoles y en qué medida se manifiestan.
3. Ahondar en las influencias de los estilos de composición europeos en los cuartetos de cuerda españoles, especialmente aquellos procedentes de Italia y Francia. Establecer correlaciones entre los flujos migratorios y las estancias formativas de los compositores y la participación de la viola en los cuartetos, además de lo que supusieron (en base a esta) para las composiciones y estructuras generales de los cuartetos.

4. Alentar a la toma de una actitud reflexiva ante los análisis musicales de cualquier índole aplicando, en este caso, una lectura desde el pensamiento crítico de los roles que tiene cada uno de los instrumentos dentro del cuarteto.

4. Fuentes

La principal cantidad de información necesaria para el desarrollo de la tesis se concentra en la elaboración de los análisis interpretativos, para los que se requiere el acceso a las partituras de los cuartetos en cuestión. Tal y como se expuso en el apartado "Estado de la cuestión", uno de los principales problemas en torno a la investigación de los cuartetos de cuerda de España es realizar un catálogo de partituras accesibles que se acerque a la totalidad de obras existentes del género de las que se tiene constancia hasta el momento. De la colección *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX* editada por Christiane Heine para Ediciones Eudora en 2017⁵⁹ se pueden extraer las partituras de la mayoría de cuartetos para el análisis del siglo XIX, a las que se sumarán algunas ediciones de índole independiente como la de Diana González Díaz y el Cuarteto Bécquer⁶⁰ para completar el catálogo de partituras de cuartetos españoles de ese siglo. Sin embargo, no existe tal herramienta aplicada a los siglos restantes que reúna, en cierta forma, la casi totalidad de obras conocidas del periodo; por lo que las fuentes de las que se pueden extraer las partituras que se analizarán de los siglos XVIII y XX son mucho más diversas y requieren un mayor esfuerzo de investigación. Huelga decir que, aunque existan ediciones modernas de los cuartetos que faciliten el trabajo por su claridad, accesibilidad y las aportaciones históricas críticas que incluyen, se recurrirá en todos los casos posibles a la consulta paralela del manuscrito original para lograr un estudio más profundo que signifique un mayor acercamiento a las ideas del compositor.

La Biblioteca Nacional de España (BNE) y la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid son las dos instituciones que actualmente abarcan más cantidad de partituras de cuartetos de cuerda españoles, tanto manuscritos originales, como ediciones posteriores; y ambas tienen la ventaja para el investigador de contar con un número muy destacado de ejemplares de partituras digitalizadas. En la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE se puede consultar todo el material cuartetístico original de los compositores Joseph Teixidor y José María Reynoso, pertenecientes al siglo XVIII, así como ediciones de los cuartetos de Tomás Bretón y Ruperto Chapí, del XX. En el archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid se encuentran las ediciones de los cuartetos de Enrique Ataíde (siglo XVIII) y de Emilio Serrano (siglo XX), este último consultable solamente de forma presencial.

Otras entidades como la Fundación Juan March y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales también fueron relevantes a la hora de reunir las partituras sobre las que se realizará el análisis. En la biblioteca de la primera se pueden consultar ediciones de composiciones del siglo XX que incluyen los cuartetos de Conrado del Campo –algunos de ellos también editados por Xavel Camiña en su tesis doctoral–.⁶¹ La segunda alberga una editorial con una gran cantidad de partituras de música de cámara editadas, de entre las que se han seleccionado los cuartetos de Manuel Canales. Otras entidades públicas que puntualmente recogen partituras de música de cámara son aquellas específicas de cada región, como la Biblioteca Central del Principado de Asturias, de la que se puede extraer la partitura del cuarteto de Baldomero Fernández Casielles; o Eresbil, archivo

⁵⁹ Christiane Heine, *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁶⁰ Diana Díaz González y Cuarteto Bécquer, *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): Cuarteto en mi bemol para dos violines, viola y violonchelo (en estilo antiguo)* (Madrid: Museo del Romanticismo, 2015).

⁶¹ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº5, nº6, nº7 y nº7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

vasco de la música, en el que se encuentran las partituras de cuarteto de cuerda de compositores como José María Usandizaga. Se ha de tener en cuenta la importancia de las bibliotecas, archivos y repositorios de cada comunidad, no solo en la búsqueda de partituras, sino también en el ámbito de la investigación general de músicos residentes dentro del territorio español, pues cada uno alberga material propio de gran valor de sus compositores e intérpretes autóctonos. La consulta de Eresbil, archivo vasco de la música; la Biblioteca Central de Asturias, el Instituto Valenciano de la Música, Centre de Documnetació del Orfeó Català, etc. es clave en la formación de una idea periférica de la situación musical.

Por último, otras fuentes para la confección del catálogo más completo posible de cuartetos de cuerda compuestos en España entre 1772 y 1914 son aquellas ediciones independientes y partituras que por diferentes acontecimientos históricos se encuentran en bibliotecas y archivos poco comunes para este repertorio: Asociación Ars Hispana, que editó los cuartetos de Gaetano Brunetti;⁶² Ediciones Tritó, el de Pau Marsal;⁶³ Catalana d'Edicions Musicals, los de Eduard Toldrà;⁶⁴ y Editorial Pleyel, los de José Francisco Almeyda, conservados en la Staatsbibliothek de Berlín. La selección completa de los ejemplares, no obstante, no solo estará realizada en base a la investigación individual, sino que será respaldada por los estudios sobre el tema de Miguel Ángel Marín⁶⁵ y de Carlos José Gosálvez Lara.⁶⁶

Una vez recopilada la totalidad de cuartetos para el estudio, se procederá a la lectura de documentación sobre el contexto general de la historia y análisis musicales que estén relacionados con el tema de la tesis. Gracias a la amplitud de catálogo de bibliotecas como la Biblioteca Nacional de España o la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid y su servicio de préstamo interbibliotecario, se tiene acceso a una gran cantidad de materiales nacionales e internacionales. Los tratados de John Rink,⁶⁷ Danuta Mirka,⁶⁸ Mara Parker⁶⁹ y Robin Stowell⁷⁰ sirven de base teórica para la situación del cuarteto de cuerda y de introducción a análisis alternativos como la teoría de los tópicos. A ellos se les unen lecturas más concretas que se acotan a cada época y ubican tendencias que será necesario tener en cuenta y dominar sus implicaciones a la hora de realizar nuestro propio análisis: un buen

⁶² Raúl Angulo Díaz, *Gaetano Brunetti, Cuartetos de cuerda, Vol. 1 (1774) L150–L155* (Asociación Ars Hispana, 2017).

⁶³ Tomàs Alcaide Alberó, *Pau Marsal (1761-1839). Quartet de corda en do major*. (Barcelona: Tritó, 2014).

⁶⁴ Eduard Toldrà: Edición de Tenora d'Edicions Musicals (Barcelona, España: Catalana d'Edicions Musicals, 1989). Extraído de <http://www.eduardtoldrasoler.info/>. Consultado por última vez el 11 de julio de 2022.

⁶⁵ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015. Y "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, n° 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

⁶⁶ Carlos José Gosálvez "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

⁶⁷ John Rink, *Musical performance y The practice of performance* (Oxford: Oxford University Press, 2003 y 2005)

⁶⁸ Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

⁶⁹ Mara Parker, *The String Quartet 1750-1797: Four types of musical conversation* (Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2002).

⁷⁰ Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge University Press, 2003).

ejemplo son los trabajos de Elena Torres Clemente sobre el siglo XX y los nacionalismos.⁷¹

Será pertinente un progresivo acercamiento al ámbito nacional en el contexto histórico que se construya para la investigación. A la hora de apuntar hacia la investigación específica de la música de cámara en el país se considerarán entidades como Instituto Cervantes, Instituto Complutense de Ciencias Musicales o Fundación Juan March, ligadas estrechamente con el estudio de la música de cámara entre otras de sus especialidades. Dos ejemplos significativos de investigadores con publicaciones de gran importancia en el campo en estas entidades son Ramón Sobrino⁷² y Fernando Delgado.⁷³ Por otro lado, en las últimas décadas se hizo notable la presencia de un número relevante de tesis doctorales relacionadas con la música de cámara en las universidades de Oviedo, Granada, Salamanca y Complutense de Madrid de las que emana información concreta de gran utilidad para el tema en cuestión: Torcuato Tejada Tauste,⁷⁴ Xavel Camiña Casado,⁷⁵ David Ferreiro⁷⁶ y Beatriz Hernández Polo⁷⁷ son algunos de sus representantes. Esta última, con *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* realizó una investigación especialmente útil para el ideario sobre el impacto de los cuartetos de cuerda en España y los repertorios que manejaban en ese comienzo del siglo XX.

Finalmente, el ámbito pedagógico violístico español se puede abordar desde las publicaciones originales de cada época como lo son los tratados de Tomás Lestán,⁷⁸ Emilio Mateu Nadal⁷⁹ o Francisco Fleta Polo,⁸⁰ y desde otras posteriores interpretaciones como la de Javier Garbayo Montabes,⁸¹ o la que le da a la obra de Tomás Lestán Elena Martín Pascual en su trabajo *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX*,⁸² además de a través de los estudios

⁷¹ Elena Torres Clemente. "El "nacionalismo de las esencias": ¿una categoría estética o ética?" en Ramos López, Pilar (coord.) *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño: Universidad de la Rioja, 2012), pp. 27-51.

⁷² Ramón Sobrino, "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8, 2001, pp.125-148.

⁷³ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp.1-48.

⁷⁴ Torcuato Tejada Tauste, *Tríos con piano en España: Siglos XIX y XX* (Universidad de Granada, 2019).

⁷⁵ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº5, nº6, nº7 y nº7 bis.* (Universidad de Oviedo, 2016).

⁷⁶ David Ferreiro Carballo, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2019).

⁷⁷ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Universidad de Salamanca, 2017).

⁷⁸ Tomás Lestán González, *Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor* (Madrid: Antonio Romero, 1870).

⁷⁹ Emilio Mateu Nadal, *La viola: iniciación a la música* (Madrid: Real musical, 1989).

⁸⁰ Francisco Fleta Polo, *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 1* (Barcelona: Clivis, 1989).

⁸¹ Javier Garbayo Montabes, "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)", *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 229-255.

⁸² Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música del Principado de

de referencia sobre el tema de Luis Magín Muñiz.⁸³ Los análisis interpretativos centrales de la tesis enfocados en la viola seguirán una serie de procedimientos propios sobre unos parámetros establecidos, para los que existe fundamento en varios trabajos anteriores – sobre todo dedicados a estudios textuales– como lo son los de Mara Parker⁸⁴ o Jorge Fonseca⁸⁵ en el marco nacional.

Asturias, 2005).

⁸³ Luís Magín Muñiz, *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012) y "Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: «El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas»", *DEDiCA: revista de educación y humanidades*, vol. 4, marzo de 2013, pp. 343-354.

⁸⁴ Mara Parker, *The String Quartet 1750-1797: Four types of musical conversation* (Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2002).

⁸⁵ Jorge Fonseca, "Forma y textura de los primeros cuartetos de Manuel Canales", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 453-479.

5. Metodología

Con la realización del presente trabajo se pretende, mediante una perspectiva alternativa, llegar a un entendimiento más profundo de la viola y de los cuartetos de cuerda compuestos en España dentro del marco temporal mencionado. Por ello, su desarrollo ha de abarcar procesos más allá del análisis concreto que lo asienten sobre unas bases sólidas de conocimiento del género y su presencia nacional.

En primer lugar, se dedicará una importante cantidad de tiempo a la lectura contextual de la historia de los cuartetos de cuerda internacionales, de sus escuelas y de los elementos que conforman las diferentes maneras de entenderlos y que definen sus texturas: de esa lectura se puede extraer un contacto temprano con posibles influencias que se ejercieron sobre el desarrollo de los cuartetos que serán llevados a análisis. Teniendo en cuenta las fuentes y la existencia de bibliografía específica, se acercará esta primera recopilación general de información al ámbito nacional, de forma que se valore en cada época la simbiosis entre la música internacional y los datos existentes sobre los cuartetos de cuerda españoles. La búsqueda de partituras de cuartetos compuestos en España también estará respaldada por la información que se podrá extraer de su contexto, ya que en ella convergen las tendencias sociales con respecto a la música (para quién o para qué se componía, dónde se realizaban las composiciones y los estrenos, etc.) y la situación vital de los compositores (si trabajaban bajo encargo o de forma libre, si habían realizado o estaban realizando una estancia en el extranjero, o qué otros músicos tenían más presencia en el lugar donde se encontraban, entre otros ejemplos).

Una vez adquirida esa base –a la que se irá sumando información a lo largo del desarrollo del trabajo– se podrán empezar los análisis interpretativos, para los que esta se tendrá en cuenta desde el primer momento. Los análisis comenzarán con una observación de la partitura enfocada hacia el comportamiento de todos los instrumentos y las diferentes texturas que aparezcan, con el fin de ubicar el rol de la viola respecto al resto de integrantes. Y de un aspecto general como ese, se irá reduciendo el campo de visión progresivamente con la contemplación de otros aspectos como la relación entre parejas de instrumentos, la relación solistas-acompañamiento o las incidencias conjuntas más notables.

Siguiendo la trayectoria de acotación se llegará al estudio individual de la viola que complete los parámetros estipulados: su correspondencia con el resto de instrumentos del cuarteto, las posiciones, golpes de arco y otras técnicas, la presencia solista y la dificultad general de su papel. Estos parámetros estarán dispuestos para abarcar la mayor parte de variables del comportamiento de la viola dentro de los conjuntos de cuerda y se valorarán en referencia al nivel al que llegaban los tratados y lo que se enseñaba en los organismos oficiales de cada época. La redacción de estos datos estará acompañada por ejemplos musicales gráficos, para los que se habrá de comprobar el estado de su manuscrito y ediciones posteriores con el fin de determinar si se incluirá el fragmento de alguna de ellas o por el contrario se procederá a la realización de una edición propia de los ejemplos correspondientes.

Todos los análisis, así como las posteriores conclusiones parciales o totales, tendrán carácter comparativo. En el caso de los análisis se tendrá en cuenta la condición progresiva que les aportará el orden cronológico del trabajo, por el cual, asociado a los

datos recopilados en la primera lectura histórica, se irá vislumbrando la evolución de estilo entre los cuartetos de un mismo compositor. De la misma forma ocurrirá con el desarrollo de las formas compositivas entre diferentes compositores, para lo que se requerirá el bagaje informativo de sus propias trayectorias vitales individuales y la situación global que les influyó. Finalmente, siguiendo con la dinámica comparativa del trabajo, se redactarán unas conclusiones correspondientes a cada siglo y unas conclusiones finales generales con las que se tratará de elaborar una presentación de los datos recopilados en los análisis en síntesis con sus posibles causas y consecuencias en base a los contextos estudiados.

6. Estructura

Debido a la condición de continuidad y al hecho sumatorio de los elementos e influencias en la evolución artística y musical dentro de un mismo territorio con el paso del tiempo, la tesis se dispondrá por orden cronológico, lo que permitirá observar con claridad el desarrollo del género cuartetístico en España con sus causas y consecuencias. La presencia de los cuartetos de cuerda en España abarcó desde el siglo XVIII hasta la actualidad. El siglo XVIII estará recogido únicamente en el primer capítulo, ya que representa la llegada y primer contacto con el cuarteto de cuerda en España y, por motivos que estarán más extensamente expuestos en el cuerpo de la tesis, es una etapa con producción nacional reducida en obras del género. Los cuartetos compuestos durante el siglo XIX se dividirán entre los capítulos dos y tres, pues su número aumenta notablemente con respecto al siglo anterior, y hechos como la creación de sociedades musicales o el cambio en la mentalidad social de los músicos supusieron una diferencia compositiva entre los cuartetos de comienzo y final de siglo que se consideró suficiente para su división en dos. El punto de inflexión que se tomará como referencia para la división entre los cuartetos de la primera y la segunda parte del siglo será la creación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid en 1863, institución de gran influencia en el desarrollo de los cuartetos de cuerda en España durante su trayectoria. Finalmente, el último capítulo de la tesis reunirá las investigaciones en torno a los cuartetos de cuerda españoles del siglo XX hasta el año que da comienzo a la Primera Guerra Mundial en 1914 y pondrá fin al marco temporal del presente trabajo, tal y como se expuso durante el apartado "Planteamiento del tema".

Cada capítulo estará precedido por una introducción que aclarará su contenido y fuentes para su concepción estructurada. A esta le seguirá un apartado de contextualización sobre los temas relacionados con el objeto principal de la tesis: la viola, sus métodos y presencia popular e institucional; la música de cámara y los cuartetos de cuerda; y la música en España, también acotada al género en cuestión. Este apartado será variable para adaptarse a las necesidades explicativas del capítulo, y se enfocará en los hechos más relevantes del periodo que enmarque cada uno. La parte principal de los capítulos es el análisis de las obras, que estarán agrupadas por compositores, que a su vez siguen un orden cronológico. A los análisis los acompañarán ilustraciones que ejemplifiquen con lenguaje musical aquellas partes más relevantes descritas en el texto, que en unas ocasiones estarán extraídas de manuscritos y ediciones externas y en otras serán fruto de una edición propia. Cada compositor también estará precedido por una introducción a su obra y elementos de su desarrollo que puedan ser definitorios del estilo de sus cuartetos, así como sucedido por unas breves conclusiones conjuntas en el caso de que se realice el análisis de varios de sus cuartetos. Por último, se redactarán unas conclusiones parciales de cada siglo acompañadas por un gráfico de los parámetros de los cuartetos analizados hasta el momento, a los que se asignarán unas valoraciones numéricas; de esta forma, las conclusiones quedarán simplificadas en una representación gráfica que contribuirá a un entendimiento más inmediato de la trayectoria a lo largo del tiempo de los parámetros propuestos. Una vez finalizado el cuerpo del trabajo tendrán lugar las conclusiones generales.

7. Fundamentos técnicos de la interpretación

El presente trabajo tiene como herramienta principal de investigación el análisis interpretativo de carácter comparativo de la viola en los cuartetos de cuerda compuestos en España. Debido a su objeto centrado en la interpretación de la viola, durante todo el cuerpo del trabajo será recurrente la aparición de conceptos técnicos sobre la ejecución de la viola y otros instrumentos de cuerda frotada. Para un entendimiento preciso de la tesis, se ha considerado conveniente incluir contenido descriptivo de tales conceptos que aclare las funciones que desempeñaron en las obras analizadas. La selección de términos atiende a sus condiciones técnicas dentro del aprendizaje del instrumento y su aplicación a los conjuntos, para lo que se utilizará una analogía entre su inclusión en las composiciones y su lugar dentro de la enseñanza reglada actual. Sus descripciones objetivas estarán acompañadas por una comparación de su presencia en varios planes de estudio oficiales con el fin de ofrecer la aproximación más precisa al ideario actual y por tanto un mayor grado de asimilación en aquellos lectores que carezcan de referencias en el cosmos de la interpretación violística.

Uno de los discursos más recurrentes dentro de las apariciones violísticas en los cuartetos de cuerda españoles es el del uso de las diferentes posiciones. Al igual que en el violín, en la viola cada posición incluye cuatro notas principales en cada cuerda que se corresponden con cada dedo de la mano izquierda. Si la mano se mueve en dirección ascendente y a cada dedo pasa a corresponderle la nota siguiente –dejando una nota atrás e incluyendo una nota nueva–, se dice que se ha cambiado (en este caso "subido") una posición. Los cambios de posición no siempre se realizan a la inmediatamente posterior o anterior, sino que pueden realizarse de cualquier posición a cualquier otra, y su ejecución es más difícil cuanto más lejanas se encuentren –mayor sea el "salto"– por motivos de afinación. Aunque existe una posición más baja en todos los instrumentos del cuarteto a la que se denomina "media posición", la posición base de la que se parte en la enseñanza de todos ellos es la primera posición, aquella más utilizada e integrada como punto de partida y retorno siempre que sea posible como referencia en afinación. Esta primera posición es la que se encuentra con la mano relajada en la parte del mástil más cercana al clavijero, mientras que la media posición requiere forzar en cierto modo la mano en una postura que la baje medio tono más. Una dificultad añadida a cada posición que se aleja de la primera es que para conseguir la misma distancia sonora entre tonos y semitonos se deben de colocar los dedos cada vez más cercanos, pues la distancia física entre las notas es menor.⁸⁶ En la programación oficial de varios conservatorios profesionales (Conservatorio Profesional de Música de Getafe,⁸⁷ Conservatorio Profesional de Música Marcos Redondo de Ciudad Real,⁸⁸ Conservatorio Profesional de

⁸⁶ Un ejemplo de tratado escrito en España para el estudio de las posiciones es el de Francisco Fleta Polo, *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 1* (Barcelona: Clivis, 1989). Extraído de Luis Magín Muñiz Bascón, "Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: «El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas»", *DEDiCA: revista de educación y humanidades*, vol. 4, marzo de 2013, pp. 343-354.

⁸⁷ Programación oficial 2020. Consultada por última vez el 20 de junio de 2022 (<http://www.conservatoriogetafe.org/wp-content/uploads/2018/04/Programaci%C3%B3n-de-viola.pdf>).

⁸⁸ Programación oficial 2020. Consultada por última vez el 20 de junio de 2022 (<https://www.conservatoriociudadreal.es/wp-content/uploads/2020/10/Programacio%CC%81n-Viola-2020-2021.pdf>).

Música Adolfo Salazar de Madrid)⁸⁹ se puede comprobar en qué nivel se espera que un alumno tenga dominio de las diferentes posiciones: coinciden en que en el primer curso de grado profesional se deben estar practicando por los menos los cambios entre las tres primeras e incluso la cuarta; en el tercer curso ya se deben tener normalizadas las tres primeras posiciones como fijas (de forma independiente a la referencia de la primera) e incluir hasta la sexta en el estudio; y en el último curso de grado profesional debe encontrarse afianzada la interpretación de cualquier posición. En todas las guías de estudio consultadas coincide la idea de inclusión progresiva de posiciones cada vez más agudas (por su mayor dificultad a medida que se asciende) y que su práctica debe continuar realizándose permanentemente.

Otra de las cuestiones de carácter técnico que toman parte en los análisis interpretativos violísticos son las diferencias de enseñanza y práctica entre el violín y la viola. Por sus similitudes organológicas, durante la historia de la viola se ha fomentado la creencia de que las técnicas de ambos instrumentos pueden enseñarse de forma conjunta y que la viola no requiere una especialización. El aprendizaje de la viola se cimentó en tratados originariamente compuestos para violín y su departamento en los organismos oficiales estuvo históricamente ligado al de este, en el que los profesores de ambos instrumentos eran violinistas. No obstante, aunque de inicio sea posible adquirir los conocimientos básicos de interpretación violística a partir de las técnicas de violín, ciertas particularidades de la viola hacen que sea imprescindible una especialización para la correcta optimización práctica del instrumento: su cuerda do grave, con mayor diámetro y resistencia, requiere de una atención física especial para la emisión del sonido idóneo en ese timbre; el tamaño del instrumento influye de forma significativa en la fuerza que se tiene que ejercer con el brazo derecho, por tanto repercute en la posición que debe adoptar para conseguir crear el sonido más óptimo; y, finalmente, el tamaño del instrumento también determina un cambio en la separación de las notas de la mano izquierda (por la mayor longitud de las cuerdas), de forma que los dedos tienen que colocarse más abiertos para llegar a las mismas notas. Esto último priva a la viola de la agilidad que puede tener un violinista a la hora de interpretar pasajes rápidos u otros elementos como trinos, adornos o series de grupetos; y también la incapacita de tocar dobles cuerdas de mayor distancia que octava, mientras que en el violín el estudio de las décimas está presente en la mayoría de tratados profesionales (Ilustración 1).⁹⁰

⁸⁹ Programación oficial 2020. Consultada por última vez el 20 de junio de 2022 (https://site.educa.madrid.org/cpm.adolfosalazar.madrid/wp-content/uploads/cpm.adolfosalazar.madrid/2022/03/Viola-2021_22.pdf).

⁹⁰ Jesús de Monasterio, *Veinte estudios artísticos de concierto*, nº 20 (Bruselas: Schott Frères, 1878), compases 16-19.

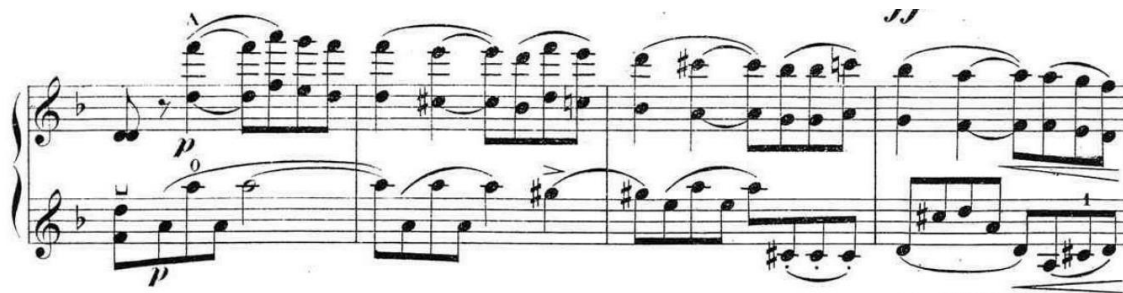


Ilustración 1: Compases 16-19 de "Unísonos, décimas, séptimas disminuidas y trémolo de orquesta", estudio nº 20 de Veinte estudios artísticos de concierto de Jesús de Monasterio.

A cambio de estas limitaciones, la viola puede aportar texturas y timbres más graves y de mayor profundidad si se implementan de forma correcta los cambios mencionados en las fuerzas ejercidas a través de un sistema de posturas específicas para este instrumento, lo que hizo imprescindible el estudio de la interpretación de la viola independiente a los tratados existentes de violín.⁹¹

Las dobles cuerdas también representan una parte importante de la interpretación de viola en los cuartetos de cuerda compuestos en España. Todos los instrumentos del cuarteto cuentan con pasajes de dobles cuerdas, pero especialmente los pertenecientes a las voces intermedias tienen mayor número de intervenciones en las que utilizan esta técnica debido a sus múltiples momentos a modo de base armónica. Las dobles cuerdas se realizan en cualquier posición y pueden estar formadas por dos cuerdas al aire, una cuerda al aire y otra pisada o por dos cuerdas pisadas. Por su condición física más débil, la dificultad de la doble cuerda aumenta si es imprescindible para su interpretación la utilización del cuarto dedo (meñique), sobre todo si hay una serie de dobles cuerdas seguidas en las que se deba utilizar este dedo. También resultan especialmente complejas aquellas que forman octavas y quintas: las primeras debido a la precisión que requiere su afinación, las segundas porque su disposición coincide con la de las cuerdas del propio instrumento, que también está afinado en quintas. Para la ejecución de estas últimas se debe realizar el intervalo pulsando ambas cuerdas a la vez con un mismo dedo, ya que ambas notas se encuentran en un punto a la misma altura, pero en una cuerda diferente.⁹² Los planes de estudio actuales consultados coinciden en un aprendizaje de las dobles cuerdas en viola desde el primer curso de grado profesional, y un incremento de su dificultad de forma paralela a la cantidad de posiciones que se van integrando en los objetivos del estudiante.

⁹¹ Ejemplo de algunos tratados españoles específicos para viola que abordan estas cuestiones:

- Tomás Lestán González, *Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor* (Madrid: Antonio Romero, 1870).
- Graciano Tarragó Pons, *Método graduado para el estudio de la viola* (Barcelona: Boileau, 1954)
- Emilio Mateu Nadal, *La viola: iniciación a la música* (Madrid: Real musical, 1989)

Extraído de Luis Magín Muñiz Bascón, "Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: «El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas»", *DEDiCA: revista de educación y humanidades*, vol. 4, marzo de 2013, pp. 343-354.

⁹² Algunos de los tratados de referencia en España sobre el estudio de dobles cuerdas son los de Francisco Fleta Polo, *Estudio de la doble cuerda 1, 2, 3, 4 y 5* (Barcelona: Clivis, 1990-1995). Extraído de Luis Magín Muñiz Bascón, "Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: «El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas»", *DEDiCA: revista de educación y humanidades*, vol. 4, marzo de 2013, pp. 343-354.

La lectura en clave de sol no simboliza un problema de nivel teórico para las personas que tocan la viola, pero es necesario aclarar que el cambio de clave durante la interpretación de una partitura para viola sí resulta problemático en algunos casos. Por ello, se considera más compleja la interpretación de una partitura para viola si incluye cambios a clave de sol en comparación con aquellas que se mantienen en clave de do en tercera, clave principal de la interpretación violística.

Finalmente, existen algunos conceptos concretos cuya explicación podría facilitar el entendimiento de algunas partes del análisis, por lo que se procederá a su descripción. En primer lugar, en la parte de la viola sobre todo de los cuartetos del siglo XX se puede encontrar una técnica llamada "extensión". La extensión se utiliza para alcanzar una nota de la posición siguiente a la que se encuentre el instrumentista sin cambiar toda la mano de posición, solamente mediante el estiramiento excepcional del cuarto dedo. Se usa en el caso de que la nota a interpretar sea la más baja de la posición siguiente y la única que se va a realizar en esa posición, para inmediatamente después retornar el dedo a su lugar correspondiente. No se suele utilizar varias veces seguidas, pues en el caso de que haya una nota de la posición siguiente que se repita en un periodo corto de tiempo, se procedería a realizar un cambio de posición completo. Más que una técnica, esta práctica podría considerarse un recurso, que, si bien no es estrictamente necesario, se ha de conocer la posibilidad de su utilización.

En segundo lugar, también es recurrente, una vez más sobre todo durante los cuartetos del siglo XX, que la viola realice un efecto llamado "armónico". Esta forma de tocar es común a todos los instrumentos de cuerda frotada y responde a la colocación superficial del dedo sobre la cuerda, sin ejercer presión, lo que produce un sonido diferente al que produciría de la forma tradicional. Puede haber armónicos sobre cuerda al aire (el único dedo colocado sobre la cuerda es el que no ofrece presión) o armónicos sobre una cuerda pisada (uno de los dedos de la mano presiona la cuerda en un punto concreto y otro de los dedos superiores se coloca de forma superficial para conseguir el efecto de armónico). Con este efecto se pueden conseguir, por ejemplo, notas muy agudas que los instrumentos no pueden reproducir de forma tradicional.

CAPÍTULO UNO: SIGLO XVIII

1. Contenido y fuentes

Este capítulo está encabezado por una serie de apartados enfocados en la contextualización de aquellos aspectos que se consideran vinculados con la viola en los cuartetos de cuerda españoles, el objeto de estudio del presente trabajo. Se comenzará dedicando una introducción a la situación de la música instrumental de la época que se agudizará en torno a la música de cámara y más aún en su vertiente nacional. Para ella se recurrirá a la consulta de los estudios de Danuta Mirka (*The Oxford Handbook of Topic Theory*),¹ Stephen E. Hefling ("The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century"),² Miguel Ángel Marín ("¿Existió un cuarteto de cuerda español?"³ e "Historia muy breve del cuarteto en España"),⁴ José Ramón Ripoll ("Músicos italianos en la España del XVIII"),⁵ Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (*The String Quartet in Spain*)⁶ y Judith Ortega (*La música en la corte de Carlos III y Carlos IV: de la Real Capilla a la Real Cámara*)⁷ entre otros.

Además de la contextualización social, este capítulo incluirá una sección exclusiva dedicada a la organología de la viola con motivo de la transición que aún estaba viviendo la estandarización del instrumento durante el siglo en cuestión. Se hará principalmente en base a los estudios de Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*),⁸ Cristina Bordas ("Origen y esplendor de la viola da gamba"),⁹ Luis Báez Cervantes ("Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII")¹⁰ y Maurice W. Riley (*The history of the viola*).¹¹

La contextualización finalizará con una exposición sobre la situación del aprendizaje y la interpretación de la viola europea y española en la época, en la que se escribirá a cerca de su presencia en las instituciones, los métodos de estudio y tratados, los profesores e intérpretes y todo lo relacionado con su participación en conjuntos. Para esta parte se consultarán los trabajos de Elena Martín Pascual (*La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX*),¹² Marina Barba ("Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII"),¹³ Lothar Siemens (*Juan de Ledesma (ca. 1713-1781). Violinista del Real Coliseo de Óperas del Buen Retiro y primer viola de la Real Capilla*

¹ Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford University Press, 2014).

² Stephen E. Hefling, "The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century", *The Cambridge Companion to String Quartet*, Robin Stowell, ed. (Cambridge University Press, 2003).

³ Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013.

⁴ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.

⁵ José Ramón Ripoll, "Músicos italianos en la España del XVIII", *Centro virtual Cervantes*, 2015.

⁶ Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016).

⁷ Judith Ortega, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV: de la Real Capilla a la Real Cámara* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2010).

⁸ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo: Johann Jakob Lotter, 1756).

⁹ Cristina Bordas, "Origen y esplendor de la viola da gamba", *Fundación Juan March*, 2014.

¹⁰ Luis Báez Cervantes, "Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII", *AV Notas*, nº 5, 2018.

¹¹ Maurice W. Riley, *The history of the viola*, vol. 1 (Braun-Brumfield and Ann Arbor, Michigan: 1993).

¹² Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX*. (Trabajo fin de estudios: Conservatorio Superior de Música de Oviedo, 2005)

¹³ Marina Barba, "Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Cuadernos dieciochistas*, vol. 16, 2015.

de S.M. *Cinco Sonatas para violín y bajo solo*¹⁴ y "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809)",¹⁵ Luis Magín Muñiz ("La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios"),¹⁶ Emilio Moreno ("Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII")¹⁷ y Javier Garbayo Montabes ("La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)").¹⁸

Tras el desarrollo teórico contextual se procederá al análisis interpretativo dedicado al papel de la viola de la selección de cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII escogida para este capítulo en base a los catálogos presentados por Juan José Carreras¹⁹ y Miguel Ángel Marín,²⁰ además de aquellos aportados resultado de la investigación personal. Se analizarán cuartetos de Gaetano Brunetti (L150-L155),²¹ Luigi Boccherini (G177-182),²² Manuel Canales (op. 1 y op. 3),²³ José María Reynoso (*Seis cuartetos*),²⁴ Enrique Ataide (*Seis Cuartetos de dos violines, viola y bajo*),²⁵ Pau Marsal (*Cuarteto de cuerda en do mayor*),²⁶ Joseph Teixidor (Cuarteto nº 1)²⁷ y Carlos Francisco Almeyda (op. 2).²⁸

Las entidades a las que se ha recurrido para las investigaciones recogidas en este capítulo son el archivo de la Universidad de Oviedo, la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Nacional de España (BNE), la biblioteca de la Fundación Juan March y la biblioteca del Real

¹⁴ Lothar Siemens, *Juan de Ledesma (ca. 1713-1781). Violinista del Real Coliseo de Óperas del Buen Retiro y primer viola de la Real Capilla de S.M. Cinco sonatas para violín y bajo solo* (Madrid: SEDEM, 1989).

¹⁵ Lothar Siemens, "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809)", *Revista musicología*, nº 1/2, vol. 3, 1980, pp. 293-305.

¹⁶ Luís Magín Muñiz, "La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios." (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012).

¹⁷ Emilio Moreno, "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Sedem*, vol. 11, nº 3, 1988.

¹⁸ Javier Garbayo Montabes, "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)", *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 229-256.

¹⁹ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

²⁰ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015, y "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

²¹ Raúl Angulo Díaz, *Gaetano Brunetti, Cuartetos de cuerda, Vol. 1 (1774) L150-L155* (Asociación Ars Hispana, 2017).

²² Luigi Boccherini, *Sei Divertimenti G177-182 op. 15* (1772). Edición de Rodrigo Ruelas Villela (1990) extraída de IMSLP.org. Consultada por última vez el 25 de septiembre de 2022 ([https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_G.177-182_\(Boccherini%2C_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_G.177-182_(Boccherini%2C_Luigi))).

²³ Miguel Simarro, *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)* (Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001).

²⁴ Manuscrito original conservado en la Biblioteca Nacional de España.

²⁵ Manuscrito conservado en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

²⁶ Tomàs Alcaide Alberó, *Pau Marsal (1761-1839). Quartet de corda en do major*. (Barcelona: Tritó, 2014).

²⁷ Edición de la *Imprenta nueva de Música* conservada en el archivo de la Biblioteca Nacional de España (BNE),

²⁸ Edición de la Editorial Pleyel conservada en la Staatsbibliothek de Berlín.

Conservatorio de Música de Madrid. Se ha tenido en cuenta para el trabajo la existencia de otros autores que compusieron cuartetos de cuerda en España durante la época propuesta para este capítulo como Francesco Corselli, Juan Oliver y Astorga o Fernando Ferandiere, finalmente excluidos de la investigación por la imposibilidad de acceso a sus catálogos, que en muchos casos están desaparecidos.²⁹

²⁹ Alfredo Vicent López, *Fernando Ferandiere (ca.1740 - ca.1816) un perfil paradigmático de un músico de su tiempo. (Biografía - Obra teórica - Obra musical)* (Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid, 1997).

2. Situación de la música instrumental dieciochesca: el porqué del cuarteto de cuerda nacional e internacional

Cuando se habla de música del siglo XVIII se suele recurrir a sus dos ejemplos más representativos: por una parte, el innegable predominio de la música operística que gozaba de un prevalecer tradicional; por otra, el auge de la música instrumental, cuya emancipación fue un producto directo de esta época. Ninguna de las dos se desarrolló de manera completamente independiente, pues la ópera *buffa* fue una potente fuente de recursos para la diversidad compositiva de la música instrumental, y las sonatas y las sinfonías también incluían características de la ópera seria como tópicos de variedad y fluidez.³⁰

La razón principal por la que durante el siglo XVIII la música instrumental se independizó y adquirió el principio de relevancia que actualmente la caracteriza es fruto de los acontecimientos históricos que se estaban viviendo: la humanización y racionalización del pensamiento burgués durante la Ilustración se vieron inevitablemente reflejadas en el arte, siempre representativo de cada época. En el siglo donde el pensamiento ilustrado fomentó el debate y alentó a la conversación y al intercambio de ideas, la música, como lenguaje universal, fue la idónea forma de expresión que se adaptó a las nuevas mentes en constante duda y reflexión, prescindiendo progresivamente de los programas o la subordinación a cualquier texto para dejar paso al formato instrumental, más ambiguo y abierto a interpretaciones alternativas.³¹

Ahora bien, ¿qué agrupación instrumental es la mejor representación del debate y el diálogo?, ¿cómo sería la disposición ideal que combinase el revolucionario carácter de diversidad y tolerancia con la resolución de las vicisitudes que supone enfrentar la organización de un concierto público?

Estas eran las ideas imperantes en ciertos sectores de la sociedad en los que se incluía el Barón Fürnberg, primera persona que comenzó a notificar que Josep Haydn tenía un gran talento para la composición. Decidió entonces ofrecerle la posibilidad de su mecenazgo al Conde Morzin, quien finalmente aceptó sus servicios. Probablemente ninguno de ellos, incluido el propio Haydn, se imaginaba que sus dotes lo llevarían finalmente a ostentar el cargo de uno de los padres del cuarteto de cuerda y de una de las figuras clave en la historia de la música instrumental. En la primera época compositiva de Haydn, los cuartetos eran simplemente denominados *divertimentos*, y no fue hasta bien entrada la década de 1780 cuando finalmente se concientia de la consolidación del género *cuarteto*, al que no vuelve a atribuir ninguna otra denominación.³² Paralelamente, Luigi Boccherini, compositor con el que Haydn se disputa el trono del liderazgo del surgimiento de los cuartetos de cuerda, desarrollaba su carrera interpretativa y compositiva de la que se hablará más adelante.

Además de encajar en las características citadas anteriormente, el cuarteto de cuerda también posee la propiedad de la similitud organológica entre los instrumentos participantes, lo que pone de manifiesto una representación más fiel al diálogo entre

³⁰ Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford University Press, 2014), section I.

³¹ Cibrán Sierra, *El cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Música, 2014), p. 24.

³² Jesús Ángel León, "Cuatro voces conversando", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 82-85.

iguales. El otro factor a tener en cuenta para entender la idoneidad del cuarteto de cuerda como formación de músicos en el marco de la época es el sistema organizativo de los conciertos: usualmente se trataba de personas individuales quienes organizaban los conciertos en los salones de su propiedades, asique les era conveniente un conjunto que no tuviese problemas de desplazamiento causados por instrumentos difíciles de transportar, se adaptase al espacio propuesto que podía ser más o menos reducido, y que no fuese muy elevado en costes por la cantidad de músicos que requiriese.³³

A raíz de la producción haydiana y boccheriniana, y visto el exitoso resultado que daba la combinación de las voces de esos cuatro instrumentos, comenzaron a emanar tímidamente las composiciones de cuartetos en los repertorios de otros compositores europeos y terminaron por popularizarse. Mozart, buen conocedor y admirador del compositor vienés, le dedicó en forma de seis cuartetos una respuesta directa a su op. 33, su serie de cuartetos dedicados a Haydn de 1785, que fue desencadenante de un gran impacto en las formas compositivas en todo el continente. Tras el fallecimiento de Beethoven, principal continuador directo de la escuela clásica y uno de sus últimos representantes –así como uno de los primeros de la corriente inmediatamente posterior–, la historiografía abandonó parcialmente este género de manera que su reflejo no se corresponde del todo con los hechos acontecidos en la realidad. Algunos autores tomaron el relevo de los cuartetos de cuerda legados por los clásicos y asentaron nuevas ideas sobre sus bases, y tuvieron una gran acogida por parte de los aficionados y profesionales de la época.³⁴ Spohr (1784-1859), lanza toda una declaración de intenciones al dividir su obra cuartetística en dos: unos son los que denomina *solo-quartet*, similares a una pieza en la que el violín primero predomina mientras que los tres instrumentos restantes le acompañan; otros, los que bautiza como “verdaderos cuartetos”, aquellos en los que las cuatro voces participan igualitariamente (“possibly the most difficult type of composition”).³⁵

Fuera del marco de influencia austro-germánico y los modelos italianos, no fue hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando el cuarteto de cuerda comenzó a asentarse como parte de las tradiciones de otros lugares. Su utilización era propicia para los compositores internacionales sobre todo por sus grandes posibilidades de experimentación e introspección compositiva, así como para la inclusión de sus propios temas autóctonos. De todos modos, la influencia centroeuropea no cesó en las obras para este conjunto de los países que empezaban a crear su propia personalidad al respecto: Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia e incluso Italia se vieron sometidos a las formas alemanas.³⁶

³³ Jaime Tortella, "Luigi Boccherini (1743-1805), una vida dedicada a la música", *Quodlibet* 70, n° 1, 2019, pp. 85-111.

³⁴ Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Folker Gothel, ed. (Tutzing, 1968), I, p. 119. Extraído de Stephen E. Hefling, "The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century", *The Cambridge Companion to String Quartet*, Robin Stowell, ed. (Cambridge University Press, 2003).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Kenneth Gloag, "The string quartet in the twentieth century" en Robin Stowell (ed.) *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge University Press, 2003), pp. 288-309.

2.1. El cuarteto de cuerda español en el siglo XVIII

Es insistente el musicólogo Miguel Ángel Marín en la idea de que el cuarteto de cuerda en España no fue un género de menor presencia ni consideración que en el resto de Europa.³⁷ En primer lugar, el nacimiento del cuarteto de cuerda en España fue coetáneo a su surgimiento internacional, ya que el *Cuarteto op. 1* de Boccherini fue compuesto en 1761 y los *Cuartetos op. 17* de Haydn, que determinan el asentamiento del género, fueron compuestos 1771. Por otra parte, a través de las redes internacionales de comercio sabemos que los aficionados españoles de la época pudieron asistir a representaciones de infinidad de autores que a día de hoy prácticamente han desaparecido de los programas de las salas de concierto, tales como Bertoni Cambini, Davaux, Demachi, Eichner, Grassmann, Gehot, Giardini, Gossec, Gyrowetz, Mysliveček, Pichl, Rauzzini, Ricci, Richter, Vachon, Vanhal, Viotti y Wranitzky.³⁸

La problemática, relata el doctor en musicología,³⁹ reside en los impedimentos varios que sufre el estudio del cuarteto de cuerda del siglo XVIII, que, eclipsado por el interés en la música teatral y eclesiástica, apenas cuenta con seguimiento musicológico y hace que se tenga una visión mermada de su impacto en la época que nos ocupa. De hecho, no es de extrañar que la información en torno a la formación sea escasa teniendo en cuenta que la música de ámbito privado es mucho más difícil de documentar y, el cuarteto de cuerda, siguiendo la tradición vienesa, no dejó definitivamente los salones para enfrentarse a las salas públicas hasta el siglo XIX.⁴⁰ A todo esto se le ha de sumar la costumbre de los historiadores españoles de excluir como parte de la historia del país a figuras no nacidas en suelo español, lo que en definitiva es incorrecto cuando se habla de la agrupación de cuerda, como podremos comprobar a continuación.

A pesar de todas las tendencias contradictorias, en la actualidad es bien sabido que los músicos de ascendencia italiana de las cortes dieciochescas son el punto de inflexión en la música instrumental y los más grandes referentes del cuarteto en el país. Solamente Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti albergan la autoría de más de la mitad de cuartetos compuestos en ese siglo. La primera duda que nos asalta al descubrir los datos del impacto e influencia que una producción masiva como ante la que nos encontramos pudieron determinar el rumbo compositivo del país es: ¿qué llevó a las cortes españolas a interesarse por los músicos italianos? O, por el contrario, ¿qué llevó a los músicos italianos a interesarse por España? La explicación es progresiva y de carácter aristocrático, desencadenada por la ocupación del trono por Felipe V de Borbón.

El foco cultural durante el siglo XVIII seguía siendo las cortes, y, por ende, su mayor representante era la casa real. La presencia de dos reinas cónyuges de origen italiano y con interés por la música y la cultura teatral, María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio (las dos mujeres de Felipe V), impuso un ascenso del gusto por lo

³⁷ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.

³⁸ Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Jesús Ángel León, "Cuatro voces conversando", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 82-85.

operístico en concreto, pero por el arte musical italiano en general. El crecimiento de los teatros en Madrid fue desmesurado y en ellos se representaba ópera tanto en su formato original como en formatos adaptados al gusto español con acercamientos a la zarzuela.⁴¹

A Felipe V le sucedió Fernando VI, cuya esposa era también mantenía interés por los modelos musicales italianos: Bárbara de Braganza. Juntos continuaron con el legado musical heredado por sus predecesores asentándolo aún más si cabe, y más músicos del país transalpino se trasladaron a trabajar para la nobleza española. El músico de la corte por antonomasia era Domenico Scarlatti, pero tras él y con las siguientes generaciones vinieron los nombres de Gaetano Brunetti, Filippo Manfredi, Francesco Vaccari o Luigi Boccherini.⁴²

Cuando se habla de la música de cámara en la corte española se debe mencionar la figura Francesco Vaccari, primer violinista de la Orquesta de Cámara de la Capilla Real desde 1804 y persona de gran confianza del Rey Carlos IV. Siendo este último un aficionado del violín, solían juntarse con Gaetano Brunetti y Dámaso Cañada para interpretar cuartetos de cuerda, despertando en el pueblo curiosidad por este formato de agrupación debido a la anteriormente mencionada autoridad cultural que ejercían las tendencias de la corte sobre el resto de estratos sociales.⁴³

En cuanto a los compositores de cuarteto nacidos en España, Carlos José Gosálvez Lara plantea en el libro *The String Quartet in Spain*⁴⁴ las causas de su escasez, pues a pesar de la influencia italiana, es notablemente reseñable la poca cantidad de autores para la formación de cuarteto de cuerda naturales de España –de los que se tiene constancia– en comparación con la media europea. En primer lugar, es posible que se deba a falta de fuentes bibliográficas tanto por su pérdida como por el carácter minoritario que define a la agrupación en sí. Además, la imprenta era muy precaria y el mercado limitado, por lo que la divulgación de cualquier documento era difícil y costoso. En segundo lugar, y como una de las hipótesis principales que veremos continuadas a lo largo del presente trabajo, Gosálvez Lara sugiere que los músicos españoles no se ven del todo identificados con un género que no sienten propio y que no dominan, pues su inclusión en España es más bien fruto de una imposición que de su desarrollo orgánico.⁴⁵

⁴¹ José Ramón Ripoll, "Músicos italianos en la España del XVIII", *Centro virtual Cervantes*, 2015.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Carlos Prieto, *Las aventuras de un violonchelo: Historias y memorias*. (Fondo de cultura económica de España, 1998), capítulo VII.

⁴⁴ Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016).

⁴⁵ Carlos José Gosálvez Lara "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp 31-52.

3. La viola española del siglo XVIII

La viola, que hace veces de contralto,
y los llenos armónicos anima,
con voz más corpulenta,
mediando en la distancia que se cuenta,
del violín al violón, los aproxima.⁴⁶

3.1. Breve introducción a la organología de la viola

La viola, como instrumento participante en las agrupaciones de cuerda, desde sus inicios estuvo enfocada por compositores de toda Europa a ese relleno armónico del que nos habla el tinerfeño Iriarte en su icónico poema didáctico *La Música*. Es como poco interesante, que diría esclarecedor, el desmesurado cambio que concretamente en España presenta su inclusión más o menos crucial –rango que se tratará de acotar a lo largo de esta tesis– junto con los aspectos que lo motivan, así como sus causas en los distintos estratos de interpretación y composición en la historia del país.

Durante en el siglo XVIII coexistieron diferentes tipos de instrumentos que fueron llamados “viola”. Aunque es solo uno de los múltiples ejemplos, la más conocida en el comienzo del siglo fue la *viola da gamba* (Ilustración 1),⁴⁷ que en ese momento ya tenía considerado reconocimiento entre los compositores y había gozado de adquisición de repertorio y popularidad durante su larga vida de casi trescientos años. Se caracteriza por tocarse entre las piernas, tener seis o siete cuerdas, un mástil con trastes y "efes" en forma de “C”.⁴⁸ No tiene la curvatura del puente muy pronunciada para que el intérprete pueda tocar dobles cuerdas con facilidad.

⁴⁶ Tomás Iriarte, *La música* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779). Biblioteca Digital Hispánica (BDH).

⁴⁷ Jean Baptiste Forqueray (1699-1782), violagambista, retratado por Jean-Martial Frédou en 1737. Imagen extraída de Wikipedia.es. Consultada por última vez el 22 de abril de 2022

([https://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Forqueray#/media/Archivo:JPA_Forqueray_\(1\).gif](https://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Forqueray#/media/Archivo:JPA_Forqueray_(1).gif)).

⁴⁸ Cristina Bordas, "Origen y esplendor de la viola da gamba", *Fundación Juan March*, 2014.



Ilustración 1: Viola da gamba

Por otro lado, en 1756 Leopold Mozart publicó su tratado *Violinschule*⁴⁹ en el que habla de la existencia de otras violas con las que se interpretaba en su tiempo: una de ellas es la *viola di fagotto*, un instrumento que describe con formato de seis o de siete cuerdas reales, hasta dieciséis simpáticas y destinado a los registros graves. Su afinación comienza en la cuerda mi 2 en la versión de seis cuerdas y en la cuerda si 1 en la versión de siete.⁵⁰ Asimismo, relata las características del *bordón* o *baryton*, otro bajo más cercano a la *viola da gamba*, pero a su vez con nueve o diez cuerdas simpáticas de metal. Todos ellos se tocan entre las piernas en posición vertical, a diferencia de la *viola d'amore*, un instrumento coetáneo al siglo XVIII que se toca sobre el hombro y cuyos primeros formatos tenían cinco cuerdas metálicas. Más tarde, el número fue aumentando según la demanda de los compositores llegando a tener siete cuerdas de tripa entorchadas además de cuerdas simpáticas de acero y una afinación variable por medio de una *scordatura*. Ha de mencionarse un instrumento derivado de la *viola d'amore* menos usual pero que compartió cronología y características con los anteriores: se trata del *violet inglés* y sus peculiaridades son siete cuerdas sonoras y catorce simpáticas, así como una ondulación del contorno mayor que el de la *viola d'amore*.⁵¹

Sin embargo, es suficiente con un breve estudio organológico en base a la iconografía musical de la época para comprobar que la *viola* utilizada para los conjuntos de cuerda como los cuartetos de cuerda desde sus inicios es la más parecida a la actual. Resulta demostrativo observar cuadros como el famoso anónimo titulado *Joseph Haydn*

⁴⁹ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo: Johann Jakob Lotter, 1756).

⁵⁰ Pascual León, *La interpretación musical en torno a 1750: estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la Violinschule de Leopold Mozart* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016), p. 29. Extraído de Luis Báez Cervantes, "Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII", *AV Notas*, nº 5, 2018, pp. 64-81.

⁵¹ *Ibidem*.

playing string quartets que se encuentra en el Staatsmuseum de Viena (Ilustración 2).⁵² Conjuntamente, las partituras de la época se suman a la confirmación de esta teoría, ya que están escritas tanto en registro, afinación y posibilidades interpretativas para el instrumento en cuestión: tenía cuatro cuerdas afinadas por quintas y se tocaba sobre el hombro del intérprete de la misma forma que el violín, con una técnica de arco semejante y con una diferencia de tamaño no excesivamente notable con respecto a este. La forma ya había adoptado una estética que llega hasta nuestros tiempos, las tapas poco abombadas se sujetaban sobre los aros, y las ‘efes’ remataban adornando y sirviendo de expulsos de sonido.



Ilustración 2: Anónimo "Joseph Haydn playing string quartets" (Viena: Staatsmuseum)

En cuanto a su utilidad, la concepción que se tenía del instrumento durante el siglo XVIII en las instituciones musicales europeas de referencia quedó reflejada en declaraciones de sus integrantes, como las que Johann Joachim Quantz dejó escritas en su conocido tratado instrumental *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de 1752:

La viola es considerada comúnmente de poca importancia en el mundo musical. La razón bien puede ser que es tocada por personas que, o son principiantes en el conjunto o no tienen un particular talento para sobresalir en el violín, o que el instrumento produce muy pocas ventajas en sus instrumentistas, por eso no es fácil persuadir a gente para que aprenda a tocarla. Yo sostengo, sin embargo, que si el acompañamiento entero está sin defecto, el violista puede ser tan capaz como un segundo violinista. [...] pocos violistas dedican tanto esfuerzo en su trabajo como deberían. Algunos llegan a creer que si solamente saben un poco a cerca de la métrica y división de las notas, nada más pueden exigirles. [...] Si ellos dedicaran el esfuerzo necesario podrían mejorar más fácilmente su

⁵² Anónimo, *Joseph Haydn playing string quartets* (Austria, Viena: Staats museum).

estatus en el ambiente musical, y gradualmente avanzar en su posición, en vez de estar encadenando a la viola hasta el fin de sus días, como generalmente sucede. Hay muchos ejemplos de gente que, después de tocar la viola en su juventud, adquiere mayor prestigio en el mundo musical, Y después, está cualificada para algo mejor, no está avergonzada de volver a coger el instrumento en caso de necesidad. Quien es un verdadero músico le importa el conjunto entero, sin inquietarle si toca la primera o la última parte.⁵³

En este caso, Quantz enfoca la culpa de la falta de prestigio violístico principalmente en los intérpretes, idea que, si bien resulta una observación parcialmente acertada, se descubrió, tras una reflexión en perspectiva este patrón de comportamiento, como un bucle estructural más que un hecho casual.

⁵³ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). Extraído de Maurice W. Riley, *The history of the viola*, vol. 1 (Braun-Brumfield and Ann Arbor, Michigan: 1993), pp. 123 y 124. A su vez extraído de Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX*. (Trabajo fin de estudios: Conservatorio Superior de Música de Oviedo, 2005), p. 23.

3.2. Situación violística en la España del siglo XVIII

Debido a la similitud entre la técnica violinística y violística y a la escasa dificultad que los compositores establecían a las partes de viola, en los conjuntos anteriores al siglo XIX se creía erróneamente que no se requería de habilidades interpretativas específicas aplicables a la práctica de cada instrumento, siendo la interpretación de viola siempre asignada a profesionales del violín que la tocaban nada más ocasionalmente, cuando era requerido por un compositor para un conjunto instrumental. Concretamente en España lo demuestra la frecuencia de casos como el de Nicolás Pastor, que figura en los registros de la compañía de Eusebio Rivera en la temporada 1775-1776 como violín; en la temporada 1776-1777 en la lista de músicos de la compañía de Manuel Martínez como viola para la representación de *La fontana del placer y la majestad en la aldea*; y esa misma temporada vuelve a aparecer nuevamente como violín para la compañía de Rivera en la representación de *Para el tío y la tía*.⁵⁴ A Juan Bala se le puede ver como viola en los registros de la misma representación de *La fontana del placer*, y, sin embargo, aparece en la sección de violines del listado de empleados del Teatro de la Cruz en 1807.⁵⁵ El compositor y violinista Juan de Ledesma era conocido, aparte de por sus sonatas para violín, por sus facultades interpretativas, y llegó a ser violinista en el Gran Coliseo de Óperas del Buen Retiro. Sin embargo, fue uno de los principales de viola de la Real Capilla.⁵⁶

Infinidad de ejemplos como estos eran la norma y no casos aislados en el panorama interpretativo del siglo XVIII español, pues la especialización violística era prácticamente nula. En el ámbito internacional, institucionalmente no se reconoce su independencia hasta 1877, cuando el conservatorio de Bruselas saca la primera cátedra para la especialidad.⁵⁷ Por otro lado, de la España de la época se pueden extraer algunos ejemplos del comienzo del desarrollo distintivo del instrumento como parte de las agrupaciones de cuerda.

Es especialmente reseñable la figura del compositor José Herrando, quien empezó a remover la problemática de la viola con intenciones de mejorar su situación en pos de ampliar el abanico de posibilidades compositivas. Este músico, trabajador para diversas casas nobles, posee un famoso tratado para violín llamado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* (1756) dedicado al duque de Arcos, don Francisco Ponce de León, en el que ya resalta los beneficios del estudio de la clave de do aun siendo violinista. En 1760 escribe *Diferentes Lecciones / para viola Para el*

⁵⁴ Marina Barba, "Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Cuadernos dieciochistas*, vol. 16, 2015, pp. 165-185.

⁵⁵ Reglamento general para la dirección y reforma de teatros 1806-1807, ayuntamiento de Madrid (Original archivado por la Universidad Complutense de Madrid).

⁵⁶ Lothar Siemens, *Juan de Ledesma (ca. 1713-1781). Violinista del Real Coliseo de Óperas del Buen Retiro y primer viola de la Real Capilla de S.M. Cinco sonatas para violín y bajo solo*. (Madrid: SEDEM, 1989). Extraído de Evguenia Roubina, "El enigma de Juan de Ledesma: un músico español y la catedral metropolitana de México", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nº 18, 2003, pp. 55-80.

⁵⁷ Luís Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 25.

Exc. Sr. Duque de Alba, el primer tratado específico para el estudio de la viola que existe hasta ese momento, lo que representaría un hito histórico que coloca a España en un avanzado lugar con respecto a la consideración de dicho instrumento a nivel europeo, si se tiene en cuenta que el siguiente método específico para la viola es el de Michel Corrette con más de una década de diferencia (1773).⁵⁸ Desafortunadamente, el incendio del palacio de Liria durante la guerra civil española acabó con los ejemplares del tratado, aunque el mero conocimiento de su existencia nos dejó constancia de la semilla que un interés floreciente en torno al instrumento dejó plantada.⁵⁹

Su tímido surgimiento se puede observar también durante eventos relacionados con la música y la cultura en la España del siglo XVIII. El maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela Melchor López describía el papel de la viola en las partituras como “obligado” o “solista” y apelaba a la necesidad de dos violas para las composiciones que estrenaba para su orquesta. Tales reflexiones sobre la independencia armónica y melódica que representaba la duplicación del instrumento se suponen influidas por Haydn, de quien era admirador,⁶⁰ así como las composiciones propias con esta disposición que le convirtieron en el primer autor español de música eclesiástica en la inclusión grupal de la viola en 1785. Aunque el investigador de ciencia musical Antonio Ezquerro defina la presencia de la viola en las agrupaciones eclesiásticas del siglo XVIII no “rara” pero sí “infrecuente”,⁶¹ su actuación en grupo no queda limitada a López, sino que aflora también en la Real Capilla de Madrid con el compositor José Pons a finales de siglo. No es de extrañar, pues la Real Capilla fue una de las primeras instituciones en contar con la viola en su plantilla, y su presencia es recurrente.⁶²

Continuando con el aumento de las voces de viola en los conjuntos de cuerda encontramos el caso de José Palomino, compositor y violinista madrileño de la segunda mitad del siglo XVIII que dejó un legado de música religiosa, operística y de cámara posteriormente declarada adelantada a su tiempo en muchos aspectos.⁶³ En torno a la música instrumental, Palomino realzó la figura de la viola en sus composiciones de manera inusual para la época y el contexto, y llegó a componer a finales de siglo tres quintetos con dos violas “dedicados a Su Excelencia el Conde de Fernán Núñez,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 360.

⁵⁹ Emilio Moreno, “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, *Sedem*, vol. 11, nº 3, 1988, pp. 555-655.

⁶⁰ Javier Garbayo Montabes, “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)”, *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 229-256.

⁶¹ Antonio Ezquerro Esteban, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón (con violines y/u órgano) de La Seo y El Pilar de Zaragoza* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004), p. 106. Extraído de Javier Garbayo Montabes, “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)”, *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 229-256.

⁶² Javier Garbayo Montabes, “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)”, *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 229-256.

⁶³ Lothar Siemens, “José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809)”, *Revista musicología*, nº 1/2, vol. 3, 1980, pp. 293-305.

Embajador de España en Portugal”.⁶⁴ Posteriormente, Gaetano Brunetti al servicio de Carlos III y Carlos IV⁶⁵ compone la mayor producción de quintetos para esta agrupación, que suman cincuenta y tres. La razón de la elección de instrumentistas para los músicos que componían para la corte residía en las necesidades y la disposición de intérpretes que en ese momento albergaba, pero, teniendo en cuenta que no eran necesarios intérpretes especializados para tocar la viola, se puede deducir que el interés por el instrumento en este caso era realmente procedente de las preferencias de sonoridad del autor.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Germán Labrador López, "La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder e la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti", *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos xv-xviii)*, 2008, pp. 2191-2218.

4. Cuartetistas tempranos

4.1. Compositores italo-hispanos: Gaetano Brunetti

Gaetano Brunetti, compositor español de ascendencia italiana, llegó a componer 50 cuartetos de cuerda a lo largo de su vida, la cual dedicó en gran parte a servicio de los reyes Carlos III y Carlos IV.⁶⁶ El desconocimiento de su obra no es atribuible a un escaso interés compositivo de sus cuartetos: son innovadores, son arriesgados con respecto a los modelos de las composiciones análogas de otros autores europeos y su utilización de las tonalidades sobrepasa los límites alcanzados hasta el momento, virtudes que los harían sobresalir en cualquier contexto de la época en la que fueron creados. La verdadera razón de su limitada popularidad fue la exclusividad de dedicación y derechos de las obras que suponía un mecenazgo de tal envergadura en el siglo XVIII, lo que hizo que la obra de Brunetti tras la muerte de ambos quedara en el olvido durante siglos por su no divulgación.⁶⁷ Su aportación musical, además de una de las más amplias que constituye el corpus de los cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII (solamente por detrás de Boccherini), es un punto de referencia para cuartetistas futuros.⁶⁸

Por otra parte, la representación violística en los cuartetos de Brunetti no coincide con las atribuciones que se le hacen a este compositor con respecto a sus avances, ni con la predilección que pareció mostrar por este instrumento en composiciones suyas para otras agrupaciones (como su numerosa producción de quintetos para dos violas), y se puede ver como mantiene su papel fiel al modelo clásico italiano. Tras el análisis de sus seis primeros cuartetos (1774) se comprueba que coinciden en el desinterés por la construcción de un diálogo, pues la influencia de las texturas jerárquicas imperantes en ese estilo descarta la inclusión igualitaria de todos los instrumentos del cuarteto y convierte a estas obras en casi un monólogo del violín primero. Es entendible, debido a la concepción contemporánea sobre la viola y a la anteriormente mencionada falta de intérpretes especializados, que los compositores europeos rechazasen ceder responsabilidad al instrumento, lo que incluye casos como este en el que las técnicas de arco son limitadas y en ningún momento de ningún movimiento la viola tiene que cambiar de posición. A menos que el intérprete decida libremente por motivos performativos experimentar con la ejecución en otras posiciones, la intención de la escritura está claramente destinada a que se mantenga la primera posición permanentemente: en varias ocasiones los pasajes alcanzan la nota mi de la cuerda la –nota más aguda que se puede tocar en la viola en primera posición– e inmediatamente a continuación inician el descenso (Ilustración 3).⁶⁹

⁶⁶ Judith Ortega, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV: de la Real Capilla a la Real Cámara* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2010), p. 143.

⁶⁷ Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

⁶⁸ Germán Labrador López de Azcona, *Gaetano Brunetti: músico en la corte de Carlos IV* (Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid, 2003).

⁶⁹ Edición propia a partir de Raúl Angulo Díaz, *Gaetano Brunetti, Cuartetos de cuerda, Vol. 1 (1774)L150–L155* (Asociación Ars Hispana, 2017), compás 22 del primer movimiento y compás 53 del tercer movimiento del cuarteto L151.



Ilustración 3: Compás 22 del primer movimiento y compás 53 del tercer movimiento del cuarteto L151 de Gaetano Brunetti.

Los momentos de relleno armónico y rítmico asignados a la viola en dichos cuartetos se pueden clasificar en series de motivos recurrentes. Por un lado, las sucesiones de contratiempos del primer y cuarto movimiento del *Cuarteto n° 1*, que reaparecen en el primer movimiento del n° 2 (Ilustración 4).⁷⁰ Por otro, las corcheas seguidas en una misma nota, usuales en todos los cuartetos analizados del compositor (final de la Ilustración 4), al igual que las secuencias de notas tenidas.



Ilustración 4: Compases 69-74 del primer movimiento del cuarteto L150 de Gaetano Brunetti

Otro de los recursos de los que Brunetti hace uso constante es la introducción de la viola como elemento de refuerzo al final o al principio de algunas frases, a modo de dobladura rítmica o armónica de cualquiera de los otros instrumentos –especialmente del violín segundo– durante motivos cortos. El compositor es tan insistente con esta técnica que no solo la incluye en pasajes de todos los movimientos, sino que dispuso algunos de

⁷⁰ Raúl Angulo Díaz, *Gaetano Brunetti, Cuartetos de cuerda, Vol. 1 (1774) L150–L155* (Asociación Ars Hispana, 2017), compases 69-74 del primer movimiento del cuarteto L150.

ellos, como el cuarto de su nº 3, en los que la parte de la viola está prácticamente formada íntegramente en base a este recurso (Ilustración 5).⁷¹



Ilustración 5: Compases 4-11 del cuarto movimiento del L152 de Gaetano Brunetti

Es excepcionalmente destacable, a pesar de su escasa dificultad, la existencia de un *solo* de viola en el tercer movimiento *Largo cantabile* del Cuarteto nº 2 que se extiende durante diez compases (Ilustración 6).⁷² Es el único instante de los cuartetos analizados de Brunetti en el que la viola destaca por encima del resto de instrumentos y lleva la melodía principal. En este breve periodo de protagonismo tampoco es necesario para la viola cambiar de posición, aunque pueda hacerse para una mejor ejecución de sus intenciones melódicas. Los ritmos son más completos que los que Brunetti había ofrecido para el instrumento hasta el momento a lo largo de sus cuartetos, con semicorcheas que no forman parte del doblaje de otra voz, mordentes y síncopas. Además, es el *solo* que presenta el tema del movimiento, con lo que en la reexposición (compás 49) vuelve a aparecer íntegramente. Al finalizar los diez compases, empieza inmediatamente el mismo *solo* asignado al violín primero, pero, por el contraste de rol, en dicha voz no sobresale fuera de la tónica que lleva ese instrumento durante toda la obra.

⁷¹ *Ibid.*, compases 4-11 del cuarto movimiento del cuarteto L152.

⁷² *Ibid.*, compases 1-10 del tercer movimiento del cuarteto L151.

III - Largo Cantabile

Largo Cantabile

[Violin 1^a] *p*

[Violin 2^a] *p*

[Viola] *Solo*

[Basso] *p sempre*

Ilustración 6: Compases 1-10 del tercer movimiento del cuarteto L151 de Gaetano Brunetti

No hay más elementos que conformen la sencilla parte de viola de los cuartetos del maestro Brunetti: entre todos los cuartetos se incluyen solamente tres golpes de arco que son *detaché*, ligaduras, y puntuales ocasiones de notas picadas; la velocidad máxima que llega a alcanzar la viola son las semicorcheas en *presto* del cuarto movimiento del *Cuarteto n° 1*, y las alteraciones son únicamente las propias de la tonalidad y su presencia no le añade complejidad a la interpretación de la *partichela*.

En base al conjunto de conclusiones extraídas del análisis de los cuartetos de Gaetano Brunetti, se puede demostrar la concepción que tenía sobre la viola como instrumento dentro del conjunto de cuerda: una voz acompañante dentro de la tradicional estructura jerarquizada clásica italiana.

4.2. Compositores italo-hispanos: Luigi Boccherini

Era creciente la suma de figuras que hacían al género y a los autores cada vez más solicitados por la emergente moda, pero el mayor representante del cuarteto en España fue concretamente Luigi Boccherini (1743-1806), quien marcó una tendencia que traspasó fronteras en Europa y se convirtió en el histórico cuartetista cuya reputación perdura hasta nuestros tiempos. El músico natural de Lucca fue, desde joven, en parte por herencia familiar, un gran aficionado a la música de cámara en general y al cuarteto de cuerda en particular. A sus escasos veintidós años profesionalizó, junto a F. Manfredi, P. Nardini y G. Cambini como intérpretes integrantes, lo que actualmente se describe como el primer cuarteto de cuerda profesional como formación de músicos de la historia: el Cuarteto Toscano.⁷³

Con él pasó años viajando nacional e internacionalmente a razón de la interpretación de cuartetos, y combinaba su labor intérprete con la composición, dos disciplinas que le acompañaron durante toda su vida. Por fortuna para sus preferencias en cuanto a la profesión de músico, era una buena época para la música de cámara, pues era conveniente por su comodidad, lucidez y reducidos costes para la mayoría de mecenas nobles interesados en el arte y en tener a un grupo de músicos a su disposición. Solo dos años después de la creación del Cuarteto Toscano, en 1767, Boccherini se trasladó a Francia donde trabajó para el Barón de Bagge durante tres años; hasta que se asentó finalmente para trabajar con mecenas como el infante Don Luis, el Príncipe Federico Guillermo de Prusia o incluso el príncipe de Asturias Carlos Antonio de Borbón en el lugar donde pasó la mayor parte de su vida: España.⁷⁴

La producción de música de cámara de Boccherini es colosal, llega en total a noventa y seis cuartetos de cuerda a los que han de sumarse su catálogo de dúos, tríos, quintetos y sextetos no menos impresionante. Aparte de sus trabajos de base, también ocupaba negocios internacionales puntuales que le sirvieron para darse a conocer por toda Europa, así como para ampliar su visión y enriquecer sus recursos compositivos. Es interesante como puede verse en la comparación entre el *Cuarteto K. 80* con el *Trío op. 1, n.º 6* de Boccherini, cómo la acción influyente del compositor italiano ya tenía incidencia incluso en el joven Mozart de 1770.⁷⁵

Con músicos del calibre de Brunetti y Boccherini residiendo en Madrid y trabajando en torno a la corte española, se hace necesaria la teorización e hipótesis sobre sus consecuencias en los compositores españoles del siglo XVIII. Si se enmarca en el tema que nos atañe, el cuarteto de cuerda, es imprescindible la mención de una retahíla de autores simultáneos que beben de fuentes de inspiración que, por su ubicación y contexto, en muchas ocasiones resultan afines.

Los *Sei Divertimenti G177-182*⁷⁶ de Luigi Boccherini fueron compuestos en 1772 y son un conjunto de seis cuartetos de cuerda de dos movimientos cada uno, que

⁷³ Héctor Santos Conde, "Opera grande" y "Opera piccola" en la música de cámara de Luigi Boccherini" (Trabajo Fin de Master: Universidad de Granada, 2013), p. 19.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, n.º 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

⁷⁶ Luigi Boccherini, *Sei Divertimenti G177-182 op. 15* (1772).

mayoritariamente albergan como segundo movimiento un *Minuetto-Trío*. A continuación, se expondrán los resultados del análisis interpretativo centrado en el papel de la viola de esta selección de cuartetos de Luigi Boccherini con el fin de que sirvan de muestra del trabajo del compositor en la época y de referencia para la comparación con otras partes de viola de obras de autores españoles coetáneos.

Las características técnicas individuales de la viola en los cuartetos de Luigi Boccherini son uno de los principales reflejos de la forma hegemónica de trabajar con ese instrumento en los conjuntos de cuerda nacionales del siglo XVIII: se trata de intervenciones que no requieren ningún cambio de posición a lo largo de los seis cuartetos, pues la escritura está dispuesta de forma que se pueda interpretar en su totalidad en primera posición; además, los golpes de arco están limitados a *detaché*, notas ligadas y puntualmente ciertas notas picadas, los tres más generales para la viola. Como excepción a las técnicas más sencillas aparece en el *Cuarteto G179* una serie de dobles cuerdas que conllevan una mayor dificultad en la afinación, aunque siguen dentro del marco de poca responsabilidad para el intérprete en comparación con las capacidades del instrumento y con el papel de otros integrantes del cuarteto (Ilustración 7).⁷⁷



Ilustración 7: Compases 17-25 del segundo movimiento del Cuarteto G179 del op. 15 de Luigi Boccherini

En cuanto a la textura, la disposición de los seis cuartetos es mayoritariamente jerárquica en todos los movimientos. Se acentúan las diferencias entre el papel melódico de los violines y el papel acompañante realizado por la viola sobre todo en los movimientos *Minuetto-Trío*, una tendencia continuada en la totalidad de la serie. Además del primero, el violín segundo también cuenta con mucha representación: la disposición más frecuente en toda la colección de cuartetos es la de dos a dos (agudos-graves), donde ambos violines se complementan y tienen una presencia similar. La viola cuenta con ciertos patrones recurrentes, como acompañamientos en corcheas que repiten los grados 1º-5º-3º-5º, o apoyos rítmicos a la melodía principal en una subdivisión menor de tiempo; todos ellos emulados de nuevo en la parte de este instrumento a lo largo de las obras para cuarteto del resto de compositores del periodo en España. Aparte de estos patrones, hay apenas cuatro entradas en las que la viola adquiere cierta relevancia –y en todas ellas de forma moderada–, además de un único *solo*, con el que abre el último de los movimientos de la serie (Ilustración 8).⁷⁸ Este *solo* representa el momento más destacable para el instrumento de todos los cuartetos del autor analizados, pues, en él, la viola tiene la responsabilidad de realizar un pasaje de corcheas, fusas y trinos que abre una sección con el resto de integrantes del cuarteto en silencio y, por tanto, con el deber de marcar un nuevo tempo.

⁷⁷ Luigi Boccherini, *Sei Divertimenti G177-182 op. 15* (1772). Edición de Rodrigo Ruelas Villela (1990) extraída de IMSLP.org. Consultada por última vez el 25 de septiembre de 2022 ([https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_G.177-182_\(Boccherini%2C_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_G.177-182_(Boccherini%2C_Luigi))), compases 17-25 del segundo movimiento.

⁷⁸ *Ibid.*, compases 1-4 del *Trío*.



Ilustración 8: Compases 1-4 del Trío del Cuarteto G182 del op. 15 de Luigi Boccherini

Los seis cuartetos de Luigi Boccherini G177-182 de 1772 son un ejemplo de los sistemas compositivos en torno a la viola que tomaron de referencia los cuartetistas españoles coetáneos. En ellos reside una textura mayoritariamente jerárquica con disposiciones dos a dos y en la que la viola, sin contar excepciones puntuales, tiene un papel completado por patrones de acompañamiento sin técnicas complejas.

4.3. Manuel Braulio Canales

Las composiciones del violonchelista, cuartetista e intérprete de viola de amor Manuel Canales fueron en su época punto de mira de críticas tanto positivas como más desafortunadas, y, aunque sus cuartetos de cuerda no fuesen la descripción de brillantez como quiso aclarar en 1868 el compositor Francisco Asenjo Barbieri⁷⁹ tras descubrirlos, como mínimo su enorme valor historiográfico es innegable: su op. 1 de 1774 dedicado al Duque de Alba son los primeros cuartetos de cuerda registrados compuestos por una persona nacida en España.⁸⁰ Hacia 1782 se publicó en Londres por motivos desconocidos su op. 3, otra serie de seis cuartetos más elaborada y madura compositivamente que decidió dedicar al rey Carlos III, se cree que con intenciones poco fructíferas de ingresar como trabajador de la corte. Los doce cuartetos que suman ambos opus lo convierten en el autor español del siglo XVIII con la mayor producción cuartetística conservada hasta nuestro tiempo, aún sin resolver hoy por hoy el misterio del desaparecido op. 2 habiendo sido casi segura su publicación.⁸¹

Es más que evidente la consciencia que Manuel Canales tenía del estilo compositivo clásico europeo, además del conocimiento de las obras de sus compositores contemporáneos. En el op. 1 se empieza a vislumbrar su seguimiento de la obra de Luigi Boccherini a través de las reminiscencias a los cuartetos que este último había escrito hasta ese momento: el op. 1 de Canales recuerda a los denominados op. 1, 6, 10, pero sobre todo 11 de Boccherini. La teoría de ambas influencias se confirma ya en el op. 3 con la notable presencia de la música instrumental del mencionado autor italiano y los paralelismos con los *Cuartetos op. 9* de Haydn.⁸² Un rasgo que añade complejidad a la comparación de los tres primeros autores tempranos del cuarteto de cuerda en España es la no estandarización del número de movimientos que tiene el cuarteto de cuerda como género compositivo, que más adelante acaba teniendo lugar. Así pues, los cuartetos de Brunetti tienen cuatro movimientos, tres el op. 1 y cuatro el op. 3 de Canales y solamente dos los de Boccherini. A continuación, a través de un análisis interpretativo y comparativo se comprobará qué concepción tenía el autor de la viola como parte de su obra de cámara más representativa.

La sola lectura de su op. 1 ya rememora recursos brunettianos como los refuerzos sobre todo al final de las frases donde la viola dobla rítmicamente a otro u otros instrumentos –usualmente al violín segundo, ya sea a distancia de tercera o de octava–, los incesantes acompañamientos semimelódicos utilizando las notas fundamentales de cada acorde o la nula necesidad de moverse de posición que se mantiene en la totalidad de los seis cuartetos que conforman este opus. Los golpes de arco tampoco cambian de un autor a otro y tanto en Brunetti como en el op. 1 de Canales y en el Boccherini de la época solo nos encontraremos con notas sueltas, ligaduras y dispersos pasajes de notas picadas, de los que Canales hace más uso.

En lo referente a técnica, Manuel Canales añade algo más de disparidad desde su *Cuarteto n° 1*. Aunque sigue siendo un nivel sencillo y asequible casi para cualquier intérprete no especializado, incluye trinos, tresillos, mordentes y combinaciones nota

⁷⁹ Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo de la Biblioteca Nacional*, Vol. III, p. 378. Extraído de Carlos José Gosálvez, "Ciclo de cuartetos españoles del siglo XVIII", *Fundación Juan March*, 2001, pp. 9-19.

⁸⁰ Miguel Simarro, *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)* (Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001), p. 7.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Carlos José Gosálvez, "Ciclo de cuartetos españoles del siglo XVIII", *Fundación Juan March*, 2001, pp. 9-19.

suelta-ligadas picadas. Y donde puede parecer que esto lo aleja del estilo italiano y le añade un distintivo personal, lo que más sugiere es la confirmación de la teoría de su conocimiento de los primeros opus cuartetísticos de Boccherini, que comparten estos elementos técnicos aparte de otros varios aspectos formales que involucran la parte de la viola.

Los demás ejemplos de coincidencia entre ambos autores más evidentes son los unísonos durante compases con ambos violines, las repeticiones alternas como nueva forma de aparición del recurso del doblaje en terceras u octavas antes mencionado (Ilustración 9)⁸³ y algunas estructuras de introducción de las voces como la referencia al G. 177 que podemos ver ya en el comienzo del *Cuarteto n° 1*, el cual continúa presente a lo largo de todo el opus.



Ilustración 9: Compases 5-9 del primer movimiento del Cuarteto en sol menor op. 1 de Manuel Canales

No se puede negar que, a pesar de las similitudes, Canales en su op. 1 también muestra peculiaridades. Si bien puede que en movimientos *presto* nunca le dé a la viola la velocidad de las semicorcheas que llegó a asignarle Boccherini, hay que atribuirle haber reducido las tediosas series de acompañamientos en sínkopas o silencio de corchea-tres corcheas en la misma nota que caracterizaban al instrumento y seguirán haciéndolo incluso varias décadas después de la obra de este autor. Además, es la serie de cuartetos con más *solos* de viola hasta el momento: el primero en el *Allegro Cómodo* de *Cuarteto n° 1*, el segundo en el *Minué con Variazioni* del *Cuarteto n° 3* y, por último, hay uno más compartido con el violonchelo en el *Trío* del *Cuarteto n° 6*.

El primero de ellos es muy breve, pero durante los tres compases de su duración le da tiempo a incluir algunas técnicas de las menos usuales a lo largo de los cuartetos de cuerda hasta el momento: un final rematado con fusas, semicorcheas picadas y combinaciones de arco “tres a una” (Ilustración 10).⁸⁴



Ilustración 10: Compases 24-26 del Allegro Cómodo del Cuarteto en sol menor del op. 1 de Manuel Canales

El segundo *solo* es parte del tema con variaciones que alberga el *Cuarteto n° 3* en lugar del clásico *Minuet* y *Trío*. La estructura del movimiento es quizás una de las más sorprendentes hasta el momento por su regularidad e igualdad de estructura y voces desde el comienzo hasta el final. Empieza con dieciséis compases considerablemente compensados entre voces a los que siguen otros dieciséis compases de *solo* de violín primero. Tras este, dieciséis de *solo* de violín segundo, dieciséis de viola y lo mismo para

⁸³ Edición propia a partir de Miguel Simarro, *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)* (Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001), compases 5-9 del primer movimiento.

⁸⁴ *Ibid.*, compases 24-26 del *Allegro Cómodo*.

el violonchelo. Finalmente culmina con el tema principal que cierra con los mismos dieciséis compases iniciales. A pesar de lo original del movimiento, cabe mencionar que el *solo* de ambos violines es una batería de semicorcheas mientras que en el momento del *solo* tanto de viola como de violonchelo la dificultad técnica baja junto con la velocidad, combinando tanto semicorcheas como corcheas en un claro segundo nivel de “virtuosismo”. El tercer *solo* junto al violonchelo es poco reseñable a excepción de la peculiaridad técnica que representa la única aparición en todo el opus de seis corcheas picadas y ligadas al mismo tiempo.

En base a esta serie de observaciones podemos concordar con la visión que tiene Miguel Simarro de las similitudes entre Luigi Boccherini y el op. 1 reflejada en su edición crítica de los cuartetos de Manuel Canales; así como disentir en cierta forma de las palabras que le dedicó al balance de voces donde afirma “Si bien el primer violín predomina, el material temático aparece en todas las voces y la búsqueda de colores y texturas hace que todas las voces sean interesantes y atractivas para los intérpretes”.⁸⁵ Ahora esta visión en torno al papel del instrumento y a la igualdad entre partes se antoja superlativa, tanto en el op. 1 como en sus posteriores declaraciones sobre el op. 3.

Dice Simarro del *Allegro* del *Cuarteto en re mayor* del op. 3 que es “despreocupado pero no vacío gracias a los sonidos de la viola, los diálogos con el violonchelo en algunos pasajes de modulación, el suave uso de los intervalos disminuidos, etc.”.⁸⁶ Es cierto que el op. 3 de Canales desde su comienzo es más elaborado en cuanto a complejidad armónica y responsabilidad que recae sobre todas las voces, y que dibuja una *partichela* de viola más rica en modulaciones que añade la dificultad interpretativa de las alteraciones accidentales. Sin embargo, tras el estudio profundo sobre el comportamiento violístico, se revela que desde el comienzo la viola carece de independencia –concretamente en el movimiento mencionado– y que más de un cincuenta por ciento de sus apariciones son dobladuras a modo de apoyo de otras voces, especialmente a la de violín segundo (como ya venían haciendo tanto Canales en su op. 1 como Brunetti y Boccherini).

Rompiendo una lanza a favor del op. 3 frente a las anteriores composiciones de Manuel Canales, se ha de decir que añadió nuevos elementos a la parte de la viola, como las progresiones de dos o tres compases que sobresalen en cierto modo entre la polifonía que las rodea. Son momentos escasos pero que se repiten en diferentes cuartetos y dan un punto de compensación al entramado textural jerárquico (Ilustración 11⁸⁷ y 12⁸⁸).

⁸⁵ Miguel Simarro, *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)* (Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001), p. 8.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁷ Edición propia a partir de Miguel Simarro, *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)* (Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001), compases 46-48 del primer movimiento.

⁸⁸ *Ibid.*, compases 70-72 del cuarto movimiento.



Ilustración 11: Compases 46-48 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor op. 3 de Manuel Canales



Ilustración 12: Compases 70-72 del cuarto movimiento del Cuarteto en do mayor op. 3 de Manuel Canales

También se suman recursos como las dobles cuerdas o las combinaciones de golpes de arco moderadamente más complejas, así como la velocidad de corcheas y semicorcheas en los movimientos *Presto*, que aparecen por primera vez en un cuarteto de Canales (Ilustración 13).⁸⁹



Ilustración 13: Compases 102-111 del Presto del Cuarteto en re mayor op. 3 de Manuel Canales

Hay un movimiento de especial actividad violística y es el *Largo sostenuto* del Cuarteto n° 5. Comienza con un pasaje de cierto protagonismo que no llega a solo e

⁸⁹ *Ibid.*, compases 102-111 del *Presto*.

incluye más adelante un interesante diálogo entre el violín II y la viola donde conversan con grupos de seisillos de semicorcheas (Ilustración 14).⁹⁰



Ilustración 14: Compases 32-35 del *Largo sostenuto* del Cuarteto en sol mayor op. 3 de Manuel Canales

A pesar de estos momentos puntuales, la textura predominante en los cuartetos que conforman el op. 3 de Manuel Canales favorece la presencia solista del violín primero. Durante toda su extensión, de la misma forma que ocurría en el op. 1 de Canales anteriormente analizado, continúa sin haber cambios de posición necesarios para la ejecución de la parte de la viola y los golpes de arco no superan los tres básicos que el compositor le asignó hasta el momento. Las técnicas que le corresponden son sencillas y predominan los patrones de acompañamiento como notas tenidas o dobladuras; además, la viola no realiza ningún *solo* a lo largo de los seis cuartetos.

En definitiva, debido a la combinación de tradición, concepción del instrumento, situación pedagógica e influencias de la escuela de los músicos de la corte –en la que la textura de los cuartetos era mayoritariamente de disposición jerárquica en pro de los agudos–, se puede concluir que la viola en los cuartetos de cuerda españoles tiene un comienzo discreto en un rol secundario dentro de las funciones del conjunto. A pesar de la esperanza con la que nos alumbró el adelantado tratado para viola de Herrando y la base que asentaron en el país los estilos de los grandes compositores como Haydn, que sin duda proveyeron el panorama interpretativo de evidentes virtudes, avances y elementos de gran interés artístico, es un hecho que la viola no pudo tomar parte de todos ellos en el debut nacional de la agrupación de cuerda a cuatro.

⁹⁰ *Ibid.*, compases 32-35 del *Largo sostenuto*.

4.4. José María Reynoso

En la actualidad se posee poca información sobre la figura de José María Reynoso (¿1740?-1802), pero se estima que procede y comenzó su carrera musical en el coro de la catedral de la ciudad de Sevilla. Gracias a documentos que registraron su nombramiento como tenor de la catedral de Salamanca en 1765 y escritos que rezan su intención de ordenarse un año después, se pudo aproximar la fecha de su nacimiento hacia 1740. Tras la adquisición del cargo, determinó Salamanca como su residencia permanente y se dedicó a desempeñar funciones como la de regidor del coro o parte del comité seleccionador de aspirantes al magisterio de capilla.⁹¹

Entre sus ocupaciones se encontraba la copistería de partituras y la composición musical, capacidad por la que era conocido y elogiado por contemporáneos como Manuel Alonso Ortega. Su catálogo alberga unas ciento cincuenta obras conservadas entre la catedral de Salamanca y el colegio de los niños del coro de Salamanca, aunque esto no significó que la capital de provincia fuese el único lugar para el que destinaba sus obras. Esta afirmación la construyó Josefa Montero⁹² en base a que muchas de ellas incluían parte de viola y, por la inexistencia de esta voz específica en las composiciones grupales del resto de autores del lugar, entre otros motivos, llegó a la conclusión de que no había dicho instrumento en la catedral de Salamanca. También se sabe del conocimiento de José María Reynoso de los compositores italianos pues, en algunos de sus trabajos bajo su faceta de copista, tiene publicadas obras de Gian Francesco di Majò (1732-1770), Orazio Mei (1731-1788), Antonio Benedetto Puccini (1747-1832) y Pasquale Antonio Soffi (1732-1810).⁹³

Su única obra instrumental conservada entre un amplio corpus de música religiosa (en su mayoría escrita en latín) son los seis cuartetos de cuerda con fecha de composición exacta desconocida, adquiridos en 2009 por la Biblioteca Nacional de España a través del librero y coleccionista de libros antiguos Carmelo Blázquez.⁹⁴

Los seis cuartetos continúan la disparidad de estructura, en la que Reynoso coincide en este caso con el op. 1 de Canales en el formato de tres movimientos. Todos tienen un primer y tercer movimiento en la tonalidad principal mientras que el segundo modula al relativo menor o al cuarto grado. Siguen en la tendencia violística de acompañamientos en sínkopas, series de corcheas en repeticiones, notas tenidas y golpes de arco reducidos a tres: *detaché*, notas ligadas y picadas. A pesar de continuar sin la necesidad de que la viola abandone la primera posición, este compositor tiene la peculiaridad con respecto a los anteriores en la inclusión de ciertos pasajes de mayor dificultad rítmica y armónica para la viola; no obstante, sin excederse del nivel que puede abarcar una persona no profesionalizada en el instrumento en cuestión y siempre en conjunto con otro que usualmente es el violín segundo o el violonchelo (Ilustración 15).⁹⁵

⁹¹ Raúl Angulo Díaz, "Los cuartetos de José María Reynoso" *Sinfonía virtual*, nº 24, 2013, pp. 1-10.

⁹² Josefa Montero, "La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española." (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2011). Extraído de Raúl Angulo Díaz, "Los cuartetos de José María Reynoso" *Sinfonía virtual*, nº 24, 2013, pp. 1-10.

⁹³ Raúl Angulo Díaz, "Los cuartetos de José María Reynoso" *Sinfonía virtual*, nº 24, 2013, pp. 1-10.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Edición propia a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 24-27 del *Allegro*.



Ilustración 15: Compases 24-27 del Allegro del Cuarteto n° 1 de José María Reynoso

Aun con excepciones como las escalas del *Allegro* del *Cuarteto n° 1* en el que la viola tiene algún fugaz momento de independencia, es muy recurrente a lo largo de los seis cuartetos de Reynoso el recurso de poner a dicho instrumento a doblar a uno de sus dos vecinos a distancia de octava o de tercera, técnica presente ya desde los cuartetos Brunetti.

La colección de cuartetos de José María Reynoso incluye únicamente un *solo* de viola en el *Larghetto* del *Cuarteto n° 4* con una duración de cuatro compases (Ilustración 16).⁹⁶ Es considerablemente extenso y complejo para los límites entre los que los compositores españoles se enmarcaban hasta el momento, pero no se encuentra fuera del registro de dificultad que maneja Reynoso en los pasajes de sus cuartetos en los que resalta la viola, aunque sea agregada a otros instrumentos.



Ilustración 16: Compases 11-14 del Larghetto del Cuarteto n° 4 de José María Reynoso

En definitiva, los cuartetos de José María Reynoso no destacan por la variedad e inclusión polifónica ya que los momentos en los que las voces están descompensadas son mayoritarios y la *partichela* de viola se encuentra repleta de acompañamientos y notas de relleno armónico. Algunos movimientos, sobre todo los terceros, tienen un reducido interés compositivo en la parte de la viola, por su simpleza o por su dedicación exclusiva al lucir del violín primero. Por otra parte, existen momentos puntuales en los que la viola, junto a otro instrumento, destaca durante compases y le caracteriza una dificultad exclusiva de Reynoso hasta el momento, con ritmos y armonías complejos que se pueden observar repartidos desde el primer cuarteto hasta el último.

⁹⁶ *Ibid.*, compases 11-14 del *Larghetto*.

4.5. Enrique Ataide

A la Escuela Nacional de Música, Eusebio Ruiz. Seis quartetos de dos violines, viola y bajo, compuestos por D. Enrique Ataide y Portugal. Caballero Aficionado. Obra 1ª. Se hallará en Madrid en la Librería de Copin Carrera de San Gerónimo. [1789]⁹⁷

Así reza la portada del documento original de la edición que se conserva de los cuartetos de Enrique Ataide. Se conoce que fue anunciado en 1789 en el *Memorial Literario* y que durante el siglo XIX el Eusebio Ruiz que firma la dedicatoria, profesor y bibliotecario en funciones, donó un ejemplar a la Escuela Nacional de Música que finalmente fue redescubierto en 1998 en el archivo del Conservatorio Superior de Madrid. Además, en el siglo XIX el editor Richault publicó en París una versión de los mismos para dos guitarras.⁹⁸

El auto-apodo de “Caballero Aficionado” hace referencia literal a la condición de Enrique Ataide, pues ya Carlos José Gosálvez escribía para la fundación Juan March en 2001 que su música era “fresca, ingeniosa y alegre, aunque de escasas pretensiones formales”,⁹⁹ además de enfrentarlo acertadamente al carácter introspectivo de Canales. No se tiene mucha más información bibliográfica sobre el Ataide ni se conoce ninguna otra obra suya. A continuación, comprobaremos qué tratamiento concede a la viola a lo largo de sus *Seis Quartetos de dos violines, viola y bajo*.

Los seis cuartetos vuelven a recordar la problemática estructural presentándose en el formato de solamente dos movimientos, patrón del Boccherini temprano, en los que el primer movimiento es un *Allegro* y el segundo un tema con variaciones. Gosálvez ya describía el *Cuarteto nº 1* de Ataide como la obra más trabajada de la serie y con una dificultad alta para el violín primero, pues es el gran protagonista de todas las obras.¹⁰⁰ La diferencia entre el papel de este, seguido del violín segundo, y el resto de voces – simples, repetitivas y carentes de independencia propia– evidencia la disposición de los cuartetos en el balance vocal jerárquico: la viola en concreto sigue fiel a la primera posición y a los acompañamientos rítmicos en corcheas y negras, sin salirse de los únicos tres golpes de arco que ya la caracterizan en los cuartetos españoles del siglo XVIII.

Existe una peculiaridad digna de mención en el rol violístico que Enrique Ataide decidió para sus cuartetos de cuerda y es la cantidad de *solos* que le son asignados al instrumento a lo largo de la colección: un total de ocho *solos* de viola, el número más alto hasta el momento con una gran diferencia frente al anterior, que fue el op. 1 de Manuel Canales con un total de tres *solos* de viola. Es también cierto que no representa exclusividad para el instrumento porque la mayoría surgen a raíz de los segundos movimientos que Ataide compone como temas con variaciones, por lo que todos los instrumentos gozan de ese protagonismo en algún momento.

El primer *solo* se encuentra en la variación II del en el *Gracioso con Variaciones* del primer cuarteto de la serie. Tiene una duración de veinte compases de carácter melódico que combinan corcheas ligadas con picadas, grupos de cuatro semicorcheas y negras en sínkopas. Predomina la utilización de la cuerda la, pero en el límite de la primera posición, como vino dándose en las composiciones de los cuartetistas coetáneos a Ataide

⁹⁷ Edición de *Seis Quartetos de dos violines, viola y bajo* de Enrique Ataide conservada en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, p. 1.

⁹⁸ Carlos José Gosálvez, "Ciclo de cuartetos españoles del siglo XVIII", *Fundación Juan March*, 2001, pp. 9-19.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 9-19.

(Ilustración 17).¹⁰¹ Le sigue un *solo* similar de violonchelo que tiene lugar en la variación III.



Ilustración 17: Compases 46-67 del segundo movimiento del cuarteto n° 1 de Enrique Ataide y Portugal

El segundo *solo* de viola está ubicado en el *Allegro* del *Cuarteto n° 3*, con una duración de siete compases incluyendo una duplicación de los cuatro primeros. Es simple y con poco interés armónico y rítmico.

El tercer *solo* de viola de la serie es el más extenso, se alarga durante sesenta y tres compases y ocupa por completo la variación III del *Rondeau Allegretto* del *Cuarteto n° 3*. A pesar de tal desmesurada extensión, es el menos trabajado rítmica y melódicamente: un patrón de corchea-silencio de corchea a distancia de tercera con el violonchelo que solamente se ve interrumpido en media docena de ocasiones por un compás de dos negras ligadas o una blanca.

En el *Allegro Comodo* del *Cuarteto n° 4* se encuentra el cuarto y el quinto *solo* de viola de la serie con una longitud de doce y once compases respectivamente. En ellos, Ataide ha utilizado el recurso de la combinación de corcheas picadas en escalas descendentes con islas melódicas en las que aparecen ligadas de cuatro o en tresillos, para crear una atmósfera de variación y alejamiento de la monotonía, enfatizando así el momento de protagonismo de la viola frente a su modesto papel en lo restante del movimiento (Ilustración 18).¹⁰²

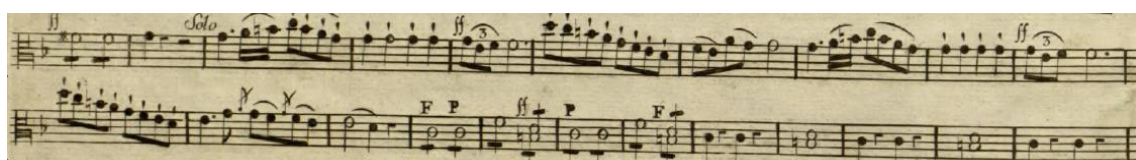


Ilustración 18: Compás 52-73 del primer movimiento del cuarteto n° 4 de Enrique Ataide y Portugal

Nuevamente como voz principal de la variación III, esta vez en el *Cuarteto n° 4*, aparece el sexto *solo* de viola con una duración de treinta y dos compases, seguido en la variación IV por el *solo* del violín primero de la misma extensión. Este escueto *solo* se limita a blancas, negras y corcheas sin alteraciones accidentales en un registro que escasas veces se aleja de la cuerda sol en primera posición.

El séptimo *solo* de viola es el único del *Cuarteto n° 5* y el gran protagonista de la variación III de su *Rondeau Gracioso* durante veintiocho compases. Le sigue nuevamente el *solo* de violín I en la variación siguiente.

Por último, está el octavo *solo*, también integrante del tema con variaciones, perteneciente al *Cuarteto n° 6*. Durante sus veinticuatro compases hace exposición de diferentes combinaciones de corcheas ligadas en tresillo y finaliza dando paso, como ya es costumbre en las composiciones cuartetísticas de Enrique Ataide y Portugal, al *solo* del violín primero que empieza en la variación IV.

¹⁰¹ Edición manuscrita ubicada en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, compases 46-67 del segundo movimiento.

¹⁰² *Ibid.*, compases 52-73 del primer movimiento.

Como se puede comprobar, a lo largo de esta serie de cuartetos, desde los acompañamientos de relleno hasta los momentos de *solo* más comprometidos para la viola están escritos de la forma más simple, no solo en la armonía, sino también en el ritmo y recursos técnicos para este instrumento. Donde el compositor innova en la cantidad de pasajes protagonistas, se queda por debajo de los anteriores compositores analizados en la calidad y la complejidad de las texturas en general, así como del papel de la viola en particular. No obstante, es destacable la originalidad que posee en la utilización de los golpes de arco, lo que le aporta cierto interés sobre todo a la variación II del *Gracioso con Variaciones* del *Cuarteto n° 1* y al *Allegro comodo* del *Cuarteto n°4* con combinaciones de notas ligadas y picadas, en ocasiones al mismo tiempo.

4.6. Pau Marsal

Pau Marsal fue un compositor valenciano nacido en Terrassa en 1761. Pronto ingresó en la escolanía de Montserrat donde aprendió a tocar el órgano, el violín y el violonchelo bajo la tutoría de Narcís Casanoves. Su trayectoria laboral comenzó a los diecisiete años e incluyó ocupaciones como maestro de capilla de la parroquia de Saint Esperit de Terrassa, organista de la catedral de Palencia u organista en la capilla del Palacio de la Condesa de Barcelona entre otros. Uno de los intereses que conservó desde su infancia fue la práctica del violonchelo, del que se consideraba un virtuoso.¹⁰³ De hecho, durante el *Cuarteto de cuerdas en do mayor* veremos que la parte del violonchelo despunta técnicamente en comparación con la que pudimos ver en otros cuartetos del siglo XVIII, y es lógico que fuese influenciado por su conocimiento e inclinación por este instrumento. En otros aspectos se conoce poco de esta pieza, las circunstancias y cronología en las que fue compuesta; sin embargo, seguidamente comprobaremos que tratamiento dedicaba Marsal a los instrumentos que la forman con el foco puesto en la viola.

El *Cuarteto de cuerda en do mayor* de Pau Marsal consta de cuatro movimientos: *Con molto brio*, *Adagio molto*, *Minuetto* y *Trío*, y *Allegro assai*. Tras un estudio del primer movimiento del cuarteto, se puede llegar a ciertas conclusiones acerca de su estilo compositivo, sobre todo en torno a la viola. Es un movimiento muy sencillo técnicamente para cualquiera de los cuatro instrumentos; sin embargo, existen momentos de participación más o menos relevantes para los violines e incluso para el violonchelo. El único instrumento que se limita a realizar un acompañamiento continuo en negras es la viola, huelga decir que sin ningún tipo de requerimiento técnico ni golpe de arco destacable. Lo que difiere levemente de la tónica que presenta la *partichela* del instrumento es un pasaje central en el que se puede apreciar cierta variedad: hay dos compases en los que la viola entra a *solo* (Ilustración 19)¹⁰⁴—aunque se le une rápidamente otro de los tres instrumentos—, y en dos ocasiones se le asigna una serie de corcheas repetidas que también hacen de acompañamiento. Durante la segunda parte, este acompañamiento se desdobra en tresillos, pero sin añadir ningún cambio significativo en su papel. En todo el movimiento se pueden contar cuatro dobles cuerdas en la parte de la viola, todas ellas construidas en base a una cuerda al aire.



Ilustración 19: Compases 173-182 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor de Pau Marsal

¹⁰³ Tomàs Alcaide Alberó, *Pau Marsal (1761-1839). Quartet de corda en do major*. (Barcelona: Tritó, 2014), p. 4.

¹⁰⁴ Edición de Tomàs Alcaide Alberó, *Pau Marsal (1761-1839). Quartet de corda en do major*. (Barcelona: Tritó, 2014), compases 173-182 del primer movimiento.

El segundo movimiento del cuarteto de Pau Marsal es un *Adagio molto* con una estructura vocal muy similar al anterior: se aprecia una parte de viola cubierta de acompañamiento en negras, pero con más presencia de la construcción tres a uno (violín primero frente a los tres restantes). El papel de la viola incluye una vez más las series de acompañamiento tanto en corcheas repetidas como en tresillos. Los únicos momentos más o menos destacables para el instrumento en este segundo movimiento son las contadas ocasiones en las que interacciona de manera directa con el violín primero, aunque en la mayoría de casos, se trata de dobladuras (Ilustración 20).¹⁰⁵



Ilustración 20: Compases 24-26 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor de Pau Marsal

A pesar de su brevedad, el *Minuetto* del cuarteto de cuerda de Marsal responde a una serie de rasgos poco comunes para este tipo de composición. Es de carácter más igualitario y dinámico gracias a su variedad y motivos cambiantes. La viola vuelve a los acompañamientos, dobladuras y negras seguidas; se podría decir que consigue sobresalir en un número reducido de pasajes, pero siempre junto, al menos, a otro de los instrumentos (Imagen 21).¹⁰⁶



Ilustración 21: Compases 8-14 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor de Pau Marsal

El breve *Trío* que sigue a este *Minuetto* retoma en cierto modo lo clásico y jerárquico que anunciaron los dos primeros movimientos. A parte de los puentes en pizzicato donde los cuatro instrumentos se reúnen, la viola se limita a introducir series de corcheas mientras los violines cantan a unísono rítmico.

¹⁰⁵ *Ibid.*, compases 24-26 del segundo movimiento.

¹⁰⁶ *Ibid.*, compases 8-14 del tercer movimiento.

El movimiento final del *Cuarteto en do* es un *Allegro assai* dispuesto en dos partes similares a lo que el papel de viola respecta. Abundan los unísonos rítmicos a cuatro voces y otros pasajes igualitarios, lo que distingue en cierto modo la construcción de este movimiento de la de los anteriores. A pesar de la continuidad en las negras y corcheas repetidas en acompañamiento, la viola participa en dos temáticas diferentes, propiciadas por estos momentos igualitarios, en los que su rol varía relativamente. El primero son dos unísonos con el violín primero de un compás de duración cada uno, que si bien no son de vital importancia ni le conceden el protagonismo de la frase, sí que le otorgan una responsabilidad inusual para lo que acostumbra este compositor. La siguiente es un diálogo con el violín primero también integrado en una de los momentos igualitarios. En él, la viola adquiere cierta independencia y una combinación de ritmos nunca antes vista en el cuarteto; la cual se repite una vez más en la segunda parte (Ilustración 22).¹⁰⁷ La viola, en esta segunda parte del cuarto movimiento del cuarteto, repite las temáticas del primero; la única novedad son dos acordes finales, contruidos sobre dos cuerdas al aire.



Ilustración 22: Compases 36-42 del cuarto movimiento del *Cuarteto de cuerda en do mayor* de Pau Marsal

La viola en el *Cuarteto de cuerda en do mayor* de Pau Marsal continúa la trayectoria que marcaron los cuartetistas españoles anteriores, y lo hace enmarcada en un conjunto estructural mayoritariamente jerárquico. Las concesiones a tener en cuenta de la obra de Marsal hacia el balance de voces las brinda principalmente la forma en la que está dispuesto el *Minuetto*, sumada a los momentos en los que el violonchelo reclama parte de protagonismo debido a la relación personal del compositor con este instrumento expuesta anteriormente. El papel de la viola no alberga necesidad de cambios de posición, limita sus golpes de arco a los ya trabajados en el resto de cuartetos nacionales del siglo, no tiene técnicas más allá de las básicas y cuenta únicamente con ciertos apuntes de relieve presentes sobre todo en el cuarto movimiento, pero en ningún momento de forma relevante para el conjunto.

¹⁰⁷ *Ibid.*, compases 36-42 del cuarto movimiento.

4.7. Joseph Teixidor

Joseph Teixidor es de biografía más bien desconocida y los datos que tenemos sobre su persona están dispersos y puestos en duda por los investigadores que trataron de llegar a conclusiones sobre su trayectoria. El catalán, nacido en 1750 y se estima que fallecido hacia 1814/1815, desempeñó, entre otros, los cargos de capellán titular y organista de Las Descalzas Reales de Madrid, vicemaestro y vicerrector del colegio de los niños cantores de la Real Capilla y organista de la Real Capilla hasta 1810 por motivo de la invasión francesa.¹⁰⁸

Dejando de lado sus ocupaciones meramente laborales, las dos facetas que le han hecho trascender en la historia de la música española son la de historiador y la de compositor. La primera es la que da la clave del conocimiento de Teixidor de los compositores nacionales e internacionales del panorama contemporáneo y anterior a su persona a través de sus obras *Discurso sobre la historia universal de la música* (1804) e *Historia de la música española* (desaparecido). En la actualidad sus publicaciones se valoran por su iniciativa pionera en el campo de la historiografía musical, que hasta el momento era prácticamente inexistente en España, pero son tachadas de obsoletas pues generalmente resultan inexactas y con errores metodológicos.¹⁰⁹

En cuanto a su actividad compositiva, aunque su producción conservada hasta nuestros tiempos es reducida, construye un corpus de música profana y religiosa que cuenta con motetes, un himno, glosas, una sonata para clave o piano, o su cuarteto de cuerdas; siendo este último el que más despierta interés por el hecho de pertenecer al reducido grupo que representa este género en la España del siglo XVIII. A continuación, tendremos la ocasión de analizarlo interpretativamente enfocado al papel de la viola.

El primer cuarteto de Teixidor, el único del que tenemos constancia actualmente de la serie de seis a la que pertenece, se presenta en el formato de cuatro movimientos (*Allegro no presto*, *Largo*, *Minue-Menor* y *Rondó Allegro*) y responde a las características clásicas de la disposición de voces mayoritaria del siglo XVIII en España. En la portada, por un posible error de edición, está escrito su nombre como “Joseph Texidor”.¹¹⁰

La parte de viola comienza con un primer movimiento que incluye acompañamientos en corcheas repetidas, síncopas y pequeñas dobladuras a distancia de tercera u octava con el violín primero. En este caso puede afirmarse que, aparte de estos tres elementos, su papel es un complemento armónico de negras y blancas sin aporte melódico. El segundo movimiento es un *Largo* en compás de seis por ocho en el que se pueden ver ciertas combinaciones de corchea con puntillo y semicorchea para la viola, pero, teniendo en cuenta la condición de tempo que caracteriza a este movimiento, la *partichela* es de resolución sencilla y no contiene ninguna peculiaridad técnica.

Los *minués* vienen siendo los movimientos de menos interés para la viola en los cuartetos analizados y este no es una excepción: lo monopolizan las negras y blancas repetidas, es un claro ejemplo de la esencia cuartetística de Teixidor con respecto al instrumento (Ilustración 23).¹¹¹

¹⁰⁸ Begoña Lolo, "La obra teórica de José Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España", *Revista de musicología*, vol. 16, nº 6, 1993, pp. 3630-39.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Edición de la *Imprenta nueva de Música* conservada en el archivo de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

¹¹¹ Edición propia a partir de la edición de la *Imprenta nueva de Música* conservada en el archivo de la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 1-28 del *Menor*.



Ilustración 23: Compases 1-28 del Menor del Cuarteto nº 1 de Joseph Teixidor

Finalmente nos encontramos con el *Rondó Allegro*, muy similar al primer movimiento, con los elementos de relleno y más acompañamiento armónico si cabe. Ni en este ni en ninguno de los otros movimientos el compositor innova frente a sus contemporáneos con las posiciones o los golpes de arco: continúa la tónica de la primera posición y las técnicas *detaché*, ligaduras y notas picadas en combinaciones simples.

El papel que desempeña la viola en los cuartetos de Joseph Teixidor no tiene especial interés y se puede decir que es la representación de lo que se buscaba en los cuartetos de la corriente compositiva que se estilaba en el país. El violín primero permanece *cantabile* mientras, al tiempo, el resto de participantes reproducen una adaptación del tradicional bajo continuo.

4.8. Carlos Francisco Almeyda

Fue el mismo Luigi Boccherini quien, a pesar de las críticas que pudo recibir y recibió, se mantuvo insistente en su interés por que la editorial de Pleyel publicase esta serie de cuartetos, la segunda del violinista burgalés y miembro de la Capilla Real Carlos Francisco Almeyda. Finalmente, la publicación tuvo lugar en París en el año 1798 bajo la etiqueta de op. 2.¹¹²

Hay constancia de la coincidencia de los dos compositores entre 1786 y 1787, ambos en ese momento trabajando interrumpida o ininterrumpidamente para la aficionada a la música condesa-duquesa de Benavente, así que no es de extrañar que las composiciones instrumentales de Almeyda, en concreto esta serie de cuartetos, tengan evidentes rasgos de la influencia del italiano: el propio Pleyel les achacaba características comunes. Se especula en base a los acontecimientos, que a Luigi y a Carlos Francisco no solo les unían lazos profesionales, sino que llegaron a establecer una estrecha amistad.¹¹³

La serie de cuartetos de Carlos Francisco Almeyda está conformada por un total de seis cuartetos que coinciden en número de movimientos con Texidor, Brunetti y con el op. 3 de Canales, con cuatro cada uno, y se convierte así en el formato mayoritario del siglo XVIII aun careciendo todavía de estandarización.

Dada la época y la situación social y educativa en la que se enmarcan las composiciones de los cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII, se puede decir que Almeyda es un compositor positivamente sorpresivo en cuanto a balance entre instrumentos, compensación, participación y calidad. La colección no tiene un carácter extremadamente revolucionario, pues los violines primeros siguen comportándose con el protagonismo característico del más puro estilo italiano, pero nos brinda una serie de detalles que, aunque minuciosos para la historia de la viola y de la música instrumental en general, son reseñables frente a las composiciones cuartetísticas que conocemos de España hasta el momento.

En primer lugar, el *Quartetto I* comienza con un movimiento *Allegro di molto* que nos hará una idea del tratamiento que este compositor va a tener con la viola. No descansa de acompañamientos en corcheas sirviendo de motor rítmico de los cuantiosos movimientos *Allegro*, a veces estilo ‘bajo Alberti’ y a veces repetidas en el formato de blanca con línea cruzada. Sin embargo, los pasajes en unísono o doblados a la octava o tercera con alguno de los violines son equiparables en dificultad, se disponen integrados en el diálogo de la totalidad del cuarteto, y suelen estar ornamentados con otros elementos previos y posteriores donde la viola puede ponerse a la altura de cualquiera de sus compañeros en el contexto.

Por otra parte, Almeyda es ligeramente más exigente técnicamente que sus contemporáneos con respecto a la viola. El primer ejemplo de esto es el aumento en la cantidad de dobles cuerdas y la aparición de acordes de triples cuerdas no vistos hasta el momento entre las obras de los autores analizados (Ilustración 24).¹¹⁴

¹¹² Andrés Ruiz Tarazona "Música española del siglo XVIII", *Fundación Juan March*, 1984, pp. 37-38.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Edición de la Editorial Pleyel conservada en la Staatsbibliothek de Berlín, compases 28-45 del primer movimiento.



Ilustración 24: Compases 28-45 del primer movimiento del Cuarteto n° 2 de Carlos Francisco Almeyda

El segundo ejemplo se puede encontrar en el segundo movimiento del *Cuarteto n° 1: Andantino con Variazioni*. La característica de los movimientos con variaciones que se evidenció durante el análisis de los cuartetos de Manuel Canales y Enrique Ataíde fue la tendencia de estos a propiciar solos de los diferentes instrumentos que se turnan y se lucen individualmente por cada variación. Este vuelve a ser el caso y lo hace con la siguiente disposición: la totalidad de la segunda variación está cubierta por el solo del violín segundo, la tercera variación por el solo del violonchelo, la cuarta por el solo del violín, y la primera por el solo de viola. Este es el solo más complejo del que se tiene conocimiento hasta ese momento entre los cuartetos de cuerda españoles (Ilustración 25).¹¹⁵



Ilustración 25: Compases 17-32 del segundo movimiento del Cuarteto n° 1 de Carlos Francisco Almeyda

Aunque José María Reynoso ya hubiese compuesto con cierta dificultad el solo de viola de su *Cuarteto n° 4*, Almeyda en este caso presenta remarcables diferencias: en primer lugar, es el único pasaje de la totalidad de cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII en el que la viola tiene que cambiar de posición. La interpretación de la nota sol agudo en la cuerda la de la viola solo puede interpretarse si está como mínimo en tercera posición, y la nota la aguda de la cuerda la puede interpretarse en tercera posición en una extensión, con un armónico o directamente subiendo a cuarta posición. Por tanto, es imprescindible en el solo de viola del *Andantino con Variazioni* un desplazamiento de primera a tercera, o de primera a tercera y a cuarta posición y viceversa. Por otra parte, la disposición rítmica es compleja aun tratándose de un *Andantino*, sumada a la larga extensión del pasaje, que llega a los dieciséis compases en dos frases.

En general, los cuartetos de Almeyda presentan características similares en lo que al papel de la viola se refiere: combinan trayectos de mucho acompañamiento en corcheas repetidas a modo de apoyo rítmico con oasis de acción melódica en conversación con otros instrumentos, acompañamientos y unísonos. Con las reducidas posibilidades con las que se contaba en el siglo XVIII podemos concluir que, sin excesos, Carlos Francisco Almeyda supo introducir momentos de lucidez y consiguió innovar en la parte de la viola de sus cuartetos de cuerda con recursos técnicos originales para el género y un grado más de complejidad. Sin embargo, el instrumento tiene que soportar toda la carga de los acompañamientos rítmicos y no adquiere independencia total en los pasajes melódicos, anclado en doblar a otros instrumentos y en limitar sus técnicas de arco a las más básicas.

¹¹⁵ *Ibid.*, compases 17-32 del segundo movimiento.

5. Conclusiones

En los primeros cuartetos españoles, el papel que le fue asignado a la viola por los compositores tiene relación directa con su situación como instrumento. En primer lugar, la viola no tiene reconocimiento institucional como disciplina independiente en toda Europa hasta que el conservatorio de Bruselas abrió una cátedra para su especialidad en 1877. La forma más común de que un intérprete se formase en viola en el siglo XVIII era de manera autodidacta, alentada por la similitud organológica con el violín que enfatizó la creencia de que era innecesaria la profesionalización en el instrumento. Una de las consecuencias directas de la falta de especialización fue la tendencia de los compositores a evitar asignarle roles protagonistas o de cierta dificultad, pues no podían contar con violistas de alta técnica que pudieran resolverlos. A su vez, también se dio el efecto inverso en el que cada vez más se extendía el pensamiento de que la independización era innecesaria, pues los papeles que le correspondían a la viola nunca requerían ser especialista.

Sin embargo, cabe mencionar la existencia de un tratado para la interpretación específica de la viola que colocó a España a la cabeza de la evolución hacia la independencia del instrumento: *Diferentes Lecciones / para viola Para el Exc. Sr. Duque de Alba*, escrito por José de Herrando en 1760. Con más de una década de diferencia con el tratado de Michael Corrette, que ocuparía el segundo puesto en la lista cronológica, es el primer tratado europeo conocido para el estudio de la viola. Aun así, este dato no acabó reflejándose en el rol de la viola en los cuartetos de cuerda españoles, pues los hechos mencionados anteriormente todavía estaban muy arraigados y a ellos se les suma el otro pilar causal de las tendencias compositivas que nos atañen: la influencia del estilo y las estructuras musicales italianas.

Las dos esposas que tuvo Felipe V eran de procedencia italiana y amantes de la música tanto instrumental como operística de su país, gusto al que se sumó Bárbara de Braganza, esposa del sucesor Fernando VI. Durante sus extensos legados comenzaron a trabajar en la corte gran cantidad de músicos italianos entre los que se encontraban Luigi Boccherini –uno de los padres del cuarteto de cuerda junto a Joseph Haydn–, autor de la producción cuartetística más extensa de España con noventa y seis cuartetos de cuerda; y Gaetano Brunetti, posteriormente compositor real y conocido cuartetista de su época con una amplia colección solamente superada por el primero. Se conservan datos que evidencian que todos los compositores restantes del mismo territorio y época tenían de una forma u otra consciencia de los maestros italianos y tienen en sus obras rasgos comunes a sus estilos compositivos.

Manuel Braulio Canales, en su op. 1, muestra reminiscencias de los cuartetos denominados op. 1, 6, 10 y 11 de Boccherini, y continúa con características comunes al compositor en su op. 3. José María Reynoso, además de sus labores compositivas, ejercía de copista, y entre sus ediciones publicadas conocidas se encuentra una retahíla de compositores procedentes de Italia. Joseph Teixidor fue historiador y estudioso de la historia de la música española en concreto, labor que demuestra en su obra *Historia de la música española*, lo que pone de manifiesto su inevitable conocimiento del panorama musical que había vivido y estaba viviendo España. Por último, hay evidencias de la relación de amistad entre Francisco Almeyda y Luigi Boccherini, quien le ayudó a publicar su serie de *Cuartetos op. 2* con la editorial de Pleyel en París en 1798.

El resultado de esta influencia se refleja principalmente en la jerarquía asumida dentro de los cuartetos. En todos y cada uno de ellos es protagonista el violín primero, en ocasiones en compenetración con el violín segundo, de forma que relegan al resto de

voces a servirles de acompañamiento. Las composiciones están claramente pensadas a partir de un concepto derivado de la idea de instrumento o instrumentos solistas, algo relacionado con el operismo italiano y con una textura predominante en las composiciones procedentes de la tradición italiana que incidió en la España de la época.

Hay ciertos tópicos recurrentes en el Boccherini temprano y en Brunetti que derivan de esta tradición y que están presentes en la parte de viola de un porcentaje muy elevado de los cuartetos compuestos en España en el siglo XVIII. Es un muy común el acompañamiento semimelódico en notas largas con las fundamentales del acorde que carece de complejidad armónica, con una leve excepción en el caso de las composiciones de Carlos Francisco Almeyda, en las que adquiere un grado más de profundidad sin excederse. Este acompañamiento aparece la mayoría de veces combinado con pasajes de mayor interés que siempre están doblando a distancia de tercera u octava al violín segundo, aunque también se da con el violonchelo o muy de vez en cuando con el violín primero: una muestra clara de la desconfianza de los compositores hacia la viola para otorgarle independencia. Otro de los tópicos ya asumidos como característicos de la viola son los acompañamientos rítmicos en corcheas, síncopas o contratiempos repetidos.

Los golpes de arco utilizados por todos los compositores del siglo ascienden a tres: *detaché*, notas picadas y notas ligadas. Dentro de los resultados que puede ofrecer la combinación de estas tres técnicas hubo compositores como Joseph Teixidor, que lejos de asumir riesgos optaron por las disposiciones simples. Otros compositores como Enrique Ataide destacaron por la originalidad dentro de las escasas posibilidades que ofrece tan reducido número de recursos, haciendo grupos de picadas y picadas-ligadas a tres, *detaché* y largos grupos de ligadas picadas arco arriba, etc.

Existe un único momento entre todas las composiciones analizadas en el que la viola tiene que cambiar de posición, mientras que la totalidad restante de obras puede interpretarlas sin abandonar la primera, algo provocado intencionalmente por los compositores. La excepción se trata del *solo* de viola del *Cuarteto nº 1* de Carlos Francisco Almeyda, donde aparece un sol y un la agudos en la cuerda la que deben ser interpretados inevitablemente en tercera o cuarta posición.

Entre los seis compositores analizados se encuentran un total de trece *solos* de viola, siete de ellos propiciados por la estructura de los temas con variaciones que presentan los cuartetos de Manuel Canales, Enrique Ataide y Carlos Francisco Almeyda, aunque siempre en estratos de menor dificultad que los *solos* correspondientes a las voces de los violines.

En definitiva, entre los compositores de cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII la tendencia mayoritaria fue la utilización de la viola como acompañamiento en un formato de cuarteto basado en la idea solista, con una disposición de voces intencionadamente inclinada hacia los agudos. Las características de escasa dificultad y protagonismo de la viola en ellos responden al contexto educacional e institucional y coinciden con la situación musical que tenía lugar en el marco social que se estaba viviendo.

5.3. Valoraciones numéricas

Manuel Braulio Canales

- Número de solos de viola: 3
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 2
- Equilibrio entre voces: 2

José María Reynoso

- Número de solos de viola: 1
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 3
- Equilibrio de las voces: 2

Enrique Ataide

- Número de solos de viola: 8
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 2
- Equilibrio entre las voces: 2

Pau Marsal

- Número de solos de viola: 0
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 2
- Equilibrio entre voces: 3

Joseph Teixidor

- Número de solos de viola: 0
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 1
- Equilibrio de voces: 2

Carlos Francisco Almeyda

- Número de solos de viola: 1
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 2
- Dificultad: 3
- Equilibrio de voces: 2

5.4. Gráfico

El gráfico extraído en base a las conclusiones de los cuartetos españoles del siglo XVIII analizados atiende a los siguientes parámetros: el número exacto de solos de viola que se encuentran en las series de cuartetos de cada compositor, el número exacto de golpes/técnicas de arco asignadas a la viola en la totalidad de cuartetos de cada compositor, el número de posiciones para las que el compositor ha dispuesto la parte de viola, la dificultad de la parte de viola en una valoración del 0 al 10 y el equilibrio de voces en una valoración del 0 al 10.

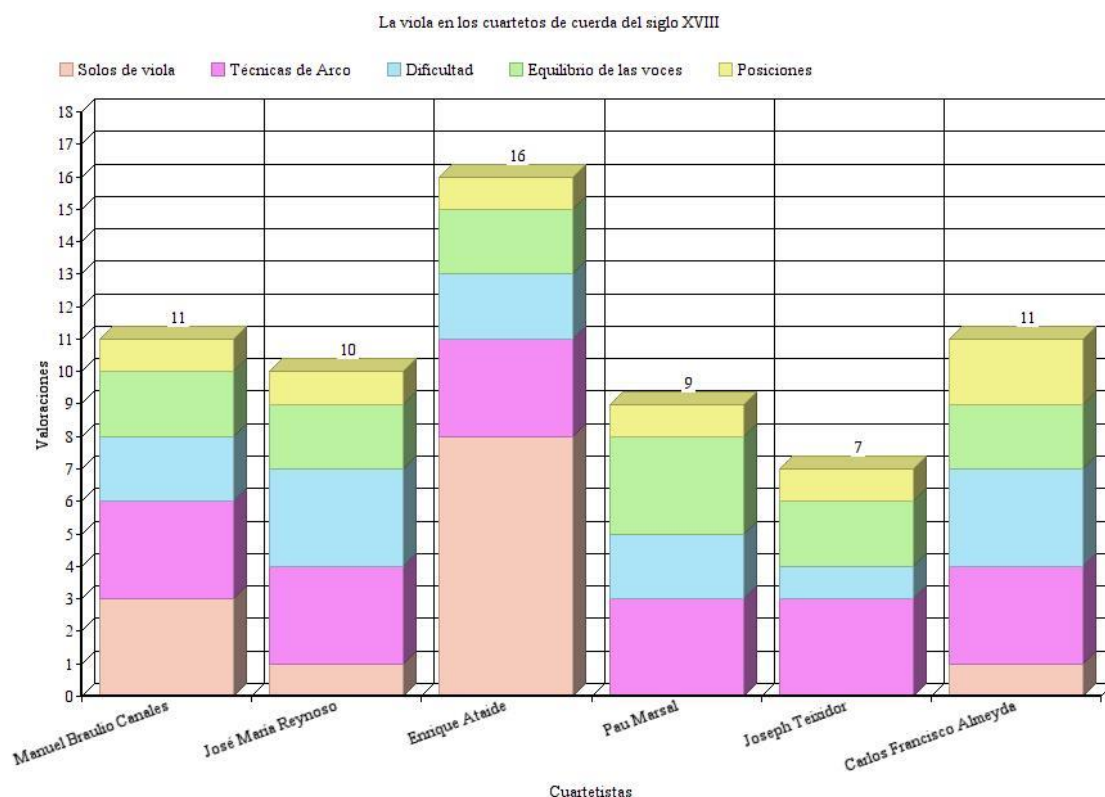


Ilustración 26: Gráfico realizado en base a las conclusiones extraídas en torno al papel de la viola en los cuartetos de los compositores españoles durante del siglo XVIII

CAPÍTULO DOS: PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX (1800 – 1863)

1. Contenido y fuentes

Los límites temporales entre los que se dispondrá el presente capítulo se encuentran delimitados por el comienzo del siglo y el año 1863 debido a la fundación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. La elección de dicho acontecimiento para determinar un antes y un después responde al impacto que supuso en las publicaciones cuartetísticas nacionales, tal y como se refleja en los trabajos de Juan José Carreras¹ o Miguel Ángel Marín.² Durante décadas, el número de estudios acerca de la música española de principios del siglo XIX fue reducido en comparación con aquellos enfocados en los últimos años, pues el contexto musical se cubrió historiográficamente por un halo de pesimismo en torno a su desarrollo.³ Sin embargo, el tratamiento hacia la historia musical del periodo no fue acertado, ya que entre las sombras causales incentivadas por este relativo maltrato histórico, la música española también había gestado claros. El gusto por cualquier representación del folclore nacional traspasó fronteras y se convirtió en objeto de culto para la corriente romántica europea; además, la España de la época fue la cuna de autores claves de actual consideración nacional e internacional, de los cuales trataremos posteriormente.⁴

El contenido del capítulo estará presidido por los análisis interpretativos comparativos de una selección de cuartetos del periodo, a su vez precedidos por varios apartados de contextualización histórica. En ellos se tratará el paralelismo entre la evolución musical europea y española, así como los acontecimientos que determinaron el cosmos musical coetáneo: tendencias compositivas, recepción, organismos oficiales, estudios musicales, etc. De la misma forma se incluirá un espacio dedicado tanto a la situación de los cuartetos de cuerda en el ámbito nacional, principalmente enfocado en la representación internacional y en la composición autóctona, como a los estudios oficiales, métodos e interpretación de la viola durante el presente periodo. Tales datos históricos estarán respaldados por un conjunto bibliográfico al que pertenecen los estudios de Juan José Carreras (*Historia de la música en España e Hispanoamérica*),⁵ Torcuato Tejada Tauste (*Tríos con piano en España: Siglos XIX y XX*),⁶ Emilio Casares y Celsa Alonso (*La música española en el siglo XIX*),⁷ Judith Ortega Rodríguez (*La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*),⁸ Luis Magín Muñiz (*La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos*

¹ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

² Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015, y "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº283, marzo de 2013, pp. 86-88.

³ Juan José Carreras, "El siglo XIX musical", *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), pp. 34-150.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

⁶ Torcuato Tejada Tauste, *Tríos con piano en España: Siglos XIX y XX* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2019).

⁷ Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX* (Oviedo, España: Universidad de Oviedo, 2014).

⁸ Judith Ortega Rodríguez, *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara* (Madrid: Universidad Complutense, 2010).

y estudios),⁹ y Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (*The String Quartet in Spain*)¹⁰ entre otros.

La selección de los cuartetos analizados responde a los estudios de Carlos José Gosálvez Lara¹¹ y Miguel Ángel Marín,¹² que recogen un porcentaje muy significativo de los cuartetos del periodo descubiertos hasta la época y su ubicación. Se analizarán interpretativa y comparativamente los cuartetos de Juan Crisóstomo de Arriaga (*Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda* de 1820 y *cuartetos n° 1, 2 y 3* de 1824)¹³ y de Juan de la Cruz Páez Cuervo (*Cuarteto en Do mayor* de 1841).¹⁴

Las entidades en las que han tenido lugar la mayoría de investigaciones recogidas en este capítulo son el archivo de la Universidad de Oviedo, la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Nacional de España (BNE), la biblioteca de la Fundación Juan March y la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Aparte de los cuartetos analizados existen otros del periodo que no han sido incluidos por diversas razones: los cuartetos de Diego de Araciel, compuestos en Milán en fechas exactas desconocidas y descubiertos por Luis Llácer,¹⁵ se han decidido mantener al margen del estudio por los nulos registros de la estancia del compositor en España. Debido a su residencia casi exclusiva en el extranjero, Diego de Araciel se mantuvo desvinculado de cualquier corriente que pudiese incluirlo en la trayectoria nacional y objeto de estudio del presente trabajo.¹⁶

⁹ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012).

¹⁰ Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016).

¹¹ Carlos José Gosálvez Lara "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

¹² Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, n°283, marzo de 2013, pp. 86-88.

¹³ Edición de la Fundación Vizcaína Aguirre, 2006.

¹⁴ Ediciones Eudora (Madrid, 2017).

¹⁵ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.

¹⁶ Juan Pablo Fernández-Cortés, "El caso Araciel. Conjeturas, dudas y certezas", *Revista Musicología*, vol. 37, n° 2, 2014, p. 739.

2. Esquema político-músico-social

En el siglo XVIII la música española evolucionaba de manera paralela a la música europea en muchos parámetros.¹⁷ No solo la ópera y la música eclesiástica, sino que, a pesar de los diferentes impedimentos historiográficos para su estudio mencionados anteriormente, se ha demostrado que la música instrumental y en concreto el cuarteto de cuerda tuvieron su nacimiento y desarrollo de manera simultánea al estándar europeo: la estancia y creaciones de Boccherini son coetáneas al auge de Haydn, y los programas de concierto, gracias al comercio internacional, nos han revelado la cantidad de obras de distintos autores que se programaban.¹⁸ No obstante, diferentes acontecimientos políticos y sociales provocaron que esta situación cambiase, en cierto modo, durante la primera mitad del siglo XIX. Se trató de un periodo plagado de vicisitudes en el gobierno a causa de la transición del absolutismo a los sistemas liberales.

Durante los primeros años tuvieron lugar algunos hechos enriquecedores para la música del país. En primer lugar, el ascenso al poder de Fernando VII en 1814 frenó desamortizaciones que afectaban a los conventos pequeños y a las propiedades jesuitas, lo que condicionó positivamente a la continuación de sus actividades. Esto resultó una gran noticia para la cultura musical, pues la institución eclesiástica era su mayor foco al comienzo del siglo XIX, y su labor de educación y divulgación cultural era crucial para su desarrollo en todo el país.¹⁹ En segundo lugar, el naciente movimiento liberal hizo que la burguesía se apropiase de gran cantidad de hábitos musicales anteriormente exclusivos de la corte:²⁰ tras el final del reinado de Fernando VII en 1833, la burguesía ya acostumbraba a la celebración de conciertos en sus residencias privadas, práctica que emula a la antigua nobleza. El estudio cultural y social que no entra dentro del ámbito público siempre es más dificultoso, pero es bien sabido que había especialmente dos importantes casas de grandes aficionados a la música que solían utilizar en formato camerístico para acompañar sus reuniones: la casa Benavente y Osuna y la casa de Alba.²¹

Además, la música en Palacio seguía activa y llegó a uno de sus puntos álgidos en las décadas de los años cuarenta y cincuenta tras un aumento escalonado de los diferentes tipos de representaciones musicales que tenían lugar en la corte. Según se puede ver reflejado en el Archivo General del Palacio Real de Madrid,²² en 1844, debido a la estabilidad política, la reina madre organizaba bailes que requerían de música y conciertos. Posteriormente esto sirvió de ejemplo para casas de aristócratas que deseaban seguir su ejemplo y llevar a cabo eventos de índole similar, a los que incluso en ocasiones asistía personalmente la reina, como es el caso en la casa de Narváez. En Palacio se

¹⁷ Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº283, marzo de 2013, pp. 86-88.

¹⁸ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.

¹⁹ Torcuato Tejada Tauste, *Tríos con piano en España: Siglos XIX y XX* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2019), p. 39.

²⁰ M^a del Rosario Montero García, *La música de Franz Joseph Haydn en España: Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2011), p. 38.

²¹ Torcuato Tejada Tauste, *Tríos con piano en España: Siglos XIX y XX* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2019), p. 40.

²² M^a Eva García Fernández, "La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, 2018, pp.7-50.

desarrollaban, principalmente, dos formatos de concierto diferentes: el “Gran Concierto” o “concierto de gala”, y el “Pequeño Concierto” o “concierto de familia”.²³

En el caso de los Grandes Conciertos, eran eventos mayoritarios de obligatoria vestimenta de etiqueta y a los que solían asistir alrededor de 800 personas, entre las que se encontraban altos cargos, aristócratas, poseedores de títulos nobiliarios e importantes figuras del momento en sus respectivas especialidades. A pesar de no conservarse apenas programas del repertorio, en el Archivo General²⁴ se especifica que para los conciertos era necesaria la participación de una Orquesta Sinfónica que, además de por los músicos de Palacio, solía estar conformada por los músicos de la Real Capilla y otros músicos destacados del momento: Pedro Albéniz, Juan M^a Guelbenzu, Francisco Frontera Laserra, Joaquín Reguer... Junto con visitas de músicos extranjeros del calibre de Franz Listz.²⁵

Los Pequeños conciertos, a su vez, también contaban con invitados de la alta sociedad, pero eran en número reducido. Llegan a su máximo esplendor en 1846 con hasta diecinueve veladas en un mismo año. El fin de este formato de conciertos era ofrecer música camerística, usualmente interpretada por los propios miembros de la familia real; o bien la representación de recitales por famosos músicos europeos, que en su paso por España ofrecían su arte a sus reyes.²⁶

Sin embargo, sí es cierto que hacia mediados de siglo ocurrieron grandes eventos contrarios a los anteriores, que enturbiaron de alguna manera el panorama musical de la época. Tras la Primera Guerra Carlista (1833-1840), el país, empobrecido y devastado, requería de ciertos procesos políticos para su recuperación. Con dicha premisa, los gobernantes de principio de siglo iniciaron una serie de medidas de expropiación y cese de organismos tanto civiles como eclesiásticos cuyos bienes eran puestos a subasta.²⁷ En 1835, Juan Álvarez Mendizábal realizó el mayor de ellos enfocado a los organismos y bienes de la Iglesia, y llegó a reducir, por ejemplo, en Madrid, a dieciocho los ochenta y siete conventos religiosos que existían a principio de siglo. Teniendo en cuenta que la Iglesia en aquel momento era el organismo más activo en el mercado musical, las consecuencias para la industria de la música de la llamada “desamortización de Mendizábal” no pasaron desapercibidas: supuso una reducción en su divulgación, creación, inversión, interés y fue uno de los contribuyentes a la merma en su educación.²⁸

Mientras tanto, la educación musical pública sufrió el completo desentendimiento de las instituciones, que la desligaron de la universidad y la relegaron a una categoría de disciplina menor. Si la base de la perpetuidad de cualquier arte o ciencia, que es la educación, se ve abandonada por las estructuras de gobierno y marginada de los organismos oficiales, solo puede provocar una respuesta similar en el pensamiento de la población que se nutre precisamente de dicha educación: se sembró un desconocimiento

²³ M^a Eva García Fernández, “La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, 2018, pp. 7-50.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Emilio Casares, “La música en el siglo XIX español: conceptos fundamentales” en Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX* (Oviedo, España: Universidad de Oviedo, 2014), pp. 13-122.

²⁸ *Ibidem*.

que enseguida se tradujo en un radical desinterés y desprestigio hacia la música por parte tanto del grueso de la sociedad como de expertos en otras disciplinas.²⁹

Para tratar de llenar el vacío que reinaba en la enseñanza musical de la mitad del siglo XIX, se creó el primer conservatorio español, el madrileño en 1831, en un principio respaldado por el gobierno central. Se sacaron completamente financiadas doce plazas de internos para mujeres y doce para hombres que no tuvieran medios para costearse la educación, aparte de la accesibilidad externa de aquellos que se autofinanciasen o recibiesen otro tipo de beca. Tras cuatro años de esta condición pública, el gobierno vigente en 1835 consideró no oportunas las ayudas que recibía el centro oficial y lo abandonó a su suerte.³⁰

Ante la desatención del Estado, profesionales y trabajadores del mundo de la música expresaban su contradicción con tal decisión, así como hizo Santiago de Masarnau para la revista *El Artista* en 1835:

¿Cómo se puede desconocer la utilidad de semejante institución?, ¿cómo se puede graduar de indiferente o superflua la existencia de un establecimiento en que los mejores profesores de Madrid enseñan música en toda su extensión, desde el solfeo a la composición de más de 250 jóvenes? Únicamente olvidando el verdadero objeto de tan bello arte, que no es por cierto el de distraer con un mero pasatiempo, como creen muchos.³¹

El conservatorio continuó como una entidad autónoma que no contaba con el apoyo de las instituciones y que resultó no tener la capacidad suficiente para compensar el desequilibrio en las necesidades artísticas del momento. La calidad y el enfoque de su enseñanza eran criticados constantemente por músicos de la época, que veían en ellos un despropósito de errores metodológicos y alumnos de exíguo nivel interpretativo.³²

Es entendible que la amalgama de desagrazos que envolvieron a la música española durante décadas acabase por ser la principal causa de su distanciamiento con respecto al panorama musical que estaba teniendo lugar en Europa, y que, además, agravasen la imagen de esta época provocando la visión falta de interés que se tuvo de la misma a nivel historiográfico. Pero existe una segunda lectura menos extendida de la primera mitad del siglo XIX que no abandona por completo por lo menos a la música instrumental y camerística —el tema que nos atañe— con respecto al estándar del continente, pues los ámbitos privados eran un foco muy activo en el consumo, interpretación y educación de esta.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Juan José Carreras, "El siglo XIX musical", *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), pp. 34-150.

³¹ Santiago de Masarnau, "Real conservatorio de Música María Cristina", *El Artista*, I (Madrid, 1835), pp. 107-108. Extraído de Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

³² Antonio Iturbe Sáiz, "Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal", *Real Monasterio San Lorenzo del Escorial, Actas del Simposium 6/9-IX*, 2007, pp. 335-368.

2.1. El cuarteto de cuerda español en la primera mitad del siglo XIX

La situación europea en torno a la música de cámara no era muy diferente a la que se estaba desarrollando con el resto de géneros. El ascenso al poder de Leopoldo II (1747-1792) y Francisco II (1768-1835), autoritarios y represivos monarcas del Sacro imperio Romano Germánico, incentivó el concepto de reivindicación no hablada que representaba el conjunto de cuerdas, y lo hizo incluso más presente en la vida europea (pues Viena seguía siendo el centro neurálgico de referencia musical). Al ser uno de los pocos géneros cuyas representaciones no fueron censuradas por dichos monarcas, el cuarteto de cuerda continuaba reinando en popularidad llegando a su clímax con la aparición de los cuartetos de Beethoven y Schubert, ambos referentes del cuarteto romántico.³³

En España el flujo de obras camerísticas europeas está demostrado por las ventas de las librerías, que anunciaban sus productos en prensa y en muchas ocasiones realizaban adaptaciones de cada pieza al formato más accesible para esa burguesía interesada en aprender o interpretar música para su círculo. Una vez más, la práctica y versátil disposición camerística fue su principal reclamo para su divulgación.³⁴ Por ejemplo, en el *Diario de Avisos de Madrid* era usual encontrarse con un apartado llamado “música” en el que se podían encontrar anuncios como el siguiente:

Aria A rispertarmi apprenda de la ópera del Moisés para piano solo a 6 rs. : dueto Ah se puoi cosi lasciarmi del primer acto del Moisés, para piano solo a 7 : dueto Parlar spiegar non posso del segundo acto de dicha ópera, a 6 : aria Fa di ceppi ni agra , vi la mano, en dicha ópera, para piano solo a 4 : plegaria en la misma ópera para piano solo a 3: duo para dos flautas sacado del Moisés a 6 : segunda tanda de rigodones sacados de dicha ópera del Moisés puestos para piano a 5, para guitarra a id. , y para flauta o violín a 3. Se hallarán en el almacén de música Hermoso.³⁵

En cuanto a los cuartetos de cuerda en particular, imperaba el gusto por Joseph Haydn, uno de los más demandados por los melómanos y con mayores cantidades de ejemplares editados y copias en los archivos madrileños. Además de ocupar una gran parte del material anunciado en prensa, también se registran interpretaciones del mismo durante las fiestas religiosas de las grandes casas mencionadas anteriormente, como la de Benavente.³⁶

Con respecto a la composición nacional, escasos son los autores conocidos que compusieron para conjunto de cuerdas en la primera mitad del siglo, y, aunque quedan excepciones, no por casualidad suelen ser resultantes de movilizaciones al extranjero por estudios en países donde las oportunidades de formarse musicalmente eran superiores. En España el cuarteto de cuerda continúa sintiéndose como ajeno, pues durante el siglo XIX, gran parte de los compositores españoles no llegaron a dominarlo del todo ni a sentirse

³³ Leon Botstein, “The patrons and publics of the quartets: Music, culture, and society in Beethoven’s Vienna”, *The Beethoven Quartet Companion* (University of California Press, 1995), pp. 77-109.

³⁴ Torcuato Tejada Tauste, *Tríos con piano en España: Siglos XIX y XX* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2019), p. 41.

³⁵ *Diario de avisos de Madrid* (6 de julio de 1830).

³⁶ M^a del Rosario Montero García, *La música de Franz Joseph Haydn en España: Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2011), pp. 81-86.

identificados con él, tal y como relataba Gosálvez Lara en el capítulo anterior.³⁷ La inmersión de los cuartetos en la prolífica música privada resultó incentivo para el conocimiento y el gusto por el formato que tanta fama tenía en el resto de Europa, pero no para un aumento significativo en la composición nacional para esta agrupación.³⁸

³⁷ Carlos José Gosálvez Lara “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)”, en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

³⁸ *Ibidem*.

2.2. La viola nacional e internacional en la primera mitad del siglo XIX

Es lamentable que no haya una clase especial para viola. Este instrumento, a pesar de su relación con el violín, necesita un estudio individual y constante práctica. [...] Es antiguo, absurdo y deplorable el prejuicio que se tiene, hasta ahora, de confiar la interpretación a un violinista segundo o tercer orden. Cuando un violinista es mediocre, se dice “será un tenor de primer orden”. Desde el punto de vista de la música moderna esto es un razonamiento falso, porque cada parte de la orquesta tiene un interés proporcional al efecto que reproduce, y no se admite una condición de inferioridad de una parte sobre la otra.³⁹

Con estas palabras en una carta a su amigo Humbert Ferrand, el afamado compositor Héctor Berlioz criticaba a mediados del siglo XIX la visión que se tenía de la viola como instrumento en el Conservatorio de París. Así como deja constancia de una carencia en cuanto a la desvinculación de la viola de los estudios violinísticos y señala una actitud negativa generalizada hacia el instrumento en uno de los centros de enseñanza musical más representativos de Europa (y uno de los más vinculados con los compositores españoles presentes en este trabajo), muestra la existencia de un debate positivo sobre la independencia de la viola y la necesidad de cambio en la consideración de lo que él describe como una de las partes cruciales de la orquesta. De esta forma, el hecho de que figuras tan relevantes en instituciones europeas claves fuesen conscientes de tal problemática y expusiesen una necesidad de cambio se tradujo a medio plazo como algo constructivo para la evolución de la viola. Coetáneamente, España atravesó diferentes estratos en el planteamiento del desarrollo de la viola que se expondrán a continuación.

Entre los años 1778 y 1807 un hecho marca, al final del siglo XVIII y principio del siglo XIX, un hito en la historia de la evolución violística en España. Se trata de la composición de las *Sonatas para viola con acompañamiento de piano* que propone la Real Capilla como medio de evaluación en las oposiciones para optar a la plaza de violista de su orquesta.⁴⁰ La razón de su relevancia reside en su condición de primeras obras para viola escritas en España, y no es de extrañar que su origen sea la Real Capilla, organismo de gran presencia en la música de la época y propulsor de la interpretación de la viola que contaba ya desde la primera mitad del siglo XVIII con un significativo número de violistas en plantilla.⁴¹

Asimismo, dichas sonatas permiten saber qué nivel de lectura a primera vista dominaban los intérpretes de la Real Capilla en representación de los instrumentistas españoles en general, pues ese era el formato de prueba para el que fueron compuestas, que resultó estar por encima de la media en comparación al estándar europeo. Por ejemplo, en la orquesta sinfónica de Mannheim los trompetas F. Franzl y K. Bohrer se

³⁹ Fragmento de una carta de Hector Berlioz a Humbert Ferrand incluido en Maurice W. Riley, *The history of the viola*, vol.1 (Braun-Brumfield and Ann Arbor, Michigan: 1993). Extraído de Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX*. (Trabajo fin de estudios: Conservatorio Superior de música de Oviedo, 2005), p. 36.

⁴⁰ Judith Ortega Rodríguez: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara* (Madrid: Universidad Complutense, 2010) p. 63. Extraído de Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 90.

⁴¹ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 362.

pasaron a viola después de décadas en su especialidad, así como el clarinetista T. Hampel e infinidad de violines.⁴² En Bonn y en Colonia se especificaba que el concertino de violín tenía que tocar las partes de *solo* de viola, y en Mecklenburg-Schwerin la mayoría de violistas debían tener como especialidad otro instrumento más.⁴³ La viola en gran parte de Europa no era considerada como una disciplina independiente ni requería pruebas específicas.

Por otra parte, a nivel educacional la viola en la primera mitad del siglo XIX en España seguía el mismo patrón de enseñanza ligada a la del violín que habíamos visto hasta el momento. Los maestros continuaban siendo violinistas y las técnicas que se enseñaban para la viola apenas tenían matices de especialización.

Con la fundación del Conservatorio de Madrid en 1831, el primer conservatorio español, se abre una plaza conjunta para profesor de violín y viola. El profesor que la ocupó fue Pedro Escudero, violinista zamorano nacido en 1791 que ostenta el cargo únicamente dos años, siendo sustituido en 1833 por Luis Weldroff y Juan Díez, ambos músicos de la Real Capilla. Tanto Escudero como sus sucesores recibieron una formación puramente violinística, de hecho, este fue educado musicalmente en Francia desde 1807 hasta 1814 por Pierre Baillot (conocido violinista y profesor del conservatorio de París, así como desarrollador del método oficial de violín junto a Pierre Rode y Rodolphe Kreutzer) y su motivación y dedicación principal a lo largo de su vida fue la de intérprete del violín, para lo que había sido formado.⁴⁴

En cuanto a Juan Díez, antes de convertirse en profesor de violín y viola del conservatorio de Madrid entre los años 1833 y 1867 junto con Luis Weldroff, ya fue un virtuoso del violín desde edad temprana. Entre los alumnos a los que formó en el conservatorio destacan Tomás Bretón y Tomás Lestán, futuros iconos de la música instrumental española.⁴⁵ Este último, especializado como violista, llegó a ser una referencia y una de las figuras más relevantes de la interpretación y educación de la viola a partir de la segunda mitad del siglo. Tiene publicaciones como *Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor*,⁴⁶ *Estudio de la viola: Siete ejercicios difíciles*⁴⁷ y *Método sobre la viola de amor de siete cuerdas*⁴⁸ sobre las que trataremos posteriormente.

En definitiva, en la primera mitad del siglo XIX, existieron nuevos acontecimientos que demuestran el desarrollo de la viola española hacia ser un instrumento equiparable al resto. Sin embargo, una de las bases de ese mismo desarrollo, la educación reglada, continuaba con métodos similares a los seguidos hasta entonces. Aun resaltando dentro de los parámetros entre los que se enmarcaba Europa a nivel interpretativo, la situación

⁴² Adam Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century* (Cambridge, England: W. Heffer & Sons Ltd., 1940). Extraído de Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 39.

⁴³ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 92.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ José de Cora, "El profesor de violín de Fernando VII", *El progreso* 29 de mayo, 2019.

⁴⁶ Tomás Lestán González, *Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor* (Madrid: Antonio Romero, 1870).

⁴⁷ Tomás Lestán González, *Siete ejercicios difíciles* (Madrid: Antonio Romero, 1874).

⁴⁸ Tomás Lestán González, *Método sobre la viola de amor de siete cuerdas* (Madrid: 1894).

de la viola no ve aún un cambio significativo en su consideración como disciplina. Tal y como hemos visto, los profesores que impartían la asignatura de violín y viola en la principal entidad encargada de la educación musical en España son durante generaciones virtuosos violinistas especializados en la interpretación de este instrumento. Más adelante tendremos la oportunidad de comprobar cómo afectan estos diferentes hechos en la composición de obras instrumentales dentro del ámbito de la música de cámara.

3. Primeros cuartetistas del siglo XIX

3.1. Juan Crisóstomo de Arriaga

Il est impossible d'imaginer rien de plus original, de plus élégant, de plus purement écrit que ces quatuors, qui ne sont pas assez connus. Chaque fois qu'ils étaient exécutés par leur jeune auteur, ils excitaient l'admiration de ceux qui les entendaient.⁴⁹

Bilbaíno y nacido el 27 de enero 1806, el mismo día que Wolfgang Amadeus Mozart con cincuenta años de diferencia,⁵⁰ Arriaga creció en un contexto que explicaría su carácter romántico. A su nacimiento, su madre ya había perdido a dos de sus hijos mayores, y él en vida tuvo que sufrir la muerte de otra hermana más cuando tenía cuatro años, así como el fallecimiento de su madre con solo catorce. Además, la guerra asoló la España de su infancia, las tropas napoleónicas se mantuvieron insistentes en su conquista desde 1808 hasta 1814 dejando carencias y situaciones de estado crítico en muchas familias que tuvieron que luchar en la necesidad por sobrevivir. Reflejo de la condición tétrica, residió desde 1811 en la calle de La Ronda 16, misma ubicación del nacimiento de Miguel de Unamuno, quien la describía como “Lo más lúgubre y sombrío de Bilbao”.⁵¹

En esta residencia tenía como vecinos a los hermanos Arrue: Alberto, José, Ramiro y Ricardo; una familia de artistas con la que entabló buenas relaciones posteriormente traducidas en trabajos colaborativos. El primero de ellos, Alberto, pintó la partida de Juan Crisóstomo a París. El segundo, José, realizó la portada del libro de Juan Eresalde sobre la ópera de su vecino compositor, *Los esclavos felices*.⁵² En su mismo bloque residía Fausto Sanz, violinista y primer maestro de Arriaga junto a su padre –gran aficionado a la música–, quienes observaron en él unas prontas aptitudes favorables para este arte.⁵³ A los ocho años ya se oía el nombre de Juan Crisóstomo por las sesiones de concierto de la Sociedad Filarmónica de Bilbao y algunas de sus composiciones despertaron el interés de integrantes de las altas esferas musicales. Francesco Vaccari, de aquella al servicio de Fernando VII, quedó conmovido por *La Húngara*, un tema a *solo* compuesto por un Arriaga de aproximadamente quince años; pero sabiendo que el rey despreciaba los “tañidos a *solo*”, solicitó que el autor de la pieza la adaptase para cuarteto de cuerdas (elección de agrupación visiblemente sesgada también por los ya conocidos gustos del violinista). Así se convirtió *Variaciones sobre La Húngara* en uno de los primeros cuartetos de cuerda de Juan Crisóstomo de Arriaga (junto a *Tema variado op.*

⁴⁹ “Es imposible imaginar algo más original, más elegante, más puramente escrito que estos cuartetos, que no son suficientemente conocidos. Cada vez que eran ejecutados por su joven autor, excitaba la admiración de los oyentes”. Referido a los cuartetos de cuerda de Juan Crisóstomo de Arriaga.

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (París: Firmin Didot, 1837), p. 120.

⁵⁰ Ricardo Franco Vicario, “Arriaga: Nada y mucho o mucho de nada”, *Gaceta médica de Bilbao* 104, 2007, pp. 111-117.

⁵¹ Extraído de Ricardo Franco Vicario, “Nada y mucho o mucho de nada”, *Gaceta médica de Bilbao* 104, 2007, p. 114.

⁵² José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

⁵³ Alfonso Carlos Saiz, “Tiempo y arte del genio”, *Bilbao Enero*, 2005, p. 30.

17, en el que se profundizará posteriormente), una pieza que rara vez se menciona como parte del catálogo cuartetístico del autor por su condición de *solo* armonizado.⁵⁴

A raíz de la destreza por las artes sonoras que desprendía el joven Juan Crisóstomo, fue enviado en 1821 a realizar sus estudios al Conservatorio de París, en ese momento dirigido por Luigi Cherubini, que hacía las veces de profesor de contrapunto. Allí recibió clases de violín por Pierre Baillot y lecciones de armonía por François-Joseph Fétis, y tuvo la oportunidad conocer figuras del calibre de Berlioz, Mendelssohn y Pedro Albéniz, con quien entabló una estrecha amistad. Es este último quien reveló en una carta a su padre el conocimiento de la enfermedad que acabó con la vida de Juan Crisóstomo de Arriaga en 1826, descrita como tuberculosis.⁵⁵

Sus obras salieron a la luz en 1885 mediante su sobrino-nieto Emiliano de Arriaga, descubridor de los escritos que Joseph Fétis le dedica al músico bilbaíno exponiendo su brillantez, y gran propulsor de su legado desde entonces. En su *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Fétis destaca sobre todo el buen hacer de Arriaga en sus cuartetos de cuerdas, siendo posteriormente Emiliano quien insinúe por primera vez su similitud vital con el genio Mozart.⁵⁶ Desde la aparición de los escritos rescatados por Emiliano, han sido diversos los interesados en encontrar más fuentes sobre la historia de Arriaga. En 1888, Eustoquio de Uriarte escribió que se sabía muy poco más que lo publicado por Fétis y, pese a sus intentos de recuperar información relacionada con el compositor, acabó por desistir impedido por su imposibilidad de viajar a París, única ciudad donde creía que se podría tener acceso a datos aun desconocidos del autor. En 1979, Sabino Ruíz Jalón se embarcaba en un trabajo de edición para la Caja de Ahorros Vizcaína que incluía una pieza de Arriaga sobre la que debía recopilar información. Viajó a París con el fin de visitar el Conservatorio Nacional, el Museo de la Ópera y el Cementerio de Montmartre, entre otros lugares donde pudiese haber dejado huella el compositor; pero su expedición no dio los frutos esperados. Las únicas novedades que pudo llegar a aportar fueron datos facilitados por un familiar de Juan Crisóstomo, José de Arriaga, pero rara vez son incluidas en ningún estudio posterior sobre el tema debido a su falta de rigurosidad científica.⁵⁷

A lo largo de su tesis doctoral *Juan Crisóstomo de Arriaga*, José Antonio Gómez Rodríguez pone en duda la calidad del estudio de campo realizado por Ruíz Jalón en París, pues en realidad actualmente se conocen datos que pudo encontrar en la ciudad como el inventario de E. Dunan, los escritos de la parroquia de Saint-Roch o los archivos del Sena; y que nunca llegó a descubrir. Finalmente, B. Rosen demostró que en las actividades relacionadas con el conservatorio de París el nombre de Arriaga aparecía solamente en dos ocasiones, por lo que se deduce que fue uno de tantos artistas que en vida no gozaron de gran popularidad.⁵⁸

⁵⁴ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

⁵⁵ Ricardo Franco Vicario, "Nada y mucho o mucho de nada", *Gaceta médica de Bilbao* 104, 2007, pp. 111-117.

⁵⁶ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

El catálogo compositivo que se conoce de Arriaga no es excesivamente extenso, pero sí muy variado. Tiene obras para conjunto instrumental como *Nada y mucho*, *Nonetto* y los cuartetos de cuerda; instrumentales para solo tal como *La Húngara* o *Tres estudios o Caprichos*; también tiene *Medea*, *Edipo*, *Agar et Ismael* y otras composiciones vocales; y una *Sinfonía a gran orquesta*.⁵⁹

En concreto, su serie de cuartetos parisina fue objeto de diversos halagos empezando por los de su maestro de armonía. Tras conocer la opinión de este, Emiliano de Arriaga subscribe lo dicho haciendo mención especial al matiz de inclusión de temas pertenecientes a la música tradicional vasca que Juan Crisóstomo incorpora a lo largo de ellos.⁶⁰ En referencia a la composición de estos cuartetos, resulta especialmente impactante la mejoría que desarrolla Arriaga respecto al anterior, sobre todo si se tiene en cuenta que no ha habido más intentos intermedios y que su práctica con el género está limitada a los cuatro ejemplares que conocemos. Publicados en 1824 y dedicados a su padre, son considerados una de las obras maestras de Arriaga junto a la *Sinfonía a gran orquesta*. Precisamente su publicación es uno de los misterios que esconden, pues, si tenemos en cuenta la hipotética poca popularidad que demuestran sobre Juan Crisóstomo los documentos citados anteriormente, resulta extraño que un editor tan afamado como Ph. Petit las incluyese en su catálogo. La teoría más aceptada de entre las que se barajan es la de Manuel García, un influyente músico cercano a la familia Arriaga que quizás pudo ayudar al joven músico a introducir su obra entre las candidatas del editor. De todas formas, la tirada de estos fue muy baja, ya que la cantidad dependía del nivel económico del interesado y la situación de Juan Crisóstomo y de su padre no les permitía excederse.⁶¹

Aparte de las reminiscencias nacionalistas vascas previamente mencionadas, Arriaga también incluye elementos del folclore andaluz: precisamente la viola es la responsable de la melodía ambigua bimodal que reposa sobre la dominante de fa durante el primer movimiento *Allegro del Cuarteto nº 1*, clara referencia frigia característica de los sonidos andaluces. También vuelve a incluir melodías de corte frigio en el segundo motivo.

De todas formas, y tal y como describe Miguel Ángel Marín en 2015 para el Instituto Cervantes,⁶² en general los cuartetos de Arriaga tienden al estilo de los clásicos vieneses como también pasa en los cuartetos de Mendelssohn. Probablemente el bilbaíno ya arrastraba esta característica desde el comienzo de su formación musical en España donde Haydn tenía una desmesurada popularidad. Gómez Rodríguez declara sobre su textura y tratamiento de los temas: “recuerda la forma en la que Haydn multiplicaba los efectos de un tema o de un motivo haciéndolo discurrir por el arco de cada instrumento hasta cincelar lo que a partir de él se conoce como ideal jerárquico del contrapunto clásico”.⁶³

⁵⁹ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 3 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

⁶⁰ Iñaki Azkuna, “Crónica del despertar de las obras de Arriaga”, *Bilbao Febrero*, 2006, pp. 30-31.

⁶¹ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

⁶² Miguel Ángel Marín, “Historia muy breve del cuarteto en España”, *Instituto Cervantes*, 2015.

⁶³ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990), p. 515.

La virtud más notoria de su aprendizaje en París que el compositor aplica a su música cuartetística es el equilibrio textural fruto de un detallado estudio de los patrones formales clásicos.⁶⁴ De ella consigue extraer sus propias ocurrencias, como las ideas contrapuntísticas o el enfrentamiento de ideas contrapuestas tal y como refleja en el diseño simétrico del *Cuarteto n° 1*, sobre las que consiguió construir un distinguido estilo personal.⁶⁵ Sus cuartetos recibieron una espléndida acogida por parte del público tras su estreno después de su redescubrimiento en 1885, pues, aparte de su sorpresivo perfeccionismo, distribución de voces y temas originales con detalles nacionalistas, fueron presentados en el pleno apogeo de la recuperación de la música instrumental y de cámara, en concreto cuartetística, de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el gusto español por el género estaba saliendo de su época recesiva.⁶⁶

Cabe destacar la situación de la viola en París durante la época en la que Arriaga es alumno de su conservatorio: hasta 1894 no se independizó como disciplina, por lo que durante la estancia del músico no hay profesor de viola especializado en el conservatorio de París.⁶⁷ Ya hemos podido comprobar a través del discurso de Hector Berlioz que encabeza el apartado 2 cómo existía un debate en torno al estudio y la consideración violística, pero sin experiencia de una mejoría inmediata. Por el contrario, el nivel de las pruebas de orquesta en España era superior al estándar europeo tal y como demostraba la presencia de las *Sonatas para viola con acompañamiento de piano* que debían ser interpretadas a primera vista para optar a plaza en la Real Capilla. A continuación, se presentará el análisis de lo que ocurre con dicho instrumento en las composiciones para cuarteto de cuerdas de Juan Crisóstomo de Arriaga.

3.1.1. Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda

“Partitura de un tema variado en cuarteto compuesto por J.C. de A. a la edad de 14 años. N° 17. Año de 1820”.⁶⁸

Tal inscripción encabeza el manuscrito de lo que se considera el primer cuarteto de cuerda de Juan Crisóstomo de Arriaga. Si tenemos en cuenta que Juan Crisóstomo durante su proceso de composición aún no poseía formación académica en armonía ni análisis, es sorprendente su conocimiento adquirido de manera prácticamente autodidacta –probablemente alentado por su padre y su maestro de violín– de la forma “tema con variaciones”, así como de las posibilidades interpretativas de cada instrumento. Siguiendo con la estructura clásica de este tipo de composición, el primer tema es presentado combinando los cuatro instrumentos a partes similares, para seguidamente introducir por cada variación un *solo* de cada uno de ellos. Es una obra sofisticada que estructuralmente recuerda a ciertos cuartetos de Haydn, como el *Cuarteto en mi bemol mayor op. 76 n° 6*, donde la intención del compositor era evocar una conversación. También bebe de fuentes mozartianas en cuanto a la simetría que el compositor salzburgués ya había utilizado en

⁶⁴ Miguel Ángel Marín, “Historia muy breve del cuarteto en España”, *Instituto Cervantes*, 2015.

⁶⁵ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

⁶⁶ Iñaki Azkuna, “Crónica del despertar de las obras de Arriaga”, *Bilbao Febrero*, 2006, pp. 30-31.

⁶⁷ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 25.

⁶⁸ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990), p. 341.

sus cuartetos para flauta como el *Cuarteto en re mayor K285* y el *Cuarteto en sol mayor K285a*. Fiel al estilo clásico, no se aleja de las máximas de armonía, equilibrio, forma, estructura, proporción... En las variaciones, las tonalidades se mantienen un mismo diseño que hace de eje central, solo abandonado esporádicamente por incisos de los relativos homónimos de las mismas.

Por otra parte, Arriaga añade sus propias ideas distintivas a modo de introducción de lo que serían sus temas con variaciones futuros (segundo movimiento *Andante* del *Cuarteto n° 2*), encaminando así las peculiaridades de su estilo aún en gestación. Estas se pueden ver desde el comienzo en el tratamiento hacia la viola, a la cual asigna una avanzada combinación de golpes de arco a la par que realiza un cambio de posición a tercera en dobles cuerdas solamente pasados tres compases de la exposición del tema (Ilustración 1).⁶⁹



Ilustración 1: Compases 1-5 del Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda de Juan Crisóstomo de Arriaga

Durante la exposición y la primera variación, la viola no se queda atrás como parte del tejido armónico, siendo así este último un pasaje considerablemente igualitario y al que recuerdan una vez más infinidad de momentos de los cuartetos posteriores donde las entradas de los diferentes instrumentos abordaban continuamente la voz principal haciéndola compartida.

Otro factor sorprendente tiene lugar en la segunda variación. Donde debía ser introducido el primer *solo* de uno de los cuatro instrumentos, el compositor decide que este sea la viola, abriendo así la serie de *solos* con la responsabilidad que ello conlleva. Se trata de un *solo* de dieciséis compases dividido en dos grupos de ocho, mientras los violines la acompañan en pizzicatos y el violonchelo en lentas notas ligadas. El diseño de la viola es en corcheas seguidas con golpes de arco ligadas o picadas y se requiere para su resolución el uso de hasta tercera posición como mínimo. No es de muy sencilla resolución, ya que tanto golpes de arco como digitaciones hacen de algunos momentos complicados y más si se añade a todo ello la existencia de las posiciones mencionadas (Ilustración 2).⁷⁰

⁶⁹ Fundación Vizcaína Aguirre, 2006, compases 1-5.

⁷⁰ *Ibid.*, compases 33-35.



Ilustración 2: Compases 33-35 del Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda de Juan Crisóstomo de Arriaga

En las variaciones siguientes, tres cuatro y cinco, entran los diferentes solos de violines y violonchelo, donde el resto de instrumentos mayoritariamente realizan un simple acompañamiento. Hay una variación en concreto que despunta violísticamente: la del solo de violonchelo (variación IV), pues mientras los violines asisten con un patrón de semicorchea y corchea entre silencios, la viola responde en diálogo con una reducción del mismo diseño que el violonchelo está utilizando para su solo. Finalmente todos acaban uniéndose a ellos. La última variación consiste de nuevo en un pasaje en el que las entradas de los diferentes instrumentos se superponen consiguiendo que el protagonismo se diluya por el cuarteto.

Tras el análisis de este *Tema variado*, podemos concluir que Juan Crisóstomo de Arriaga ya tenía el gusto por el balance de voces y por el equilibrio en sus composiciones camerísticas antes de su viaje a París, y que su originalidad fue adquirida a edad muy temprana. El tratamiento que le da a la viola demuestra que antes de acudir a clases de armonía con el maestro Fétis ya pretendía alejarse de los roles jerárquicos del siglo XVIII y que su mentalidad era digna de la fama que hoy le precede. Por último, se debe mencionar que, así como es indudable su influencia haydniana en lo que a disposición vocal se refiere, el tratamiento de la viola que hemos visto durante toda la pieza no se corresponde con el que pudo aprender de Haydn (Ilustración 3).⁷¹ Ni en los cuartetos del maestro vienés más cercanos a la época de Juan Crisóstomo la viola despunta en protagonismo, técnica, consideración y dificultad como lo hace en este *Tema variado*.

⁷¹ Edición propia a partir de la edición de Berlin Trautwein edition (1840) extraída de IMSLP.org. Consultada por última vez el 25 de septiembre de 2022 ([https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_minor,_Hob.III:83_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_D_minor,_Hob.III:83_(Haydn,_Joseph))), compases 1-8 del primer movimiento.



Ilustración 3: Compases 1-8 del primer movimiento del String Quartet in D minor op. 103 de Joseph Haydn compuesto en 1803

Derivadas de esta desvinculación parcial con Haydn y de su etapa de juventud previa a la emigración, hay toda una serie de peculiaridades relacionadas con el *Tema variado* que amplían la visión de los procesos de Arriaga con respecto a la composición de obras para conjuntos de cuerda. No obstante, su investigación se aleja del motivo de estudio del presente trabajo y se han incluido en un artículo académico complementario a la tesis que puede consultarse en la revista *Diagonal* con el nombre de "La viola en el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op. 17* (1820) de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826): otra clave del misterio".⁷²

3.1.2. Cuarteto nº 1

Con un solo recorrido visual por el *Cuarteto nº 1* de Arriaga ya es posible afirmar que es una obra con un tratamiento de la viola y un balance de voces impensable para la España de principios del siglo XIX. Arriaga lo publicó en 1824 junto a los otros dos que completan la serie, solo tres años después de su llegada a París, y no son minoría los estudiosos contemporáneos –tales como los que se han ido citando– que los definen como su culmen de la composición igualitaria.⁷³ Asimismo, afirman que exceden los límites de ciertas corrientes de pensamiento tradicionalistas hasta el momento imperantes entre los autores musicales españoles.⁷⁴ Siguen la estructura de cuatro movimientos formados por los siguientes:

- *Cuarteto nº 1: Allegro, Adagio con espressione, Menuetto y trío, Adagio.*
- *Cuarteto nº 2: Allegro con brio y più allegro, Andante y plus vite, lento y plus vite (tema con variaciones), Menuetto y trío, Andante y allegro.*
- *Cuarteto nº 3: Allegro, Andantino y animé, Allegro y plus lent, Presto agitato.*

Si bien es cierto el carácter de índole innovadora que desprende el *Cuarteto nº 1* en toda su extensión, es de obligada mención la existencia de elementos comunes al estilo cuartetístico dieciochesco español anteriormente mencionado. En el primer movimiento

⁷² Sara Ballesteros, "La viola en el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op. 17* (1820) de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826): otra clave del misterio", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 7, nº 1, 2022, pp. 21-38.

⁷³ José Antonio Gómez Rodríguez, *Juan Crisóstomo de Arriaga*, vol. 1 (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

⁷⁴ Carmen Rodríguez Suso y Willem de Waal, "Juan Crisóstomo Arriaga, 1806-1826", *Fundación Juan March*, 2008.

el violín primero continúa siendo el gran protagonista y la independencia violística está dispersa en intensas dosis pero reducidas en comparación al agudo: el unísono rítmico con el violín segundo a distancia de tercera no deja de ser uno de los elementos más recurrentes a lo largo de todo el movimiento. También se pueden observar en diversas ocasiones acompañamientos de poco interés como notas tenidas, o rítmicos estilo *bajo Alberti* o corcheas repetidas (Ilustración 4).⁷⁵



Ilustración 4: Compases 199-211 del primer movimiento del Cuarteto N° 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga

Por otra parte, el movimiento es en sí mismo una amalgama de técnicas de viola a las que ningún autor español se había siquiera acercado hasta el momento, y menos en tales cantidades. La utilización de dobles cuerdas en voces intermedias es un medio para la armonización que Arriaga frecuentaba: la viola las tiene asignadas hasta en treinta y cinco compases durante este *Allegro*, con ambas cuerdas “pisadas” y no en base a una cuerda al aire que haga de pedal (Ilustración 4).⁷⁶ Otro de los grandes eventos para la viola gira en torno a los cambios de posición: al menos en tres ocasiones ha de cambiar a tercera, y una más a quinta durante el *solo* de viola que veremos a continuación. (Ilustración 5).⁷⁷

Aparte de los diálogos con el violín primero que hacen a la viola protagonista alrededor del compás treinta y ocho, el primer movimiento del *Cuarteto n° 1* de Juan Crisóstomo de Arriaga alberga un *solo* de viola. Se encuentra en el compás 204 y tiene una extensión de diez compases. Además de una subida obligatoria a tercera y quinta posición, puesto que llega hasta un si agudo en la cuerda la, todo el *solo* está escrito en clave de sol. Es un acontecimiento novedoso, pues anteriormente dicha clave nunca había sido necesaria por la tesitura media en la que se movía constantemente el instrumento. A excepción de la dificultad añadida por la tesitura aguda, el resto de elementos que conforman el *solo* tanto rítmica, armónica como técnicamente son asequibles para un intérprete de conocimientos medios (Ilustración 5).⁷⁸

⁷⁵ Fundación Vizcaína Aguirre, 2006, compases 199-211 del primer movimiento.

⁷⁶ *Ibid.*, compases 199-211 del primer movimiento.

⁷⁷ *Ibid.*, 2006, compases 203-211 del primer movimiento.

⁷⁸ Edición propia a partir de Fundación Vizcaína Aguirre, 2006, compases 203-211 del primer movimiento.



Ilustración 5: Compases 203-211 del primer movimiento del Cuarteto n° 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga

Finalmente, destaca la frecuente inclusión de pasajes dialogados de los cuatro instrumentos continuamente intercalados entre los *solos* o pasajes a dos, que completan cada sección y convierten en predominante la participación igualitaria (Ilustración 6).⁷⁹ De hecho, ha de reconocerse que incluso en los pasajes donde el violín segundo y la viola interpretan doblándose a distancia de tercera, la condición de la viola no es menor, pues la dificultad y consideración es similar, integrada en el todo que representa el cuarteto, dejando en diferentes ocasiones, aun privada de independencia, lugar para que destaque.



Ilustración 6: Compases 181-185 del primer movimiento del Cuarteto n° 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga

El segundo movimiento de este primer cuarteto de la serie consiste en un *Adagio con espressione* de carácter considerablemente más conservador que el primero. El primer violín acapara la melodía durante treinta y cinco compases y la viola no se desprende del violín segundo en una suerte de acompañamientos en semicorcheas seguidas, continuando con la técnica de la inclusión de las dobles cuerdas como recurso armónico de las voces intermedias. En el compás treinta y cinco entra un *solo* de viola de cinco compases –el único del movimiento– con ciertas peculiaridades rítmicas y expresivas: dos grupetos, acentos y tresillos (Ilustración 7).⁸⁰

⁷⁹ Fundación Vizcaína Aguirre, 2006, compases 181-185 del primer movimiento.

⁸⁰ *Ibid.*, compases 35-40 del segundo movimiento.



Ilustración 7: Compases 35-40 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga

Aparte del *solo* y los instantes que comparte con el violín segundo durante su *solo* mientras el primero se mantiene en silencio, es un movimiento poco reseñable para la viola, que se mueve dentro de una sola posición, con apenas alteraciones accidentales y con golpes de arco limitados.

Los autores que compusieron cuartetos dentro del territorio español durante el siglo XVIII coincidían en ciertos aspectos a la hora de dar forma al movimiento que iba a hacer de *Menuetto* y *Trío*, usualmente el tercero en cuartetos de cuatro movimientos como es el caso. Si hablamos de viola en autores como Joseph Teixidor o Francisco Almeyda, estas características comunes hacían de su papel en este movimiento el de menos interés dentro de su rol en todo el cuarteto: eran movimientos extremadamente simplistas para todas las voces, pero en especial para el contralto de los cuatro, siempre en acompañamientos austeros.

Concretamente por esta tendencia, el tercer movimiento del *Cuarteto nº 1* de Arriaga se plantea excepcional. Los dieciséis primeros compases se presentan a modo de introducción como uno de los diálogos más variados y equilibradamente repartidos entre voces de todo el cuarteto. Todos los instrumentos tienen su momento y se intercambian ritmos y armonías mientras se complementan sin fisuras (Ilustración 8).⁸¹ Tras la doble barra que marca el final de esta introducción, es cierto que la viola comparte sus pasajes dominantes con el violín segundo, al unísono rítmico o en diálogo, y que el primero vuelve a cobrar su emancipación; pero de nuevo la viola no está en otro estrato diferente al del violín al que acompaña, sino a la par en dificultad y relevancia para la composición.

⁸¹ *Ibid.*, compases 1-9 del tercer movimiento.

III

Menuetto
Allegro (♩ = 92)

Ilustración 8: Compases 1-9 del tercer movimiento del Cuarteto n° 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga

El *Trío* es menos reseñable en cuanto al papel que toma la viola, pues incluye un largo pasaje que acapara su mayor parte en un gran *solo* de primero que el resto de voces asisten con un diseño de corchea-silencio de corchea que se mantiene prácticamente hasta el final del movimiento. Como detalle, se debe mencionar un cambio de posición de la viola de primera posición a tercera durante cuatro compases debido a la tesitura aguda que llega hasta un sol de la cuerda la.

El cuarto y último movimiento del cuarteto es un *Adagio* en compás de cuatro por cuatro que precede a un *Allegretto* en seis por ocho. Tras destacar brevemente durante los compases cuatro y cinco en un rítmico momento que se contrapone a las figuras largas que tienen lugar en el resto de las voces, comienza un gran pasaje de *solo* para el violín primero que se extiende hasta el compás cincuenta y siete. A su vez, viola y violín segundo acompañan en sínkopas a base de negras y corcheas para finalmente culminar en semicorcheas repetidas. A pesar de las dobles cuerdas que ya son tendencia en los acompañamientos de las voces intermedias de los cuartetos de Arriaga, todo este fragmento carece de interés para el instrumento que nos atañe.

El resto de movimiento es de talante similar con la excepción de dos *solos* de viola: situados en los compases cincuenta y siete y ciento cinco, ambos con ocho compases de duración, comparten coincidencias melódicas aunque no son idénticos. El primero es más agudo, incluye un cambio de posición y en prácticamente toda su extensión está acompañado por el violonchelo en unísono rítmico (Ilustración 9).⁸² El segundo, sin apenas acompañamiento y la voz del violonchelo en silencio, mantiene las dificultades rítmicas y estilísticas, como los acentos o las combinaciones de golpes de arco, exento de cambios de posición.

⁸² *Ibid.*, compases 56-63 del cuarto movimiento.



Ilustración 9: Compases 56-63 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga

En conclusión, este primer cuarteto de Arriaga hace justicia también en el ámbito violístico a la fama que tuvo y tiene la obra de cámara de Juan Crisóstomo, innovando en multitud de aspectos y resultando prematuro pronóstico de los futuros pasos compositivos españoles. Los elementos que conforman este resultado son las técnicas como los cambios de posición presentes por lo menos alguna vez en la mayoría de los movimientos y que llegan hasta la nunca vista quinta posición, las dobles cuerdas, la equiparación en dificultad y relevancia con el violín segundo en sus pasajes simultáneos, la participación igualitaria en los abundantes pasajes *tutti* y la cantidad de momentos de protagonismo en estos, o los *solos*.

No obstante, sin desmerecer la genialidad del autor bilbaíno, se han de hacer ciertas concesiones a la época en la que se compuso este cuarteto: los elementos innovadores enumerados se enmarcan dentro de estructuras aún arraigadas del siglo anterior. El violín primero acapara extensos espacios dentro del cuarteto, los acompañamientos de figuras repetidas siguen imperando en la *partichela* de viola y fuera de ellos su voz no deja de estar endosada a la de otro instrumento, comúnmente a la del violín segundo. Los golpes de arco continúan siendo una combinación más o menos elaborada de los mismos tres y cualquier habilidad que aumente la complejidad del papel, como los cambios de posición o la responsabilidad melódica, tiene una presencia anecdótica. Aun pudiendo ser reseñables “anécdotas” a nivel histórico, son casos aislados que no representan la tendencia que gobierna el cuarteto.

3.1.3. Cuarteto n° 2

El *Cuarteto n° 2* de Arriaga se proyecta menos sorpresivo que el primero. Ciertamente guarda elementos similares a este, pero esquivo los tópicos del siglo XVIII de forma más velada, tomando elementos de este que no encontraremos si fijamos la vista en el anterior. Durante el primer movimiento, la viola tiene series de corcheas repetidas a modo de acompañamientos en noventa y cinco de los 242 compases que lo conforman, lo que significa que este recurso ocupa su parte aproximadamente durante un 40 % del movimiento. La mayoría del tiempo comparte el motivo con el violín segundo. Ambos combinan dobles cuerdas –pisadas– con simples, como ya es característico del autor en esta tesitura.

A tal monótono dibujo se le añaden otros momentos en acompañamiento del estilo *Alberti*, que introducen un golpe de arco saltado no muy usual, pero que se quedan en el olvido frente a las voces de interés. Lo único que detiene estos tipos de series, a modo de descanso, son unos breves oasis melódicos que usualmente comparte una vez más con el violín segundo. Algunos broches en apoyo a otros instrumentos pueden incluso a llegar a resaltar colándose entre segundos de reposo rítmico por parte de las demás voces, pero nada digno de especial mención.

Un punto fuerte violístico en este movimiento reside en un pasaje en concreto que se repite en dos secciones diferentes. Comienza en el compás cincuenta y cuatro y se vuelve a ver en el compás ciento ochenta y siete, donde la viola se pone a la altura del violín primero compartiendo con este la melodía principal durante siete compases en corcheas ligadas de dos con la acentuación desplazada. Sucede a distancia de tercera, acompañados solamente por el violín segundo en sínipas de negra en la misma nota (Ilustración 10).⁸³ En ambas repeticiones, a este pasaje le sigue otro con el mismo diseño compases más tarde, con el violín segundo junto al violonchelo de protagonistas, siendo la viola en este caso quien les asiste con las sínipas iguales.



Ilustración 10: Compases 188-192 del primer movimiento del Cuarteto n° 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga

El *Più allegro* tras este *Allegro con brio* que remata el primer movimiento es considerablemente contrastante en cuanto a lo que al balance de voces se refiere. Todos los instrumentos tienen su momento en mayor o menos medida, y no hay ningún *solo* acompañado. Si bien es cierto que las voces se suelen mover de dos en dos, donde la viola y el violonchelo comparten la gran parte de los temas (con excepción de alguno que vuelve con el violín segundo), tienen diversas escalas ascendentes en las que son los completos protagonistas (Ilustración 11).⁸⁴

⁸³ *Ibid.*, compases 188-192 del primer movimiento.

⁸⁴ *Ibid.*, compases 234-235 del primer movimiento.



Ilustración 11: Compases 234-235 del primer movimiento del Cuarteto n° 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga

Aunque es innegable que el primer violín lleva la voz cantante durante la mayoría de movimiento y existe una gran parte de relleno asignado a la viola, sus intervenciones vuelven a estar en cierta forma integradas en el conjunto. Arriaga, en menor medida que en el anterior cuarteto, continúa luciendo técnicas de arco para la viola como las mencionadas corcheas saltadas, y otras técnicas como las dobles cuerdas pisadas o los acentos desplazados, que hacen a sus composiciones violísticas ascender a un nivel superior frente a lo visto hasta el momento en otros compositores. Aun siendo ciertas las reminiscencias a la monotonía de los acompañamientos dieciochescos, o los inexistentes cambios de posición; el compositor bilbaíno mantiene su esencia, como si de su firma se tratase, en los momentos concretos igualitarios como los oasis entre *solos* o el *Più allegro*, donde las diferencias entre instrumentos no existen para la repartición de la melodía, conformada por las aplicaciones de todos combinadas en un mismo espacio de tiempo.

El segundo movimiento *Andante* responde a la estructura de tema con variaciones donde se hacen propicias las partes de *solo* de todos los instrumentos repartidas entre las diferentes variaciones. En este caso Arriaga decide mantenerse fiel a dicha construcción y asigna su momento de protagonismo a cada instrumento, aunque con ligeros cambios personales.

La primera variación consiste en el *solo* de violín primero. Mientras este sucede, el resto de voces se mantienen al margen con momentos de silencio o notas largas que le puedan servir de colchón armónico. En la segunda variación el violín segundo y el violonchelo se alternan los *solos* en tresillos mientras la viola y el violín primero hacen de acompañamiento rítmico en corcheas-silencios de corchea seguidos. La tercera variación ostenta el *solo* de viola. Se trata de un *Lento* de dieciséis compases en clave de sol bajo el que reza la inscripción de *con espres*. Su tesitura aguda que oscila entre primera y tercera posición, junto con su complejidad rítmica, elevan a este *solo* a otro nivel de dificultad. Es de gran interés cómo el compositor le asigna a la viola grupetos, combinaciones de ligaduras, dobles puntillos y la aparición de un armónico. Por otra parte, la viola se encuentra más o menos cubierta por acompañamientos melódicos del

resto de instrumentos, en los que cualquiera de los tres restantes reproduce los ritmos planteados con tendencia a doblarla en algunos instantes (Ilustración 12).⁸⁵



Ilustración 12: Compases 55-63 del segundo movimiento del Cuarteto n° 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga

La variación número cuatro es un unísono rítmico en corcheas pizzicato donde va construyendo la armonía de manera igualitaria y en el que la viola se encuentra totalmente integrada en las mismas condiciones. En su parte aparecen dobles cuerdas y alteraciones accidentales así como matices muy contrastantes que comparte con el resto de voces. La quinta variación es un pasaje a dos voces que se reparten entre la viola y el violonchelo frente a los dos violines. Se ha de mencionar que en este caso no es equiparable la parte de los dos violines con la de las voces graves, pues los motivos que llevan estos son mayoritariamente la base rítmica en corcheas y se les asignan con menos frecuencia fragmentos melódicos en los que resaltar.

Por último, la coda de este segundo movimiento comienza recordando al *Più allegro* del primero en uno de esos momentos de tejido instrumental que Arriaga construye con entradas continuas y fragmentos que destacan esporádicamente, alternados entre las voces. En su hemisferio se intercala un breve *solo* del violín primero.

Es una mirada al pasado, en lo que a interés violístico respecta, el tercer movimiento de este segundo cuarteto de Juan Crisóstomo de Arriaga. Con él, ha vuelto la tradición estructural de *Minueto* y *Trío*, en la que el instrumento se ocupa de notas largas y pasajes de silencio de los que no se aleja ni una sola vez, al igual que le ocurre con la primera posición.

El cuarto movimiento tiene un comienzo muy interesante en el que la viola comparte *solo* con el violín primero, mientras el resto de instrumentos se mantienen en silencio. Durante los primeros cuatro compases –y en la repetición del pasaje que tiene lugar en el compás treinta y uno– Arriaga asigna a la viola la responsabilidad de comenzar el movimiento a solas con el violín primero en un unísono rítmico a diferencia de octava, con la dificultad de afinación que eso conlleva. Está formado por semicorcheas con puntillo y fusas con ligaduras que hacen a la acentuación estar desplazada, sumadas a las negras con puntillo que comienzan los compases con acentos reales (Ilustración 13).⁸⁶ En lo que se refiere a la mano izquierda no tiene gran dificultad, pues no es necesario moverse de la primera posición, sin grandes saltos, y apenas le afecta la dificultad armónica que pudiese haber añadido la tonalidad.

⁸⁵ Edición propia a partir de Fundación Vizcaína Aguirre, 2006, compases 55-63 del segundo movimiento.

⁸⁶ Fundación Vizcaína Aguirre, 2006, compases 1-4 del cuarto movimiento.

El foco de interés sin duda es esa complejidad rítmica y el hecho de que un compositor haya pensado en la viola como instrumento protagonista de un pasaje de alto riesgo como este, tanto por la dificultad en la afinación, como por la responsabilidad de empezar un movimiento y más en unísono.

IV



Ilustración 13: Compases 1-4 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga

El movimiento continúa con diversos momentos de *solo* por parte del violín primero y silencios o acompañamientos en corcheas por la parte de la viola. En ocasiones, el reposo del primero supone momentos de diálogos que comparte con los instrumentos restantes, introduciendo los instantes de protagonismo que corresponden a cada uno de ellos. A lo largo del movimiento este patrón en diálogos igualitarios es recurrente, con la peculiaridad de que suelen ser muy sencillos y cada parte está formada por un tema muy breve. El más extenso de estos motivos comienza en el compás ciento ochenta y seis con un *solo* de viola que seguirán el violonchelo y el violín segundo respectivamente (Ilustración 14).⁸⁷ Aunque tiene ciertas alteraciones accidentales, sigue con la tónica de la simpleza y no arriesga en ninguno de sus parámetros. En el resto del movimiento, los acompañamientos en corcheas son casi el motivo continuo de papel de la viola, los golpes de arco no están muy elaborados e incluye solamente dos cambios de posición a tercera en los compases cincuenta y uno y cincuenta y tres.



Ilustración 14: Compases 186-190 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 2 de Juan Crisóstomo de Arriaga

⁸⁷ *Ibid.*, compases 186-190 del cuarto movimiento.

En síntesis, se puede afirmar que este segundo cuarteto de Juan Crisóstomo de Arriaga conserva elementos característicos del compositor que ya habían sorprendido en el primero y que son parte de la razón de la fama que lleva consigo su música camerística. Son recurrentes los pasajes de participación por igual de los cuatro instrumentos en los que el papel de cada uno es equiparable, los diálogos con motivos también similares, e incluso los acompañamientos de la viola en los que no se queda atrás de dificultad o presencia frente a la de otros instrumentos como el violín segundo. Asimismo, sobre todo durante el primer y el segundo movimiento, se observa una utilización más compleja de los golpes de arco, además de la introducción de las corcheas saltadas como elemento novedoso. Las dobles cuerdas que fueron uno de los recursos que Arriaga aportó como elemento enriquecedor a las voces intermedias, volvieron a tener lugar durante este segundo cuarteto para la viola, que las normalizó en cualquier situación de velocidad y unidas a diferentes técnicas de arco. Por último, destacar el comienzo del cuarto movimiento, abierto por la viola y el violín primero en unísono a diferencia de octava, como un gran ejercicio de responsabilidad en el instrumento en cuestión.

No obstante, el papel violístico del *Cuarteto n° 2* sufre una disminución de brillantez frente al primero. Uno de los detonantes fue la vuelta a la estructura tradicionalista del *Minueto y trío*, que restó posibilidades interpretativas al encontrarse de nuevo basado en dicha simpleza, si lo comparamos con el original tercer movimiento del *Cuarteto n° 1*. También es repetitivo el tema en corcheas seguidas de acompañamiento del que se nutre el cuarto, pero sobre todo, el primer movimiento, perpetrando así el rol violístico más tradicional. El único *solo* de viola que se puede declarar como tal en todo el cuarteto es fomentado por el tema con variaciones del segundo movimiento, al igual que veíamos entre varios compositores del siglo XVIII. Esto significa que no había un interés real por destacar el instrumento, sino uno meramente propiciado por la estructura del movimiento.

Por último, solo dos de los cuatro movimientos requieren algún tipo de cambio de posición de la viola y en ambos es a tercera posición, restándole dos posiciones a las que presentaba el cuarteto anterior de Arriaga. Es innegable la perspectiva que Arriaga tenía de la valía de la viola, que se sobrepone radicalmente a sus predecesores: añade con normalidad elementos nunca vistos y reinventa estructuras de movimientos ya existentes. Sin embargo, en este segundo cuarteto disminuye el nivel en comparación al primero, retornando algunos elementos tradicionales que le restan interés a la parte interpretativa del instrumento.

3.1.4 Cuarteto n° 3

El primer movimiento del tercer cuarteto de Juan Crisóstomo de Arriaga muestra de forma clara el gusto por el balance de voces que caracteriza al compositor. Sus primeros compases son prácticamente un unísono entre los cuatro instrumentos (con ciertas concesiones para el violín primero), diseño con el que continúa en el compás veintiséis y hace surgir hasta dos veces más durante el desarrollo. Tres de sus apariciones constan de un solo motivo recurrente formado por negra con puntillo, semicorcheas y corcheas en el que la viola está completamente integrada; la cuarta es un unísono rítmico en formación de acordes y tiene lugar tras la doble barra que da comienzo al desarrollo.

Otro de los motivos igualitarios que aparece en varias ocasiones del movimiento son los diálogos en los que los cuatro instrumentos se intercambian un diseño. En el caso del compás cuarenta y dos, violines y viola entran por turnos con arpeggios en semicorcheas alternándose continuamente, en los que la viola no se queda atrás en velocidad ni golpes de arco, igualando a los instrumentos restantes. Lo mismo vuelve a pasar en el noventa y cinco, y de nuevo en los últimos doce compases; una vez más con la viola en un papel equiparable en todos los aspectos al de cualquiera de los demás (Ilustración 15).⁸⁸



Ilustración 15: Compases 241-244 del primer movimiento del Cuarteto n° 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga

A partir del compás veintiuno, este tipo de alternancias se complican en escalas de semicorcheas asistidas por diversos motivos melódicos que no hacen discriminación por voz. La viola asume la responsabilidad de los *solos* que le corresponden y su parte destaca por la dificultad de afinación que trae implícita la tonalidad en la que se mueve (mi bemol mayor) y las modulaciones que se le aplican, con sus alteraciones accidentales correspondientes.

Por otro lado, la tendencia mayoritaria del movimiento, aunque sea en menor medida y con sus particularidades con respecto al primer movimiento de su cuarteto predecesor, sigue siendo la de acompañamientos en corcheas simultáneos al violín segundo. En el caso de este cuarteto, es usual un tipo de acompañamiento con carácter melódico que toma relevancia en el pasaje en cuestión y en ocasiones se hace imprescindible para su continuidad y entendimiento armónico. La viola y el violín segundo se equiparan en dificultad, y la viola llega incluso a destacar sobre este, como es el caso del compás ochenta y siete, donde es la única de los dos que durante cinco compases interpreta en dobles cuerdas (Ilustración 16).⁸⁹

⁸⁸ *Ibid.*, compases 241-244 del primer movimiento.

⁸⁹ *Ibid.*, compases 88-91 del primer movimiento.



Ilustración 16: Compases 88-91 del primer movimiento del Cuarteto n° 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga

Finalmente, se deja en evidencia que el violín primero nunca dejó de ser el protagonista y el constante relleno por parte de la viola, muy unida al violín segundo, no se aleja de su rol tradicional ni aun con sus nuevas características. En este movimiento, el compositor mantiene para la viola sus golpes de arco más básicos y solo se requiere un cambio de posición a tercera durante los dos únicos compases en clave de sol: cuarenta y siete y cuarenta y ocho.

El segundo movimiento de este tercer cuarteto destaca como una excepcional muestra de originalidad y aprovechamiento de recursos. Es la primera vez en la historia de los cuartetos españoles hasta ahora analizados que un movimiento no tiene de una forma u otra un enfoque de protagonismo centrado en el violín primero y reitera lo adelantado a su tiempo que fue Arriaga en sus composiciones instrumentales.

Se trata de un movimiento programático y describe, a través de las palabras, diferentes elementos: durante los compases cuatro al diez, cuarenta y ocho al cincuenta y tres, y 117 al 122, los violines tienen indicación de “pájaros”, que se evocan con intervenciones cortas y agudas mientras la viola interpreta unas rápidas y melódicas semicorcheas *legato* sobre la nota tenida del violonchelo, lo que es nombrado como “murmullo”. Es un pasaje para la viola de complicación rítmica, que le otorga independencia y mucha responsabilidad al encontrarse sola con ese motivo incesante que marca el ritmo, determina la velocidad y debe ser constante (Ilustración 17).⁹⁰

⁹⁰ *Ibid.*, compases 1-9 del segundo movimiento.



Ilustración 17: Compases 1-9 del segundo movimiento del Cuarteto n° 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga

El otro escenario que plantea el compositor es el principio de una tormenta, continuando con el carácter pastoral. En este caso, violín segundo, viola y violonchelo llevan la parte más descriptiva con fusas seguidas, en ocasiones con dobles cuerdas y en contrastes de *pianissimo* a *forte*. Mientras tanto, el violín primero realiza notas largas y agudas creando tensión. Este motivo se desarrolla entre los compases treinta y uno y cuarenta y dos, sesenta y cuatro y setenta y ocho, y ochenta y nueve y noventa y nueve; para luego variar de diferentes formas, por ejemplo, partir del compás 100 se alternan las fusas con un motivo melódico entre la viola y el violín primero. En este pasaje la viola llega a alcanzar la tercera posición.

La viola tiene pasajes de alta responsabilidad durante todo el movimiento. En primer lugar, su comienzo consiste en un unísono rítmico a distancia de tercera con el violín segundo en el que están prácticamente solos. Además, a causa de los mordentes, es complicada la coordinación entre ambas voces, más siendo el comienzo, donde se tiene que marcar el ritmo que se seguirá durante todo el movimiento. Luego, en el *tempo primo* del compás 112, también es la viola la que comienza marcando el ritmo, esta vez sola durante las primeras siete semicorcheas antes de que el violín primero tome el relevo.

Si bien en los compases del once al trece y del veintiséis al veintiocho la viola realiza cuatro transiciones en semicorcheas donde también se apropia del foco principal de la melodía, el pasaje más destacado por parte del instrumento de manera independiente es el que comienza en el compás setenta y ocho, fuera de cualquier patrón o serie. En este compás, las fusas seguidas que llevaba la viola hasta el momento, fruto de la travesía de la tormenta, se transforman en arpeggios que se extienden durante diez compases en los que canta sobre fusas seguidas del violonchelo. Al tiempo, los violines entran con breves

intervenciones agudas, relevando a la viola en los arpeggios en fusas durante momentos puntuales.

Este pasaje asigna la responsabilidad de la base rítmica anteriormente mencionada a la viola, conlleva la dificultad de resolver tales arpeggios con sus respectivas alteraciones accidentales a la velocidad requerida y pone de manifiesto que la viola es la parte fundamental del cuarteto y quien lleva el grueso melódico (Ilustración 18).⁹¹



Ilustración 18: Compases 86-88 del segundo movimiento del Cuarteto n° 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga

Este segundo movimiento del *Cuarteto n° 3* de Juan Crisóstomo de Arriaga, y concretamente su papel violístico, es un alarde de estructuras y recursos novedosos estrechamente ligados con la igualdad y la compensación vocal. No hay *solos* de viola ni técnicas excesivamente complejas, pero su organización en el desarrollo programático y las entradas de los diferentes instrumentos sin distinción según sus necesidades compositivas hacen que no sea necesaria la especificación de ningún *solo* al uso, pues toda voz forma parte de un plan estructural. En diversas ocasiones la viola lleva la responsabilidad desde el primer momento, es el pilar melódico o cumple un papel imprescindible de manera independiente. Esto, en lo que respecta al tema que nos atañe, hace del movimiento un hito dentro del panorama cuartetístico español como nunca se había visto hasta el momento.

El tercer movimiento de este cuarteto vuelve a la tradicional estructura en tejido armónico que viene dándose en los terceros movimientos de los cuartetos anteriores a la época. Es un tejido bien conseguido pero, como en otros ejemplos, no despunta en ningún momento. Es correcto e igualitario, sin embargo, no aporta ninguna novedad. En su segunda parte, el violín primero realiza motivos entrantes semimelódicos en semicorcheas y corcheas mientras que el resto de instrumentos invierten treinta y cinco compases en un monótono acompañamiento en silencio de negra-tres negras. La viola emplea solamente dos golpes de arco y ningún cambio de posición.

El joven compositor nos presenta como broche final a su colección de cuartetos de cuerda un extenso cuarto y último movimiento formado por diferentes motivos. Comienza con un *solo* del violín primero mientras el segundo y la viola realizan un acompañamiento en silencio de corchea-tres corcheas que dura cuarenta y seis compases,

⁹¹ *Ibid.*, compases 86-88 del segundo movimiento.

y que a lo largo del movimiento vuelve a aparecer en dos ocasiones más: del compás 235 al 250, y del 326 al 354; quedándose la viola sola en varios momentos del pasaje con ese mismo diseño. Aunque carece de complejidad más allá de la combinación de golpes de arco –no deja de ser un elemento secundario a modo de acompañamiento–, debido a la quietud de las otras voces que presentan figuración más larga, este aporta carácter melódico en diversas ocasiones.

Sin ser ninguna excepción, son reiterantes los fragmentos de acompañamiento que le son asignados al papel de viola a lo largo de la pieza: del compás 100 al 115, la viola escolta el solo del violín primero con corcheas ligadas de tres. Del 116 al 140, vuelve a compartir con el violín segundo acompañamientos semimelódicos en los que finalmente se queda sola, bajo el motivo rítmico de corcheas de dos en dos intercaladas con sus respectivos silencios (Ilustración 19).⁹² Una serie de acompañamientos tanto en notas tenidas, como en corcheas sobre todo por parte de la viola, reina del 140 al 188; del 295 al 308, del 407 al 431, del 440 al 447 etc.



Ilustración 19 Compases 125-132 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga

La mayoría aportan partes cruciales para el desarrollo melódico y armónico, pueden ser utilizados de puente en los silencios de resto de voces e introducen motivos representativos del movimiento. Sin embargo, su excesiva presencia se hace monótona, teniendo en cuenta su escasez de virtuosismo y su simpleza itinerante.

Por otro lado, combinados con estos, se encuentran diferentes pasajes de presencia más compensada entre todas las voces en los que la viola toma su parte como una más. El motivo principal que se repite hasta en tres ocasiones durante el movimiento consiste en una serie de tresillos en la que todos los instrumentos tienen la misma incidencia. Mientras uno de los instrumentos realiza el *solo* de tresillos, el resto realiza un contratema melódico normalmente con el violín primero, o bien se mantiene en notas largas o en silencio.

Estos tresillos, que son la célula principal de los temas más recurrentes, también aparecen de formas más breves como entre los compases 251 y 274; así como en unísono rítmico entre violín segundo, viola y violonchelo (Ilustración 20).⁹³

⁹² *Ibid.*, compases 125-132 del cuarto movimiento.

⁹³ *Ibid.*, compases 478-483 del cuarto movimiento.



Ilustración 20: Compases 478-483 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga

Por último, hay ciertas construcciones de tejido armónico también de carácter igualitario, pero del mismo modo carentes de novedad o virtuosismo, sobre todo teniendo conocimiento de las posibilidades de Arriaga en este tipo de construcciones. La viola no cambia de posición y utiliza golpes de arco sencillos. Tiene dos *solos* de tres compases cada uno, que imitan al predecesor *solo* de violín segundo, los cuales no tienen mucho interés (Ilustración 21).⁹⁴



Ilustración 21: Compases 47-51 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 3 de Juan Crisóstomo de Arriaga

En definitiva, este *Cuarteto n° 3* de Juan Crisóstomo de Arriaga mantiene las características del compositor que lo hacen despuntar entre sus contemporáneos, con ciertos “peros” relacionados con las estructuras tradicionalistas.

Por una parte, el segundo movimiento es una pieza única y maestra en el balance de voces dentro de la tendencia programática instrumental. La organización estructural que gobierna el movimiento se aleja de cualquier rol y reinventa la concepción de la formación camerística a cuatro voces. Concretamente, reserva algunos de los pasajes de más responsabilidad rítmica para la viola y le da el protagonismo en ocasiones complejas como parte del guión del programa. Además, como se observa sobre todo durante el primero y cuarto movimiento, aparte de los tejidos igualitarios ya signo del compositor, los acompañamientos que la viola suele realizar sola o con el violín segundo siguen la tónica de referencia melódica y armónica, que resulta relevante para el desarrollo del cuarteto lejos de consistir en un acompañamiento prescindible y vacío.

Por otra parte, tenemos un tercer movimiento –una vez más– constituido por una masa armónica, donde el alarde de técnica y de elementos novedosos u originalidad brilla

⁹⁴ *Ibid.*, compases 47-51 del cuarto movimiento.

por su ausencia. La parte de la viola es meramente complementaria y recuerda una vez más a los *Minueto Trío* tan característicos del siglo anterior.

Finalmente, se ha de mencionar que, a excepción del segundo movimiento, la viola sigue ocupando un papel complementario. Si bien es cierto que cada vez se equipara más al segundo violín, la dificultad y protagonismo de su *partichela* sigue siendo inferior al resto de voces. El foco no se mueve del violín primero por muy largos periodos y los instantes de independencia violística son más breves y menos técnicos.

El origen de la capacidad compositiva de Arriaga es un misterio aún por resolver. En 1837, su profesor de armonía y contrapunto François-Joseph Fétis hacía referencia a una genialidad “innata”,⁹⁵ pues antes de los catorce años y sin conocimientos armónicos ya había compuesto una interesante ópera española. En su música de cámara y en la viola en sus composiciones cuartetísticas, se da un caso muy similar: presenta avances desmesurados si se compara con la parte de viola de las composiciones de cuartetos de cuerda españoles hasta ese momento. Se podría hipotetizar sobre la relación de su educación parisina con su concepción de la viola, pero la existencia de una composición para cuarteto previa a ese viaje, *Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerdas* de 1820, nos aleja de esa teoría.

El *Tema variado* no deja de ser una pequeña joya determinante para el estudio de la viola en la obra instrumental de Juan Crisóstomo: cambios de posición, dobles cuerdas, golpes de arco, responsabilidad en los *solos* y pasajes igualitarios carentes de jerarquía instrumental ya son recursos usados por el Arriaga bilbaíno antes de su viaje a París.

En sus siguientes composiciones para cuarteto, la serie de tres cuartetos compuesta en 1824, demuestra un superior equilibrio textural y un dominio del balance basado en los patrones formales.⁹⁶ A esta mejoría compositiva aludía Fétis, halagador una vez más, cuando afirmaba que, tras la llegada de Juan Crisóstomo a París en 1821, aprender excelentemente armonía y contrapunto no le llevó más de tres meses.⁹⁷ Como es natural, esto repercutió en sus composiciones: en lo que respecta a la viola, la mencionada serie de cuartetos comienza con un primero que refleja su característica condición de “adelantado a su tiempo”. Las innovaciones que aporta son de índole técnica pero también formal. Aunque ya habíamos visto dobles cuerdas en el *Tema variado*, en este primer cuarteto las normaliza como parte de las voces intermedias y sobre todo de la viola. Además, los cambios de posición adquieren un nivel más de complejidad que incluyen la quinta posición.

A nivel textural, la viola no parece fuera del conjunto de cuarteto, equiparándose de manera total al violín segundo y desempeñando sus funciones integradas en la globalidad. En los pasajes de construcción de la armonía vertical, no se queda atrás con una participación igualitaria, y en los dialogantes, su presencia no es de un nivel inferior

⁹⁵ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (París: Firmin Didot, 1837), leído en “Sección bibliográfica”, *Gaceta musical de Madrid*, 12 de agosto de 1855, p. 5.

⁹⁶ Miguel Ángel Marín, “Historia muy breve del cuarteto en España”, *Instituto Cervantes*, 2015.

⁹⁷ Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, leído en “Sección bibliográfica”, *Gaceta musical de Madrid*, 12 de agosto de 1855.

como habíamos visto en compositores anteriores. En ciertos momentos lleva la responsabilidad rítmica o melódica.

En el segundo cuarteto incluye nuevos golpes de arco y continúa con las dobles notas como característica de la viola, esta vez combinándolas con estos últimos y una mayor velocidad. La responsabilidad a nivel formal y la equiparación al violín segundo se hacen presentes en el *solo* unísono a octava de ambos que abre el cuarto movimiento.

En el tercer cuarteto nos encontramos con el gran protagonista de la serie, el segundo movimiento programático que sorprende en todos sus aspectos. En primer lugar, es cuanto menos interesante que Arriaga decidiese utilizar este tipo de composición explicada con elementos de la naturaleza, que parece inspirada por la *Pastoral* de Beethoven (1808), sobre todo teniendo en cuenta la poca presencia que tenía este compositor en las primeras décadas del siglo para los españoles.⁹⁸ En segundo lugar y centrándolos en el papel de la viola, aumenta enormemente su responsabilidad dentro del entramado del cuarteto, convirtiéndola en una de las grandes protagonistas: portadora de melodía, entradas a *solo*, parte indispensable del discurso estructural, y equiparable a cualquier voz en las múltiples ocasiones de masa armónica igualitaria que posee este movimiento.

Por último, otro elemento característico del compositor que resulta novedoso respecto a las voces intermedias en los anteriores es que, aparte de la cantidad de pasajes de tejido no jerarquizado, los momentos de acompañamiento que puede tener la viola o el violín segundo son significativos para el funcionamiento del cuarteto. Son más melódicos y actúan de pilares tanto rítmicos como en diversos aspectos que los hacen imprescindibles, no solo un relleno irrelevante.

En contraposición a todos los avances observados, son de obligada mención los elementos tradicionales y resquicios del rol violístico dieciochesco que aún conserva esta serie de cuartetos. Los acompañamientos, aunque con nuevas propuestas, siguen siendo la tónica en el papel de la viola con apariciones de forma indiscriminada en la mayoría de movimientos, y le dejan la voz cantante al violín primero. Ejemplos claros de esta práctica son: el primer y el cuarto movimiento del *Cuarteto n° 2*, el primer, tercer y cuarto movimiento del *Cuarteto n° 3*, etc.

En segundo lugar encontramos el problema sin resolver de los terceros movimientos *Menuetto*, cuya estructura tradicionalmente relega la viola a participante en la masa armónica carente de interés o a simple acompañante de la melodía, y que sin embargo en Arriaga está dotado de una gran presencia. Es el caso claro del tercer movimiento del *Cuarteto n° 2*, y del 3, resultando excepcionalmente original el tercer movimiento del primer cuarteto.

Finalmente mencionar que la dificultad técnica que idea Juan Crisóstomo para la viola en sus cuartetos, a excepción de las dobles cuerdas, es avanzada pero escasa: los cambios de posición son reducidos a ciertos pasajes, la quinta se deja ver una sola vez,

⁹⁸ Juan José Carreras, "El siglo XIX musical", *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), pp. 34-150.

los golpes de arco más complicados aparecen en contadas ocasiones y la tendencia en ese aspecto es las combinaciones, más o menos complejas, de los clásicos tres.

Es ambiguo establecer comparaciones entre los cuartetos de Juan Crisóstomo de Arriaga y los grandes compositores europeos coetáneos en el ámbito de estudio en cuestión, pues los elementos violísticos y la disposición estructural de las voces son personales en cada caso y fruto de distintas razones. Sin embargo, continuando con la teoría de las influencias de Haydn por su popularidad en España, no se correspondería, por lo menos en lo que a la viola respecta, con la realidad de los cuartetos de Arriaga. Los cuartetos de Haydn a principio de siglo muestran a una viola sencilla y con poca incidencia; por una parte, presente en los pasajes igualitarios, pero por otra parte lejos de muchas de las técnicas y participación que nos presentó Arriaga en su serie de cuartetos. Si se tuviese que hacer mención de la utilización de la viola de la forma más coincidente a los avances de Arriaga, se pueden mencionar la existencia de ciertas similitudes entre sus decisiones en torno al instrumento y las tomadas por Beethoven contemporáneamente. En su op. 130 compuestos en 1825 –solamente un año antes de la serie de cuartetos de Juan Crisóstomo– la viola tiene una incidencia al mismo nivel que el resto de instrumentos, pasajes de responsabilidad y multitud de momentos en los que la compensación de voces le favorece. Por otra parte, carece de técnicas que Arriaga asignaba a la viola de manera exclusiva y que parecen características de este compositor, como las dobles cuerdas o combinaciones de golpes de arco. Además, a pesar de todo, Beethoven también incluye en su ideario textural el rol violístico de los acompañamientos y numerosos momentos jerarquizados en los que el violín primero se alza como principal protagonista.

Arriaga ha resultado en lo que la viola en sus cuartetos respecta, una vez más, el complicado y misterioso fenómeno que también representa en otros ámbitos. El nivel que debe tener el intérprete para abordar sus cuartetos, aunque aún no excede la profesionalidad, está por encima del intérprete aficionado que con los conocimientos básicos podía abordar un cuarteto de Canales o de Teixidor. Se necesita tener conocimiento de ciertas técnicas avanzadas para su resolución interpretativa. De hecho, el primer conjunto que interpretó estas obras fue la Sociedad de Cuartetos de Madrid décadas después, integrada por una serie de profesionales cualificados de los que trataremos más adelante.

3.2. Juan de la Cruz Páez Cuervo

Entre los cuartetos de autores españoles que se conocen hasta el momento, el único con fecha y lugar concretos entre la serie de cuartetos de Juan Crisóstomo Arriaga y la segunda mitad del siglo XIX es el *Cuarteto en do mayor* de Juan Páez. Data de 1841 en Oviedo, ciudad de origen del compositor y en la que residió –según los escasos datos que se conservan de él– toda su vida.⁹⁹

Tanto Juan como sus hermanos, entre los que había otros cuatro músicos, estuvieron muy relacionados con el arte sonoro en la capital asturiana. Participó en el coro de la catedral desde 1811, con solo ocho años, y en 1817 ya tenía su primer violín y estaba decidido a dedicarse a ese instrumento. En la biblioteca central de la Universidad de Oviedo se conservan las pruebas de que, aparte de a la interpretación, también dedicó su tiempo y su talento a la composición para instrumentos de cuerda. En concreto se registran sus propios cuartetos en do y en re, un cuaderno de ejercicios para violín y otro cuaderno de ejercicios para instrumentos de cuerda en general, aparte de distintos cuadernos también para cuerda firmados por sus hermanos (signatura CG-M-267 [violín 1º: CG-M-267, violín 2º: CG-M-268, viola: CG-M-270, violonchelo: CG-M-269]).¹⁰⁰

El *Cuarteto en do mayor* de Juan Páez pretende asemejarse en su estructura formal a la de los clásicos vieneses, pero con ciertas concesiones personales que lo caracterizan. Continuando con el estándar de cuatro movimientos presenta un *Allegro moderato* en do mayor, un *Andante sostenuto* en mi bemol mayor, un *Minuetto allegro* con Trío (con dos opciones de coda) en do mayor y una *Fuga* curiosamente en la menor; siendo excepcional el hecho de que no retorne a la tonalidad principal en el último movimiento. En cuanto a las modulaciones tonales, su falta de remisión a lo establecido hace que su estilo haya sido descrito tendente a lo romántico.

El cuarteto está oficialmente dedicado a Felipe de Soto y Posada (1798 – 1864), sobrino nieto de Gaspar Melchor de Jovellanos. Felipe era un afamado mecenas musical de la época, y no se descarta que este cuarteto se estrenase en una de sus sesiones privadas. Contrastadamente no se registran interpretaciones públicas del susodicho hasta finales del siglo XX con la transcripción de Emilio Casares.¹⁰¹

En lo referente al papel de la viola es notable el retorno a los antiguos patrones frente al acercamiento al “fenómeno Arriaga”. En el primer movimiento el violín primero es el absoluto frente de la melodía, mientras que, aunque evitando los monótonos acompañamientos masivos que la caracterizaban, la viola se encuentra anclada al violín segundo o al violonchelo, renunciando a su independencia en forma de dobladuras rítmicas. Técnicamente no es muy complejo, tiene algunas excepciones de combinatoria de golpes de arco, como los tresillos de picadas-ligadas, pero por lo general es fácil de abordar y solo en una ocasión es necesario utilizar un cambio de posición a segunda.

Rompiendo una lanza en favor de este primer movimiento, se ha de decir que, aun primando el violín primero, el resto de las voces tienen la oportunidad de participar de

⁹⁹ Christiane Heine e Itziar Larrinaga Cuadra, *Juan Páez (1803 -1878) Cuarteto de cuerda en do mayor (1841)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 12.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

manera igualitaria en algún que otro pasaje conjunto. Además, los acompañamientos en diversas ocasiones son motivos entrelazados, y, a excepción de alguna nota tenida o de los clásicos silencio-figura, es usual encontrarse con acabados melódicos de entradas en las que todas las voces participan por igual.

El segundo movimiento, desde la primera lectura se plantea más interesante que este primero. Hasta el compás nº 20, la función asignada a la viola por el compositor parece la de tercer violín, teniendo en cuenta su incidencia y su tesitura. En un comienzo considerablemente igualitario en el que el violín primero tiene hasta ocho compases de descanso, toman las riendas melódicas el segundo y la viola. Él, con diseños entrantes en semicorcheas; mientras ella, en el registro más agudo de los tres, realiza en piano lo que podría considerarse un *solo* que llega hasta el cuarto dedo en la quinta posición, con ininterrumpidas corcheas, negras y semicorcheas ligadas. La nota más aguda que alcanza en un si agudo en la cuerda la. Es extraña esta concesión por parte de Juan Páez, teniendo en cuenta el tratamiento que le da tanto a este instrumento como al resto que conforman el conjunto; así que es difícil determinar si su intención principal era resaltar las posibilidades técnicas e interpretativas violísticas, o, por el contrario, simplemente su desconocimiento de la tesitura adecuada para viola le hizo comportarse con ella como lo haría con el violín, que se mantuvo en silencio durante todo el pasaje en cuestión (Ilustración 22).¹⁰²



Ilustración 22: Compases 12-20 del segundo movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez

En cuanto al resto del movimiento, tiene ocasiones de motivos a dos voces en las que su reparto se alterna durante el desarrollo del movimiento, o bien los cuatro instrumentos se suman a la construcción del apartado individualmente. Su textura es realmente interesante, por ejemplo durante el pasaje en el que todas las voces están entrando en grupos de cuatro semicorcheas excepto la viola, que está entrando al tiempo con seisillos de semicorcheas (Ilustración 23).¹⁰³

¹⁰² Edición propia a partir de Christiane Heine e Itziar Larrinaga Cuadra, *Juan Páez (1803 -1878) Cuarteto de cuerda en do mayor (1841)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), compases 12-20 del segundo movimiento.

¹⁰³ *Ibid.*, compases 30-33 del segundo movimiento.



Ilustración 23: Compases 30-33 del segundo movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez

Otro momento mencionable con respecto a la combinatoria textural de voces, y sobre todo teniendo presente a la viola, se trata del pasaje entre los compases cuarenta y ocho y cincuenta y dos. En esta transición, la viola dobla rítmicamente al violín primero mientras violonchelo y violín segundo hacen un simple acompañamiento en corcheas. Su peculiaridad es que en su mayoría están llanamente a distancia de octava, pero en otras ocasiones es únicamente la viola la que adorna con dobles cuerdas, para finalmente acabar con un momento en cuarta posición en el que ambos “hacen de violines” mientras que las otras dos voces son este caso los apoyos graves (Ilustración 24).¹⁰⁴



Ilustración 24: Compases 48-51 del segundo movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez

En contraste con este segundo movimiento, un predecible *Minuetto allegro* con *Trío* que es otro eslabón más de esta cadena de terceros movimientos tanto para todas las voces en general como para la viola concretamente. La parte de viola es realizable en una sola posición y no destaca ninguna técnica fuera de las básicas, incluyendo los golpes de arco más comunes: ligadas, *detaché* y picadas.

Es reseñable que el motivo de la *fuga* que es el cuarto movimiento sea cedido a la viola para su presentación. Esto sucede durante siete compases de *solo* en un pasaje cantáble al comienzo del movimiento, de notas largas y ligadas, al que se le une la

¹⁰⁴ *Ibid.*, compases 48-51 del segundo movimiento.

siguiente entrada del motivo en el octavo compás por parte del violín primero (Ilustración 25).¹⁰⁵



Ilustración 25: Compases 1-7 de la Fuga del cuarto movimiento del Cuarteto en do mayor de Juan Páez

El resto del movimiento, por la propia condición de la *fuga*, contiene participación considerablemente compensada entre todas las voces. Por otra parte, la simpleza de todas ellas –sin cambios de posición y con apenas dos golpes de arco– hace que las partes del violín primero, que sigue siendo el foco del protagonismo, resalten aún más.

El *Cuarteto en do mayor* de Juan Páez está en cierta manera tratando de desmarcarse de los patrones texturales que se dieron durante el siglo XVIII, y, aunque no logra ponerse a la altura de los avances de Arriaga, aporta ciertos elementos de interés para la viola como ese matiz violinístico del segundo movimiento o el comienzo del cuarto con el *solo* de viola. Por el contrario, el relieve del violín primero en todos los movimientos y la escasez de técnicas avanzadas para la viola (exceptuando el mencionado extraño momento de tesitura realmente aguda del *Andante sostenuto*) lo hacen verse todavía anclado en la idea de que no hace falta una especialización en dicho instrumento para la interpretación de su repertorio.

¹⁰⁵ *Ibid.*, compases 1-7 de la *Fuga* del cuarto movimiento.

CAPÍTULO TRES: SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX (1863 – 1900)

1. Contenido y fuentes

Tal y cómo se expone en el anterior capítulo, el marco temporal en el que se ubica el presente comienza en 1863 con la fundación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid debido a su relevancia y consecuencias en el panorama camerístico español. A través de las publicaciones de autores como Juan José Carreras¹ o Miguel Ángel Marín² se puede comprobar que tanto esta sociedad como las siguientes, resultado de su inspiración, supusieron un antes y un después para el cosmos cuartetístico nacional y así se reflejó en el trabajo de compositores e intérpretes contemporáneos.

Para la selección de cuartetos que serán objeto de análisis durante este tercer capítulo se ha tomado de referencia la colección *19th Century Spanish String Quartets*, editada por Christiane Heine en el año 2017,³ en la que, además de la mencionada, participaron los autores Germán Gan Quesada y Torcuato Tejada Tauste. Se incluyen dentro de sus ediciones críticas las del *Cuarteto de cuerda en sol mayor op. 58* de la década de 1870 de Marcial del Adalid,⁴ el *Cuarteto de cuerda en la mayor* de 1877 de Francesc Laporta,⁵ el *Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* de Manuel Rodríguez Sáez⁶ y el *Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico)* de entre 1869 y 1876 de Francisco Senante.⁷ A estos cuartetos se les sumarán los conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE) (*Primer Cuarteto en sol a dos Violines, Viola y Bajo* de 1866 de Tomás Bretón y el *Cuarteto de cuerdas en mi bemol en estilo antiguo* de 1893 de Manuel Manrique de Lara),⁸ en el Conservatorio Superior de Música de Madrid (*Cuarteto en mi* de 1889 de Federico Olmeda y *Cuarteto en mi bemol mayor y Tanda de Rigodones* de 1860 de Rafael Pérez)⁹ y en la Biblioteca Valenciana (*Cuarteto nº1 y nº2* de entre 1865 y 1871 de Salvador Giner Vidal).¹⁰ Con ellos se completaría, según avalan los estudios de Carlos José Gosálvez Lara¹¹ y Miguel Ángel Marín,¹² la mayoría de los cuartetos nacionales compuestos en la horquilla de tiempo planteada para este capítulo. Se ha tenido en cuenta la existencia de otros cuartetos del periodo que finalmente no han sido

¹ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

² Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015, y "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

³ Christiane Heine (ed.), *19th Century Spanish String Quartets* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁴ Christiane Heine, *Marcial del Adalid (1826-1881). Cuarteto de cuerda en sol Mayor op. 58, edición crítica.*, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁵ Germán Gan Quesada, *Francesc Laporta (1857-1900). Cuarteto de cuerda en la mayor (1877), edición crítica.* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁶ Torcuato Tejada Tauste, *Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁷ Torcuato Tejada Tauste, *Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

⁸ Manuscritos ubicados en la Biblioteca Nacional de España (BNE)

⁹ Manuscritos ubicados en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

¹⁰ Manuscrito ubicado en la Biblioteca Valenciana.

¹¹ Carlos José Gosálvez Lara "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Bern, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

¹² Miguel Ángel Marín, "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.

analizados, como el de Felipe Pedrell, que se encuentra desaparecido, o los de Enrique Prat Pina y Pedro Martínez Larrazabal, cuya ubicación ha resultado inaccesible.

Los análisis se contextualizarán a través de diferentes apartados dedicados a la exposición de la situación musical del país relacionada con el entorno camerístico y violístico. Con ese fin ha sido indispensable la mención de las sociedades madrileñas, tanto la Sociedad de Conciertos, para la que se han consultado principalmente los trabajos de Juan José Carreras,¹³ Emilio Casares¹⁴ y Ramón Sobrino;¹⁵ como la Sociedad de Cuartetos de Madrid, de la que además se ha obtenido información de las publicaciones de Ester Aguado Sánchez.¹⁶ También se tratará la condición de los estudios oficiales de música enfocados a la situación de la especialidad de viola a partir de investigaciones como las de María Ángeles Sarget Ros,¹⁷ Fernando Delgado García,¹⁸ Luis Magín Muñiz¹⁹ y Elena Pascual.²⁰ Finalmente se incluirá un apartado sobre el comercio editorial de música de cámara debido al impacto que este supuso para su divulgación del que mayoritariamente se han obtenido datos del trabajo de Juan José Carreras.²¹

Los archivos visitados para la formación de gran parte de la base bibliográfica sobre la que se ha trabajado son la Biblioteca Nacional de España (BNE), la biblioteca de la Fundación Juan March, la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, el archivo de la Universidad de Oviedo y la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid junto con su servicio de préstamo interbibliotecario.

¹³ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

¹⁴ Emilio Casares, "Barbieri o la lucha por una lírica nacional", *Ensayos del teatro musical español* (Fundación Juan March, s. f.).

¹⁵ Ramón Sobrino, "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8, 2001, pp. 125-48.

¹⁶ Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, pp. 27-140.

¹⁷ María Ángeles Sarget Ros, "Rol modélico del Conservatorio de Madrid", *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 16, 2001, pp. 149-56.

¹⁸ Fernando Delgado García, *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)* (Tesis doctoral: Facultad de Ciencias de la Educación de Sevilla, 2003) y Fernando Delgado García, "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, (2006), pp. 109-34.

¹⁹ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012).

²⁰ Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música de Oviedo, 2005).

²¹ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

2. Interés por la popularización de la música clásica en España

2.1. Sociedad de Conciertos

En la segunda mitad del siglo XIX musical español (teniendo en cuenta la temática de la que estamos tratando, delimitada entre la creación de la Sociedad de Cuartetos en 1863 y el fin del siglo) se empezó la recuperación de algunos de los problemas que arrastraba la música instrumental desde comienzos de siglo. Uno de los conflictos más presentes y que pone de manifiesto la intención de desarrollar el crecimiento de los programas instrumentales en España fue el debate sobre la introducción pública de la música clásica propiamente dicha, derivada de la tradición alemana y centroeuropea. El movimiento contaba con numerosos detractores tradicionalistas pertenecientes a las grandes esferas, o incluso individuos de las clases bajas amantes de otros estilos musicales, espectáculos o formas de entretenimiento.²² Sin embargo, su solo planteamiento y la existencia de defensores en el gremio abrió en la época una vía de esperanza para el crecimiento de la cultura musical en España.

En relación con el conflicto, es imprescindible la mención de Francisco Asenjo Barbieri, polifacético erudito de la música, literatura y artes, además de uno de los principales propulsores de la inclusión de la música clásica como parte de la sociedad española. Aunque era un ferviente defensor de la producción cultural nacional, no la entendía sin una previa formación en cultura musical general; y de ahí, en parte, su ahínco por la intervención de los clásicos alemanes y vieneses en el país.²³ Precisamente con tal misión comenzó a organizar conciertos en 1859 para el público madrileño, encontrándose infinidad de trabas al programar Haydn, Mozart o Beethoven: en un principio no fueron plato del gusto del público general, ni tan siquiera acababan de llamar la atención.²⁴ Algunos estudiosos del tema contemporáneos a Barbieri, como José Fernández Bremón, lo achacaban a falta de formación en la disciplina por parte de los receptores, problema que creían que escapaba al poder de los músicos profesionales.

La música sabia y descriptiva es para el vulgo un jeroglífico, y tratar de propagarla en un país donde la mayoría es ajena al arte, me parece tarea infructuosa.²⁵

Es certera la relación gusto-falta de formación que tienen estas declaraciones; sin embargo, es evidente que el clasismo suscitado por los más poderosos y los medios de comunicación que tenían a su favor incrementaba las opiniones de desesperanza en relación a la democratización y popularización de cualquier música que se pudiese considerar culta (Ilustración 1).²⁶

²² Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

²³ Emilio Casares, "Barbieri o la lucha por una lírica nacional", *Ensayos del teatro musical español* (Fundación Juan March, s. f.).

²⁴ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

²⁵ José Fernández Bremón, "Revista de Madrid", *La España*, 21 de marzo de 1868, p. 1. Extraído de Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), p. 504.

²⁶ Francisco Ortego Vereda, "Actualidades", *Gil Blas*, nº 113, 31 de octubre de 1867, p. 3.



Ilustración 1: La revista satírica *Gil Blas* en 1867 ironiza sobre el hecho de que cualquiera quería participar en las actividades que hasta el momento se suponían de cierta clase social

A pesar de estas primeras dificultades, Barbieri se mostró insistente en su labor, aún creyente de la necesidad de que la música clásica formase parte de la vida cotidiana española. Continuó organizando series de conciertos durante siete años que, contra pronóstico, aumentaban en aceptación progresivamente. La temporada de 1866 finalmente resultó ser un completo éxito, y se llegó a interpretar por primera vez en España una sinfonía de Beethoven al completo con gran agrado por parte del público, mediante una táctica de combinación de este tipo de repertorio con música más ligera.²⁷ A raíz del fervor suscitado por la naciente tendencia sinfónica, Asenjo Barbieri fundó la Sociedad de Conciertos ese mismo año: la primera orquesta sinfónica profesional de actividad continuada en España, la cual gozó de una triunfante trayectoria durante treinta y ocho años. Su sección de cuerda la formaban treinta y dos violines, diez violas, nueve violonchelos y once contrabajos; a los que se sumaban gran cantidad de vientos y percusionistas. La Sociedad de Conciertos fue uno de los pilares fundamentales de la recuperación musical del país, devolviéndole al género el prestigio perdido por la serie de desdichas que acontecieron a principios de siglo; además de suponer un cambio para ciertos aspectos en torno a la música tal y como se conocía hasta entonces.²⁸

Durante el legado de la Sociedad de Conciertos, por el que pasaron hasta seis directores titulares, el gusto por lo sinfónico se multiplicaba diariamente. El repertorio de la Sociedad incluyó todo tipo de obras icónicas del Clasicismo y Romanticismo europeo, y Beethoven se convirtió en uno de los favoritos, aclamado tanto por la crítica como por

²⁷ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

²⁸ Ramón Sobrino, "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8, 2001, pp. 125-48.

públicos de toda índole.²⁹ Otro de los compositores en cuya divulgación participó especialmente la Sociedad de Conciertos fue Richard Wagner, sobre todo durante la dirección de Luigi Mancinelli en la década de 1890.³⁰ La incidencia wagneriana fue muy relevante en la península y no solo en su vertiente sinfónica: según demuestra en sus estudios Celsa Alonso, abrió nuevos horizontes estéticos también en el teatro y en la música de cámara.³¹ En apartados posteriores se tratarán las posibles influencias que proyectó dicho compositor en algunos de los cuartetistas españoles.

En la Sociedad de Conciertos de Madrid también fue usual la contratación de compositores y directores de prestigio internacional como Camille Saint-Saëns (1897) o Richard Strauss (1898) para la presentación de sus propias obras a través de la Sociedad; repertorio que se completó con la introducción de composiciones nacionales: cerca de un 10% de todas las obras interpretadas por la Sociedad de Conciertos de Madrid fueron españolas.³² El catálogo completo de obras españolas interpretadas por la Sociedad de Conciertos de Madrid durante toda su actividad se puede consultar en el trabajo de Ramón Sobrino "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid".³³ A partir de entonces y por la gran repercusión que estaban teniendo las nuevas aportaciones musicales, la ubicación de los conciertos tuvo que renovarse, la masificación tanto en el escenario como en las gradas llegó a requerir hasta la habilitación de espacios circenses para la representación de conciertos. Además, la estructura de las representaciones también tuvo que adaptarse a las nuevas necesidades con la división en varios actos.³⁴

²⁹ Ramón Sobrino, "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8, 2001, pp. 125-48.

³⁰ Ramón Sobrino, "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipio de Madrid", *Revista Musicología*, n.º 14-15, 2004-2005, p. 158.

³¹ Celsa Alonso, "Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, p. 170.

³² Ramón Sobrino, "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipio de Madrid", *Revista de Musicología*, n.º 14-15, 2004-2005, pp. 155-75.

³³ Ramón Sobrino, "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Anuario Musical*, n.º 45, 1990.

³⁴ Ramón Sobrino, "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8, 2001, pp. 125-48.

2.2. Sociedad de Cuartetos

Fundé la Sociedad de Cuartetos en Madrid el año 1863, invitando para formarla a D. Rafael Pérez (2º violín) a D. Tomás Pló³⁵ (viola) a D. Ramón Castellano (violoncello) y a D. Juan Guelbenzu, como pianista. Este último, por indicación de mi amigo y ex-tutor D. Basilio Montoya, pues mi intención primera había sido constituir la Sociedad solamente con el Cuarteto de instrumentos de cuerda.³⁶

Otro de los propulsores del ascenso de la música clásica durante las últimas décadas del siglo XIX es especialmente determinante para el tema que estamos tratando. Jesús de Monasterio y Agüeros, autor del texto que encabeza el párrafo, fue un importante violinista y profesor del conservatorio madrileño desde el año 1857 con un ideal respecto a la música clásica que perseguía un fin similar al de Barbieri: ampliar sus horizontes en España.³⁷ En su juventud fue habitual participante, tanto en calidad de espectador como de intérprete, en las reuniones de cámara que tenían lugar en el ámbito privado de las altas esferas sociales. Tuvo en ese tiempo ocasión de identificar errores que él no cometería en un futuro: música para grupos restringidos por severas barreras socioeconómicas y censura al proponer programas novedosos u originales. Esto último le creó problemas con un organizador conciertos y dueño de una de las casas donde tenían lugar las reuniones concertísticas, Juan Gualberto González,³⁸ pues rechazaba cualquiera de sus solicitudes que traspasase Mozart, Beethoven y Haydn; Mendelssohn incluido.³⁹

Decidió entonces crear su propia organización que popularizase la música de cámara, la liberase de sus límites y expusiese ante la sociedad española los esplendores de la obra de los grandes autores europeos, incluyendo incluso compositores nacionales. La Sociedad de Cuartetos se fundó en 1863 y su actividad duró hasta 1894, consiguiendo en sus treinta y un años de vida una trayectoria de conciertos por Lisboa, Valencia, Valladolid, Burgos, Bilbao, Barcelona, Zaragoza, Oviedo, Gijón y Avilés; aunque su base oficial de actuación fue el Salón Romero de Madrid.⁴⁰ Su financiación consistía en un sistema de abonos que pasaron de ser cincuenta, en sus comienzos, a ciento veintitrés en sus temporadas más prolíficas; expansión facilitada por las buenas reseñas de la crítica y los numerosos espacios dedicados a ellos por los periódicos. Se ha de decir que la Sociedad de Cuartetos nunca tuvo una asistencia de público tan masiva como llegó a tener la Sociedad de Conciertos, pero es entendible por los formatos y disposiciones propias de la música de cámara, propensos a ser minoritarios.⁴¹

³⁵ Tomás "Pló" es el apodo por el que, por su padrino, llamaban a Tomás Lestán.

³⁶ Legajo de la Sociedad de Cuartetos conservado en la biblioteca del R.C.S.M.M: Estados de cuentas anuales de la Sociedad de Cuartetos 1863-1893, con la signatura B.T. 16/C.'5.º (1-31). Extraído de Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, p. 47.

³⁷ Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, pp. 27-140.

³⁸ Junto a José de Aranalde, ambos ministros y melómanos, en ocasiones tocaban el violín y el violonchelo respectivamente con los profesionales. Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016).

³⁹ Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, pp. 27-140.

⁴⁰ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

⁴¹ *Ibidem*.

Los intérpretes de la Sociedad de Cuartetos eran los socios de la misma, llamados a mantenerse en plantilla largo tiempo y con la responsabilidad plena de los repertorios programados; pudiendo haber algunas situaciones en las que se necesitasen colaboradores o sustitutos. A continuación se puede observar en la *Tabla 1*⁴² la totalidad de socios que ocuparon la plantilla de la Sociedad y en qué periodo de tiempo.

	Violín 1	Violín 2	Viola	Violonchelo	Piano
1863	Jesús de Monasterio	Rafael Pérez ⁴³	Tomás Lestán	Ramón Castellano	Juan Guelbenzu
1875	=	=	=	Víctor Mirecki	=
1886	=	Manuel Pérez	=	=	Serie de colaboradores ⁴⁴
1890	=	=	=	=	José Tragó

Tabla 1: Socios de la Sociedad de Cuartetos

La cifra que aparece en la primera columna se refiere al año de entrada de cada uno de los nuevos socios, a continuación de la inmediata salida del anterior. Los únicos dos socios que permanecieron a lo largo de toda la trayectoria del conjunto fueron Jesús de Monasterio y Tomás Lestán. Además, Monasterio compaginó su labor en la Sociedad de Cuartetos con el trabajo de director de la Sociedad de Conciertos entre 1869 y 1876.⁴⁵

En cuanto al repertorio de la Sociedad, a pesar de su primera intención revolucionaria en la que planteaban su ampliación, conservó a Beethoven, Mozart y Haydn, junto con Mendelssohn, encabezando la lista de los más interpretados. Tras estos se encontraban Schumann, Schubert, Anton Rubinstein e inmediatamente después, Juan Crisóstomo Arriaga.⁴⁶ El desmesurado crecimiento de la fama de Arriaga a causa de los escritos de Emiliano coincidió con la actividad de la Sociedad, siendo su programación un tremendo éxito que contribuyó notablemente al auge que estaba desarrollando, y convirtiéndose en una de las piezas clave para su consagración como uno de los iconos actuales de la historia de la música española. Notas de prensa de la época se hacen eco

⁴² Tabla 1. Elaboración propia a partir de la información del Legajo de la Sociedad de Cuartetos conservado en la biblioteca del R.C.S.M.M. extraída de Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, pp. 27-140.

⁴³ Secretario de la Sociedad de Cuartetos.

⁴⁴ Tras el fallecimiento de Juan Guelbenzu en 1886, la plaza de pianista quedó desierta un tiempo en el que, intermitentemente, colaboraban con la Sociedad de Cuartetos Dámaso Zabalza, Manuel Mendizábal, Mariano Vázquez, Alfonso Quesada o el propio José Tragó; que finalmente consiguió la plaza de socio en 1890.

⁴⁵ Ramón Sobrino, "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8, 2001, pp. 125-48.

⁴⁶ Toda información sobre el repertorio interpretado por la sociedad se encuentra en la *Revista Música* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, vol. 9, 2002, pp. 56-103; donde la autora del artículo, Ester Aguado, ha publicado el repertorio al completo organizado cronológicamente y dividido en las diferentes sesiones que conformaban cada temporada.

del gusto del público por los cuartetos de Arriaga interpretados por el conjunto de Monasterio:

Si hubiera sido fácil arreglarlo por sufragio, la sesión de anoche no hubiera concluido todavía. A estas horas se estarían repitiendo el *Adagio* del cuarteto de Arriaga, el *Adagio* cantábile de la sonata de Beethoven, y todo el quinteto de Mozart. [...] Unida al programa de la sesión se repartió una noticia del maestro español Juan Crisóstomo Arriaga, autor del cuarteto en re menor que se ejecutó en primer término⁴⁷

El cuarteto en *re menor* del malogrado joven bilbaíno D. Juan Crisóstomo Arriaga agradó mucho. Es un dechado de sentimiento y originalidad españolas, cuyo *adagio con espressione* se hizo repetir [...] ⁴⁸

Aparte de Juan Crisóstomo, de los treinta y tres compositores cuyas obras se interpretaron en la Sociedad de Cuartetos, cinco más eran españoles: Marcial del Adalid, Martín Sánchez Allú, Nicolás Ruíz Espardero, Jesús de Monasterio y Rafael Pérez. El creciente interés nacional por las composiciones camerísticas denota un cambio de la mentalidad en esta segunda mitad de siglo con respecto a la primera, alentado en gran parte por la actividad del conjunto. Los autores del país tenían más consciencia de los clásicos, adquirieron mayor gusto por el formato, y veían en la Sociedad una entidad competente y apta para estrenar sus obras. A esto se le suman ventajas exclusivas de las disposiciones de cámara, como es la versatilidad compositiva no encorsetada por las preferencias del gran público; o la evasión de las dificultades a nivel económico que podía generar la organización de un concierto sinfónico.⁴⁹ Posteriormente se profundizará más sobre cada uno de ellos, sus situaciones y sus motivaciones artísticas por las que se ha llegado a demostrar que, llevado a la práctica, este ideal con respecto a la composición nacional del género no surtió el efecto que se podía esperar, y el aumento de cuartetos españoles no fue realmente significativo. El sistema minoritario de la producción de los mismos continuó siendo la norma y los objetivos conseguidos por la Sociedad versaron en mayor medida en torno a la divulgación de autores internacionales.⁵⁰

Aunque la información sobre el tema es escasa, se presume que el modelo de Sociedad de Cuartetos se reprodujo de manera independiente en otras provincias. Entre 1866 y 1891 surgieron otras sociedades en Sevilla, Cádiz, Valencia, Barcelona, Zaragoza... todas con patrones similares como son el sistema de abonos, regularidad en la programación de conciertos o repertorio basado en los clásicos. Finalmente, ninguna de ellas prevaleció el tiempo que lo hizo la sociedad primigenia, ni llegó a consolidar fama y prestigio similar.⁵¹

⁴⁷ *El Liberal*, 24 de enero de 1885, p. 3.

⁴⁸ *La Correspondencia de España*, 8 de febrero de 1885, p. 2.

⁴⁹ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

⁵⁰ Carlos José Gosálvez Lara "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

⁵¹ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

2.3. Estudios oficiales

En términos educativos, la situación musical que atravesó España durante las últimas décadas del siglo XIX no se correspondió con la favorable tendencia que se vivía coetáneamente en las salas de conciertos. La situación política, una vez más, fue determinante del destino que le deparó a la educación musical: la inestabilidad que había calado en España en todos los ámbitos, incluido el económico, a causa de la breve monarquía de Amadeo I, la instauración de la primera república y su disolución; reclamaba un nuevo decreto reformista que afectó de manera negativa las enseñanzas oficiales artísticas.⁵²

El decreto se aprobó en diciembre de 1868 e, impulsado por la mentalidad liberal de la Revolución del 68, supuso un grave recorte en los presupuestos de la entidad que, de Real Conservatorio de Música y Declamación, pasó a ser nombrada como Escuela Nacional de Música y Declamación. En primer lugar, se determinó una escisión entre la música y la declamación, dejando fuera de las actividades de la Escuela a esta última. Por otro lado, los recortes pusieron el foco en el personal docente, llegando a prescindir de las especialidades que la autoridad competente del momento consideró de menos importancia: arpa, viola, trompa, trompeta y órgano.⁵³ Previa a esta supresión y desde la anterior reforma de 1857, la especialidad de viola había sido impartida conjuntamente con la de violín por el anteriormente mencionado Juan Díez; estando un profesor más, únicamente dedicado a los violines: Jesús de Monasterio. El lugar de la viola en las enseñanzas oficiales de música no se restauró hasta la siguiente reforma en 1901, al mismo tiempo que la Escuela recuperó su nombre de Real Conservatorio.⁵⁴ A pesar del conjunto de medidas perjudiciales, la reforma también trajo consigo una medida que a largo plazo resultó, imprevisiblemente, muy importante para la expansión de la educación musical nacional: la apertura de los exámenes libres.

Desde mediados de siglo ya empezaban a ser varios los músicos y estudiosos del sistema público de educación artística que notificaron cierto problema de centralismo que tenía lugar en torno a la música en España. Uno de los primeros fue R. Hernando, que así lo describía en 1855:

(Sobre el Conservatorio) Es necesario hacerle extensivo a las provincias estableciendo en algunas de ellas escuelas de música; [...] ¿Qué bien no se hará haciendo desaparecer esas faltas, sobre todo por aquellos pueblos que ya por lo difícil de las comunicaciones, ya por otras circunstancias, están casi aislados de nuestro país?⁵⁵

La idea de expandir la educación reglada por más provincias del país comenzó a ser tema de debate, ya que era bien sabido que el Conservatorio, aunque fue creado para

⁵² María Ángeles Sarget Ros, "Rol modélico del Conservatorio de Madrid", *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 16, 2001, pp. 149-56.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Luís Magin Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 149.

⁵⁵ R. Hernando, "Apuntes sobre la importancia y necesidad del Conservatorio de Música y Declamación", 1855, archivo del RCSMM, Leg. 10-21. Extraído de Fernando Delgado García, *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)* (Tesis doctoral: Facultad de Ciencias de la Educación de Sevilla, 2003), p. 216.

una acción global, apenas prestaba servicio a los interesados en ser estudiantes de música de otras comunidades.⁵⁶ El clérigo, compositor y maestro de la Real Capilla Miguel Hilarión Eslava, también concienciado con esa necesidad de expansión, diseñó un proyecto que aprovechaba los recursos destinados a la música de las entidades religiosas para abrir sucursales del Conservatorio central en ciudades que dispusieran de catedral. Era una propuesta factible y que requería de poco presupuesto añadido, manteniendo el método educativo y los planes de estudio que dictase el Conservatorio; pero finalmente nunca acabó por salir a la luz. Más tarde, con un plan que compartía muchas de las ideas aportadas por el propósito de Eslava, el propio Hernando se presentó ante el gobierno en 1861 dispuesto a sacar adelante un proyecto definitivo de réplicas del Conservatorio por las provincias, el cual una vez más fue rechazado.⁵⁷

Las escuelas privadas del resto de España eran partidarias de esta expansión, pretendiendo ser asociadas al organismo central, por lo que durante las últimas décadas del siglo XIX reclamaban cada vez con más insistencia que se materializase la oficialización de sus enseñanzas. Finalmente, con la apertura de los exámenes libres durante la reforma de 1868, los alumnos de toda España adoptaron la medida como alternativa a la expansión, preparándose en escuelas privadas y viajando a Madrid para los exámenes de titulación oficial. Tanto éxito tuvo esta acción, que los exámenes libres, en los últimos años de siglo, superaban a los exámenes regulares; lo cual despertó el interés necesario para que el gobierno se plantease el sistema de centros asociados entrado el siglo XX.⁵⁸

2.3.1. La viola en la segunda mitad del siglo XIX y Tomás Lestán

La preocupación expresada por Héctor Berlioz en torno a la consideración violística en las entidades europeas –precedida por sus estudios sobre la utilización de la misma en las obras de Gluck y Webern—⁵⁹ se tradujo en su propia obra: estrenó *Harold en Italie* en 1834, la sinfonía con viola principal que puso de manifiesto las capacidades melódicas y expresivas del instrumento frente a la gran masa orquestal. Esta pieza marcó en cierto modo el despertar de una cruzada por la viola de grandes intérpretes parisinos que se enfocaron en el instrumento, tales como Casimir-Ney, Pierre Adam (miembro de la orquesta de la Ópera y del cuarteto Lamoureux) y Joseph-Marie Mas (viola solista en el Théâtre-Italien, violista del Cuarteto Maurin). El movimiento tuvo una respuesta institucional positiva y en 1894 Théophile Laforge estrenó la cátedra de viola en el Conservatorio de París, únicamente precedida por Bruselas en 1877. De esta forma, la viola adquirió su propia identidad y a partir del siglo XX numerosos intérpretes pudieron titularse oficialmente como violistas profesionales, con toda la repercusión para la inclusión del instrumento en obras y conjuntos que ello conlleva.⁶⁰

⁵⁶ Fernando Delgado García, *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)* (Tesis doctoral: Facultad de Ciencias de la Educación de Sevilla, 2003), p. 216.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Fernando Delgado García, "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, (2006), pp. 109-34.

⁵⁹ Lucía Mullor Martínez, *La viola en la Francia del Siglo XIX* (Trabajo fin de Grado: Escola Superior de Música de Catalunya, 2018), p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

Durante el apartado de los estudios violísticos de la primera mitad del siglo XIX se habló sobre el aula conjunta de violín y viola perteneciente al Real Conservatorio de Música de Madrid desde sus inicios, y cuyos profesores eran afamados violinistas como Pedro Escudero y posteriormente Juan Díez. Además, en el análisis de los estudios oficiales se notificó una suspensión de la especialidad de viola a partir del año 1868 que se extendió hasta el comienzo del siglo XX. Pero la realidad es que durante la segunda mitad del siglo tuvieron lugar una serie de acontecimientos relacionados con el instrumento que contrarrestaban, en parte, la serie de desventuras que le estaban tocando vivir.

“El Director de la Escuela podrá encargar a los Auxiliares la enseñanza de alguna de las asignaturas no designadas en el reglamento, pero que conceptúe de utilidad y aprovechamiento para el arte”.⁶¹ Con estas palabras recogidas en el reglamento publicado el cinco de julio de 1871 en el artículo trece de la *Gaceta de Madrid* quedaba constancia de la posibilidad –que terminó por llevarse a cabo– de que la viola pudiese ser impartida a pesar de haber perdido oficialmente la apertura de plazas. En 1884 se nombró como profesor de auxiliar a Tomás Lestán, alumno directo de Juan Díez, quien decidió ejercer su derecho e introducir la viola como una posibilidad pedagógica en sus clases ante su predilección por este instrumento.⁶²

Tomás Lestán nació en Valencia en 1827 de una familia de artistas dramáticos que fomentaron desde pequeño su gusto por la música: a los ocho años aprendió solfeo en la catedral de Valladolid y violín con Ramón Fontanellas, para seguidamente comenzar una gira por los mejores maestros del momento de diferentes provincias con el fin de adquirir un alto nivel de base musical. Finalmente, en 1838 ingresó en el Conservatorio de Madrid como alumno de violín de Juan Díez, con quien obtuvo la preparación necesaria para posteriormente ejercer de primer violín tanto del Teatro del Circo, como del Teatro Real recién inaugurado.⁶³ Fue entonces cuando se dio cuenta de la falta de instrumentistas de viola en todas las agrupaciones y despertó su interés por el instrumento; se convirtió, tras el estudio de este, en el principal de violas de la orquesta, responsable de todos los *solos* que le correspondían. Su labor divulgativa en torno a la viola no acababa en la viola orquestal clásica, pues trajo del extranjero la viola de amor y la dio a conocer e introdujo en las agrupaciones que frecuentaba, lo que lo llevó a convertirse en el primer músico que interpretó tal instrumento en Madrid. Ya conocemos sus labores pedagógicas en el conservatorio madrileño y su capacidad interpretativa como violinista y violista solista, también sus labores como miembro fundador y socio de la Sociedad de Cuartetos; pero, además, Lestán alberga un importante patrimonio compositivo con un alto valor histórico relacionado con el instrumento objeto de este trabajo.⁶⁴

Como es bien sabido, en infinidad de ocasiones eran los propios profesores quienes, por falta de medios, tenían que desarrollar sus propios métodos pedagógicos enfocados al instrumento que impartían. ¿Cuánto más sería en uno como la viola, que

⁶¹ Reglamento de 2 de julio de 1871, artículo 13. Extraído de Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 132.

⁶² Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 132.

⁶³ Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música de Oviedo, 2005).

⁶⁴ *Ibidem*.

carecía de plazas oficiales y cuyos métodos enfocados eran, de escasos, casi inexistentes? Tomás Lestán compuso durante su estancia como profesor en la especialidad de viola del conservatorio madrileño *Método completo de viola*,⁶⁵ *Sonata para viola con acompañamiento de piano*,⁶⁶ *Siete ejercicios difíciles*⁶⁷ y *Método elemental de viola y nociones generales de la Viola de amor*;⁶⁸ cuatro libros diferentes enfocados al aprendizaje. El primero, *Método completo*, tiene la peculiaridad de ser una guía desde los absolutos inicios al instrumento en la que explica conceptos como la sujeción del arco o la clave en la que se lee, que crece en dificultad y técnica exponencialmente. Debido a la tradicional trayectoria violística seguida por el mismo Lestán y correspondida por infinidad de intérpretes de la época que consiste en empezar estudiando violín para luego pasarse a la viola, este es uno de los pocos métodos que reconocía y ponía en práctica la posibilidad de que un intérprete diese sus primeros pasos ya sobre la viola saltándose lo que hasta el momento parecía un imprescindible nivel previo. Adjuntos al mismo, Lestán añade cuatro pequeños arreglos de óperas italianas de Verdi y Bellini con las que pretendía, utilizando diferentes indicaciones de tempo, dar a los alumnos la oportunidad de trabajar la expresividad, ritardandos, dinámicas, matices, etc. Al no ser esta la única vez que el compositor inspiraba sus ejercicios en composiciones italianas, se deduce que no escapó a la tendencia imperante en España.⁶⁹

Siguiendo con la línea de influencias italianas se encuentra la *Sonata para viola*, de la que el maestro Emilio Mateu en su revisión de la pieza escribió:

[...] es una obra representativa del momento estilístico madrileño, claramente influenciada por la ópera italiana que, a pesar de su título, no se atiene a la forma clásica de sonata sino a la fórmula de pieza de concierto, donde predomina el lucimiento técnico de la viola y se disfruta de frases melódicas muy al gusto de entonces.⁷⁰

No se conoce fecha exacta de publicación de los *Siete ejercicios*, pero se hipotetiza que se sitúa antes de 1884, prematuramente a su ingreso en el Conservatorio, confirmando su previo interés por el instrumento y su aprendizaje. Efectivamente son ejercicios de un nivel técnico alto por su combinación de posiciones, golpes de arco, tempo y cambios de clave. Además, Lestán declama al comienzo del libro que todos deben ser realizados en la tonalidad mayor en la que fueron escritos además de en su relativo menor de forma repentinizada⁷¹ (Ilustración 2).⁷²

⁶⁵ Tomás Lestán, *Método completo de viola* (Madrid: Unión Musical Española, 195?).

⁶⁶ Tomás Lestán, *Sonata para viola con acompañamiento de piano* (Valencia: Piles Editorial, 1884).

⁶⁷ Tomás Lestán, *Siete ejercicios difíciles* (Madrid: Antonio Romero, 18??).

⁶⁸ Tomás Lestán, *Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor* (Madrid: Antonio Romero, 1870).

⁶⁹ Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música de Oviedo, 2005).

⁷⁰ Emilio Mateu, "Revisión de la Sonata para viola de Tomás Lestán" (2004). Extraído de Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música de Oviedo, 2005).

⁷¹ Elena Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música de Oviedo, 2005).

⁷² Tomás Lestán, *Siete ejercicios difíciles* (Madrid: Antonio Romero, 18??), p. 1. Edición original conservada en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

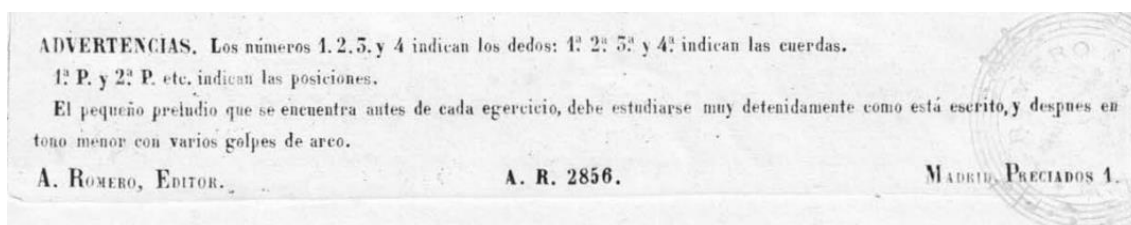


Ilustración 2: Tomás Lestán, Siete ejercicios difíciles, página 1.

Si bien es cierto que utilizaba sus propios métodos en la impartición de las clases, también incluía algunos tratados y libros de estudio internacionales de referencia tanto para el alumnado como para su propia obra. Sus influencias, aparte de la italiana a la que aludíamos anteriormente, giran en torno a la escuela franco-belga de técnica violinística, como no podía ser de otra manera dadas las tendencias que rondaban por el cosmos musical madrileño de la época y que se desarrollarían más profundamente a la entrada del nuevo siglo. Ya el primer profesor del aula conjunta de violín y viola, Pedro Escudero, era discípulo de Pierre Baillot y fiel a dicha escuela que versa sobre la importancia de la expresividad, la atención al color sonoro y propone una colocación específica del arco entre la primera y la segunda falange del dedo índice. Jesús de Monasterio, compañero de Tomás Lestán en la Sociedad de Cuartetos e icónico pedagogo y violinista, fue uno de aquellos que introdujeron esta escuela técnica, en este caso, a partir de las enseñanzas de su maestro Charles de Bériot. Tal precisa era su formación y adaptada a las exigencias europeas que se le ofreció un puesto como profesor en Bruselas, pero lo rechazó por su emplazamiento madrileño.⁷³ En definitiva, los violinistas de la segunda mitad del siglo XIX estudiaban en el conservatorio a los franco-belgas Baillot, Alard, Sphor, Fiorillo y Bériot; mientras que, para los violistas, Lestán proponía los métodos de autores de la misma escuela como León Firket.⁷⁴ Por su mayor incidencia en la siguiente generación ya perteneciente al siglo XX, se ahondará en la descripción de sus características técnicas durante el capítulo cuatro.

⁷³ Agustín de León Ara, “Sobre las escuelas violinísticas”, discurso para la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (Madrid, 26 de noviembre de 1989).

⁷⁴ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 134.

2.4. Comercio emergente

A raíz del crecimiento de la actividad musical gracias a las sociedades, la ópera, la zarzuela, las bandas de música o los diferentes espectáculos esporádicos que albergaban las ciudades, el negocio de las partituras y los instrumentos se convirtió en una nueva potencia comercial. Entre los años 1860 y 1870 el número de negocios relacionados con la edición musical ascendía a una docena, en algunos casos trabajado con su propia firma, en otros como distribuidores de marcas extranjeras, u ofreciendo servicios de copistería. Tanto el comercio editorial como el instrumental se desarrollaron siguiendo los pasos de Europa, estando este último concentrado sobre todo en Barcelona, con algunas excepciones como la producción en serie valenciana de guitarras y bandurrias que, además, dio el salto a la exportación internacional.⁷⁵

Asimismo, los dedicados a estos negocios llamados almacenistas, tuvieron la oportunidad de inaugurar salas de conciertos y organizarlos para su patrocinio, dando a conocer a concertistas, instrumentos y repertorio. Los propios Antonio Romero e Hilarión Eslava eran parte de ellos, naciendo así, por el primero, el icónico salón base de la Sociedad de Cuartetos. Por último añadir que, siguiendo con la tradición de Hilarión, su sobrino Bonifacio Eslava promovió como empresario la conocida sala de eventos “Eslava” que actualmente continúa su exitosa actividad en Madrid con el nombre de “Joy”.⁷⁶

En síntesis, la experiencia instrumentística de las últimas décadas del siglo XIX experimentó condiciones desfavorables en torno al sistema educativo, provocadas por recortes económicos que hicieron estragos en el organismo oficial de estudios musicales. En concreto, la viola fue un instrumento afectado en la etapa educativa, pues fue uno de los primeros en abandonar el conservatorio como especialidad (aunque fuera adosada al violín) con el motivo de la reducción de plantilla. No obstante, la presencia de Tomás Lestán como profesor de violín en el Conservatorio de Madrid, gran interesado en la interpretación violística que voluntariamente ofrecía la posibilidad a sus alumnos de especializarse en ese instrumento, sembró la esperanza de un mantenimiento del interés por esa especialidad. Por otro lado, la apertura de los exámenes libres propició el aumento de estudiantes de diferentes provincias que anteriormente se habían encontrado con dificultades para cursar y obtener titulación de los estudios oficiales; sirviendo de aliento, a su vez, para que el gobierno se plantease un plan de centros oficiales asociados en otras comunidades.

Dejando a un lado el ámbito educacional, la situación sociocultural en torno a la música instrumental presentaba un esquema totalmente diferente: a través de músicos e interesados en la divulgación cultural como Asenjo Barbieri o Jesús de Monasterio se despertó un interés por la popularización de la música clásica, y se llevó a cabo a través de las Sociedades de Conciertos y de Cuartetos. Los autores alemanes y vieneses estaban cada vez más normalizados en el gusto popular, siendo Beethoven, el que previamente se rechazaba, uno de los favoritos. La música cuartetística ganó adeptos y los compositores

⁷⁵ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

⁷⁶ Página oficial de Joy Eslava Madrid. Consultada por última vez el 14 de mayo de 2020 (<https://joy-eslava.com/>).

de esta disposición aumentaron en número; además, el crecimiento del espectáculo musical en diferentes formas hizo explotar el negocio editorial de partituras y el de instrumentos, los cuales siguieron el estilo europeo.

3. Compositores de cuartetos de la segunda mitad del siglo XIX

3.1. Rafael Pérez

3.1.1. Cuarteto en mi bemol

Rafael Pérez fue intérprete, socio fundador y secretario de la Sociedad de Cuartetos de Madrid hasta el comienzo de sus problemas de salud en 1886. La composición de su *Cuarteto en mi bemol mayor* data de 1860 y, a pesar de estar compuesto antes de la creación de la Sociedad, su estrecha ligadura con ella hace que se requiera su inclusión en este capítulo.⁷⁷

Aunque en ocasiones se le atribuya el tanto a Ruperto Chapí por el estreno de su *Cuarteto n.º 1* en el Teatro de la Comedia en Madrid a manos del Cuarteto Francés, el musicólogo Fernando Delgado afirma que el verdadero primer compositor español que estrenó públicamente uno de sus cuartetos estando vivo y presente fue Rafael Pérez en 1868.⁷⁸ Lo hizo con su *Cuarteto en mi bemol mayor* a manos de la Sociedad, en esta ocasión siendo su sustituto como segundo violín Lanuza.⁷⁹ Sin embargo, tal y como relata el crítico del periódico *La Época*, José M. de Guizueta, el cuarteto ya había podido ser oído en 1866 “en uno de los salones del Conservatorio”.⁸⁰ Guizueta acude al Real conservatorio de Música y Declamación el día dieciséis de febrero de 1868 con motivo del recital de la Sociedad de Cuartetos en el que se ofreció el cuarteto en cuestión, para publicar una reseña sobre el mismo, tres días después, en la sección “Revista musical” de su periódico habitual. Acerca del cuarteto de Pérez, el que afirma ser la segunda vez que oye, adjunta un breve comentario:

Recordamos asimismo haber escrito un artículo crítico acerca de esta obra, que la encontramos entonces y la encontramos hoy bien escrita, sobre todo tratándose de una primera obra en este género. La impresión que nos causó el domingo no fue, sin embargo, igual a la de entonces.

¿No lo parece al Sr. Pérez que debía haber mayor claridad en los dos motivos que deben constituir la base del primer tiempo del cuarteto? [...]

El Sr. Pérez debe trabajar este género y estudiarle mucho, procurando sobre todo brillar por la sencillez en la estructura general de sus obras.⁸¹

Al parecer, la valía como compositor de Rafael Pérez no hacía justicia al resto de su carrera como músico, y le granjeó respuestas que no le hicieron muy bien en ese ámbito. La Sociedad de Cuartetos no volvió a interpretar el cuarteto en cuestión, siendo esa la única vez que se incluyó una obra de Pérez en sus programas. A continuación se expone cuál fue su tratamiento de la viola a lo largo de la obra.

⁷⁷ Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, pp. 27-140.

⁷⁸ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁷⁹ Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, pp. 27-140.

⁸⁰ José M. de Guizueta, "Revista musical", *La Época*, 19 de febrero de 1868, p. 1.

⁸¹ *Ibidem*.

El primer movimiento del *Cuarteto en mi bemol mayor* de Rafael Pérez definitivamente no brilla por su trabajo del balance de voces: los violines vuelven a formar equipo como tantas veces habíamos visto en los cuartetos de Brunetti, Canales, Almeyda, etc. De esta manera, el reconocimiento que había ganado la viola en cuartetos como los de Arriaga, elevándose al puesto de compañera más similar al violín segundo, experimenta un cambio de dirección que la devuelve a la realidad de los acompañamientos en notas seguidas, sínkopas, series de entradas rodeadas de silencios, y todo tipo de relleno que poco aporta a los motivos principales realizados por otras voces. Aun existiendo pasajes de carácter igualitario en los que tiene más o menos posibilidad de participar, son raras las ocasiones en las que ostenta independencia.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 57-62 of the first movement of the 'Cuarteto en mi bemol mayor' by Rafael Pérez. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is common time (C). The Violin I and Violin II parts feature intricate, fast-moving melodic lines with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often marked with a forte (f) dynamic. The Viola and Violoncello parts provide a more rhythmic and harmonic foundation, with the Viola often playing sustained chords or moving lines in parallel motion with the cello. The overall texture is dense and complex, particularly in the upper staves.

Ilustración 3: Compases 57-62 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez

Tal y como se aprecia en la *Ilustración 3*, los pasajes de conversación melódica son asignados en su parte más compleja a los violines, y hasta en ocasiones tiene su momento en violonchelo; pero la viola se mantiene al margen con intervenciones insignificantes, a menos que doble por un lapso de tiempo a distancia de tercera u octava a otro de los instrumentos del conjunto (*Ilustración 3*).⁸² Su anclaje al resto de voces es muy recurrente sobre todo en los escasos momentos que requieren alarde de relativa complejidad (*Ilustración 4*).⁸³

⁸² Edición propia a partir del manuscrito conservado en el Real Conservatorio de Música de Madrid, compases 57-62 del primer movimiento.

⁸³ *Ibid.*, compases 7-9 del primer movimiento.



Ilustración 4: Compases 7-9 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez

El movimiento es técnicamente sencillo y fácilmente abordable por cualquier intérprete aficionado que tenga aptitudes para el aspecto rítmico, pues los golpes de arco son una versión de los básicos, armónicamente es fácil de solventar y en una sola ocasión el propio compositor especifica un cambio de posición a tercera, en una pieza que por lo demás no requiere abandonar la primera posición. Las partes más destacables a tener en cuenta de la actuación del instrumento en primer movimiento del cuarteto de Pérez son, en primer lugar, la continua aparición de dobles cuerdas exclusiva del papel de viola, elemento normalizado ya para este instrumento desde los primeros cuartetos españoles del siglo, y que el compositor en este caso decide perpetuar. En segundo y último lugar, un pasaje de diálogo con el violonchelo que es el que más se podría asemejar a un *solo*: los violines realizan notas tenidas o silencios y excepcionalmente la viola canta durante dos compases en semicorcheas (Ilustración 5).⁸⁴



Ilustración 5: Compases 135-141 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez

El siguiente movimiento del cuarteto se presenta peculiar, pues es una excepción entre los autores de cuartetos españoles estudiados hasta este momento de la historia que uno de ellos escriba el *Minueto y Trío* como segundo movimiento, tal y como hace Pérez en su *Cuarteto en mi bemol mayor*. El *Minueto* tiene, de antemano, una dificultad dada por los siete bemoles de la tonalidad en la que se encuentra, la bemol menor; y un desarrollo temático basado en el tejido armónico que se van construyendo casi verticalmente entre todas las voces.

⁸⁴ *Ibid.*, compases 135-141 del primer movimiento.

En los demás aspectos es un movimiento poco destacable y con matices muy clásicos, además de escasa dificultad técnica para cualquiera de los instrumentos aparte de la tonalidad, especialmente para la viola. El *Trío*, de nuevo, no se trata de un movimiento que sorprenda en la parte de viola (relleno, notas tenidas...), sumando ambos un ejemplo más de *Minueto y Trío* –en este caso ubicados en el segundo movimiento– monótonos y llanos en cuanto a la parte interpretativa respecta.

El tercer movimiento se trata de un *Andante poco meno*. A los pocos compases de un comienzo relativamente igualitario, el violín comienza a llevar la delantera y abandona el papel protagonista solamente en contadas ocasiones. La viola realiza una interpretación similar a la del primer movimiento, en la que carece de independencia y repite acompañamientos que aportan contenido más bien prescindible. Existe un elemento durante este movimiento que por varios momentos saca de sus patrones habituales a la viola, el motivo más recurrente del *Andante*: corchea con puntillo-semicorchea. En primer lugar, con esta célula el compositor involucra a la viola en un diálogo con el violonchelo durante cuatro compases en los que se quedan prácticamente solos, para luego reaparecer solo unos compases más adelante (Ilustración 6).⁸⁵



Ilustración 6: Compases 73-78 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez

En segundo lugar, en un unísono rítmico con el violín segundo de tres compases y medio donde toman el protagonismo rodeados, por un lado, por los motivos entrantes y silencios del violín primero; y por el otro, por corcheas seguidas y repetidas del violonchelo (Ilustración 7).⁸⁶ Tanto el primer pasaje dialogante, como esta última larga dobladura rítmica, coinciden en una interesante utilización de las alteraciones accidentales que le añaden valor a la interpretación y suscitan la atención hacia los instrumentos cantantes, entre los que se encuentra la viola en ambos casos. Además, la parte de la viola en los dos es equiparable al de su compañero, así como sobresaliente entre el resto de participantes del cuarteto. Sin embargo, son dos casos aislados con el instrumento en cuestión, que goza escasas veces de tales privilegios, mientras voces del resto de la composición participan a este nivel, sino mayor, de forma usual.

⁸⁵ *Ibid.*, compases 73-78 del tercer movimiento.

⁸⁶ *Ibid.*, compases 88-94 del tercer movimiento.



Ilustración 7: Compases 88-94 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez

El cuarto movimiento es un *Allegro Moderato* donde se puede observar en infinidad de casos un rol violístico basado en notas largas y acompañamientos de figuras en repetición, mientras el violín primero es el foco de la melodía y protagonista innegable. En ocasiones se eleva al segundo violín al puesto de compañero en pasajes melódicos, pudiendo ser considerado co-protagonista si cabe. La excepción por parte de la viola, en lo que dura el movimiento, se trata de un pasaje en canon que abre ella misma, a la que siguen ambos violines durante siete compases; para ser repetido exactamente igual inmediatamente después. La viola empieza el canon en la segunda parte del compás bajo la primera aparición en todo el cuarteto de Pérez que hay de la clave de sol para este instrumento. Lo hace en quinta posición, la posición más alta a la que se llega en toda la obra, y la alcanza con un arriesgado salto primera-quinta en lo que dura un silencio de corchea. Continúa el pasaje en un descenso progresivo en lo que entran el resto de voces: el segundo violín a distancia de tercera en la tercera parte, y el primero, a distancia de quinta del segundo, en la cuarta parte. En su segunda aparición, el pasaje se aborda de la misma forma, con las mismas notas y con su introducción para la viola en ese inevitable salto de primera-quinta. En lo que resta a la transición en cuestión, no destaca en los ámbitos del ritmo o de las técnicas de la mano derecha, quedando como una mera anécdota en la que la viola lidera un pasaje que requiere cierto trabajo de afinación (Ilustración 8).⁸⁷

⁸⁷ *Ibid.*, compases 87-95 del cuarto movimiento.



Ilustración 8: Compases 87-95 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol mayor de Rafael Pérez

La conclusión más clara a la que se puede llegar en torno al papel de la viola en el *Cuarteto en mi bemol mayor* de Rafael Pérez, a pesar de la escasa información bibliográfica de la que se dispone sobre el autor, es que, por mucho que tenga vinculación directa con la Sociedad, es evidente que la composición del cuarteto tiene las características comunes al estilo previo a ella. Se nota en muchos aspectos de la índole que nos respecta, que el cuarteto está arraigado aun a la mentalidad dieciochesca que se alargó por la primera etapa instrumental del siglo XIX español. Uno de los ejemplos más ilustrativos de esta realidad son las tendencias del violín segundo, que, mientras que en la mentalidad de compositores como Juan Crisóstomo de Arriaga se lo compara constantemente con la viola, siendo un equipo de iguales en el que existen ocasiones donde esta última actúa de voz cantante y viceversa; durante todo el siglo XVIII y ahora con Rafael Pérez hemos podido ver al segundo violín como un dialogante del espléndido primero, dejando a la viola una vez más como un instrumento secundario. Otro ejemplo claro es el del retorno de los acompañamientos vacíos, así como de la sencillez técnica en ambas manos que cualquier intérprete poco más que aficionado podría abordar. Existen algunas excepciones como los pasajes que se han mencionado en el previo análisis, o la normalización del elemento recurrente de las dobles cuerdas pisadas para la viola; pero en parámetros generales su ubicación temporal en 1860 sale a la luz demostrando que, si hubo un cambio en la composición cuartetística de la segunda mitad del siglo XIX, este aún no se había desarrollado.

3.1.2. Tanda de Rigodones

Existe otra pieza para cuarteto de Rafael Pérez aparentemente coetánea al *Cuarteto en mi bemol mayor*. Se trata de *Tanda de Rigodones*, fechada su edición y ubicada de igual manera que el otro: en 1860 en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La estética caligráfica de ambos es muy similar, tanto en notación musical como en el título y firma de ambas obras; sin embargo, no se tiene

información adicional al contexto en el que se enmarca *Rigodones*, ni la fecha exacta de composición. Es una obra sencilla y breve, que apenas ocupa dos páginas de extensión en su partitura general. Contando con todas las voces, ninguno de los rigodones excede su función de danza o *divertimento* con tempos alegres, compases tanto binarios como ternarios, y golpes de arco en su mayoría cortos o picados.

La parte de la viola no tiene apenas puntos de interés y se limita a acompañar rítmicamente. El elemento más destacable a tener en cuenta del papel que le asigna Pérez a este instrumento son las dobles cuerdas pisadas, que ya había normalizado en la viola durante su anterior cuarteto y así lo muestra en *Rigodones* (Ilustración 9).⁸⁸ Aparte de esto, la técnica de ambas manos se mantiene en un nivel bajo, con golpes de arco básicos y una izquierda que sube en una ocasión a tercera posición y otra más a segunda.

Ilustración 9: Compases 10-24 del n° 4 de Tanda de Rigodones de Rafael Pérez

Rigodones queda, por la parte que nos toca, como una pieza anecdótica y relativamente incierta del corpus de cuartetos españoles del siglo XIX.

⁸⁸ *Ibid.*, compases 10-24 del n° 4 de Tanda de Rigodones.

3.2. Marcial del Adalid

Natural de A Coruña, Marcial del Adalid fue de los pocos participantes españoles en la composición de cuartetos del siglo XIX que gozó de fama y reconocimiento, convirtiéndose en uno de los máximos representantes del romanticismo musical español gracias a su amplio catálogo compositivo. Debido a la favorable situación económica de su familia, pronto pudo estudiar en Londres con el maestro Ignaz Moscheles para profesionalizarse por completo y centrarse en la composición. Su especialidad fueron las piezas a *solo* o para grupos muy reducidos, de entre las que sobresalen sus composiciones para piano a dos o cuatro manos y las destinadas a su interpretación para voz y piano. De hecho, en 1868 llegó, con una de sus *Sonatinas* para piano a cuatro manos, a convertirse en uno de los únicos siete compositores españoles que estrenaron una de sus obras en la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Actualmente su legado se encuentra en la Real Academia Galega de A Coruña.⁸⁹

Solo dispone de dos composiciones para cuarteto de cuerda de las que tengamos constancia en la actualidad: su op. 58 y el posterior op. 16. La irregularidad en la numeración de las obras de del Adalid deriva de sus ediciones parisinas, las cuales comenzaron de nuevo con la contabilidad y crearon una clasificación paralela. Según refleja Christiane Heine en la edición crítica del *Cuarteto op. 58* por Ediciones Eudora, el propio Marcial del Adalid hace referencia a las similitudes entre ambos cuartetos en una anotación en la portada de la *particella* manuscrita del violín primero del op. 16, y no son difíciles de vislumbrar si se profundiza en su análisis comparativo. Su composición está enmarcada en la etapa más clásica de del Adalid, alrededor de la década de los 70, y tres de sus cuatro movimientos son coincidentes en tonalidad, compás, ritmo y otras características relacionadas con los motivos y las temáticas. El *Cuarteto op. 16*, por ejemplo, toma del primer movimiento de su cuarteto anterior los grupos de semicorcheas descendentes para su desarrollo, que finalmente desemboca en una reexposición prácticamente idéntica. Más adelante, el tercer movimiento del *Cuarteto op. 58* vuelve a ser provisor de material temático, en este caso para el segundo movimiento del op. 16.⁹⁰

Por su condición de similitud, durante el estudio realizado a continuación nos centraremos en el op. 58, del que enmanan la mayoría de motivos. El primer movimiento es un *Allegro assai* en sol mayor que se estructura bajo la forma sonata, y que tiene un reparto de los materiales con tendencia creciente hacia la heterogeneidad. Si bien es cierto que la exposición se centra en la melodía del violín primero mientras que el resto de instrumentos realizan un acompañamiento, se pueden ver ciertas concesiones hacia la viola poco frecuentes para los autores españoles contemporáneos. A pesar de que tiene momentos compartidos con ambos y varias dobladuras, su relación temática es mucho más fuerte con el violín segundo que con el violonchelo. Las dobles cuerdas no son exclusivas de ella, ya que, a pesar de ser partícipe, las realiza en igual medida de sus compañeros de acompañamiento y en mayor que la voz cantante. Cabe destacar que a partir del compás diecisiete adquiere protagonismo y los roles se invierten sutilmente, pasaje en el que incluso pueden verse varios *solos* puntuales en una dinámica de

⁸⁹ Christiane Heine, *Marcial del Adalid (1826-1881). Cuarteto de cuerda en sol Mayor op. 58, edición crítica.*, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 11.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

conversación con los violines (Ilustración 10).⁹¹ Todos ellos son sencillos, cortos y están en primera posición; pero sirven para equiparar en incidencia a la viola con los instrumentos más melódicos del conjunto.



Ilustración 10: Compases 17-25 del primer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

En lo que resta a la exposición, se produce una combinatoria entre extensos pasajes en los que la viola apenas interviene, junto con pasajes igualitarios en los que el tejido armónico y temático se encuentra repartido entre todas las voces. La representación clara de esto último es el pequeño *solo* de viola del compás cuarenta y uno y su desembocadura en un pasaje de alrededor de treinta compases en los que se elimina la jerarquía. Por último, esta sección del primer movimiento incluye un pasaje melódico exclusivo de la viola, que volverá a aparecer más adelante, y que durante ocho compases le hace protagonista y responsable del desarrollo de la melodía (Ilustración 11).⁹²



Ilustración 11: Compases 73-81 del primer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

El desarrollo de este primer movimiento ubicado tras la doble barra tiene una estructura interna completamente diferente: los pasajes dialogantes e igualitarios son la norma, la jerarquía es prácticamente imperceptible y la viola tiene numerosos momentos en los que sobresale. Tanto en el compás noventa y siete, como en el 107, como en el tramo entre el 128 hasta el 141 –aunque de la misma índole de simpleza y pocos requerimientos técnicos– se pueden ver momentos en los que el cuarteto se mantiene en silencio mientras la viola interpreta, así como los violines tuvieron sus instantes en otras partes de la pieza (Ilustración 12).⁹³ En cuanto a los pasajes de diálogo o tejido igualitario,

⁹¹ Edición propia a partir de Christiane Heine, *Marcial del Adalid (1826-1881). Cuarteto de cuerda en sol Mayor op. 58, edición crítica.*, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), compases 17-25 del primer movimiento.

⁹² *Ibid.*, compases 73-81 del primer movimiento.

⁹³ *Ibid.*, compases 128-139 del primer movimiento.

ninguno de los instrumentos se ve afectado por una consideración menor: hay diseños dos a dos, con los dos violines frente a la viola y el violonchelo; entradas del violonchelo en solitario; o motivos que se turnan entre los cuatro instrumentos.



Ilustración 12: Compases 128-139 del primer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

La reexposición es una vuelta a la primera parte del movimiento, en el que los broches de *solo* de viola están espolvoreados entre una estructura mucho más jerarquizada donde el violín primero es el claro protagonista. Salvo excepciones como la reaparición del pasaje melódico mencionado anteriormente, la incidencia violística es poco reseñable. Finaliza un movimiento en el que la interpretación de la *particella* del instrumento en cuestión no requiere de cambios de posición ni más que dos golpes de arco contados, pero cuyo interés reside en el reparto del material melódico y temático.

Tal y como apunta Heine,⁹⁴ Marcial del Adalid acostumbraba a la reutilización de sus propios materiales, una práctica que se encuentra claramente reflejada en el segundo movimiento *Andantino Scherzoso* de este op. 58: es una reinterpretación prácticamente exacta del tercer movimiento de su *Sonata en mi bemol mayor* para piano op. 4. Esta versión para cuarteto de cuerdas simplifica en cierta manera la *Sonata*, pues por motivos adaptativos su textura está puramente jerarquizada, la cual se cimienta en base a la melodía del primer violín sobre la que el resto de voces completan la armonía necesaria para conseguir el efecto de revisión de la *Sonata* que pretendía del Adalid. Este movimiento difiere del cuarteto posterior op. 16, donde el segundo movimiento es una adaptación sobre temas del tercero del op. 58, y el tercer movimiento un tradicional *Minuetto* que nada tiene que ver con su cuarteto predecesor.

Si se analiza detalladamente la incidencia de las voces de este segundo movimiento del *Cuarteto op. 58* de Marcial del Adalid y, especialmente, el papel de la viola dentro del conjunto de la pieza, nos encontramos con una primera parte donde la carga melódica recae sobre los violines, quienes interpretan el tema a distancia de tercera. La viola sirve de apoyo más bien armónico debido a la escasa índole rítmica de sus puntuales intervenciones, cuya mayoría consiste en dobladuras de los dos anteriores. Tras la doble barra, tal y como señalábamos anteriormente, el violín primero toma por completo las riendas de la melodía por los motivos de adaptación a la *Sonata* que inducían a esa evidente jerarquía. El segundo violín se desvincula de este y se convierte en uno más de los efímeros acompañamientos en pizzicato y arco que se extienden hasta el compás sesenta y tres. La última parte del movimiento tiene un carácter mucho más

⁹⁴ Christiane Heine, *Marcial del Adalid (1826-1881). Cuarteto de cuerda en sol Mayor op. 58, edición crítica.*, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 13.

dialogante donde se puede ver una participación de los diferentes instrumentos que no había tenido lugar hasta este momento, con entradas de cada uno de ellos que notifican su presencia y pequeñas islas en la que tienen parte de protagonismo. Aun así no resulta demasiado significativo si tenemos en cuenta el conjunto del movimiento y el acotado abanico técnico que tiene que afrontar la viola incluso en sus anecdóticas apariciones destacables de esta última parte (Ilustración 13).⁹⁵



Ilustración 13: Compases 76-80 del segundo movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

El tercer movimiento lento *Andante quasi Adagio* recupera el balance de voces que habíamos visto durante mucha parte del primer movimiento y que es representativo de Marcial del Adalid. Comienza con una sorprendente combinatoria temática en la que el violonchelo apenas interviene, mientras que el violín segundo realiza patrones repetitivos de acompañamiento en semicorcheas seguidas y la viola y el violín primero protagonizan la estructura melódica (Ilustración 14).⁹⁶ Es un reparto de los materiales novedoso y que posiciona a la viola en un privilegiado puesto de representatividad al mismo nivel que el violín primero, sobre todo si se tiene en cuenta la ausencia de dobladuras, pues las partes de ambos se complementan pero son exclusivas.



Ilustración 14: Compases 5-9 del tercer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

⁹⁵ Edición propia a partir de Christiane Heine, *Marcial del Adalid (1826-1881). Cuarteto de cuerda en sol Mayor op. 58, edición crítica.*, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), compases 76-80 del segundo movimiento.

⁹⁶ *Ibid.*, compases 5-9 del tercer movimiento.

Esta forma organizativa de la intervención de los diferentes papeles interpretados por cada uno de los instrumentos del cuarteto se mantiene durante todo el primer cuarto del movimiento, hasta que, alrededor del compás veinticuatro, el segundo violín cesa en sus acompañamientos de patrones cíclicos y comienza un *solo* con el violonchelo que luego continuarán el violín primero y la viola. Este último *solo* es una reproducción en octava aguda del anterior interpretado por el violín segundo y el violonchelo, que dura cinco compases y cuya relevancia reside una vez más en el reparto temático entre las voces, porque, a pesar de la necesidad de un cambio de posición a tercera en el fa agudo que lo comienza, apenas requiere de destreza técnica (Ilustración 15).⁹⁷



Ilustración 15: Compases 28-31 tercer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

La parte central del movimiento gira alrededor de un motivo de semicorcheas ligadas de dos en dos que va pasando por las diferentes voces, a veces en solitario, a veces en dúo; y que conforma una sola línea melódica en la que todos los integrantes disfrutan de participación equivalente. Al igual que cualquiera de los instrumentos restantes, durante la mayor parte de los veintitrés compases que integran esta sección del movimiento, a la viola le corresponde un acompañamiento de corcheas seguidas escrito como blanca con raya cruzada, exceptuando si es el turno de su aporte constructivo a la línea melódica. Cabe mencionar que sus momentos de *solo* son pocos y los acompañamientos en dobles cuerdas no son exclusivos de este instrumento, pues los hace a la par que el violín segundo sin excepción.

La última parte de este movimiento combina las temáticas vistas anteriormente en el mismo: los acompañamientos cíclicos del violín segundo vuelven tanto para él como para la viola, las semicorcheas ligadas de dos en dos tienen incidencias intermitentes, el reparto melódico protagonizado por el violín primero y la viola... todo ello enmarcado en una estructura donde se prioriza el balance vocal. Es cierto que el violín primero interpreta los momentos más virtuosísticos de la pieza, sin embargo, el tema principal sigue siendo el compartido con la viola. Por último, durante la reexposición, esta comparte varios pasajes de semicorcheas ligadas sobre todo con el violín segundo en forma de dobladuras, a las que acaban sumándoseles el resto de instrumentos para finalizar el movimiento (Ilustración 16).⁹⁸

⁹⁷ *Ibid.*, compases 28-31 del tercer movimiento.

⁹⁸ *Ibid.*, compases 78-83 del tercer movimiento.



Ilustración 16: Compases 78-83 del tercer movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

El tercer movimiento de este *Cuarteto op. 58* de Marcial del Adalid lleva al siguiente nivel la intención del autor por equiparar todas las voces que ya se podía vislumbrar durante su primer movimiento. Del Adalid opta por la eliminación del clásico *Minueto-Trío* con esta original combinatoria del segundo movimiento como adaptación de una sonata para piano, con este inusual tercero *Andante quasi Adagio* en el que se desmarca de las obras de cualquier autor de su época. Su división en tres diferentes bloques según su temática, el saber hacer textural, el casi completo abandono de la jerarquía y la organización de la estructura interna con recursos completamente novedosos hacen de este movimiento un importante hito para el paso de la viola por los cuartetos de cuerda españoles que deja en segundo plano la sencillez técnica que caracteriza al instrumento durante toda la pieza.

El movimiento *Finale presto assai* en sol mayor nuevamente se estructura en forma sonata. Es un repetitivo movimiento notablemente más tradicionalista que los anteriores en lo que al balance de voces respecta: el violín primero acapara gran parte de la responsabilidad melódica de la obra y, en concreto, el papel que ha de desempeñar la viola durante toda la pieza es mucho menos reseñable que en el resto de movimientos del cuarteto. Sigue habiendo pasajes igualitarios, aunque más excepcionalmente, y sobre la función de la viola en ellos se pueden destacar sus entradas del motivo en *solo* –de extensión mínima–, o la participación en dichos pasajes cuando estos se estructuran en forma de diálogo (Ilustración 17).⁹⁹

⁹⁹ *Ibid.*, compases 45-49 del cuarto movimiento.



Ilustración 17: Compases 45-49 del cuarto movimiento del Cuarteto op. 58 de Marcial del Adalid

El *Cuarteto op. 58* de Marcial del Adalid (así como su op. 16, con ciertas modificaciones) es una obra novedosa y original, cuyas características más destacables son las derivadas del balance vocal y de la construcción de tejidos de manera equitativa. A pesar de su escasa dificultad técnica, la participación en los pasajes igualitarios y los momentos compartidos entre la viola y el violín primero, por ejemplo, durante el tercer movimiento, denotan una consideración del instrumento superior en pos de la homogeneidad sonora. Además, la organización interna con la eliminación del *Minueto-Trío* resultó favorable y propició un resultado innovador. Por otra parte, la adaptación de la sonata que hace de segundo movimiento y el repetitivo y menos trabajado cuarto movimiento, se suman a la sencillez técnica –una vez más sin apenas posiciones y golpes de arco para la viola, así como combinaciones rítmicas y armónicas básicas– y le restan brillantez a todo el cuarteto. Aunque el resultado no sea excepcional, tiene virtudes muy significativas relacionadas con la concepción compositiva del autor, puede que relacionadas con su educación internacional provisora de perspectiva crítica.

3.3. Francesc Laporta

A pesar de su corta trayectoria vital (1857-1900), el pianista, compositor y pedagogo Francesc Laporta dejó un notable legado fruto de su trabajo en el ámbito musical, sobremanera en la escena catalana. Según afirma Germán Gan Quesada¹⁰⁰ en la edición crítica del *Cuarteto en la* de Laporta por Ediciones Eudora, se puede comprobar en diferentes fuentes de prensa que su actividad como intérprete estuvo activa durante años tanto como solista como en grupos de cámara con los que frecuentaba salones de la índole del Café del siglo XX y el Café de las Delicias. Por otro lado, la labor que desempeñó en torno a la pedagogía musical fue un importante ejemplo para la integración de los sectores más vulnerables de la sociedad. Entre los puestos que ostentó se encuentra el de profesor auxiliar en la Academia de la Casa Provincial de Caridad (1886) y el de profesor en la Escuela Municipal de Ciegos y Sordomudos (1895), al mismo tiempo que tutelaba a su sobrino-nieto Jaume Pahissa, quien posteriormente se convirtió en compositor. Finalmente, a la vez que sus otras dos facetas, desarrolló la más creativa y en la que realmente estará centrado este trabajo: la composición.¹⁰¹

La mayoría de su trabajo compositivo se encuentra conservado en la Biblioteca de Catalunya, y recoge las tres ramas de su creación separadas por lingüística y temática: por una parte está la música religiosa, la cual está enteramente en latín; por otra parte se encuentra la música profana, escrita por Laporta tanto en castellano como en catalán; y por último se encuentran sus creaciones puramente instrumentales, prácticamente monopolizadas por el piano como instrumento principal. En medio de este mapa apenas se encuentra incidencia de las cuerdas, sino en sus escasos acercamientos a la música sinfónica, por lo que su actuación más protagonista la alberga el único cuarteto de cuerda que incluye su catálogo.¹⁰²

El manuscrito original de 1877 del cuarteto firmado por el propio autor se conserva solamente en formato físico en la Biblioteca de Catalunya junto con el resto de su obra. De este se realizaron algunas ediciones críticas a partir de la segunda década del siglo XXI. En un primer análisis general, Christiane Heine pudo comprobar que el protagonismo del primer violín, las imitaciones de los instrumentos restantes y “la desproporción entre movimientos en beneficio del *Scherzo*”¹⁰³ denotaban la inexperiencia del compositor.¹⁰⁴ A continuación se demostrará la coincidencia de tales declaraciones con el papel que tiene la viola en toda la pieza.

En el primer movimiento, efectivamente, se nota una inclinación melódica por el violín primero; aunque, debido a la sencillez que presenta toda forma compositiva durante este *Allegro*, apenas ofrece gran contraste. La parte de la viola es extremadamente simple y está inundada por notas largas y dobladuras, sobre todo con el violín segundo. De hecho,

¹⁰⁰ Germán Gan Quesada, *Francesc Laporta (1857-1900). Cuarteto de cuerda en la mayor (1877), edición crítica*. (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 11.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Christiane Heine “Streichquartettkomposition in Spanien im 19. Jahrhundert Eine inexistente Gattungsgeschichte?”, en Christian Speck (ed.) *The String Quartet. From the private to the public sphere* (Turnhout, Belgium: Speculum Musicae, 2016). Extraído de Germán Gan Quesada, *Francesc Laporta (1857-1900). Cuarteto de cuerda en la mayor (1877), edición crítica*. (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 12.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

en escasas tres ocasiones realiza algún motivo independiente de cualquier otro instrumento y ninguna supera el compás.

El segundo movimiento se trata de un *Andante* de estructuras repetitivas y con una gran cantidad de dobladuras en corcheas entre la viola y el violín segundo, a las que en ocasiones se adhiere esporádicamente alguno de los instrumentos restantes. Vuelve a mostrar una gran simplicidad que, junto con la inclusión de varios momentos dialogantes, puede llegar a interpretarse con una ausencia de jerarquía; sin embargo, la responsabilidad melódica retorna siempre a la voz aguda. Como descripción gráfica de la mayor extensión de independencia melódica y rítmica que muestra la viola en todo el movimiento se adjunta la *Ilustración 18*¹⁰⁵ correspondiente con los compases 9-12.



Ilustración 18: Compases 9-12 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor de Francesc Laporta

El movimiento *Scherzo* es más extenso pero continúa en la misma dinámica que los anteriores. El pasaje más destacable para la viola es aquel en el que el compositor dedica más extensión temporal en poner el foco sobre ella de toda su obra hasta este punto, siempre moderadamente: se trata de ocho compases melódicos en corcheas ligadas en los que la viola –respaldada por el violín primero– toma el control del peso rítmico (*Ilustración 19*).¹⁰⁶



Ilustración 19: Compases 33-40 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor de Francesc Laporta

¹⁰⁵ Edición propia extraída de Germán Gan Quesada, *Francesc Laporta (1857-1900). Cuarteto de cuerda en la mayor (1877), edición crítica*. (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), compases 9-12 del segundo movimiento.

¹⁰⁶ *Ibid.*, compases 33-40 del tercer movimiento.

La última parte del movimiento no deja de ser para la viola un compendio de corcheas repetidas en notación de blanca con raya cruzada. Seguidamente, el *trío* muestra un comportamiento violístico meramente destinado a actuar como bajo, marcando el pulso con negras y dejando paso para la melodía de los violines, los cuales en este movimiento se encuentran mucho más unidos. La última parte digna de mención es un largo pasaje de hasta doce compases que la viola comparte con el violín segundo mientras el primero canta en agudos y el violonchelo realiza un bajo de apoyo. Aunque no sean el motivo principal, es interesante la equiparación que hace el compositor entre esos dos instrumentos durante este pasaje, teniendo en cuenta la trayectoria que dibujaban del resto del movimiento.

El cuarto movimiento del *Cuarteto en la mayor* de Francesc Laporta es un corto *Final* de distribución instrumental dos a dos, donde la viola pasa la mayor parte del tiempo realizando funciones de apoyo rítmico junto al violonchelo mientras los papeles de ambos violines acarrear con el peso melódico: el movimiento comienza con un canon en el que la viola entra en último lugar y en menos de un compás asume dicho rol con la excepción de contadas dobladuras junto al violín segundo. Una vez más la complejidad interpretativa es reducida, con una leve excepción respecto al resto de movimientos en la tonalidad y mayor utilización de alteraciones accidentales. La única mención especial que merece la parte que realiza la viola en este *Final* son las dobles cuerdas que, aunque escasas, están presentes de forma prácticamente exclusiva para el instrumento en pasajes como el unísono rítmico de la segunda mitad (Ilustración 20).¹⁰⁷



Ilustración 20: Compases 56-58 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en la mayor de Francesc Laporta

Después del análisis interpretativo del cuarteto de Francesc Laporta se puede concluir que la incidencia instrumental avala las declaraciones de Heine con respecto a la inmadurez del autor durante la composición de este cuarteto. La presencia violística del mismo se definiría como escasamente notoria: todo el cuarteto es poco arriesgado y la jerarquía impera en cada uno de los cuatro movimientos que lo forman. Por otra parte, tomando en cuenta que no se tiene constancia de que Laporta abandonase España para su formación, ni de que recibiese lecciones de maestros de escuelas extranjeras, encaja en el

¹⁰⁷ *Ibid.*, compases 56-58 del cuarto movimiento.

perfil descrito por Gosálvez Lara¹⁰⁸ sobre el que veníamos insistiendo desde el siglo XVIII. Se trata de un músico natural del país con poca profundización en este género, hipótesis que se ve reforzada por el hecho de que, de nuevo, no posee más que un cuarteto de cuerda en todo su catálogo como si de un experimento aislado se tratase.

¹⁰⁸ Carlos José Gosálvez Lara “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)”, en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

3.4. Manuel Rodríguez Sáez

Natural de la ciudad de Cartagena, Murcia, Manuel Rodríguez Sáez llegó a ser, principalmente, un reconocido intérprete de violín. Los datos que se conocen de él son inconexos y las fechas de sus acontecimientos vitales son aproximadas, pero por fortuna el escritor Baltasar Saldoni consiguió a partir de ellos dibujar su trayectoria profesional para posteriormente recogerla en su libro *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*,¹⁰⁹ principal biografía del autor.

Es seguro que Rodríguez Sáez dio sus primeros pasos de carácter musical en su misma ciudad natal, donde compaginaba su estudio del instrumento con la enseñanza y la composición. Tuvo oportunidad de reforzar esta última disciplina en el Conservatorio de Madrid aproximadamente a partir del año 1840 como alumno de armonía de Ramón Carnicere e Hilarión Eslava. Nueve años después, tras el fallecimiento de su padre, decidió continuar su carrera en París e ingresó en el conservatorio de esta ciudad con el fin de recibir clases de violín de Jules Armengaut. Su paso por la capital francesa resultó enormemente positivo y le brindó la oportunidad de tocar con grandes figuras de la escena del momento; así como otorgarle la suficiente fama como para asegurarle, un año después, una vuelta a España repleta de importantes colaboraciones. Según Saldoni¹¹⁰ y posteriormente Tejada Tauste, la prensa contemporánea describía a Rodríguez Sáez como una figura imprescindible de la interpretación internacional, reputación que le consiguió una oferta al puesto de profesor en el Real Conservatorio de Madrid.¹¹¹

Finalmente, en 1857 rechazó el puesto para seguir dedicándose a su especialidad principal, la interpretación, y ejerció durante un año de concertino y segundo director en la orquesta del Teatro de la Zarzuela. En 1858 regresó para quedarse a su Murcia natal, donde le recibieron entre diversos honores y condecoraciones.¹¹²

Es evidente que con tal trayectoria interpretativa era difícil que la faceta compositiva de Manuel Rodríguez Sáez no se viese eclipsada y en un segundo plano dentro de su vida laboral: es notablemente reducida en cantidad y de relevancia menor. En 1880 Saldoni¹¹³ dejó escrito que Sáez poseía varias sinfonías, *salves* y dos cuartetos de cuerda, uno de ellos clásico en mi menor. Durante muchos años ambos cuartetos se declararon perdidos, pero tanto Gosálvez Lara¹¹⁴ como Christiane Heine¹¹⁵ expusieron la

¹⁰⁹ Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni* (Madrid: D. Antonio Pérez Dubrull, 1881). Extraído de Torcuato Tejada Tauste, *Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 11.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Torcuato Tejada Tauste, *Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 11.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni* (Madrid: D. Antonio Pérez Dubrull, 1881). Extraído de Torcuato Tejada Tauste, *Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 11.

¹¹⁴ Carlos José Gosálvez Lara “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)”, en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

¹¹⁵ Heine “Streichquartettkomposition in Spanien im 19. Jahrhundert Eine inexistente Gattungsgeschichte?”, en Speck (ed.) *The String Quartet. From the private to the public sphere* (Speculum

posibilidad de que el clásico en mi menor fuese uno de los atribuidos, erróneamente, a Mariano Rodríguez de Ledesma. Con el aval de las declaraciones de Tomás Garrido¹¹⁶ – experto en De Ledesma– sobre la falsa asignación a este de la autoría del *Cuarteto en mi menor*, y la existencia de una serie de iniciales en la partitura original de transcripción “D.M.R.S” (Don Manuel Rodríguez Sáez) (Ilustración 21);¹¹⁷ actualmente se considera aceptada la pertenencia del cuarteto a Sáez por parte de la comunidad musicológica. La única fuente que se conoce del cuarteto, aparte de las ediciones modernas, es el manuscrito conservado en la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid.¹¹⁸



Ilustración 21: Portada del manuscrito del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

Seguidamente comprobaremos el papel que desempeña la viola en el *Cuarteto de cuerda en mi menor* (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez. En una primera lectura del primer movimiento *Allegro non troppo* se puede observar una *partichela* de viola sin excesos técnicos que un intérprete medio podría resolver sin necesidad de ninguna destreza especial: a lo largo de este extenso movimiento de 230 compases únicamente es necesario cambiar de posición en dos ocasiones de forma inevitable, y recomendable en otras dos. Se debe añadir que las dobles cuerdas son de aparición habitual en la parte de viola de esta pieza, con la condición de ambas notas pisadas en la mayoría de casos; sin embargo, solo incluyen uno de los cambios de posición mencionados. Por otra parte, los golpes de arco no innovan con respecto a los utilizados por cuartetistas españoles contemporáneos y anteriores.

Este largo movimiento se divide en dos partes por medio de una doble barra de repetición, pero los diseños en ambas son similares y, en ocasiones, idénticos. Uno de los

Musicae 27), Turnhout, Brepols, 2016, pp. 333-369. Extraído de Torcuato Tejada Tauste, *Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 12.

¹¹⁶ Carlos José Gosálvez Lara “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)”, en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

¹¹⁷ Portada del manuscrito y única fuente del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez ubicado en el archivo de la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Su primigenia atribución a de Ledesma nació de la confusión de esta última letra con una “L”, actualmente transcrita como un “S”.

¹¹⁸ Torcuato Tejada Tauste, *Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 13.

más utilizados expone la parte jerárquica que representa la tendencia de la pieza, en este caso con un *solo* del violín primero junto al que el segundo violín y la viola realizan síncopas en negras a modo de acompañamiento. Mientras tanto, el violonchelo lleva notas ligadas que añaden un efecto de bajo. Estas síncopas, en el caso de la viola y del violín segundo, están formadas por dobles cuerdas en cada una de las cinco ocasiones que aparece este diseño en el movimiento, todas ellas en primera posición para el instrumento que nos atañe (Ilustración 22).¹¹⁹ Existe otra versión de esta idea en la que el violín primero realiza igualmente un gran *solo*, con la diferencia de que el resto de voces se mantienen en trémolo.



Ilustración 22: Compases 25-28 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

Otro de los motivos más presentes durante el *Allegro ma non troppo* que refuerza la idea jerárquica imperante en el cuarteto hasta el momento se trata de un diálogo entre ambos violines con rápidas intervenciones en semicorcheas que se intercambian a partes iguales, mientras que la viola y el violonchelo añaden ciertos apuntes rítmicos de escasa relevancia. La interesante excepción sobre este motivo se produce en el compás 164, donde los papeles se invierten y el diálogo pasa a ser realizado por los instrumentos graves a la vez que los violines adoptan las antiguas síncopas que hasta el momento servían de acompañamiento, esta vez en su forma simple sin incluir dobles cuerdas (Ilustración 23).¹²⁰



Ilustración 23: Compases 165-170 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

¹¹⁹ Edición propia a partir de Torcuato Tejada Tauste, *Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), compases 25-28 del primer movimiento.

¹²⁰ *Ibid.*, compases 165-170 del primer movimiento.

Los pasajes de clara jerarquía como son el del diálogo de los violines o el de los grandes *solos* del primero usualmente culminan en un breve pasaje igualitario en el que los cuatro instrumentos construyen una masa armónica en unísono rítmico. Sin embargo, los momentos más destacables de este movimiento para la viola sin duda son los dos *solos* con los que le premia Rodríguez Sáez, uno de ellos en cada mitad. El primero tiene una longitud de seis compases entre el cuarenta y tres y el cuarenta y nueve. En él realiza una melodía en corcheas y semicorcheas que, si bien no es excesivamente compleja, conlleva una responsabilidad casi total del fragmento, pues el resto de instrumentos inciden brevemente y de formas mayoritariamente rítmicas y de acompañamiento (Ilustración 24).¹²¹



Ilustración 24: Compases 44-49 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

El segundo y último *solo* de viola de este movimiento es más reducido, pues abarca cuatro compases, pero de organización muy similar al anterior: melodía simple de la viola con alta responsabilidad frente al resto de participantes, los cuales realizan intervenciones breves y de función rítmica (Ilustración 25).¹²²



Ilustración 25: Compases 160-163 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

A pesar de ser un movimiento extenso y bien trabajado, la cantidad de música centrada en el virtuosismo de los violines y, sobre todo, del primer violín, nos introduce al tratamiento de la viola como parte secundaria del conjunto en este *Allegro*. A parte de los dos breves *solos* en los que destaca –dentro de las posibilidades de una sola posición y apenas dos golpes de arco–, su función principal es de acompañamiento a los agudos

¹²¹ *Ibid.*, compases 44-49 del primer movimiento.

¹²² *Ibid.*, compases 160-163 del primer movimiento.

con motivos sencillos y de resolución fácil dispuesta para cualquier intérprete sin la necesidad de una profesionalización.

El segundo movimiento del cuarteto se trata de un *Adagio* sorpresivo y contrastante con el primer movimiento en lo que a equilibrio vocal se refiere. Repleto de combinaciones entre todos los instrumentos y pasajes dialogantes de carácter igualitario, la viola encuentra en este segundo movimiento del *Cuarteto en mi menor* un espacio para su participación activa. En primer lugar, el movimiento comienza con una presentación del motivo rítmico que asienta la base de todo él, tres corcheas ascendentes que son introducidas por la viola en un ejercicio de responsabilidad tanto melódica como de *tempo*. Le complementan brevemente los violines y le sigue el violonchelo en forma de respuesta (Ilustración 26).¹²³



Ilustración 26: Compases 1-4 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

Esta primera impresión del movimiento se toma como una declaración de intenciones tras conocer la trayectoria que dibujará el mismo durante toda su extensión. Si bien es cierto que no se requiere que la viola cambie de posición en ningún momento, el inteligente uso de la combinatoria instrumental hace que el conjunto, como una sola masa armónica, compense ese tipo de carencias individuales. Los pasajes de diálogo tienen entradas igualitarias, las transiciones asignan un papel de gran aporte temático a cada instrumento y ni siquiera en los *solos* del violín primero el resto de voces pierden representatividad. Uno de los puntos fuertes de la viola en este movimiento es su innovación en los golpes de arco: gracias a la unión de acentos, ligaduras y otras técnicas de articulación, se forman nuevos efectos poco usuales en la tónica violístico-cuartetista del momento. Por último, el movimiento incluye un pequeño *solo* de viola integrado en la estructura de uno de los pasajes combinados: es un *solo* sencillo para la interpretación melódica, pero con un inusual ritmo y articulación que ejemplifican perfectamente la tendencia global del movimiento con respecto a la construcción del papel individual de la viola (Ilustración 27).¹²⁴

¹²³ *Ibid.*, compases 1-4 del segundo movimiento.

¹²⁴ *Ibid.*, compases 34-35 del segundo movimiento.



Ilustración 27: Compases 34-35 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (*Quartetto*) de Manuel Rodríguez Sáez

Como tercer movimiento del cuarteto, Rodríguez Sáez presenta un *Minuetto* y *Trío* que trae de vuelta las estructuras clásicas y perpetra el estándar impuesto ya desde el siglo XVIII de sencillez y poco aporte temático y armónico. El *Minuetto* está construido por gran línea melódica dibujada por el violín primero a la que el segundo acompaña con diseños formados principalmente por negras y blancas. La parte de viola es en su totalidad una dobladura a este último, con ritmo idéntico y poca relevancia dentro del conjunto. No tiene mucho interés general ni interpretativo ni compositivo.

El *Trío* no dista mucho de su predecesor, pues tiene puesto el foco del protagonismo sobre el primer violín durante toda su extensión. La estructura “tres a uno” está presente desde el primer pasaje: un *solo* de armónicos del violín primero mientras las voces restantes lo acompañan en blancas y negras con un unísono rítmico. Ni en él, ni en la aparición posterior de esta misma construcción, la viola abandona la misma nota; de la misma forma que presenta completa ausencia de cambios de posición y variaciones en los golpes de arco básicos en su papel durante toda la pieza. La máxima expresión del instrumento en este movimiento se puede encontrar en la parte central, donde realiza cierto apoyo a la melodía constante del agudo en la única de las escasas intervenciones dialogantes. (Ilustración 28).¹²⁵

¹²⁵ *Ibid.*, compases 64-68 del tercer movimiento.



Ilustración 28: Compases 64-68 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

El Rondó que hace de cuarto movimiento de este *Cuarteto en mi menor* comienza con un clásico tema variado en el que cada instrumento tiene su gran *solo*. En este caso, el autor decide prescindir del *solo* de violonchelo y construir el pasaje con las aportaciones melódicas de los tres restantes. Se ordenan de agudo a grave, y, donde la parte de los violines es muy similar a diferencia de una octava, la viola está a la altura con una extensión y una técnica similares en su correspondiente *solo*. No es necesario cambiar de posición en todo él y las técnicas de arco siguen siendo reducidas: la clave de su dificultad se encuentra en la precisa articulación de los picados a la velocidad requerida, que se equipara al mismo nivel que los dos participantes anteriores (Ilustración 29).¹²⁶



Ilustración 29: Compases 32-36 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Qurtetto) de Manuel Rodríguez Sáez

El tema con variaciones no es el único tema igualitario que se puede encontrar en esta pieza, de hecho, inmediatamente después se introduce un *canon* de características similares. Entran de agudo a grave cada uno a distancia de octava, y la viola vuelve a repetir dificultad armónica y técnica con sus compañeros (Ilustración 30).¹²⁷

¹²⁶ *Ibid.*, compases 32-36 del cuarto movimiento.

¹²⁷ *Ibid.*, compases 48-51 del cuarto movimiento.



Ilustración 30: Compases 48-51 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

A partir del compás cincuenta y cuatro se termina, en parte, este oasis exento de jerarquía y se puede comprobar que no era representativo de la tendencia real de la pieza. Veintiséis compases seguidos de *solos* de violín primero intercalados con diálogos con el segundo, mientras la viola se dedica al relleno armónico. A estos se les suma un largo trecho de casi ochenta compases en los que el violín primero se independiza por completo y la viola y el segundo se unen en dobladuras a distancia de tercera y unísono rítmico, recurso que se verá repetido más adelante en el mismo movimiento. Al finalizar, el violín primero y la viola realizan un momento dialogante que le otorga a esta última la oportunidad de sobresalir por tres compases, siempre en la tónica simplista y de escasa necesidad técnica (Ilustración 31).¹²⁸



Ilustración 31: Compases 140-143 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto) de Manuel Rodríguez Sáez

Aparte de un breve *canon* inverso al anterior, lo restante al movimiento para la viola –incluido el *vivo* final– es una suerte de dobladuras continuas a distancia de tercera con el violín segundo que le privan de su independencia y la hacen más bien prescindible teniendo en cuenta la sencillez técnica de sus aportaciones.

Si bien Manuel Rodríguez Sáez mantiene bastantes cánones tradicionales de descendencia italiana en su *Cuarteto en mi menor* como son la jerarquía del primer

¹²⁸ *Ibid.*, compases 140-143 del cuarto movimiento.

movimiento o la simplicidad del tercer movimiento *Minuetto* y *Trío*, de poco aporte temático y de descompensado balance de voces, sorprende también con elementos en favor de las estructuras igualitarias, puede que tomados de su educación parisina. En el segundo movimiento demuestra su capacidad para utilizar las virtudes de cada instrumento y formar una masa armónica uniforme a base de intervenciones variadas en las que todos ellos se encuentran al mismo nivel de técnica y representatividad. Durante el cuarto, a su vez, no hace distinción entre la viola y el resto de participantes tanto en los *cánones* como en el tema con variaciones, equiparándola, además, de manera constante con el segundo violín. Sin embargo, no se debe dejar sin mención un hecho que la viola viene arrastrando como una de las principales problemáticas en torno al desarrollo del instrumento en los conjuntos de cámara españoles: exceptuando el segundo movimiento del cuarteto que estamos tratando por su utilización de una mayor variedad de articulaciones y golpes de arco, el resto de la obra no requiere que la viola cambie de posición más que en dos contadas ocasiones y las técnicas de mano derecha también son reducidas a las más básicas.

3.5. Francisco Senante

Se desconocen infinidad de datos sobre la vida y la carrera profesional de Francisco Senante, entre los que se incluye su fecha exacta de nacimiento. Su lugar de procedencia también genera dudas a día de hoy debido a la existencia de dos menciones contradictorias a su ciudad de origen: una de ellas es Toledo¹²⁹ (Ilustración 32)¹³⁰ y la otra Alicante.¹³¹ La hipótesis más aceptada es la de sus raíces castellanas, mientras que la mención a Alicante se justifica con la posible referencia del autor a la realización de su carrera en esta ciudad. De hecho, durante los años de 1872 a 1875 y de 1893 a 1896 ostentó el puesto de Maestro de Capilla de la Colegiata de San Nicolás de Alicante, donde formó fuertes lazos con las personalidades eclesiásticas del lugar. Estas relaciones le beneficiaron laboralmente y le hicieron ascender en su representación como profesional, hasta el punto de que llegó a ser jurado en concursos como el de bandas de Santa Faz junto a personalidades como Ruperto Chapí. La fecha exacta de su fallecimiento sí está ubicada con exactitud en 1916 por el periódico *La Lectura Dominical*.¹³²

El *Cuarteto de cuerda en do mayor* está situado temporalmente entre los años 1869 y 1876 en base a su dedicatoria para Jesús de Monasterio como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid; aunque no es un hecho irrefutable, pues cabe la posibilidad de que estuviese firmado tiempo después de su composición. Sobre la composición del cuarteto, Torcuato Tejada asegura que el compositor “muestra oficio y madurez creativa, en el que el contrapunto predomina como elemento para generar direccionalidad en el discurso”.¹³³ A continuación se podrá comprobar si el papel de la viola corrobora las palabras de este musicólogo.

Los señores suscritores á la seccion de piano de nuestra BIBLIOTECA MUSICAL, recibirán con este número un wals, cuyo título es Cármen, composicion del conocido maestro D. Rafael Taboada, y dos polkas tituladas Vespertina y la Bella Paquita, compuestas, la primera por el distinguido profesor D. Santiago Gelos, y la segunda por el jóven aficionado de Toledo D. Francisco Senante y Llaudes.

Ilustración 32: Extracto de La Gaceta Musical de Madrid nº 36 (10 de junio de 1866), p. 143.

En efecto, el trabajo de composición sobre el primer movimiento del *Cuarteto en do mayor* es complejo y contiene infinidad de detalles técnicos a destacar. Aun con la dificultad de ser un movimiento largo, la utilización de las tonalidades aporta profundidad al discurso armónico y esto se traduce a un mayor nivel técnico en lo que a interpretación se refiere. Si bien es cierto que no requiere cambios de posición en todo el movimiento, la parte de viola contiene pasajes con gran cantidad de alteraciones accidentales que la alejan moderadamente de la extrema sencillez en la mano izquierda a la que estaba

¹²⁹ Torcuato Tejada Tauste, *Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 11.

¹³⁰ *La Gaceta Musical de Madrid*, “Biblioteca musical”, nº 36 (10 de junio de 1866), p. 143.

¹³¹ Ernest Llorens, “Euterpe, manzana de discordia (II). Crònica del polèmic certamen d’Alacant del l’any 1889”, *Música i poble. La revista de la música valenciana*, 172 (2013), pp. 42-51:42. Extraído de Torcuato Tejada Tauste, *Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017). p. 11.

¹³² Torcuato Tejada Tauste, *Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 11.

¹³³ *Ibidem*.

acostumbrada. Los cromatismos son uno de los recursos que frecuenta durante toda la pieza y que protagonizan uno de sus breves *solos* (Ilustración 33).¹³⁴



Ilustración 33: Compases 108-111 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante

A decir verdad es difícil hablar de *solos* durante este movimiento, pues la construcción de todo él está dispuesta por diferentes recursos igualitarios como *cánones* de los que la viola es partícipe al mismo nivel que el resto de instrumentos o disposiciones dialogantes mixtas “dos a dos” en las que el peso melódico varía de portadores cada vez. Entre ellas también se encuentran aquellas en las que los violines son el foco de atención mientras los restantes acompañan con relevancia reducida, pero no son, ni mucho menos, el ejemplo de diseño más mayoritario. A parte del *solo* anterior y de los escasos broches de *solo* que realiza la viola, los momentos más destacables en la función de este instrumento entran dentro de esta categoría, que por una parte equipara a la viola con todos los instrumentos restantes y por otra la priva de cualquier atisbo de independencia si se tiene en cuenta que su línea melódica está principalmente formada por dobladuras. Uno de los pasajes clave para el entendimiento de estas formas de composición en torno al instrumento que estamos tratando es un momento melódico en semicorcheas que se repite en varias ocasiones, cuyos participantes son la viola y el violín primero, al mismo tiempo que el violín segundo y el violonchelo lo rellenan armónicamente con intervenciones de apoyo. En él se puede ver a una viola al mismo nivel de técnica y responsabilidad que el primero, que debe estar a la altura de la resolución precisa y en *tempo* de las semicorcheas (Ilustración 34).¹³⁵



Ilustración 34: Compases 166-171 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en Do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante

¹³⁴ Edición propia a partir de Torcuato Tejada Tauste, *Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), compases 108-111 del primer movimiento.

¹³⁵ *Ibid.*, compases 166-171 del primer movimiento.

El siguiente pasaje recurrente que entra dentro de esta modalidad lo protagonizan la viola y el violonchelo, que en dos ocasiones deben tomar las riendas de la línea melódica en un largo y articulado pasaje de corcheas picadas; el cual requiere una vez más de precisión y responsabilidad en su desarrollo. Sin embargo, la parte correspondiente a la digitación es de gran facilidad para ambos instrumentos (Ilustración 35).¹³⁶



Ilustración 35: Compases 187-194 del primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante

Este primer movimiento del *Cuarteto en do mayor* de Francisco Senante es una demostración de originalidad en el balance vocal y en la creación de masa armónica a partir de la combinación de instrumentos. El predominio de las estructuras mixtas “dos a dos” otorga a cada instrumento la ocasión de aportar riqueza en infinidad de formas y, sobre todo, da la oportunidad a la viola de contribuir activamente a todo ello. Tanto en los puntuales *solos* como en conjunto con cualquiera de los demás instrumentos, su papel tiene un aporte temático equiparable al resto. Ahora bien, siguen conservándose recursos arcaicos en su parte. Los ejemplos más evidentes son: la simpleza técnica y la ausencia casi completa de independencia en gran parte provocada por la disposición a distancia de tercera en los papeles combinados, lo que los convierte, mayoritariamente, en dobladuras.

Muchos aspectos relacionados con el balance de voces y el comportamiento de la viola son compartidos entre este movimiento y el segundo *Andante*. En el *Andante*, las estructuras “dos a dos” continúan siendo las más numerosas y rara vez a la viola le corresponde un papel inferior al del violín segundo. Por otra parte, el violín primero tiene un rol mucho más protagonista y la función de los restantes, aunque compensados, en gran cantidad de ocasiones está destinada al acompañamiento (Ilustración 36).¹³⁷

¹³⁶ *Ibid.*, compases 187-194 del primer movimiento.

¹³⁷ *Ibid.*, compases 107-111 del segundo movimiento.



Ilustración 36: Compases 107-111 del segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante

Sin embargo, en ningún momento de la pieza impera por completo la jerarquía y todo pasaje virtuosístico de los agudos se combina con diálogos de entradas igualitarias o con una construcción armónica en la que todos toman parte. A pesar de todo la viola carece de dificultad técnica en ambas manos y se encuentra privada, una vez más, de cualquier seña de independencia continuada.

El tercer movimiento de este cuarteto es un *Minuetto y Trío* de construcción, técnicas y armonía sencillas, como es propio de este tipo de movimientos. Es común a todos los participantes de este el desarrollo simple de sus aportaciones más o menos compensadas con las de los demás, de igual sencillez. El *Minuetto* combina pasajes igualitarios con pasajes en los que los violines están emancipados melódicamente, aunque bien es cierto que el acompañamiento que aportan la viola y el violonchelo en estos casos no está completamente vacío y es útil tanto a nivel armónico como estructural. Lo más destacable para el papel de la viola dentro de la pieza es su inusual comienzo en el que el silencio de violín segundo y violonchelo dejan el protagonismo en manos de los dos instrumentos restantes, lo que significa un pasaje de responsabilidad para la viola nada más empezar este tercer movimiento (Ilustración 37).¹³⁸ A pesar de su brevedad, es reseñable como una excepción si se tiene en cuenta la función que el instrumento suele llevar en los minuetos de cuartetos españoles hasta el momento.

¹³⁸ *Ibid.*, compases 1-4 del tercer movimiento.



Ilustración 37: Compases 1-4 del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante

Como último movimiento del cuarteto, Senante presenta un *rondó sonata* en el que recopila todas sus estructuras características y de ellas extrae una pieza heterogénea y original. Es extenso y técnicamente sencillo para todos los instrumentos, lo único que le añade cierta complejidad son los puntuales momentos de transición armónica con alteraciones accidentales que sufren mayoritariamente los violines. Su construcción se basa en la aparición de distintas fórmulas que se repiten a lo largo del movimiento, en las que la viola desempeña diferentes roles. La primera y más presente es el clásico gran *solo* de violín primero en estructura “tres a uno”, donde el violín muestra su faceta más virtuosística mientras el resto de instrumentos le acompañan en corcheas sueltas y silencios. Por otra parte, este jerárquico pasaje se alterna con otro de los diseños más presentes durante toda la pieza: un diálogo igualitario que mezcla intervenciones individuales con la unión de los dos violines contrapuesta a la viola sola en una dinámica de pregunta-respuesta donde el instrumento que estamos tratando debe estar a la altura de sus dos contrincantes (Ilustración 38).¹³⁹ No es en ningún caso difícil de abordar por parte de la viola ni en la digitación ni en los golpes de arco; sin embargo, requiere de destreza a la hora de tomar representatividad en condición de *solo* equiparado a los otros dos participantes que interpretan juntos.



Ilustración 38: Compases 90-95 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante

¹³⁹ *Ibid.*, compases 90-95 del cuarto movimiento.

En dos momentos, el autor introduce una estructura “tres a uno” invertida, en la que los violines y la viola realizan un pasaje en unísono rítmico a diferencia de octavas. En ocasiones el primero se desmarca con apuntes melódicos, siempre sin salirse del unísono rítmico. Esto se traduce en un efecto contundente y dinámico, donde la viola participa junto a los agudos sin diferencias en ninguno de los campos (Ilustración 39).¹⁴⁰



Ilustración 39: Compases 102-106 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico) de Francisco Senante

Finalmente, la construcción se completa entrelazando pasajes transitorios variados entre los grandes anteriores. Dos cánones igualitarios son los más inclusivos para la viola, aunque de extensión extremadamente breve (Ilustración 40).¹⁴¹ El movimiento acaba con un pasaje “Dos a dos” que ya había tenido una previa presentación anterior: los dos violines cantan mientras los graves apoyan el aspecto melódico con una llana línea de corcheas y silencios.



Ilustración 40: Compases 217-222 del cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto clásico) de Francisco Senante

Tal y como se refleja en este último *Allegro molto*, la concepción que tiene Francisco Senante de la viola no es contundentemente negativa: el compositor es capaz de equipararla en protagonismo, técnica y representatividad con el resto de instrumentos en muchas ocasiones a lo largo de todo el *Cuarteto en do*. De hecho, es una obra con una considerable tendencia al balance vocal, que facilita la similitud entre roles y se aleja de la jerarquía; así como sentenciaba acertadamente Tejada Tauste cuando describió esta

¹⁴⁰ *Ibid.*, compases 102-106 del cuarto movimiento.

¹⁴¹ *Ibid.*, compases 217-222 del cuarto movimiento.

obra como una demostración de la madurez del autor.¹⁴² Esto beneficia a la representatividad de la viola y contribuye a su desarrollo y aporte temático, que se convierte en crucial en diferentes situaciones a lo largo de los cuatro movimientos: la hemos visto enfrentada en *solo* con ambos violines, abriendo el *Minuetto* a solas con el violín primero, reproduciendo de forma idéntica pasajes en canon comenzados por los violines y participativa en diálogos que construían la masa armónica en entradas exentas de jerarquía.

Por otro lado, del mismo modo que veíamos a compositores con avances estructurales importantes perpetrar la sencillez técnica que es tendencia sobre todo en torno al papel de la viola en los trabajos de los cuartetistas españoles, Senante no realiza un gran aporte en este sentido y se une a sus contemporáneos en las cruzadas de la primera posición y de los golpes de arco básicos. Se pudo ver también un tercer movimiento mayoritariamente simple y de escasa relevancia en el que la viola, tras su excepcional comienzo, se atrinchera en la función acompañante propia de los bajos. A su vez, durante el segundo y el cuarto movimiento el número de *solos* del violín primero es mayor al de todos los instrumentos restantes juntos, y, aunque sea de forma dosificada, acaba siendo determinante para el resultado general.

¹⁴² Torcuato Tejada Tauste, *Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017), p. 13.

3.6. Primera introducción a Tomás Bretón

Tomás Bretón fue una figura de la composición española, sobre todo en el ámbito operístico, que goza de notable relevancia en la historia nacional de finales del siglo XIX y principios del XX. Nacido en 1850 y natural de Salamanca, se mudó con solamente quince años de edad a la capital del país para realizar sus estudios musicales. Como primer contacto con la composición instrumental, Bretón compuso en 1866, recién llegado a Madrid, un cuarteto de cuerda que se entiende como un ejercicio de aprendizaje en la materia. La condición citada del mismo, además de por su temprana edad, la impone el propio autor excluyendo esta pieza de su colección de cuartetos, la cual comenzó a contabilizar desde su primero del siglo XX en 1904. Tanto este como de sus dos sucesores formantes de la serie serán analizados posteriormente en contexto de la vida de Tomás Bretón en el siglo siguiente.¹⁴³

El cuarteto lleva el nombre de *Primer Cuarteto en sol a dos Violines, Viola y Bajo*, y su edición manuscrita se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Al final de la misma aparece escrito el año exacto de su composición, 1866.

El primer movimiento es un *Allegro* con una construcción compositiva de tendencia vertical. Es de suponer que esta característica emana del contexto de aprendizaje en el que se encontraba Bretón durante su composición. Esta condición de verticalidad hace que se pierda en gran parte la jerarquía entre los diferentes instrumentos y que todos tengan una participación similar. En ciertos casos existen concesiones al primer violín, y los escasos *solos* que tienen lugar a lo largo del movimiento son a manos de los violines; no obstante, la textura igualitaria es la norma (Ilustración 41).¹⁴⁴



Ilustración 41: Compases 13-29 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol de Tomás Bretón

¹⁴³ Víctor Sánchez Sánchez, "Tomás Bretón 1850-1923", *Fundación Juan March* (2009).

¹⁴⁴ Edición propia a partir del manuscrito ubicado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 13-29 del primer movimiento.

Por otra parte, la técnica interpretativa requerida en cualquier caso no es compleja, y la viola no abandona en muchos momentos los pasajes de corcheas seguidas y las notas largas, subiendo a tercera posición en una sola ocasión. Esta se trata de un cambio imprescindible para realizar una de las múltiples dobles cuerdas que le son asignadas a la viola y que ya forman parte de su ideario, como elemento exclusivo de su tesitura. No parece un cambio intencionado, pues posteriormente se repite en varias ocasiones y en todas derivado de secuencias de dobles cuerdas, más bien como una exigencia melódica que como un recurso técnico predispuesto por el autor. El resto de dobles cuerdas tienen igual cantidad de pisadas que de construidas con una cuerda al aire. Por último, se ha de mencionar la presencia de las dobladuras de apoyo que aparecen tanto con el segundo violín como con el violonchelo, en gran medida fomentadas por la construcción enfocada en el trabajo armónico.

El segundo movimiento es un breve *Adagio* que deja un poco más de lado la verticalidad y se centra mayoritariamente en el violín primero. Se puede ver a la viola más compenetrada sobre todo con el segundo violín, compartiendo varios pasajes de acompañamiento melódico en semicorcheas. Estos pasajes albergan más dificultad que el clásico acompañamiento en corcheas seguidas y representan una parte relevante dentro de la composición (Ilustración 42).¹⁴⁵



Ilustración 42: Compases 28-32 del segundo movimiento del Primer Cuarteto en sol de Tomás Bretón

Finalmente cabe mencionar la aparición de un pasaje igualitario en canon que se desarrolla durante diecinueve compases de extensión en la segunda parte del movimiento, donde la viola es incluida como segunda voz para realizar una parte exactamente igual que la del resto, incluyendo a los violines; los primeros seis compases en la misma tesitura, mientras que los siguientes a diferencia de octava.

El tercer movimiento es un *Minueto y Trío* también muy breve, que se adapta a los cánones del estilo clásico que se vieron hasta ahora. El *Minueto* en concreto retoma la verticalidad y la lleva a un grado más de simplicidad, ya que, exceptuando una serie de corcheas, el contenido restante –exento de cambios de posición– está copado por negras y blancas en un solo golpe de arco: *detaché*. El *Trío* es similar, con una segunda parte más centrada en el violín primero, en el que la viola y el violín segundo vuelven a complementarse en los acompañamientos de carácter melódico. La sencillez, que es la tónica de este cuarteto, no solo es una característica de la viola, sino que define también el resto de partes, incluidos los momentos en los que el violín primero es protagonista.

Bretón presenta como *Final* el cuarto movimiento de este primer *Cuarteto en sol*. Es un movimiento en el que, aunque sigue conservando diversos pasajes de contenido

¹⁴⁵ *Ibid.*, compases 28-32 del segundo movimiento.

vertical, son incluidos con menos frecuencia que en los anteriores movimientos; mientras que las secuencias de protagonismo entre diferentes instrumentos que se intercambian la melodía de forma horizontal se hacen más presentes que en lo restante del cuarteto. Si bien es cierto que el violín primero se lleva su parte mayoritaria en estos pasajes, también hay ocasión para los demás instrumentos, incluida la viola durante ocho compases en los que este se mantiene en silencio. Muy unida al segundo violín, también lo está durante este momento de relieve, ya que en primer lugar lo realiza el violín segundo mientras ella lo acompaña para acto seguido entrar con la parte que le toca y que él haga lo propio. Durante ambos pasajes el violonchelo realiza un acompañamiento en negras hasta el unísono rítmico final, en el que se pone a la altura; y el violín primero se mantiene en silencio durante los veintidós compases totales en los que tiene lugar el pasaje. La parte que ha de realizar el intérprete violista no es compleja, conformada por una mano izquierda de posición fija, y una derecha que alberga un único golpe de arco (Ilustración 43).¹⁴⁶



Ilustración 43: Compases 35-44 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol de Tomás Bretón

Por último, en lo que respecta a puntos destacables de la viola en este movimiento, cabe mencionar de nuevo la aparición de la doble cuerda con cambio de posición en dos ocasiones más, idéntica a la que veíamos en el primer movimiento y fruto, según parece, de la misma motivación melódica.

Sobre la viola en el *Cuarteto en sol* de Tomás Bretón se puede concluir que, en su mayor parte, debido a su condición más bien de ejercicio de composición, el tipo de escritura vertical promueve los pasajes igualitarios y carentes de jerarquía en la que el instrumento a tratar se ve a la misma altura e incisión que los restantes. Es un cuarteto muy breve y sencillo, también en cuanto a técnicas interpretativas, la viola apenas abandona la primera posición y un solo golpe de arco. Aun así, en movimientos como el cuarto, los pasajes en los que se rompe esta verticalidad, el gran protagonista vuelve a resultar el violín primero. Sin embargo, la viola, a su vez, se siente muy ligada al violín segundo a lo largo de todo el cuarteto, y se pueden ver recuperados esos acompañamientos o pasajes a dúo que no son relleno vacío, sino que aportan una parte relevante en el conjunto melódico. Finalmente se ha de destacar la utilización de las dobles cuerdas en la viola, recurso técnico que Bretón también incluye como característico de este instrumento por encima del resto. Sumado a esto la jerarquía igualitaria y su compenetración con el violín segundo, es de suponer que la viola era un instrumento de

¹⁴⁶ *Ibid.*, compases 35-44 del cuarto movimiento.

cierto valor para Tomás Bretón, aunque por la sencillez de esta breve obra no se pueda asegurar. Se podrán aumentar conclusiones al respecto tras el análisis de su serie oficial de cuartetos en el capítulo siguiente.

3.7. Salvador Giner Vidal

Salvador Giner Vidal nació en Valencia un 19 de enero de 1832 en el lecho de una familia con antecedentes artísticos: su abuelo paterno Salvador Giner había sido músico mayor, maestro de capilla e incluso había participado como tribunal en las oposiciones de órgano; su padre, Manuel Giner, fue violinista en las orquestas establecidas al comienzo de cada temporada lírica en los teatros valencianos. Bien es cierto que Salvador Giner Vidal, a pesar de tan marcados referentes, no fue animado por sus familiares a continuar el legado propuesto por linaje, pues las condiciones laborales de los músicos de la época no eran las más favorables. De todas formas, empujado por las grandes capacidades que mostró en este arte y por la insistencia del propio joven, su padre accedió a enseñarle sus conocimientos de violín y que Pascual Pérez Cascón (1802-1864), organista de la catedral y músico valenciano de referencia, hiciese lo propio con sus conocimientos compositivos. Resultado de ello fue la primera obra compuesta por Salvador, *Misa en re* (1850).¹⁴⁷

La situación de la música clásica en Valencia durante la segunda mitad del siglo se definió por un crecimiento de las sociedades musicales debido al ascenso de la burguesía valenciana y el interés que presentaba esta con respecto a dicho arte. Giner, un entusiasta de la música de cámara, imitó inintencionadamente la trayectoria de Monasterio, primero como miembro habitual de las reuniones camerísticas en las casas aristocráticas, y finalmente tomando la decisión de fundar su propia Sociedad de Cuartetos según el modelo madrileño. Su objetivo con la creación de la sociedad era la divulgación de este sector de la música culta en Valencia, misión para la que contó con Enrique Prósper, Antonio Marco y Salvador Chirona. Además, en este punto de mediados de siglo se estima la composición de sus dos piezas para cuarteto que analizaremos posteriormente. A decir verdad, el desconocimiento y la limitada aceptación del género camerístico que aún imperaba en la zona redujeron la actividad de la sociedad a una serie de escasas actuaciones entre 1865 y 1870, normalmente aprovechadas para ofrecer conciertos sacros en la temporada de cuaresma, entre los que podía sobresalir alguna pieza de Beethoven o de Mozart.¹⁴⁸

En 1869 Salvador Giner emprendió una serie de desplazamientos de su tierra natal, en primer lugar, por los altercados ocurridos ese mismo año en Valencia contra el gobierno de Prim y Serrano; y, seguidamente, con motivo de su intención por ampliar horizontes laborales, decidió residir en Madrid entre los años 1875 y 1879. Durante esas últimas décadas del siglo, fue usual entre los músicos valencianos con cierto reconocimiento tomar camino hacia la capital para continuar su trayectoria, algunos ejemplos fueron José Rogel y Ruperto Chapí. En el caso de Salvador Giner, la estancia resultó un éxito para su carrera, pues despegó en la dirección y composición de obras del género lírico y lo elevó a un estatus superior en su consideración nacional.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Manuel Sancho García, *El compositor Salvador Giner. Vida y obra musical*. (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2002).

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

3.7.1. Cuarteto nº 1

El *Cuarteto nº 1* de Salvador Giner Vidal está en la tonalidad de sol mayor y mantiene la peculiaridad de Rafael Pérez en cuanto a la disposición de sus movimientos: ubica el *Minueto y Trío* en segundo lugar. El resto de movimientos son un *Allegro Moderato* como primer movimiento, un tercer movimiento *Andante*, y un movimiento final *Allegretto*. Su edición manuscrita se encuentra en el repositorio de la Biblioteca Valenciana.

El *Allegro Moderato* tiene un comienzo estándar en cuanto a balance de voces, con un violín primero muy activo, mientras que la viola lleva la parte rítmica con un acompañamiento casi constante en corcheas. Sin embargo, pronto se pueden apreciar ciertos cambios en la labor del instrumento: en el compás diecisiete aparece la primera clave de sol para la voz de la viola, que insta a un breve momento melódico en tesitura aguda, aunque no requiera cambiar de posición. En el compás cuarenta y tres –conectado a lo anterior por otro intermedio de acompañamientos de poca relevancia– se presenta el primer *solo* de viola de la pieza, que recorre ocho compases en clave de sol para ocupar la cuarta posición. Durante el mismo, el resto de instrumentos la acompañan con escasas figuras rítmicas intercaladas con silencios, lo que deja a la viola en total responsabilidad del pasaje (Ilustración 44).¹⁵⁰



Ilustración 44: Compases 38-51 primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Salvador Giner Vidal

El *solo* no es únicamente relevante por la exposición que le da a la viola como protagonista durante ocho compases al completo al comienzo del cuarteto, sino que técnicamente incluye aspectos que han de darse para resolverlo, como los diferentes cambios de posición entre las cuatro primeras posiciones; que requieren de habilidades que superan la media del intérprete aficionado, siendo necesario un conocimiento avanzado para su resolución.

Este no es el único cambio de posición que realiza la viola a lo largo del movimiento, pues Giner Vidal incluye esta práctica hasta dos veces más: en una ocasión durante uno de los motivos principales compuesto por la combinación de corchea con trino y dos semicorcheas (Ilustración 45),¹⁵¹ y un último en el ocaso del movimiento, ambos a tercera. El motivo melódico más usual durante todo el movimiento para todos los instrumentos en el que la viola participa activamente es el de las semicorcheas realizando intervalos de terceras. Es uno de los diseños más mayoritarios, y en este caso

¹⁵⁰ Edición propia a partir del manuscrito ubicado en la Biblioteca Valenciana, compases 38-51 del primer movimiento.

¹⁵¹ *Ibid.*, compases 104-105 del primer movimiento.

se caracteriza especialmente por el juego armónico que el compositor realiza gracias a la combinación de múltiples alteraciones accidentales (Ilustración 46).¹⁵²



Ilustración 45: Compases 104-105 del primer movimiento del Cuarteto n° 1 de Salvador Giner Vidal



Ilustración 46: Compases 81-99 del primer movimiento del Cuarteto n° 1 de Salvador Giner Vidal

Por otra parte, los momentos relevantes de la viola como pudo ser el *solo*, no son imperantes, y Giner Vidal tiende al combo de los dos violines gran parte del movimiento. Estos son los únicos que cantan con fusas a excepción del compás final, en el que se les une la viola por primera y última vez. Además, el mencionado motivo recurrente de corchea con trino y dos semicorcheas también es exclusivo de los violines aparte de contados broches en los que la viola ha de incluirlo. Las dobles cuerdas para la viola son escasas y combinan pisadas y cuerda al aire, siempre en primera posición.

El segundo movimiento del cuarteto del *Cuarteto n° 1* se trata del *Minueto* y *Trío*. Es un movimiento fiel a las cualidades tradicionales de estructura y composición, siendo a nivel interpretativo poco reseñable. Tanto en el *Minueto* como en el *Trío*, el tejido compositivo se construye de manera vertical, prestando atención a la armonía en notaciones amplias y llanas. El violín primero puede llegar a destacar por tesitura y mayor movimiento, pero el resto de voces se equilibran a la misma altura, la que la simplicidad técnica les permite. En el *Trío* cede especialmente el violín primero para encontrarse con el resto de componentes del cuarteto y completar una masa armónica uniforme. Otra vez para la viola no hay más de una posición, dominan las notas más largas o las corcheas *detaché*, y la técnica de la mano derecha no requiere de especial profesionalización.

El breve *Andante* que responde como tercer movimiento continúa con el estilo de interpretación simple que nos deja su predecesor. Aunque con un comienzo igualitario por parte de todas las voces del cuarteto, a medida que va avanzando el movimiento el violín primero se desmarca con los brillos melódicos y las figuras más ágiles, dejando por otra parte al violín segundo y a la viola, que vuelven a formar equipo. Esta última no

¹⁵² *Ibid.*, compases 81-99 del primer movimiento.

realiza ningún cambio de posición y los arcos que requiere durante toda la pieza no dejan de ser los básicos, a los que cualquier aficionado se podría enfrentar. Durante todo el movimiento la tónica en la viola es la entrada por células discontinuas, utilizando en gran parte el motivo principal del movimiento: corchea con puntillo semicorchea (Ilustración 47).¹⁵³ Sin embargo, las corcheas seguidas y notas largas a modo de acompañamiento se pueden ver en multitud de ocasiones, la mayoría a la par con el violín segundo. Es un movimiento muy sencillo en parámetros generales y con poco aporte de parte del instrumento que nos concierne.



Ilustración 47: Compases 47-68 del tercer movimiento del Cuarteto n° 1 de Salvador Giner Vidal

Por último se encuentra el *Allegretto* de cuarto movimiento. Una vez más la viola no abandona la primera posición y las corcheas seguidas se apoderan de casi toda la *partichela*. Existen motivos comunes con el resto de instrumentos como las combinaciones de corcheas y silencios, acentuadas en la segunda parte de la ligadura, pero la actividad melódica vuelve a estar centrada en los violines. Las notas largas ligadas que tienen lugar en la parte de la viola desarrollan una serie de compases de extensas dobles cuerdas que, aunque en su mayoría pisadas, todas son realizables en primera posición. No es muy reseñable la actuación violística en este caso, pues a diferencia de en movimientos anteriores, la estructura violinística tradicional vuelve a estar presente, y el instrumento en cuestión no lleva la parte especialmente productiva en ningún caso.

En síntesis, la viola en el *Cuarteto n° 1* de Salvador Giner Vidal tiene ciertos momentos que despuntan de la trayectoria que llevaba generalmente hasta el momento, sobre todo durante el primer movimiento. Por ejemplo, la presencia de las tesituras agudas, claves de sol o el comprometido *solo*. Sin embargo, la perspectiva general del papel violístico en el cuarteto en cuestión es mayoritariamente llana, sencilla técnicamente y de poco interés interpretativo. De la misma forma, su exposición y responsabilidad a lo largo de los cuatro movimientos no se compara a la de todos los restantes, a pesar de que alberguen papeles más o menos simples: el violín primero es el absoluto cantante y, como veníamos viendo hasta el momento, esta obra es una más de las que parecen escritas con una intención en gran parte solista para este.

Finalmente se debe mencionar que el cambio que se ha vivido durante esta obra es la equiparación de la viola al violín segundo. A pesar de no ser de manera constante, pues en el cuarto movimiento los dos violines tienen actuaciones similares dejando en otro plano a la viola; durante el segundo y tercer movimiento, así como en momentos del

¹⁵³ *Ibid.*, compases 47-68 del tercer movimiento.

primero, ambos instrumentos se pueden ver complementados. Esto demuestra cierta confianza en la viola como elemento integrado en el conjunto instrumental.

3.7.2. Cuarteto nº 2

Si bien es incierta la fecha de publicación del segundo cuarteto de Salvador Giner, no dista de la primera y se ubica alrededor de 1871, según afirma la propia Biblioteca Valenciana.¹⁵⁴ Presentan rasgos similares y, este último, se enmarca en una tendencia aún más tradicional en cuanto a los aspectos interpretativos y el balance vocal.

El primer movimiento comienza para la viola con un pasaje de notas tenidas a modo de bordón, lo que se repite en varias ocasiones posteriormente. Durante estos pasajes, son ambos violines los que tienen la parte melódica, mientras que la viola y el violonchelo se mantienen persistentes en el bajo o uno de los dos se queda en silencio. El tipo de combinación dos a dos es recurrente en el primer movimiento de este segundo cuarteto, volviendo a la característica del pasado siglo. Así mismo, los acompañamientos en corcheas se observan tanto en esta misma disposición, como junto al segundo violín, que, durante los *solos* virtuosísticos del primero, se convierte en un participante más del relleno rítmico y armónico. El papel de la viola es poco significativo exceptuando contadas ocasiones que se mencionarán a continuación.

En primer lugar, la combinación dos a dos se invierte durante diez compases dejando la parte melódica en *solo* a la viola y el violonchelo. Ella realiza el tramo en clave de sol llegando a alcanzar la tercera posición para los agudos. Si bien es cierto que el cambio de primera a tercera es sencillo, la verdadera dificultad del pasaje reside en la exposición de ambos y en las alteraciones accidentales (Ilustración 48).¹⁵⁵

¹⁵⁴ Biblioteca Valenciana Digital, *Cuarteto 2 de Salvador Giner Vidal*. Consultada por última vez el 4 de agosto de 2022 (https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=6115&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=18).

¹⁵⁵ Edición propia a partir del manuscrito ubicado en la Biblioteca Valenciana, compases 38-44 del primer movimiento.



Ilustración 48: Compases 38-44 del primer movimiento del Cuarteto n° 2 de Salvador Giner Vidal

En segundo lugar, existe un *solo* que se realiza en todas las voces de manera alterna. Inmediatamente después de la viola entra el segundo violín con la parte que le corresponde, para seguirle a él, a su vez, el primero una vez finalizada su intervención. La viola llega a una segunda posición y combina ligaduras a dos con notas picadas (Ilustración 49).¹⁵⁶ No es la última ocasión en la que la viola alcanza la segunda posición, pues más adelante reaparece una clave de sol que le insta a hacerlo.

Ilustración 49: Compases 54-58 del primer movimiento del Cuarteto n° 2 de Salvador Giner Vidal

¹⁵⁶ *Ibid.*, compases 54-58 del primer movimiento.

Finalmente, se pueden encontrar contados pasajes de participación igualitaria y, sobre todo, momentos en los que la viola se une a cualquier violín para doblarle rítmicamente al final de una frase o sección. La usual técnica que brinda a la viola cierta atención que no está teniendo en el resto del movimiento la priva a su vez de independencia. En general este primer movimiento tiene una estructura tradicional centrada en el primer violín en la que ocasionalmente le cede parte del espacio melódico al segundo. La viola carece de interés interpretativo y los pocos pasajes donde puede tener cierta relevancia son breves, sencillos y a menudo se explican por estructura o refuerzo a otros instrumentos.

El segundo movimiento se trata de un *Andante*, lo que rompe con la reciente tendencia de colocar el *Minueto* y *Trío* en segundo lugar, y devuelve la estructura de cuarteto tradicional a cuatro voces. Desde el comienzo, la integración de la viola se observa más notable que en el primer movimiento. Tras un *solo* de tres compases del primer violín que abre el *Andante* –mientras el resto de voces están en silencio–, continúa en las mismas condiciones en la viola, para pasar seguidamente al segundo (Ilustración 50).¹⁵⁷



Ilustración 50: Compases 1-10 del segundo movimiento del Cuarteto n° 2 de Salvador Giner Vidal

A partir de ese punto, la viola y el violín segundo se complementan constantemente, no solo en dobladuras; y, aunque las técnicas no melódicas como el trémolo imperen en la *partichela*, hay un extenso lugar para los pasajes igualitarios en la parte central del movimiento. Sin embargo, aparte de estos momentos, la viola conserva como cometido principal una vez más el relleno rítmico, convirtiéndose su mayoría de pasajes, ya sea sola o con el segundo, en un segundo plano muy alejado de ser crucial para el desarrollo de la pieza.

El *Minueto* y *Trío* recobran su disposición original en la tercera posición del cuarteto, y su estilo se mantiene firme en lo sencillo y lo vertical. El *Minueto* no tiene un solo compás reseñable violísticamente, pues la actuación interpretativa de la viola es escasa y plagada de silencios que se combinan con las figuras más básicas. El *Trío* es sencillamente un *solo* del violín primero mientras el resto de voces realizan un acompañamiento en unísono rítmico que se caracteriza por una gran simplicidad. Ambos son breves y suman uno de los movimientos *Minueto* y *Trío* más llanos y escasos hasta el momento.

El cuarto movimiento es el más extenso de los cuatro y se trata de un *Allegro*. Por la característica de su velocidad, los pasajes igualitarios se componen de entradas rítmicas

¹⁵⁷ *Ibid.*, compases 1-10 del segundo movimiento.

que alternan las diferentes voces, y se extienden por casi todo el movimiento. Por otra parte, si nos alejamos de esta peculiaridad concreta, propiciada por la propia estructura del movimiento, veremos, extrapolando el caso de la viola, que prácticamente toda su parte son corcheas de acompañamiento. En muchos casos corcheas seguidas escritas como blanca con una raya cruzada, y en todos con una participación secundaria, simple y dependiente. Algunos de los momentos igualitarios muestran una participación activa pero sencilla, con golpes de arco básicos y una mano izquierda que podría resolver cualquier aficionado a la interpretación del instrumento (Ilustración 51).¹⁵⁸



Ilustración 51: Compases 168-183 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 de Salvador Giner Vidal

En conclusión, podemos afirmar que, tras el análisis de este segundo cuarteto, se registra en la situación violística de la trayectoria compositiva de cuartetos del autor un retroceso interpretativo. Ambos cuartetos de Giner Vidal tienden a las técnicas sencillas en el papel de este instrumento, y en contadas excepciones despunta de alguna forma. Sin embargo, la gran diferencia entre ambos reside en su implicación con el violín segundo, donde en el caso del *Cuarteto nº 2* es mucho menor, y si existe en ciertas excepciones, es con acompañamientos poco significativos. Salvador Giner Vidal no representa un cambio en el tratamiento de la viola en relación con sus predecesores, pues su rol sigue intacto y las estructuras participativas continúan siendo favorables sobre todo al primer violín. Se repiten técnicas como los acompañamientos rítmicos, pero una vez más sin aporte significativo, nada más lejos de ser imprescindible. Además, las dobladuras como herramienta de apoyo y las largas notas tenidas mientras uno o dos violines exponen sus capacidades virtuosísticas, nos devuelve al siglo anterior en lo que al papel de la viola se refiere. Por último, la profesionalización que se requiere para abordar la dificultad que emiten ambos cuartetos es escasa, pues las técnicas que se han de dominar no dejan de ser los tres golpes de arco más básicos sin combinaciones complejas, velocidad moderada y escasos cambios de posición con saltos asequibles y sin subir más que a la tercera.

¹⁵⁸ *Ibid.*, compases 168-183 del cuarto movimiento.

3.8. Federico Olmeda

Federico Olmeda fue un religioso y músico burgalés nacido en 1865. En 1887 comenzó su trabajo como organista de la catedral de Burgos y en 1903 como asistente de maestro de capilla, para finalmente asentarse en 1907 como maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid.¹⁵⁹ Durante la mayor parte de su vida, Olmeda mostró gran interés por la bibliofilia, la etnomusicología y, sobre todo, por el estudio, conservación y divulgación del canto llano; poniendo de manifiesto la necesidad de una restauración del “arte sacro-musical”.¹⁶⁰ Fue capaz de combinar su afición por la teoría musical con la composición y en su catálogo instrumental se incluye un cuarteto de cuerda compuesto en 1889, tal y como está detallado en el manuscrito original que se conserva en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Aunque López-Calo¹⁶¹ en 1980 ya mencionaba como destacable el cuarteto de cuerda entre las composiciones de Federico Olmeda, la obra pasó un largo tiempo en el olvido hasta que el musicólogo Antonio de la Fuente la sacó a la luz de nuevo para su estudio y transcripción en 2015.¹⁶² De la Fuente ha demostrado que el *Cuarteto en mi* de Federico Olmeda tiene una inspiración religiosa centrada en la Inmaculada Concepción, así lo da a entender el subtítulo de su tercer movimiento que alude a “La Concepción” de Murillo. La interpretación del susodicho tras su reciente recuperación sucedió a manos del cuarteto especializado en música del siglo XIX y XX: el Cuarteto Lenor.¹⁶³

El cuarteto de Olmeda está formado por cuatro movimientos: *Andante sostenuto*, *Scherzo*, *Adagio* y *Final*. A continuación se realizará un análisis interpretativo centrado en la parte que le corresponde a la viola.

Si se tienen en cuenta las obras analizadas hasta el momento, es inusual que un *Andante* abra un cuarteto haciendo las veces de primer movimiento; sin embargo, es la opción por la que opta Federico Olmeda en su *Cuarteto en mi*. La textura del movimiento es de carácter igualitario, en gran parte influida por la simpleza que impera en todas las voces. Es mayoritaria la presencia de pasajes en los que todos los instrumentos tienen incidencia, así como de formación “tres a uno” donde el violín primero destaca sin excederse, mientras que el violín segundo, la viola y el violonchelo aportan acompañamientos melódicos imprescindibles para su desarrollo. Por otro lado, en ocasiones estas estructuras “tres a uno” se tratan en realidad de dobladuras por parte de la viola, que, aunque de incidencia igualmente significativa, le privan de su independencia y relegan a un segundo plano. El rasgo que la viola ha adquirido durante los cuartetos españoles anteriores y que no es excepción como parte de los acompañamientos que le asigna Olmeda son las dobles cuerdas –si bien en este caso sencillas– que se mantienen como exclusivas de instrumento. Asimismo, Olmeda dedica a la viola una cantidad de alteraciones accidentales que parece representar su forma de añadir cierto interés a la línea llana que dibuja su rol.

¹⁵⁹ Emilio Ros-Fábregas, “La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la “Hispanic Society of America” de Nueva York.”, *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1 (1997), pp. 553-70.

¹⁶⁰ Juan Carlos Asensio Palacios, “La recepción del “Motu Proprio” en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío x y el canto romano.”, *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 1 (2004), pp. 77-88.

¹⁶¹ J. López-Calo, “Olmeda, Federico.”, *TNG*, vol.20, nº 8, 1980, p. 536.

¹⁶² “Olmeda sale de los archivos”, *El Correo de Burgos*, 8 de diciembre de 2015.

¹⁶³ *Ibidem*.

Durante este primer movimiento, la viola tiene varios momentos de protagonismo, aunque la brevedad los define. En la primera ocasión se trata de un *solo* compartido con el violonchelo en el que este último lleva la responsabilidad armónica y rítmica, y que tiene una duración de apenas tres compases. El segundo pasaje que se podría considerar de los más destacables del movimiento es otro momento de protagonismo compartido, esta vez con el violín primero, pero con ciertos puntos en favor de la viola. La velocidad superior del instrumento en cuestión se suma al que es su golpe de arco más complejo en todo el movimiento (semicorcheas picadas ligadas) para otorgarle el foco de atención durante los tres compases que dura este pasaje (Ilustración 52).¹⁶⁴



Ilustración 52: Compases 101-106 del primer movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda

Hay otro momento a lo largo del movimiento que se podría considerar *solo* de viola por la exposición que tiene la misma frente al resto de integrantes del cuarteto, pero, por su breve duración y su sencillez, es prácticamente irrelevante entre el resto de apariciones violísticas del conjunto de la pieza. Si bien es tendencia a lo largo de todo el primer movimiento del cuarteto de Federico Olmeda la equiparación de todos los instrumentos en pasajes igualitarios y la poca presencia de la textura jerárquica, la simplicidad técnica y compositiva que lo conforman no dejan apenas paso a la muestra de las capacidades interpretativas de la viola.

El segundo movimiento combina apariciones más jerarquizadas donde el peso melódico recae únicamente en el violín primero, con ciertos remates de textura vertical al final de cada sección. Dentro de la breve extensión que supone el movimiento, se puede encontrar un *solo* que la viola comparte con violín segundo y que representa uno de los momentos más destacables para ella. Durante ocho compases, construyen la armonía en base a un solo ritmo paralelo, utilizando el golpe de arco de corcheas picadas mientras los instrumentos restantes se mantienen al margen, como mucho apareciendo puntualmente para insertar sencillos broches de apoyo en forma de grupos de cuatro corcheas (Ilustración 53).¹⁶⁵

¹⁶⁴ Edición propia a partir del manuscrito original del *Cuarteto en mi* de Federico Olmeda ubicado en el archivo de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, compases 101-106 del primer movimiento.

¹⁶⁵ *Ibid.*, compases 44-51 del segundo movimiento.

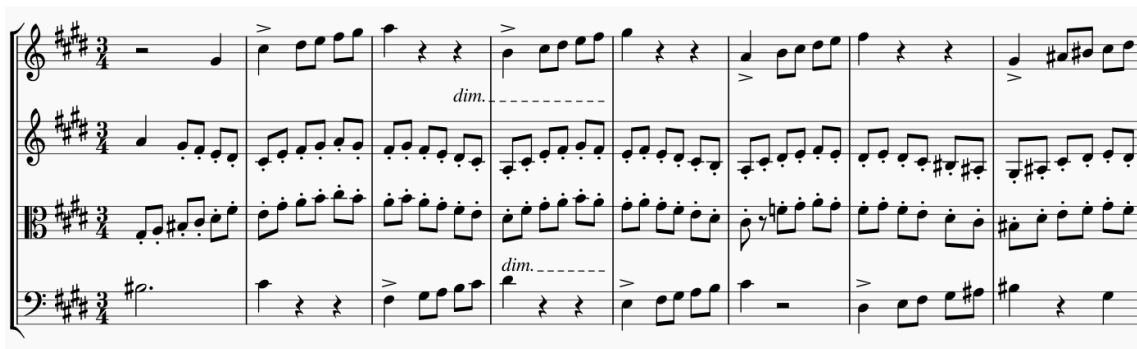


Ilustración 53: Compases 44-51 del segundo movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda

A pesar de los detalles que alzan al instrumento, técnicamente sigue primando la sencillez en cualquiera de las voces, con inexistentes cambios de posición para la viola y recursos interpretativos limitados a los más básicos.

El movimiento finaliza con una *Coda* que presenta una estructura dos a dos, donde viola y violonchelo vuelven a encargarse de acompañamientos rítmicos vacíos. Cabe mencionar la presencia de las dobles cuerdas en la parte de la viola de los acompañamientos, con las que Olmeda continúa la exclusividad de estas que ya le otorgó en el primer movimiento. El resto de la *Coda* puede llegar a recordar a la estructura y diseño de lo que en otros cuartetos se trata del *Trío*, pues su simplicidad y verticalidad, lejos de un intenso aporte técnico-interpretativo, lo que ofrecen es una construcción armónica en base a la combinación de pasajes lentos y de recursos básicos. Una vez más, se sacrifica la complejidad en pro del trato en cierto modo más igualitario.

El tercer movimiento del *Cuarteto en mi* de Federico Olmeda es sin duda el que conserva en mayor medida la estructura de las voces dos y dos, diferenciando entre sección aguda y grave. De esta manera, la viola vuelve a retomar su papel acompañante ligado a la interpretación de notas largas –que continúa en algunas partes con dobles cuerdas– que hacen de complemento armónico, mientras que los dos violines están más unidos y se intercambian la totalidad de momentos de protagonismo, principalmente el primero. El momento más mencionable para la viola a lo largo del movimiento es un muy breve *solo* que, aunque a primera vista puedan parecer cuatro compases poco interesantes, es la primera vez durante todo el cuarteto que la viola ha de cambiar de posición. Se trata de dos cambios de posición similares de primera a tercera, únicamente para la interpretación de un *sol* agudo en ambos casos (Ilustración 54).¹⁶⁶

¹⁶⁶ *Ibid.*, compases 47-50 del tercer movimiento.



Ilustración 54: Compases 47-50 del tercer movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda

En el cuarto movimiento del cuarteto prima la combinatoria de pasajes igualitarios, ya sea en forma de diferentes entradas en las que participan todos los instrumentos de la misma manera, como con unísonos rítmicos que forman armonía de manera vertical. También hay momentos en los que a la viola le toca hacerse cargo de los acompañamientos para las voces agudas, pero considerablemente en menor medida de lo que veíamos en anteriores movimientos, mientras que conserva las características dobles cuerdas. En general el papel de la viola está lleno de broches que destacan fugazmente, sin quedarse atrás con respecto a sus compañeros, y con la dificultad añadida de una gran cantidad de giros tonales conseguidos mediante alteraciones accidentales. Algunos ejemplos de esto se pueden encontrar en pasajes como el siguiente, donde los violines y el violonchelo realizan figuras más lentas y exentas de complicaciones en torno a las modulaciones, mientras que la viola, aunque manteniendo la posición y golpes de arco, realiza una intervención más compleja que sobresale durante varios compases (Ilustración 55).¹⁶⁷



Ilustración 55: Compases 257-266 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi de Federico Olmeda

Es de necesaria puntualización que, a pesar de la tendencia de este cuarto movimiento, durante el *prestísimo* el violín primero recupera el papel principal y la viola vuelve a mantenerse en notas largas, lo que crea una estructura completamente distinta a la que se planteó en el resto del movimiento. Aparte de esta excepción, el cuarto movimiento de Olmeda sorprende por su tendencia inclusiva de cualquiera de los instrumentos del cuarteto, y, a pesar de continuar evitando la complejidad interpretativa, otorga a la viola –como al resto– pasajes que conllevan una responsabilidad y una exposición superior a cualquiera de los vistos en movimientos anteriores.

¹⁶⁷ *Ibid.*, compases 257-266 del cuarto movimiento.

El *Cuarteto en mi* de Federico Olmeda es sencillo y poco destacable en lo que a la viola se refiere dentro de la serie de cuartetos que llevamos analizados hasta el momento. Escapa de cualquier técnica para la que sea necesaria la especialización, en una sola ocasión requiere un cambio de posición para el instrumento y los golpes de arco se mantienen en los más sencillos. No se necesita ningún tipo de profesionalización para abordar la parte de viola de este cuarteto. Como excepción se debe mencionar que el cuarteto incluye cierta cantidad de pasajes igualitarios, sobre todo en el cuarto movimiento, en los que la viola, bajo las condiciones técnicas expuestas previamente, interviene de manera similar el resto de instrumentos en cuanto a incidencia y protagonismo.

3.9. Manuel Manrique de Lara

Al escribir yo mi Cuarteto en mi bemol me propuse prescindir de todos los procedimientos modernísimos de la música, empleados ya por mí sin limitación alguna en mi trilogía orquestal *La Orestíada*, y volver al estilo antiguo que modelaba todas sus inspiraciones dentro de ciertas formas que la tradición ya había sancionado [...]¹⁶⁸

Nacido en Cartagena en 1863, Manrique de Lara fue capaz de compaginar con éxito su carrera como marino militar con su faceta compositiva, y resultó así una excepción para lo que acostumbraba a ser el panorama musical español. La primera visión completa de su vida, obra y repercusión en el campo de la musicología fue expedida por Luis G. Iberní en “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”.¹⁶⁹ Este enmarca el punto de inflexión de la profesionalización de la carrera musical de Manrique entre los años 1886 y 1893, periodo en el que el compositor residió entre Madrid y Ferrol para asistir a clases de composición con Ruperto Chapí, mientras continuaba con sus actividades militares. Iberní no es el único que destaca la importante influencia que tuvo Chapí en el trabajo artístico de Manrique: musicólogos como Subirá halagan el dominio de su técnica compositiva, pero nunca dejan de vincularlo a las enseñanzas de Chapí.¹⁷⁰

Tras la observación del catálogo compositivo de Manrique de Lara, no hay duda de que no hace desprecio al género instrumental ni al lírico, aunque se nota en él una clara predilección por este último. El autor elaboró un importante trabajo reformista sobre el teatro lírico español en base al estudio de las formas wagnerianas complementado en sus campañas periodísticas musicales. Las piezas que reflejan los resultados de este proceso se encuentran recogidas en la Biblioteca Nacional de España:

- *Ciudadano Simón* (1900) y *Las Gallinas* (1905): sus dos únicas zarzuelas, ambas estrenadas el mismo año de la publicación de esta última.
- *Rodrigo de Vivar* (1906): un drama lírico inconcluso del que se extrajo el poema sinfónico *Leyenda*, su escena de amor, y fue estrenado en 1906 por la Orquesta Sinfónica de Madrid.¹⁷¹

En cuanto a sus composiciones instrumentales, destaca especialmente –incluso sobre su *Sinfonía en mi menor estilo antiguo* de 1892– su trilogía *La Orestíada*, también de fuerte influencia wagneriana. Siguiendo la habitual costumbre del compositor, está fechada junto a su firma en la última página, en este caso en el año 1893. El estreno de cada una de sus piezas fue por separado y, la primera de ellas, *Agamenón*, se representó a manos de la Sociedad de Conciertos dirigida por Tomás Bretón en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid en 1890. Dedicada a Ruperto Chapí, la trilogía al completo es la obra

¹⁶⁸ Manuel Manrique de Lara, “Teatro español. Sociedad de Instrumentos de Viento. Cuarteto Vela”, *El Mundo* (Madrid, marzo de 1909), cit. un fragmento en Manuel Manrique de Lara, *La Orestíada, Sinfonía nº 1 en mi menor*, p. 16. Extraído de Diana Díaz, “El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2 (2013), pp: 281-306.

¹⁶⁹ Luis G. Iberní, “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”, *Anuario Musical*, nº 52 (1997), pp: 155-172. Extraído de Diana Díaz, “El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2 (2013), pp: 281-306.

¹⁷⁰ Diana Díaz, “El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2 (2013), pp: 281-306.

¹⁷¹ Diana Díaz González, *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2014), p. 27.

mejor valorada de todo el catálogo del compositor, tanto por la crítica como por sí mismo: su utilización de los contrapuntos y la grandilocuencia orquestal influida por su siempre referente Wagner significó para De Lara un extenso proceso de modificaciones constantes sobre las tres piezas, cuyo resultado supuso el alcance de la cima de su carrera.¹⁷²

Finalmente nos encontramos ante su última obra instrumental documentada hasta la fecha, su única obra de cámara y aquella que es motivo de su introducción en el presente trabajo: el *Cuarteto de cuerdas en mi bemol en estilo antiguo*. Tal y como relata el propio Lara en sus declaraciones que encabezan este apartado, a pesar de ser posterior a sus obras de influencias beethovenianas y wagnerianas, con esta decidió volver a los cánones clásicos que le inculcó Chapí sobre el género, siendo su maestro un gran admirador de los trabajos camerísticos de Haydn y Mozart. Una vez más, el manuscrito del cuarteto está firmado y fechado por el propio autor, gracias a lo que sabemos que su primera versión fue terminada en Madrid en el año 1893, a día de hoy archivada en la Biblioteca Nacional. Sin embargo, la prensa de la época sitúa temporalmente la obra en 1895, de lo que se deduce –sin demasiada sorpresa conociendo los hábitos del compositor– que este primer manuscrito fue sometido a revisiones y modificaciones posteriores que actualmente continúan desaparecidas.¹⁷³ Lo encabeza una cita de Goethe que reza “Ich bin dir. Du seis auch noch so fene du bist mir nah!...”.¹⁷⁴

Entrado el siglo XX, el *Cuarteto en mi bemol* se estrenó a manos del Cuarteto Francés en la Sociedad Filarmónica Madrileña, entidad que sirvió de gran impulso para los autores cuartetísticos españoles como los propios Manrique y Chapí, sobre la cual se profundizará en el capítulo siguiente.¹⁷⁵ La crítica se mostró favorable al estreno en 1905 del cuarteto de Lara, con una respuesta general positiva matizada según las tendencias tradicionalistas o no del medio: *La Correspondencia de España*¹⁷⁶ y *La Época*,¹⁷⁷ diarios de corte conservador, alabaron las formas clásicas y las influencias haydianas de De Lara, pero discreparon en su transgresión de algunos aspectos formales durante el segundo y el cuarto movimiento de la obra. Por el contrario, medios como *El Globo*¹⁷⁸ o *El Herald*o,¹⁷⁹ generalmente de tendencia progresista, celebraron las novedades incluidas en los movimientos mencionados y destacaron el segundo movimiento como el más interesante

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Diana Díaz González y Cuarteto Bécquer, *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): Cuarteto en mi bemol para dos violines, viola y violonchelo (en estilo antiguo)* (Madrid: Museo del Romanticismo, 2015), p. 16.

¹⁷⁵ En efecto, el maestro estrena sus cuartetos casi coetáneamente al discípulo, pero a sus composiciones las separan diez años y muchas vivencias musicales que, por motivos temporales, se estudiarán también posteriormente durante el apartado dedicado a la obra de Ruperto Chapí.

¹⁷⁶ “Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés”, *La Correspondencia de España* (Madrid, 24 de febrero de 1905). Extraído de Diana Díaz, “El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2, 2013, pp. 281-306.

¹⁷⁷ Cecilio Roda, “Cuarteto Francés”, *La época* (Madrid, 24 de febrero de 1905) recogido un fragmento en Luis Iberní, *Ruperto Chapí...* (1997), p. 483. Extraído de Diana Díaz, “El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2, 2013, pp. 281-306.

¹⁷⁸ Miguel Salvador, “Cuarteto Francés. Cuarta Sesión”, *El Globo* (Madrid, 24 de febrero de 1905). Extraído de Diana Díaz, “El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2, 2013, pp. 281-306.

¹⁷⁹ “Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés”, *El Herald*o (Madrid, 24 de febrero de 1905). Extraído de Diana Díaz, “El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara”, *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2, 2013, pp. 281-306.

por su trabajo contrapuntístico y expresión de emociones independientemente de los patrones formales.¹⁸⁰

El *Cuarteto en mi bemol* fue representado dos veces más interpretado por el Cuarteto Vela, otro de los cuartetos referentes de comienzos del siglo XX español y que además tenía fuertes lazos con el compositor militar: Telmo Vela, fundador del cuarteto en cuestión, reconoció que las reseñas de Lara sobre su agrupación para el diario *El Mundo* fueron cruciales para el impulso de esta. Las representaciones tuvieron lugar en 1909 y 1910 durante las series de recitales ofrecidas por el Cuarteto Vela en el Teatro Lara de Madrid.¹⁸¹

A nivel formal, el cuarteto sigue la tradicional disposición en cuatro movimientos. El primero es un *Allegro ma non troppo* en forma sonata de características estructurales clásicas. Sin embargo, presenta una serie de contrastes dinámicos y ambigüedades armónicas por episodios que consiguen aportar a todo el movimiento una sensación de tensión continuada.¹⁸² La parte que le toca a la viola en este movimiento es excepcional por diferentes razones. La primera y más impactante es la dificultad que alberga: incluye técnicas de arco complejas y a gran velocidad, como las notas ligadas-picadas en semicorcheas o tresillos, tanto arco abajo como arco arriba (Ilustración 56),¹⁸³ o los ritmos rápidos en combinación de semicorcheas alternando suelta-ligadas.



Ilustración 56: Compás 155 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

La viola debe enfrentarse a pasajes con cierta responsabilidad armónica debida a las alteraciones accidentales, llega en varias ocasiones a segunda, tercera y quinta posición, además de incluir pasajes en clave de sol para facilitar la lectura de esta última (Ilustración 57).¹⁸⁴ Las dobles cuerdas que se le asignan suelen tener ambas notas pisadas y se adaptan a la velocidad rápida del movimiento con cambios incluso en semicorcheas.

¹⁸⁰ Diana Díaz, "El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara", *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2, 2013, pp. 281-306.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Diana Díaz González y Cuarteto Bécquer, *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): Cuarteto en mi bemol para dos violines, viola y violonchelo (en estilo antiguo)* (Madrid: Museo del Romanticismo, 2015).

¹⁸³ Edición propia a partir del manuscrito ubicado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compás 155 del primer movimiento.

¹⁸⁴ *Ibid.*, compás 80 del primer movimiento.



Ilustración 57: Compás 80 del primer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

La segunda característica que hace excepcional a la parte de viola de este movimiento del cuarteto es el carácter rítmico incesante durante todo él. Las corcheas y semicorcheas representadas con una o dos rayas cruzadas son mayoritarias en este papel, sencillas o en las que se incluyen algunas de las dobles cuerdas anteriormente mencionadas. En los pasajes de semicorcheas seguidas le acompañan en muchas ocasiones el violín segundo o el violonchelo, en forma de dobladura o diálogo. Es un movimiento considerablemente igualitario pero que aún conserva una base estructural de tres a uno en favor del primer violín, el claro referente melódico, con lo que la viola, a pesar de sus puntuales relieves en escalas ascendentes o descendientes, no goza en ningún momento de una independencia real.

El segundo movimiento *Andante sostenuto* tiene una primera mitad en la que viola y violín segundo se complementan constantemente en dobladuras y pasajes de construcción pregunta-respuesta, siempre en acompañamiento del primer violín melódico. Ya en esta primera parte del movimiento la viola ha de realizar un salto a tercera posición escrito en clave de sol; y, conforme va avanzando la pieza, la dificultad aumenta de forma progresiva. Uno de los pasajes más comprometidos para la interpretación del instrumento que estamos tratando tiene lugar a partir del compás cuarenta y uno, en el que la viola ha de realizar una complicada secuencia rítmica que combina semicorcheas con fusas en tresillo y acordes de tres notas; una dificultad, como dibuja Manrique de forma usual para el instrumento, ciertamente superior a la de la mayoría de sus predecesores y contemporáneos (Ilustración 58).¹⁸⁵

¹⁸⁵ *Ibid.*, compases 40-42 del segundo movimiento.



Ilustración 58: Compases 40-42 del segundo movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

La segunda mitad de este segundo movimiento se torna, una vez más, rítmicamente insistente para la viola, encargada otra vez de la interpretación de corcheas seguidas usualmente en acompañamiento. Los pasajes igualitarios tienen mucha más presencia y, por primera vez, se revierte el tres-a-uno con el unísono rítmico de los violines y la viola frente al violonchelo, que sirve de apoyo de forma velada. Durante uno de estos pasajes, la viola ha de subir a tercera posición para interpretar unas complejas dobles cuerdas en quintas¹⁸⁶ con un ritmo de tresillos de semicorcheas que combinan sueltas con ligaduras (Ilustración 59).¹⁸⁷

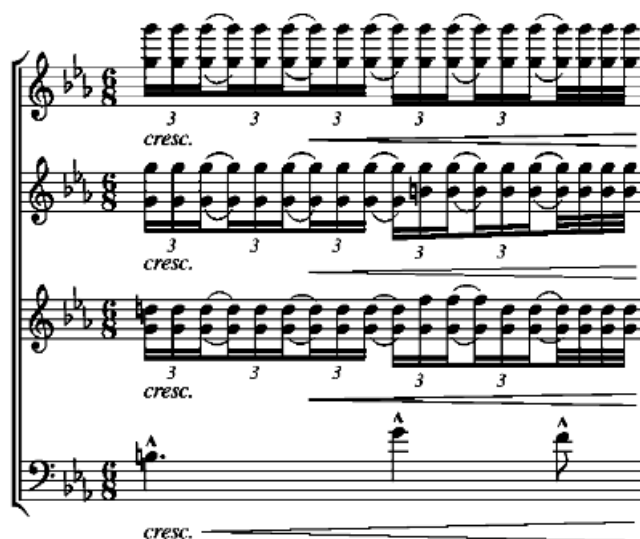


Ilustración 59: Compás 85 del segundo movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

¹⁸⁶ En la viola y otros instrumentos de cuerda afinados por quintas, la realización de dobles cuerdas o acordes en quintas tiene una dificultad añadida, ya que es el único intervalo que se debe realizar presionando dos cuerdas a la misma altura con un solo dedo. Por el contrario, el resto de intervalos pueden llevarse a cabo presionando cada cuerda con un dedo diferente, lo que facilita la afinación, reduce la tensión en cada dedo y propicia una posición más natural de la mano.

¹⁸⁷ Edición propia a partir de Diana Díaz González y Cuarteto Bécquer, *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): Cuarteto en mi bemol para dos violines, viola y violonchelo (en estilo antiguo)* (Madrid: Museo del Romanticismo, 2015), compás 85 del segundo movimiento.

En lo restante del movimiento se pueden observar algunas reminiscencias temáticas de lo que habíamos visto en el primero: semicorcheas ligadas-picadas, pasajes igualitarios de ritmos complejos, dobles cuerdas, y un violín primero mucho más melódico que el resto de los integrantes del cuarteto. Durante todo el *Andante sostenuto* la viola ha desempeñado un papel con un desarrollo técnico de nivel profesional. No obstante, los pasajes de acompañamiento, las dobladuras y su labor rítmica constante no dejaron paso para el relieve y protagonismo de este instrumento, viéndose supeditado a un rol dependiente a diferencia de el de otros integrantes del cuarteto.

Para el tercer movimiento del cuarteto, Manrique de Lara escogió un *Scherzo* en vez del clásico *Minueto y trío*. Este hecho le aporta dinamismo al cuarteto y lo dota de originalidad. Por otra parte, no escapa de la tendencia que marcaron los dos movimientos anteriores en cuanto a la insistencia rítmica: las corcheas seguidas copan la mayor parte de las intervenciones violísticas, en gran número formantes de bloques armónicos junto con el resto de instrumentos (Ilustración 60).¹⁸⁸ La dificultad en el papel de la viola continúa siendo elevada, las dobles cuerdas son constantes, pisadas y abundan las quintas alternas a gran velocidad. Además, el uso de la tercera posición está del todo normalizado, así como se pueden ver pasajes en clave de sol en los que es imprescindible la utilización de la cuarta y la quinta posición.

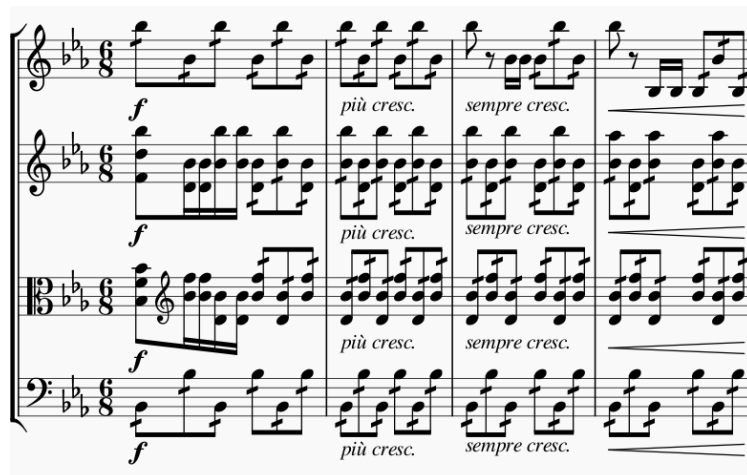


Ilustración 60: Compases 46-49 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

Estas construcciones verticales de todos los integrantes del cuarteto se combinan con pasajes de diálogo melódico en los que la viola interviene en segundo lugar tras el violín primero, y lo iguala en protagonismo, aunque sea por dos compases. Es de los escasos momentos en los que la masa incesante de intervenciones rítmicas del resto de instrumentos deja espacio para un pequeño momento de presencia violística (Ilustración 61),¹⁸⁹ pues es un movimiento monótono en cuanto a estructura y persistencia de semicorcheas seguidas en bloques, y que no deja de mostrarse descompensado si tenemos en cuenta la dificultad que alberga la viola en contraste con la ausencia de pasajes en los que esa dificultad tiene una justificación temática o melódica.

¹⁸⁸ *Ibid.*, compases 46-49 del tercer movimiento.

¹⁸⁹ *Ibid.*, compases 1-4 del tercer movimiento.



Ilustración 61: Compases 1-4 del tercer movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

El cuarto movimiento del cuarteto de Manrique de Lara es un *Rondó* que insiste en los motivos rítmicos constantes a una velocidad de *Allegretto mosso*. El primer violín comienza la pieza como elemento melódico principal pero no representa la tendencia del cuarteto, en el que se une constantemente al segundo y a la viola con motivo de semicorcheas a unísono rítmico. En general, el papel de la viola durante toda la primera parte del movimiento está equiparado al de los violines con entradas igualitarias, diálogos, secuencias armónicas e incluso en su tesitura (gracias a la normalización de la tercera posición en este instrumento). De hecho, se puede ver un *solo* en el que la viola toma las riendas temáticas del cuarteto como no había sucedido hasta este momento en toda la obra (Ilustración 62).¹⁹⁰ Es un *solo* breve comprendido entre pasajes rítmicos del violín primero y precedido por otra entrada similar del segundo; llega hasta tercera posición y alberga ciertas dificultades relacionadas con medidas combinadas, diferentes golpes de arco y adornos en forma de mordentes.



Ilustración 62: Compases 22-24 cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

En la segunda parte del movimiento a la que Manrique de Lara denomina *Minor*, la dificultad de las intervenciones violísticas aumenta muy notablemente. Los cambios a clave de sol son constantes, la velocidad se convierte en un factor de complejidad determinante sumada a las dobles cuerdas, y los cambios de posición llegan hasta la sexta:

¹⁹⁰ *Ibid.*, compases 22-24 del cuarto movimiento.

la más alta de la historia de los cuartetos españoles hasta el momento. Por supuesto, la tercera posición e incluso hasta la quinta parecen estar más que integradas en el discurso violístico planteado por este compositor. Uno de los pasajes más solísticos y melódicos que debe interpretar la viola en este movimiento es precisamente en el que es imprescindible utilizar esta novedosa posición. Con una breve duración de dos compases, el *solo* incluye saltos, ritmos sincopados y acentos; representa otro de los momentos técnicos más comprometidos para el instrumento (Ilustración 63).¹⁹¹



Ilustración 63: Compases 40-41 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

Entre una gran cantidad de entradas confusas de semicorcheas que no difieren del resto de instrumentos —y que parecen ser pilares del estilo cuartetístico de Manrique de Lara—, para la viola destaca especialmente un pasaje de fusas en el que ha de incluir dobles cuerdas (Ilustración 64).¹⁹² Es uno de los momentos en los que la dificultad excede las necesidades armónicas y temáticas de la situación, en este caso de unísono rítmico a cuatro.



Ilustración 64: Compases 103-104 del cuarto movimiento del Cuarteto en mi bemol de Manuel Manrique de Lara

El cuarteto de Manrique de Lara es una sorprendente obra que difiere por completo de cualquier otra vista hasta el momento en el país. Las situaciones de dificultad que debe abordar el intérprete de viola requieren de un nivel profesional, tanto en para los cambios de posición como para las dobles cuerdas o las combinaciones rítmicas, todo ello intensificado por la velocidad y actividad incesante de algunos movimientos tal que el primero o el cuarto. Si bien es cierto que la equiparación a otros instrumentos que llega a

¹⁹¹ *Ibid.*, compases 40-41 del cuarto movimiento.

¹⁹² *Ibid.*, compases 103-104 del cuarto movimiento.

tener la viola durante este cuarteto es casi total, se ha de mencionar la ausencia de independencia que experimenta. Los pasajes igualitarios son la formación más utilizada por Manrique en esta obra, con lo que es difícil encontrar algún momento en el que la viola no esté unida a otro instrumento o instrumentos, sin oportunidad de adquirir cierto protagonismo ni responsabilidad melódica. Por último, se observa una excesiva presencia de las semicorcheas seguidas en bloques verticales de varios instrumentos. Una construcción tan opaca y repetitiva hace que en varias ocasiones se plantee la duda de si realmente la elevada dificultad violística es justificable para el fin al que la destina Manrique.

4. Conclusiones

Varios autores como Marín¹⁹³ realizan una división del siglo XIX camerístico español a partir de la creación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid en 1863, una entidad histórica crucial que marcó un antes y un después en el entendimiento de este género y su repercusión nacional. En lo relativo a este trabajo se ha decidido utilizar el mismo criterio de organización por su adecuada adaptación a las necesidades histórico-analíticas que reclama el estudio de los cuartetos de cuerda.

La primera parte del siglo XIX musical en España fue objeto de desinterés por parte de gran cantidad de musicólogos condicionados negativamente por los hechos perjudiciales que sucedieron en torno a la disciplina, como las desamortizaciones o el desentendimiento institucional hacia los estudios superiores de música. De este comportamiento se contagiaron en cierto modo sus correspondientes europeos, generando un vacío histórico que, en algunos aspectos, aún queda por llenar. Autores del siglo XXI como Carreras¹⁹⁴ fueron capaces de esclarecer algunas sombras de este periodo en el que la situación musical española no distaba tanto de su coetánea europea.

No obstante, sobre el género musical de cámara de la época sigue siendo difícil arrojar luz. Si bien es cierto que las ventas de partituras de cuartetos eran habituales —con Haydn a la cabeza—, en cuanto se observa el trabajo de los compositores autóctonos se hace más plausible la teoría de Gosálvez¹⁹⁵ sobre la no asimilación del formato por parte de los españoles. Esta posible desvinculación de los compositores con el género, y otros factores como la falta de infraestructura, desembocaron en seis décadas de escasez cuartetística nacional, de entre la que destacan únicamente dos compositores: Juan Crisóstomo de Arriaga, con cuatro cuartetos y un arreglo de pieza solista para cuarteto; y Juan de la Cruz Páez Cuervo, con dos cuartetos de cuerda.

Por otra parte, el principal motivo de estudio de este trabajo, la viola, atravesaba momentos de cambio. En Europa, grandes figuras del mundo musical como el compositor Héctor Berlioz notificaban abiertamente un problema de consideración violística y su exclusión educativa en importantes instituciones como el conservatorio de París. La describen como una parte imprescindible en la orquesta desaprovechada por prejuicios tradicionalistas. Finalmente, la autodeterminación violística termina por hacerse real en la institución parisina con la apertura de su cátedra en 1897, solo precedida por la de Bruselas en 1877. En España, el estudio de la viola era posible en el aula conjunta de violín y viola del Conservatorio de Madrid, aunque seguía regentada puramente por violinistas profesionales tales como Pedro Escudero, Luis Weldroff y Juan Díez. Los avances en lo que tenía que ver con materia violística no eran aun tangibles en las instituciones, pero la sola existencia de un debate de alto nivel al respecto sembraba esperanzas de un desarrollo futuro más favorable para el instrumento.

Teniendo en cuenta las situaciones con respecto a la música y a la viola española

¹⁹³ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto cervantes*, 2015.

¹⁹⁴ Juan José Carreras, *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Fondo de cultura económica, 2018)

¹⁹⁵ Carlos José Gosálvez Lara "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

que han sido expuestas, se ha realizado el análisis enfocado a la viola de las obras de esta primera parte del siglo. La primera de ellas es el *Tema variado op. 17* del compositor bilbaíno Juan Crisóstomo de Arriaga, en la que sus técnicas violísticas e impecable integración de este instrumento en el conjunto despierta dudas sobre sus influencias y aprendizaje. Compuso esta pieza en 1820 con solo catorce años de edad y la escasa formación que le pudieron aportar su padre y su primer maestro de violín, a lo que se sumó lo adquirido de su observación a las obras de los clásicos como Haydn. Si se compara a los cuartetos que se habían compuesto en España hasta el momento, el *Tema variado op. 17* cuenta con un notorio e inusual equilibrio de voces e incluye un tratamiento inclusivo de la viola, además de estar dotado de técnicas complejas y momentos de protagonismo. La textura igualitaria que presenta introduce el interés de Arriaga por los modelos germánicos y se extrema del canon jerárquico de las texturas compositivas de ascendencia italiana imperantes hasta el momento. Su siguiente serie de tres cuartetos publicada en París en 1824 tiene evidentes influencias de los adelantos en torno al instrumento que se vivían en la capital francesa y lleva su trabajo, dentro de la misma línea compositiva, a un siguiente nivel: máxima utilización de los recursos que ofrece el cuarteto como conjunto y de cada instrumento de forma individual, balance vocal superior, movimientos programáticos, otras técnicas originales para este género... y una privilegiada asignación temática y técnica para la viola. En ellos, Arriaga normaliza el uso de las tres primeras posiciones de la viola e incluye en su papel diversos pasajes que se deben interpretar en quinta. Si bien no presenta innovación en los golpes de arco y continúa asignando a la viola pasajes de acompañamiento –sobre todo en los movimientos *Minuetto*–, la relevancia tanto técnica como presencial de esta no se percibe inferior a la del resto de integrantes del cuarteto; de hecho, los momentos de acompañamiento mencionados suelen aportar material clave para el desarrollo de las piezas. Por último, la viola también cuenta en ellos con intervenciones protagonistas y *solos*; véase, por ejemplo, el segundo movimiento del *Cuarteto nº 3*. En base a la trayectoria cuartetística de los autores españoles previa y posterior de este compositor, sus virtudes se considerarían como algo más bien excepcional que como una consecuencia directa derivada de la mentalidad musical en ese contexto histórico-social.

Juan Páez Cuervo, a su vez, también cuenta con la intención de desmarcarse en cierto modo de la jerarquía dieciochesca durante su *Cuarteto en do mayor*, aunque le asigna un nivel técnico individual a los integrantes del cuarteto menor que el presente en los trabajos de Arriaga. La parte de viola es sencilla y pone en cierto modo de manifiesto el concepto de la no especialización en la disciplina en el país.

En la segunda mitad del siglo XIX, las ideas sobre la inclusión de las clases populares en la música derivadas del pensamiento ilustrado comenzaron a calar en la sociedad española y a crear un movimiento al respecto. A pesar de los detractores clasistas, figuras partidarias de estos ideales como Jesús de Monasterio y Asenjo Barbieri empezaron una lucha por la recuperación musical en España. La Sociedad de Conciertos fundada por éste último en 1866 consiguió ofrecer por primera vez en España una sinfonía completa de Beethoven e incluir progresivamente el repertorio clásico en la agenda nacional popular. Por su parte, Jesús de Monasterio, conocido violinista y profesor del Conservatorio de Madrid, creó en 1863 la Sociedad de Cuartetos de Madrid bajo máximas similares a las de Barbieri y con intención de ampliar el ideario musical de los españoles. Junto a Tomás Lestán, Rafael Pérez y Ramón Castellano, su labor de acercar

compositores como Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn y Schubert a la sociedad media española dio sus frutos; e incluso introdujo a compositores españoles como el propio Arriaga en sus programas de concierto. Sin embargo, contrariamente a la respuesta positiva que tuvo por parte del público, no obtuvo grandes efectos en la intención compositiva de los artistas españoles. Si bien es cierto que en la segunda mitad del siglo XIX en España aumentó notablemente el número de compositores que incluyeron cuartetos de cuerda en sus corpus, los catálogos de cada uno son incluso más reducidos que los dieciochescos: el autor con más cuartetos de cuerda del siglo XIX español es Juan Crisóstomo de Arriaga con cinco cuartetos, mientras que el resto en ningún caso sube de dos.

La viola seguía sin ser una especialidad oficial en el Conservatorio de Madrid, y una de las escasas razones por las que se siguió impartiendo complementariamente fue la voluntad del propio Tomás Lestán, educado como violinista pero apasionado de la viola. Escribió varios tratados pedagógicos para el instrumento y ofrecía por iniciativa propia la posibilidad de especializarse en él una vez dentro del conservatorio.

El resultado de esta serie de acontecimientos contextuales para la viola en los cuartetos de cuerda de la segunda mitad del siglo XIX se resuelve en varios hechos aplicados tanto a su interpretación como a la concepción de la propia composición cuartetística. Los cambios más notables en las composiciones desde su perspectiva tienen que ver con un cambio progresivo de la tendencia textural que ya anunciaban los compositores de la primera parte del siglo, y no con un gran aumento de la dificultad técnica instrumental. Por una parte, autores como Rafael Pérez, Francesc Laporta y Salvador Giner Vidal no representan una diferencia intensa con respecto a los patrones del siglo XVIII en apenas ninguno de los parámetros de estudio que se están teniendo en cuenta: las técnicas de la viola son básicas, el rol que le es asignado es mayoritariamente secundario, el balance de voces está jerarquizado en su contra, etc. Pérez y Giner Vidal coinciden en su interés por la divulgación cuartetística por medio de dos Sociedades de Cuartetos, la de Madrid y la de Valencia respectivamente; y, junto con Laporta, su educación se asemeja en ser íntegramente nacional sin estancias en el extranjero.

Por otra parte, otros autores como Manuel Rodríguez Sáez o Tomás Bretón en su primer cuarteto apuntan en dirección hacia una construcción cuartetística más equilibrada que toma el relevo de las obras de autores como Arriaga, y se decantan por modelos de influencia más típicamente germánica en lo que las texturas igualitarias se refiere. No obstante, la dificultad técnica general en sus piezas, y la particularmente violística, no alcanza niveles que no puedan ser abordados por un intérprete no profesional. Cabe mencionar que ambos recibieron educación internacional, pero Bretón aun no había realizado la gran parte de la formación que repercutiría en su corpus posterior y, por ende, en sus siguientes cuartetos pertenecientes al siglo XX. La tendencia hacia el igualitarismo vocal es enfatizada por compositores como Marcial del Adalid y Francisco Senante, quienes dotan a la viola de un gran aporte temático. En general la dificultad en sus obras sube moderadamente, pero tanto las técnicas de arco como la amplitud de posiciones se mantienen estable. Federico Olmeda, a su vez, también atribuye a sus cuartetos intenciones igualitarias; no obstante, con un aporte técnico de extrema sencillez. El compositor que difiere en estos términos dentro del marco temporal que delimita el capítulo tres es Manuel Manrique de Lara, quien asigna a la viola en sus composiciones

para cuarteto de cuerda una dificultad y unas técnicas superiores, con dobles cuerdas, velocidad y altas posiciones hasta llegar a la sexta, incluso rozando la incongruencia del esfuerzo que ha de realizar el violista en comparación con los resultados que se obtienen. Debido a que no recibió formación internacional, el tratamiento de la viola en el estilo compositivo de Manuel Manrique de Lara podría estar vinculado con su condición de alumno de Ruperto Chapí, compositor versado en materia de cuartetos y educado musicalmente en España, Italia y Francia. El hecho de que la dificultad técnica violística se reduzca a un número tan poco significativo de los cuartetistas del periodo reafirma que el tratamiento que le dio Juan Crisóstomo de Arriaga y, posteriormente y en menor medida, Manuel Manrique de Lara, no constituye una tendencia ni demuestra unos resultados de cambio en la consideración de la mejoría técnica de los intérpretes.

En síntesis, tal y como se puede ver representado gráficamente por medio de los parámetros numéricos, la gran excepción que rompe los récords de todos ellos es la percepción violística que demuestra Juan Crisóstomo de Arriaga. Le sigue un Manuel Manrique de gran dificultad técnica y, en tercer lugar, Juan de la Cruz Páez presenta un *Cuarteto en do* favorablemente dispuesto para la viola. La diferencia más notable relacionada con la consideración de la viola tras el cambio de siglo es una tendencia a la sustitución de la textura jerárquica itálica por una disposición de las voces con una mayor inclinación hacia las estructuras igualitarias, rasgo más característico de las formas de composición germánicas que calaron en el ideario nacional, entre otras razones, por la influencia de compositores como Haydn y otros clásicos recurrentes en los programas de la Sociedad. La inclusión de los cambios de posición, aunque no ocurre en las partituras de todos los compositores y, en ningún caso están normalizadas en su totalidad, resulta contrastante con su práctica inexistencia en los cuartetos del siglo anterior. No obstante, este hecho no constata un aumento significativo de la dificultad técnica individual del instrumento, pues, salvo excepciones, su parte en los cuartetos españoles de este siglo sigue pudiendo ser abordada por intérpretes no profesionales.

A pesar de la repercusión de las sociedades, los compositores españoles no acabaron de asimilar el género cuartetístico tal y como se entendía en Europa. Pocos de ellos recibieron una educación internacional a excepción de Juan Crisóstomo y Manuel Rodríguez, quienes tuvieron la oportunidad de asentarse por un tiempo en París; Marcial del Adalid, en Londres; y puede que Manuel Manrique mediante el mencionado contacto a través de su maestro Ruperto Chapí. Las composiciones de cuarteto españolas en esta época eran escasas individualmente y continuaban asemejándose a expresiones de curiosidad y experimentación más que a muestras de un interés real en conocer y desarrollar el género. Del mismo modo, la viola como disciplina se mantenía en un limbo de exiguuo desarrollo sin reconocimiento institucional y a merced de la voluntad de una limitada cantidad de interesados. Finalmente, esto se tradujo en un tratamiento de la viola en los cuartetos de cuerda españoles que no ha sufrido una evolución drástica desde su aparición en el país, y que siguió conservando reminiscencias de sus formas más primigenias.

4.1. Valoraciones numéricas

Juan Crisóstomo de Arriaga

- Número de solos de viola: 7
- Técnicas de arco: 5
- Posiciones: 5
- Dificultad: 5
- Equilibrio entre voces: 8

Juan Páez Cuervo

- Número de solos de viola: 2
- Técnicas de arco: 4
- Posiciones: 5
- Dificultad: 6
- Equilibrio entre voces: 5

Rafael Pérez

- Número de solos de viola: 1
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 3
- Dificultad: 3
- Equilibrio entre voces: 4

Marcial del Adalid

- Número de solos de viola: 2
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 2
- Dificultad: 3
- Equilibrio entre voces: 7

Salvador Giner Vidal

- Número de solos de viola: 1
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 3
- Dificultad: 4
- Equilibrio entre voces: 2

Francesc Laporta

- Número de solos de viola: 1
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 2
- Equilibrio entre voces: 3

Manuel Rodríguez Sáez

- Número de solos de viola: 4

- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 5
- Equilibrio entre voces: 4

Francisco Senante

- Número de solos de viola: 2
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 4
- Equilibrio entre voces: 6

Tomás Bretón I

- Número de solos de viola: 1
- Técnicas de arco: 2
- Posiciones: 1
- Dificultad: 3
- Equilibrio entre voces: 5

Federico Olmeda

- Número de solos de viola: 2
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 1
- Dificultad: 2
- Equilibrio entre voces: 3

Manuel Manrique de Lara

- Número de solos de viola: 3
- Técnicas de arco: 4
- Posiciones: 6
- Dificultad: 8
- Equilibrio entre voces: 4

4.2. Gráfico

El gráfico extraído en base a las conclusiones de los cuartetos españoles de los siglos XVIII y XIX analizados atiende a los siguientes parámetros: el número exacto de *solos* de viola que se encuentran en las series de cuartetos de cada compositor, el número exacto de golpes/técnicas de arco asignadas a la viola en la totalidad de cuartetos de cada compositor, el número de posiciones para las que el compositor ha dispuesto la parte de viola, la dificultad de la parte de viola en una valoración del 0 al 10 y el equilibrio de voces en una valoración del 0 al 10.

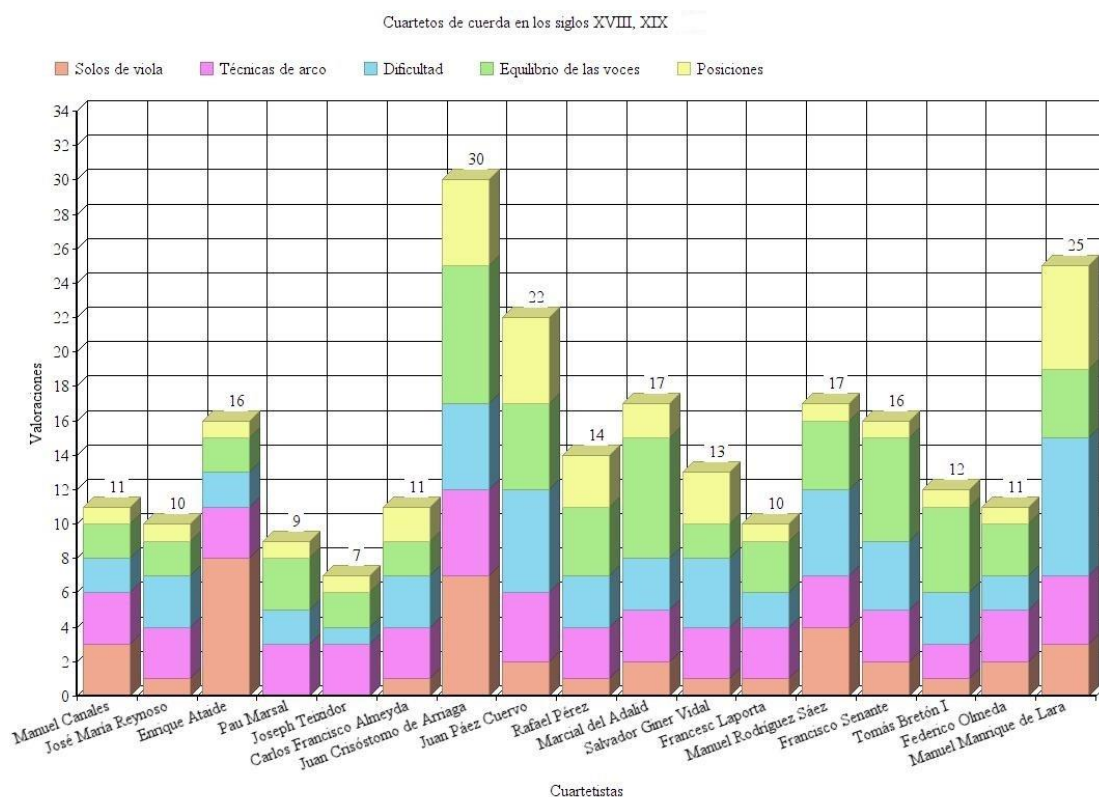


Ilustración 65: Gráfico realizado en base a las conclusiones extraídas en torno al papel de la viola en los cuartetos de los compositores españoles durante del siglo XVIII y XIX

CAPÍTULO CUATRO: COMIENZOS DEL SIGLO XX (1900-1914)

1. Contenido y fuentes

Tomando como referencia divisiones históricas de autores como Miguel Ángel Marín⁵¹⁵ con respecto a la música camerística hispana, se ha decidido que este capítulo abarque desde el comienzo del siglo XX hasta 1914, año de inicio de la Primera Guerra Mundial y punto de inflexión de un gran cambio social que afectó inevitablemente a artes como la música. Una de las principales razones de la delimitación temporal del presente capítulo es el significativo giro posterior que experimenta la música española a causa de la situación bélica europea, que provoca una gran inestabilidad social. Entre otros factores, en la década siguiente entra en la escena compositiva un rechazo creciente por una parte muy significativa de los autores hacia todo lo considerado germano frente al ideal de la “raza mediterránea”, según la terminología de María Palacios.⁵¹⁶ Esto aleja a un sector de la música española de compositores como Wagner, Strauss y Schönberg y se centra en el uso de la tonalidad, el formalismo y la importancia del melodismo; así como toma interés por la escuela francesa.⁵¹⁷ Por otra parte, algunos músicos españoles relevantes afincados en otros países fueron repatriados a sus lugares de origen, así como sucedió con Manuel de Falla, y la composición en España toma diversas direcciones contrastantes con las previas.⁵¹⁸

Durante los apartados dedicados a la contextualización histórica de este periodo se tratarán algunos temas que ubican las circunstancias en las que fueron compuestos los cuartetos objeto de análisis, como lo son el asociacionismo, la época de regeneración musical en España, los estudios oficiales o la situación de los cuartetos de cuerda en el país. También se reservará un espacio para la descripción de la posición de la viola dentro y fuera de las instituciones, así como para las cuestiones que tienen que ver con su interpretación y pedagogía. Para ello se recurrirá a una selección de fuentes bibliográficas entre las que destacan los trabajos de Emilio Casares (“La Sociedad Nacional de la Música y el asociacionismo musical español”⁵¹⁹ y “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”),⁵²⁰ Fernando Delgado García (“Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)”⁵²¹ y “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)”⁵²² Ramón Sobrino (“Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipio de Madrid”),⁵²³ Beatriz Hernández Polo (*La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del*

⁵¹⁵ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.

⁵¹⁶ María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006), p. 199.

⁵¹⁷ *Ibid.*, pp. 93-120.

⁵¹⁸ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁵¹⁹ Emilio Casares, "La Sociedad Nacional de la Música y el asociacionismo musical español", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 313-322.

⁵²⁰ Emilio Casares, "Pedrell, Barbieri y la restauración musical española", *Recera musicológica*, vol. XI-XII, 1991-1992, pp. 259-271.

⁵²¹ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁵²² Fernando Delgado García, "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, 2006, pp. 109-34.

⁵²³ Ramón Sobrino, "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipio de Madrid", *Revista Musicología*, nº XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-75.

Cuarteto Francés (1903-1912))⁵²⁴ y los diferentes autores de *The Cambridge Companion to String Quartet*,⁵²⁵ entre otros.

La selección de cuartetos analizados responde a los estudios de Carlos José Gosálvez Lara⁵²⁶ y Miguel Ángel Marín,⁵²⁷ en los que enumeran un porcentaje muy alto de cuartetos del periodo que se puede considerar una muestra significativa del total. En primer lugar, los análisis interpretativos comenzarán con los tres cuartetos del siglo XX de Tomás Bretón (*nº 1 en re mayor “María Cristina”* de 1902,⁵²⁸ *nº 2 en do menor “Dramático”* de 1907⁵²⁹ y *nº 3 en mi menor* de 1909),⁵³⁰ que completan su catálogo cuartetístico empezado por su primer acercamiento al género que ha sido analizado en el capítulo anterior. Se continuará con los cuatro cuartetos de Ruperto Chapí (*nº 1 en sol mayor* de 1903,⁵³¹ *nº 2 en fa* de 1904,⁵³² *nº 3 en re mayor* de 1905⁵³³ y *nº 4 en si menor* de 1907),⁵³⁴ seguidos por una selección de cuatro cuartetos de Conrado del Campo (*nº 1 en re menor “Oriental”* de 1903,⁵³⁵ *nº 5 “Caprichos Románticos”* de 1908,⁵³⁶ *nº 6 “Asturiano”* de 1909⁵³⁷ y *nº 7* de 1911).⁵³⁸ La elección de cuartetos para el análisis de Del Campo ha sido basada en la tesis doctoral de Xavel Camiña Casado,⁵³⁹ quien realiza una edición crítica de cuatro de los que considera más relevantes del periodo que corresponde y que representan un 50% del total hasta 1914. Seguidamente se analizarán el único cuarteto de Joaquín Turina de la época, el *Cuarteto nº 1 en re menor “El de la guitarra”* de 1910;⁵⁴⁰ y el único de José María Usandizaga, *Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques* de 1905.⁵⁴¹ Por último, se analizarán los cuartetos de Eduard Toldrà, Vicente Arregui y Emilio Serrano, *Cuarteto en do menor* de 1912,⁵⁴² *Cuarteto en do menor* de 1913⁵⁴³ y *en re menor* de 1907⁵⁴⁴ respectivamente; con un breve apunte comparativo a *Vistas al mar* (1920),⁵⁴⁵ posterior trabajo del primero. Los análisis serán

⁵²⁴ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017).

⁵²⁵ Robin Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to String Quartet*, (Cambridge University Press, 2003).

⁵²⁶ Carlos José Gosálvez Lara “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)”, en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

⁵²⁷ Miguel Ángel Marín, “¿Existió un cuarteto de cuerda español?”, *Scherzo*, nº 283 (marzo de 2013), pp. 86-88.

⁵²⁸ Edición de la Sociedad Anónima Casa Dotésio (archivada en la Biblioteca Nacional de España (BNE)).

⁵²⁹ Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE).

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE).

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ Manuscrito conservado en la biblioteca de la Fundación Juan March.

⁵³⁶ Edición crítica de Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁵⁴⁰ Edición de E. Demets (París, 1912).

⁵⁴¹ Arreglo original del compositor para orquesta de cuerdas conservado en “eresbil.eus”, archivo vasco de la música.

⁵⁴² Edición de Tenora d'Edicions Musicals (Barcelona, España: Catalana d'Edicions Musicals, 1989).

⁵⁴³ Christiane Heine, *Cuarteto de cuerda en do menor (1913) de Vicente Arregui (1871-1925), edición crítica*, “Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX” (Madrid, España: Ediciones Eudora, 2017).

⁵⁴⁴ Edición de la Sociedad Anónima “Casa Dotesio” ubicada en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

⁵⁴⁵ Edición de Unión musical para orquesta de cuerda.

de carácter descriptivo-explicativo y tendrán como objeto de estudio de la viola dentro de cada uno de los cuartetos, tanto en comparación a su papel en otros cuartetos del mismo autor como en los cuartetos del resto de autores analizados. Se seguirán los parámetros de referencia utilizados hasta el momento con respecto a la interpretación del instrumento y a su integración en el conjunto; para ello se observarán las texturas que conforman las diferentes obras y el papel simultáneo del resto de integrantes del grupo.

Los principales lugares donde se han enmarcado las investigaciones y la extracción de fuentes primarias de este capítulo han sido la Biblioteca Nacional de España (BNE), la biblioteca de la Fundación Juan March, el archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, y el repositorio de la Universidad de Oviedo. Gracias a las fuentes citadas se tiene constancia de otros autores de cuarteto de cuerda españoles del periodo además de los analizados, pero se ha descartado su análisis en todos los casos por el desconocimiento de la ubicación de sus partituras y por tanto la incapacidad para acceder a ellas; son: José Antonio Donostia, Andrés Isasi, Rogelio Villar y María Rodrigo. Por último, se ha procedido en los archivos mencionados a la búsqueda de grabaciones históricas de interpretaciones de cuartetos de cuerda de la época para su análisis, que ha resultado sin éxito ya que no ha sido encontrado ningún registro correspondiente a ellas.

2. Restauración musical

Emilio Casares utiliza el término “asociacionismo” para definir “la segunda realidad que conforma la vida del compositor español en el siglo XIX”.⁵⁴⁶ Durante el presente trabajo hemos comprobado la realidad transformadora que supusieron asociaciones como la Sociedad de Conciertos o la Sociedad de Cuartetos para la situación musical del siglo XIX. A través de ellas, la sociedad española cambió su mentalidad con respecto al entendimiento y disfrute de los conciertos públicos, e individuos de toda clase social de los núcleos urbanos empezaron a demandar interpretaciones de obras de los autores europeos del momento. Aunque lo que se llamó “restauración musical” tuviese su desarrollo durante el siglo XX, se pudo comprobar que su comienzo data del siglo anterior.⁵⁴⁷ No obstante, a cada tiempo le corresponden unas necesidades, y lo que fue beneficioso en muchos aspectos para el siglo XIX español requiso un replanteamiento en sus métodos –sobre el que se ahondará a continuación– que se adaptase a los rápidos avances coincidentes con el cambio de siglo y que corrigiese las imperfecciones de esas primeras asociaciones.⁵⁴⁸

Tras la disolución de la Sociedad de Cuartetos en 1894, comenzó la creación de diferentes sociedades filarmónicas en muchas ciudades españolas impulsadas por la demanda musical creciente del país: Bilbao en 1896, Madrid en 1901, Vitoria en 1903, Zaragoza en 1905,⁵⁴⁹ etc. Con un nuevo sistema de asociación internacional y sumadas al desmesurado crecimiento de la presencia de la música en periódicos y revistas especializadas, supusieron una rápida activación de la vida cultural española en torno a este arte y se posicionaron como uno de los elementos cruciales para entender el desarrollo musical español de todo el siglo.⁵⁵⁰ Volviendo a Casares: “una infraestructura musical eficiente y activa está siempre en el inicio de cualquier planteamiento musical serio”.⁵⁵¹ Una de las novedades más notables que introdujeron las sociedades del siglo XX fue una ampliación drástica del repertorio interpretado. María Palacios pone de manifiesto un cambio en el público que escondía cierta dualidad; por una parte, lo describe como “élite” por el carácter privado de muchas de las instituciones musicales y, por otra parte, aclara que cada vez es mayor el porcentaje de personas que pueden acceder a estos espacios que se suponen exclusivos.⁵⁵² La tolerancia por parte del público al repertorio incipiente conseguida por las sociedades se disparó hacia todas las direcciones con la creación de la Unión de Sociedades Filarmónicas, la cual consiguió atraer al país importantes compositores e intérpretes de renombre europeo como Eugène Ysaÿe, Fritz Kreisler, George Enescu y Ferruccio Busoni. Así, uno de los problemas de la Sociedad de

⁵⁴⁶ Emilio Casares/Celsa Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX* (Universidad de Oviedo, 1995). Extraído de Emilio Casares, “La Sociedad Nacional de la Música y el asociacionismo musical español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, p. 313.

⁵⁴⁷ Emilio Casares, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recera musicológica*, vol. XI-XII, 1991-1992, pp. 259-271.

⁵⁴⁸ Fernando Delgado, “Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)”, *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁵⁴⁹ Emilio Casares, “La Sociedad Nacional de la Música y el asociacionismo musical español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, p. 316.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 313-322.

⁵⁵¹ Emilio Casares, “La música española hasta 1939, o la restauración musical” en Emilio Casares Rodicio et al. (eds.), *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), pp. 261-322. Extraído de Emilio Casares “La Sociedad Nacional de la Música y el asociacionismo musical español”, p. 315.

⁵⁵² María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006), pp. 28 y 29.

Monasterio cuyo repertorio estaba acotado a un número contado de autores se vio en vías de solventarse de forma eficiente.⁵⁵³

En cuanto a la Sociedad de Conciertos, una crisis económica interna en el año 1903 hizo que se disolviese, pero una considerable cantidad de sus integrantes motivados por las posibles mejoras adecuadas a los nuevos tiempos crearon ese mismo año la Orquesta Sinfónica de Madrid.⁵⁵⁴ En la última década del XIX, Madrid y Barcelona habían acogido orquestas como la Filarmónica de Berlín o la Orquesta de los conciertos Colonne de París, lo que sirvió de ejemplo para esta nueva orquesta en cuanto a la trayectoria que decidieron seguir: calidad sonora y técnica además de preparados profesionales de la interpretación entre sus nuevos integrantes, los cuales fueron sometidos a exigentes pruebas antes de conseguir el puesto. Las obras que se interpretaron en 1904 durante el primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid fueron de Mozart, Borodín, Chaikovski y Schumann.⁵⁵⁵

Aunque no se vaya a concretar sobre los conjuntos corales del país por exceder los límites de este estudio, es digno de mención en favor del contexto que su crecimiento a principios de siglo fue también al alza de forma muy similar al de los conjuntos sinfónicos por razones parejas. La apertura del abanico musical también actuó favorablemente para la recepción de música nacional por parte de la sociedad y aumentaron las oportunidades para los nuevos compositores, quienes experimentaron un crecimiento sobre todo en ciertos géneros musicales como veremos más adelante con los cuartetos.⁵⁵⁶ No es de extrañar que se haya denominado a la totalidad de elementos formantes del proceso que tuvo lugar a principios de siglo “restauración musical”,⁵⁵⁷ pues fue principalmente beneficioso y de grandes cambios con respecto a sus sistemas predecesores.

⁵⁵³ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, p. 12.

⁵⁵⁴ Ramón Sobrino, "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipio de Madrid", *Revista Musicología*, n.º XIV-XV, 2004-2005, p. 156.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pp. 155-75.

⁵⁵⁶ María Nagore Ferrer, "Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 211-26.

⁵⁵⁷ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, p. 9.

2.1. Estudios oficiales

A finales del siglo XIX, los exámenes libres del Conservatorio de Madrid habían propiciado de forma inesperadamente desmesurada la apertura de centros privados en diversas ciudades de España. A partir del siglo XX la idea de crear una red nacional de conservatorios en base a la asociación de los centros de las diferentes ciudades estaba cada vez más presente. Los dos primeros pasos para lograrlo fueron un sistema de incorporaciones al Conservatorio de Madrid que duró hasta el año 1902 y un sistema de validaciones que se extendió hasta el año 1911; a los que posteriormente se sumaría un plan de incorporaciones al Estado pasado 1916.⁵⁵⁸ Las principales trabas que encontró el primer sistema de incorporaciones fueron de índole política, relacionadas con los acuerdos educativos y la repartición de poderes oficiales entre las provincias y el Conservatorio de Madrid. La primera incorporación al Conservatorio de Madrid fue la de la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz tras negociar que adoptaría al pie de la letra el plan de estudios madrileño con la condición de que se les diese preferencia a sus alumnos en los exámenes libres y la posibilidad de que aspirasen al primer premio de Madrid. En las mismas condiciones se incorporaron casi seguidamente Sevilla, Málaga, Santiago y San Sebastián.⁵⁵⁹

Progresivamente, las provincias iban consiguiendo más concesiones del conservatorio central, pues la inicial falta de autonomía entorpecía el desarrollo de los centros y el aumento de alumnos requería de fluidez burocrática en sus matrículas y evaluaciones. Así, por ejemplo, a partir del cambio de siglo comenzaron a realizar los exámenes oficiales en cada uno de los centros públicos sin necesidad de desplazarse a la capital para su ejecución. A partir de 1905, los centros elementales oficiales también podían encargarse de la contratación de sus propios docentes sin la obligatoriedad de supervisión del conservatorio central, cuyo único requisito era que los contratados estuviesen en posesión de la titulación del conservatorio oficial.⁵⁶⁰ El número de centros asociados aumentó a la par que el de alumnos, los estudios oficiales de música conseguían números que superaban con creces a las expectativas con las que se habían iniciado y contribuyeron activamente a esta etapa de “restauración”.⁵⁶¹

2.1.1. Situación institucional de la viola europea

París, uno de los destinos más recurrentes de los compositores españoles con el fin de completar su formación, estaba viviendo a principios de siglo un gran apogeo en materia violística gracias a la reciente apertura de su cátedra a manos de Théophile Laforge.⁵⁶² Con la creación de esta primera generación de violistas titulados se ocuparon muchos puestos de responsabilidad en las orquestas y grupos de cámara del país que fueron creciendo exponencialmente hasta que, a la muerte de Laforge en 1918, sus alumnos ya ostentaban más de la mitad de las plazas en las orquestas parisinas. Uno de los más destacados fue Maurice Vieux, miembro de la orquesta de los conciertos Lamoureux, de la orquesta de l’Opéra como solista y de la orquesta Société des Concerts

⁵⁵⁸ Fernando Delgado García, "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, 2006, p. 119.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp. 109-34.

⁵⁶¹ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, 2013, p. 9.

⁵⁶² Lucía Mullor Martínez, *La viola en la Francia del Siglo XIX* (Trabajo fin de Grado: Escola Superior de Música de Catalunya, 2018), p. 30.

con el mismo puesto. Además, contó con una extensa carrera camerística junto a los cuartetos Parent, Firmin Touche y Turret.⁵⁶³

Otro de los primeros estudiantes en completar dichos recientes estudios superiores de viola fue Louis Bailly en el año 1900, quien obtuvo el puesto de profesor de viola en el Curtis Institute of Music en 1925. Este hecho fue prácticamente una excepción entre las instituciones musicales estadounidenses de la época, pues todavía no se había integrado a la viola por completo como disciplina independiente y en su mayoría se seguía asignando el puesto de su enseñanza a violinistas.⁵⁶⁴ Del mismo modo, antes de la llegada de estas instituciones, el repertorio didáctico que se impartía incluía un alto porcentaje de tratados y otros métodos transcritos de los originales de violín, sobre todo de aquellos publicados en el siglo XIX; de esta forma se perdía el aprendizaje de las particularidades de la viola.⁵⁶⁵

Durante el transcurso del siglo XX tuvo lugar un cambio de paradigma en ambas problemáticas: cada vez más profesores de viola fueron violistas titulados y se normalizó en los conservatorios el uso de tratados específicos, originales o adaptados, para el aprendizaje de viola. El culmen de este proceso fue alcanzado después de la Segunda Guerra Mundial, donde la cantidad y la calidad de la producción de obras para viola era notable para todas las etapas del aprendizaje: los ejercicios propuestos en los métodos se centraban en el funcionamiento mecánico mediante el que el instrumentista podía conformar una técnica base sólida acorde con las características y virtudes del instrumento. Este proceso fue encabezado por Alemania, Francia, Estado Unidos e Inglaterra con Berta Volmer, Marie Thérèse Chailley y Louis Kievman como los principales ejemplos de ello.⁵⁶⁶

2.1.2. Estudios violísticos en España

El reglamento de 1901 fue el primero emitido por el nuevo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este, entre muchos otros cambios, devolvió a la institución madrileña el título de “Conservatorio Nacional de Música y Declamación” y lideró el plan de extensión de los estudios oficiales por las provincias mencionado previamente. Otro de los cambios que tuvieron lugar bajo ese decreto en 1901 fue la independización de la viola como disciplina, aunque con la condición de mantenerla a cargo del profesor de violín correspondiente.⁵⁶⁷

Por otra parte, la mayoría de profesores de violín que impartieron clase de viola entrado el siglo XX en el Conservatorio de Madrid fueron, de una forma u otra, cercanos a la interpretación violística en su vida profesional. Representantes del siglo XIX precedieron esa tendencia: Juan Díez fue violista de la Real Capilla y Tomás Lestán compositor e intérprete violista en la Orquesta de la Ópera, en la Real Capilla y en la Sociedad de Cuartetos. Durante el siglo XX, algunos de los profesores de la especialidad de violín y viola en el Conservatorio Nacional fueron José del Hierro, especialista en

⁵⁶³ Lucía Mullor Martínez, *La viola en la Francia del Siglo XIX* (Trabajo fin de Grado: Escola Superior de Música de Catalunya, 2018).

⁵⁶⁴ Luís Magín Muñiz, "La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios." (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 30.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

⁵⁶⁷ María Ángeles Sarget Ros, "Rol modélico del Conservatorio de Madrid", *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, vol. 16, 2001, pp: 149-56.

ambos instrumentos; y Julio Francés, violista en la Real Capilla y en la Sinfónica de Madrid, además de fundador del cuarteto tratado anteriormente. Después también se verán ejemplos como Pedro Meroño y Emilio Mateu, violistas de la Orquesta Nacional y de la RTVE respectivamente.⁵⁶⁸

Sin embargo, Luis Magín notifica en su tesis doctoral la falta de recursos didácticos durante esta primera mitad del siglo XX por parte de los profesores de viola en España. A pesar del conocimiento que tenían la mayoría de ellos por el instrumento, el enfoque que dieron a su estudio parecía destinado a una función orquestal. En vez de los caprichos de Casimir-Ney o los estudios de Palascho o Hermann –piezas técnicamente avanzadas para viola que eran comunes en otros centros europeos–, los profesores del conservatorio madrileño optaban por programar Hoffmann y Hans Sitt, métodos más sencillos que hoy en día se programarían en cuarto curso de grado profesional.⁵⁶⁹

Por último, algunos profesores optaron por métodos como primeramente lo hizo Tomás Lestán con el método Firket: derivados de la escuela franco-belga de violín. Uno de los ejemplos más claros es Julio Francés proponiendo el método Hugo von Steiner, pues, así como su compañero José del Hierro, había recibido su formación en París y Bruselas. La expansión de esta escuela fue potenciada durante el siglo XX en parte por la posibilidad de traslado de los alumnos de la disciplina de violín a viola para realizar los estudios superiores y que el ciclo anterior les fuera convalidado. Este hábito hacía que muchos alumnos de viola tuviesen una formación previa de violín de origen franco-belga, escuela predominante entre los profesores de violín del conservatorio madrileño.⁵⁷⁰ La escuela violinística franco-belga tiene entre sus características una forma específica de coger el arco en la que el intérprete debe de apoyarlo sobre la segunda falange del dedo índice, colocar el codo a la altura de la cuerda en la que se toca y no sostener el violín demasiado al exterior. De esta forma, es el propio dedo índice el que puede ejercer más fuerza sobre la cuerda y dejar, en consecuencia, al antebrazo derecho en reposo. Algunos autores como Pierre Rodolphe Kreutzer y Pierre Rode utilizaron esta forma de tocar junto al vibrato suave para fomentar la interpretación melódica y emotiva en sus composiciones; no obstante, es la técnica una consecuencia de las pretensiones expresivas y no viceversa. En la época se emitieron críticas contra esta escuela relacionadas con la falta de pulcritud y exactitud en la afinación derivadas de su uso del vibrato.⁵⁷¹

⁵⁶⁸ Luís Magín Muñoz, "La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios." (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 363.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ Bismarck Barbosa Palacios y José Alejandro Botero Betancur, *La lúdica en la enseñanza y aprendizaje del violín a través del color y la guabina en un estudio de caso* (Trabajo fin de Grado: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2017), pp. 23 y 24.

3. Paisaje cuartetístico de comienzos del siglo XX

El cuarteto europeo en el siglo XX se caracterizó tanto por la parte internacionalista como por las respuestas regionalistas a ella, de forma que se entendió como una herramienta multicultural e incluso interdisciplinar. De esta índole se pueden encontrar obras como *Introducción y Allegro* de Ravel o Elgar, las canciones de Vaughan Williams y las de Warlock.⁵⁷² Posteriormente se tratará el acercamiento de las composiciones cuartetísticas españolas a la experimentación internacional a través de sus propios motivos nacionalistas,⁵⁷³ entre las que Gloag destaca los cuartetos de Bretón y Chapí.⁵⁷⁴

En España, la creación de las Sociedades Filarmónicas influyó positivamente en el desarrollo de los cuartetos por varios factores. Aunque se hubieron de acabar otros modelos de sociedad como la Sociedad de Cuartetos, el cambio en los sistemas de distribución musical contribuyó a la recepción de grupos de cámara internacionales – algunos de gran renombre en la época, tales como el Cuarteto Parent de París, el Cuarteto Checo de Praga, el Cuarteto Rosé de Viena o el Trío Cortot-Thibaud-Casals–,⁵⁷⁵ y a la creación de grupos de cámara españoles profesionales y estables que se sirvieron de la red filarmónica para desarrollar su actividad.⁵⁷⁶

Por medio de la consulta de hemeroteca sobre la incidencia de cuartetos internacionales en el país se ha podido esbozar un paisaje que describe los grupos y el repertorio que el público español pudo disfrutar dentro de la horquilla temporal en la que se enmarca el capítulo, además de sus respuestas críticas. El cuarteto más elogiado por la prensa y las revistas especializadas españolas de la época es el Cuarteto Rosé, cuyo primer año activo en la escena nacional fue 1905: “En Marzo, un nuevo cuarteto, el famoso austriaco Rosé, formado por los artistas Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruzicka y Frederic Buxbaum ejecutarán los días 21 y 23 obras en su mayoría de Beethoven, Mozart y Schubert”.⁵⁷⁷ A partir de ese año fueron crecientes las intervenciones en los medios que hicieron eco de las virtudes del cuarteto; tal y como *La Época* lo describía como “no uno de los mejores de Europa, sino del mundo”,⁵⁷⁸ en *Cultura Española* le dedicaban los adjetivos “universalmente célebre y el mejor, con el Cuarteto Checo, de cuantas agrupaciones de este género habíamos oído hasta la fecha”⁵⁷⁹ por su “maravillosa técnica instrumental y delicadeza incomparable de su expresión”⁵⁸⁰, y en la *Revista Musical* concluían que “Cuando se alcanzó el nivel artístico al que han llegado Rosé y sus compañeros, la crítica desaparece y no hay quien desentone en el unísono de las alabanzas”.⁵⁸¹ Aunque su emplazamiento más habitual fuera el Teatro de la Comedia madrileño, las audiciones del cuarteto Rosé estuvieron repartidas por diversas ciudades

⁵⁷² Kenneth Gloag, "The string quartet in the twentieth century", *The Cambridge Companion to String Quartet*, Robin Stowell, ed. (Cambridge University Press, 2003), p. 288-309.

⁵⁷³ Colin Lawson, "The string quartet as a foundation for larger ensembles", *The Cambridge Companion to String Quartet*, Robin Stowell, ed. (Cambridge university Press, 2003).

⁵⁷⁴ Kenneth Gloag, "The string quartet in the twentieth century", *The Cambridge Companion to String Quartet*, Robin Stowell, ed. (Cambridge University Press, 2003), p. 288-309.

⁵⁷⁵ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, p. 12.

⁵⁷⁶ Miguel Ángel Marín, "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.

⁵⁷⁷ "La Filarmónica Madrileña", *La Correspondencia de España*, 3 de noviembre de 1905, p. 2.

⁵⁷⁸ "La Filarmónica", *La Época*, 7 de octubre de 1905, p. 2.

⁵⁷⁹ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, p. 289.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ N de T., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Bilbao", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1909, p. 32.

del país durante años. En 1905 actuaron en la Sociedad Filarmónica Madrileña en varias ocasiones,⁵⁸² en 1909 repitieron en esta última⁵⁸³ y visitaron tanto la Filarmónica de Bilbao⁵⁸⁴ como la Ovetense,⁵⁸⁵ en 1910 el cuarteto estuvo en la inauguración de la Filarmónica de Valladolid⁵⁸⁶ y tocó en el Palacio Real para una recepción real internacional,⁵⁸⁷ y en 1911 actuó por primera vez en la Sociedad Filarmónica de Gijón⁵⁸⁸ y en la de Zaragoza.⁵⁸⁹ En cuanto a su repertorio, era mayoritariamente clásico: los compositores más recurrentes en sus programas son Mozart (Oviedo 1909,⁵⁹⁰ Madrid 1909⁵⁹¹ [*Cuarteto en mi bemol*],⁵⁹² Madrid 1910 [*Cuarteto en la KV464*],⁵⁹³ Gijón 1911 [*Cuarteto en la KV464*])⁵⁹⁴ y Beethoven (Oviedo 1909,⁵⁹⁵ Palacio Real de Madrid 1910 [*Adagio op. 18 n° 1*],⁵⁹⁶ Madrid 1910 [*Cuarteto en si bemol, Cuarteto en do mayor op. 18 n° 4, Cuarteto en fa op. 59 n° 1*],⁵⁹⁷ Gijón 1911 [*Cuarteto en do mayor op. 59 n° 3*],⁵⁹⁸ Madrid 1913 [Serie completa de los cuartetos de Beethoven por tercera vez en el teatro de la comedia, donde las previas habían sido interpretadas por el Cuarteto Parent y el Cuarteto Checo]);⁵⁹⁹ seguidos de Haydn (Madrid 1909,⁶⁰⁰ Oviedo 1909,⁶⁰¹ Madrid 1910 [*Cuarteto en do op. 33 n° 3*],⁶⁰² Palacio Real de Madrid 1910 [*Serenata*],⁶⁰³ Gijón 1911 [*Cuarteto en mi bemol op. 74 n° 3*]),⁶⁰⁴ Schubert (Madrid 1909,⁶⁰⁵ Oviedo 1909,⁶⁰⁶ Madrid

⁵⁸² "La Filarmónica", *La Época*, 7 de octubre de 1905, p. 2. y Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, n° 14, mayo de 1909, p. 289.

⁵⁸³ M. Salvador, "De Música", *El Globo, diario independiente*, 27 de enero de 1909, p. 1.

⁵⁸⁴ N de T., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Bilbao", *Revista Musical*, n° 2, febrero de 1909, p. 32.

⁵⁸⁵ X., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Oviedo", *Revista Musical*, n° 2, febrero de 1909, pp. 37 y 38.

⁵⁸⁶ "Noticias", *Revista Musical*, n° 13, enero de 1910, p. 23.

⁵⁸⁷ "Informaciones de Madrid: Banquete en Palacio", *La Correspondencia de España*, 15 de enero de 1910, p. 5.

⁵⁸⁸ "Movimiento musical en España y en el extranjero: Gijón", *Revista Musical*, n° 1, enero de 1911, p. 13.

⁵⁸⁹ "Movimiento musical en España y en el extranjero: Zaragoza", *Revista Musical*, n° 1, enero de 1911, p. 16.

⁵⁹⁰ X., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Oviedo", *Revista Musical*, n° 2, febrero de 1909, pp. 37 y 38.

⁵⁹¹ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, n° 14, mayo de 1909, p. 289.

⁵⁹² M. Salvador, "De Música", *El Globo, diario independiente*, 27 de enero de 1909, p. 1.

⁵⁹³ Miguel Salvador, "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, n° 13, 10 de enero de 1910, p. 18.

⁵⁹⁴ "Movimiento musical en España y en el extranjero: Gijón", *Revista Musical*, n° 1, enero de 1911, p. 13.

⁵⁹⁵ X., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Oviedo", *Revista Musical*, n° 2, febrero de 1909, pp. 37 y 38.

⁵⁹⁶ "Informaciones de Madrid: Banquete en Palacio", *La Correspondencia de España*, 15 de enero de 1910, p. 5.

⁵⁹⁷ Miguel Salvador, "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, n° 13, 10 de enero de 1910, p. 18.

⁵⁹⁸ "Movimiento musical en España y en el extranjero: Gijón", *Revista Musical*, n° 1, enero de 1911, p. 13.

⁵⁹⁹ Miguel Salvador, "Movimiento musical en España y el extranjero: Bilbao", *Revista Musical*, n° 2, febrero de 1913, p. 47.

⁶⁰⁰ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, n° 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶⁰¹ X., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Oviedo", *Revista Musical*, n° 2, febrero de 1909, pp. 37 y 38.

⁶⁰² Miguel Salvador, "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, n° 13, 10 de enero de 1910, p. 18.

⁶⁰³ "Informaciones de Madrid: Banquete en Palacio", *La Correspondencia de España*, 15 de enero de 1910, p. 5.

⁶⁰⁴ "Movimiento musical en España y en el extranjero: Gijón", *Revista Musical*, n° 1, enero de 1911, p. 13.

⁶⁰⁵ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, n° 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶⁰⁶ X., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Oviedo", *Revista Musical*, n° 2, febrero de 1909, pp. 37 y 38.

1910 [*Cuarteto en la menor op. 23 y Cuarteto en re menor póstuma*])⁶⁰⁷ y Brahms (Madrid 1909,⁶⁰⁸ Oviedo 1909,⁶⁰⁹ Madrid 1910 [números 1 y 2 de la obra 51]).⁶¹⁰ También se encuentran esporádicamente entre sus actuaciones los nombres de Schumann (Madrid 1909,⁶¹¹ Gijón 1911 [*Cuarteto en la mayor op. 41 n° 2*]),⁶¹² Borodín (Madrid 1909,⁶¹³ Palacio Real de Madrid 1910 [*Scherzo*]),⁶¹⁴ y Mendelssohn (Madrid 1909,⁶¹⁵ Palacio Real de Madrid 1910 [*Canzonetta*]).⁶¹⁶

Una gran cantidad de referencias encontradas en torno al Cuarteto Parent en España aluden a sus conciertos para la Sociedad Filarmónica madrileña. “La interpretación del programa puede clasificarse como inmejorable”,⁶¹⁷ “fue unánimemente celebrada”:⁶¹⁸ estas fueron algunas de las declaraciones de *El Liberal* para describir la interpretación de “los cuartetos I, VII, y XII de Beethoven”⁶¹⁹ ofrecidos allí por “el Cuarteto Parent, formado por MM. Parent, Luquin, Denayer y Baretti, cuya fama es universal”⁶²⁰ en 1901. También en *La Época*⁶²¹ y *Cultura Española*⁶²² se deja constancia del paso de este cuarteto por Madrid con más repertorio Beethoveniano, a lo que *Revista Musical*⁶²³ hace alusión años después, en 1913, con algunos párrafos que recuerdan la integral de cuartetos del maestro de Bonn que se interpretó en la Filarmónica a manos del cuarteto en cuestión. Como se puede ver, el repertorio de este cuarteto en el país fue aplaudido, pero estuvo muy focalizado en un solo compositor.

En cuanto al Cuarteto Checo, formado por los “señores Hoffman, Suck, Herold y Wikham”,⁶²⁴ tiene registradas principalmente dos temporadas de gran presencia en España. En primer lugar, diferentes diarios mencionan su ciclo de siete conciertos con la temática “historia del cuarteto” que ofreció para la Sociedad Filarmónica madrileña en 1904.⁶²⁵ Durante esas sesiones se pudieron oír obras de los compositores más célebres del género cuartetístico como Schumann (*Cuarteto en la menor op. 41 n° 1*), Brahms (*Cuarteto en si bemol op. 67*) o Beethoven (*Cuarteto en mi bemol*).⁶²⁶ Sobre su capacidad interpretativa, el crítico Cecilio de Roda escribe el mismo año para *La Época* que “no sabría escribir más que elogios. A una comprensión perfecta une una libertad y una

⁶⁰⁷ Miguel Salvador, "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, nº 13, 10 de enero de 1910, p. 18.

⁶⁰⁸ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶⁰⁹ X., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Oviedo", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1909, pp. 37 y 38.

⁶¹⁰ Miguel Salvador, "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, nº 13, 10 de enero de 1910, p. 18.

⁶¹¹ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶¹² "Movimiento musical en España y en el extranjero: Gijón", *Revista Musical*, nº 1, enero de 1911, p. 13.

⁶¹³ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶¹⁴ "Informaciones de Madrid: Banquete en Palacio", *La Correspondencia de España*, 15 de enero de 1910, p. 5.

⁶¹⁵ Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶¹⁶ "Informaciones de Madrid: Banquete en Palacio", *La Correspondencia de España*, 15 de enero de 1910, p. 5.

⁶¹⁷ "Sociedad Filarmónica Madrileña", *El Liberal*, 5 de noviembre de 1901, p. 3.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ "Noticias de Sociedad", *La Época*, 13 de noviembre de 1901, p. 2.

⁶²² Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶²³ Miguel Salvador, "Sociedad Filarmónica", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1913, p. 50.

⁶²⁴ "Diversiones públicas", *La Época*, 2 de marzo de 1909, p. 3.

⁶²⁵ "Año musical", *La Época*, 23 de agosto de 1904, p. 1.

⁶²⁶ "Sociedad Filarmónica", *La Época*, 7 de mayo de 1904, p. 4.

amplitud de dicción maravillosas. [...] El viola, Sr. Nedbal, obtuvo en el cuarteto de Brahms una ovación tan grande como merecida”.⁶²⁷ Es comprensible que la parte de viola del *Cuarteto en si bemol op. 67 n° 3* de Brahms llamase especialmente la atención, pues, dentro de lo completa que es la textura de todo el cuarteto, la viola tiene diversos momentos de relieve por encima del resto de participantes. Aunque los violines también realizan intervenciones protagonistas a lo largo de toda la obra, la parte de viola goza de cierta exclusividad en sus pasajes, que incluyen gran cantidad de dobles cuerdas –entre las que se encuentran octavas–, cambios de posición hasta quinta, *solos* de fusas y combinaciones de ritmos binarios y ternarios de gran interés. En mayo de 1904 tuvo lugar la última sesión del ciclo “historia del cuarteto” en la que el Cuarteto Checo interpretó un programa integrado por el *Cuarteto en sol menor* de Grieg, un *Andante* de Rubinstein, *Scherzo* de D’Albert y el *Scherzo* de Debussy.⁶²⁸ Debido al constante influjo de referencias artísticas entre Francia y España –concretamente en lo que a este género respecta–, este último compositor resulta especialmente relevante para la música de cámara nacional, y será interpretado en numerosas sesiones cuartetísticas a manos de cuartetos españoles, algunos de los cuales se mencionarán más adelante. La clausura del ciclo estuvo coronada por el *Cuarteto en la menor* de Beethoven.⁶²⁹

En segundo lugar, son muy recurrentes las menciones en prensa y revistas de la época al ciclo de seis conciertos que ofrecieron en el Teatro Español en 1909, también a través de la Sociedad Filarmónica, en el que interpretarían, por primera vez en esta, la integral de los cuartetos de Beethoven.⁶³⁰ Tanto *El Globo*⁶³¹ como *Cultura Española*⁶³² reseñan de forma muy positiva su puesta en escena. Por último, cabe mencionar que Beethoven no es el único compositor que abordó el Cuarteto Checo ese mismo año, *La España moderna* deja constancia de la interpretación por su parte del *Cuarteto en do op. 61* y del *Cuarteto en re menor op. 34* de Dvořák, lo que para E. M. fue uno de los puntos álgidos de su trayectoria que hizo que el grupo “pasase hoy por ser el mejor del mundo”.⁶³³

“Los checos son todo fuego y calor, libertad y juventud; así como los cuartetos alemanes de Heermann y Petri se distinguen por esa grave seriedad de pensamiento que tanto realza la música de los clásicos”.⁶³⁴ Así comparaba Cecilio de Roda en 1909 distintos grupos de cámara del momento a través de *Revista Musical*. El paso de Petri por España en la franja temporal que enmarca a este capítulo fue más reducido que el de los anteriores cuartetos mencionados. Las actuaciones de las que se nos deja constancia tienen lugar en la Sociedad Filarmónica madrileña⁶³⁵ y en la Sociedad Filarmónica de Valencia,⁶³⁶ ambas en 1912. En el escenario valenciano interpretaron obras de Beethoven, mientras que en el madrileño el programa fue más variado: Cherubini, Haydn, Schubert

⁶²⁷ Cecilio de Roda, "Sociedad Filarmónica", *La Época*, 7 de mayo de 1904, p. 4

⁶²⁸ C. R., "Sociedad Filarmónica", *La Época*, 13 de mayo de 1904, p. 2.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ "Diversiones públicas", *La Época*, 2 de marzo de 1909, p. 3.

⁶³¹ M. S., "De Música", *El Globo, diario independiente*, 3 de marzo de 1909, p. 1.

⁶³² Joaquín Fesser, "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, p. 289.

⁶³³ E. M., "El año musical", *La España Moderna*, nº 243, marzo de 1909, p. 93.

⁶³⁴ Cecilio de Roda, "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1909, p. 36.

⁶³⁵ "Noticias", *Revista Musical*, nº 11, noviembre de 1911, p. 281.

⁶³⁶ E. L. Ch., "Movimiento musical en España y en el extranjero: Valencia", *Revista Musical*, nº 4, abril de 1912, p. 98.

(re menor) y, como novedad, un cuarteto de Novak que el mismo Roda describe como “Sencillamente magnífico, lleno de gravedad, de profundidad de espíritu”.⁶³⁷

Tal y como se puede comprobar, la música de cámara internacional estaba muy presente en el país durante las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en su vertiente cuartetística, y los cuartetos internacionales impregnaban los escenarios de las sociedades filarmónicas con diversos programas que equiparaban su repertorio con el que se podía disfrutar en las grandes salas europeas. Si bien es cierto que Beethoven seguía siendo el compositor predilecto a interpretar de todas las agrupaciones –junto a la presencia de otros clásicos como Mozart o Haydn– también se ofrecían apuestas más contemporáneas como Brahms, Dvořák, Novak o Rubinstein. Cabe mencionar una escasa presencia de Debussy en comparación con el interés que mostrarían en él los músicos nacionales.

⁶³⁷ Cecilio de Roda, "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, nº 3, 18 de marzo de 1912, p. 72.

3.1. Paisaje cuartetístico español

La trayectoria que se dibujó en el panorama español como consecuencia del asociacionismo y el gran auge de las Sociedades Filarmónicas en las primeras décadas del siglo no solo trajo consigo la confluencia de grupos internacionales, sino que también facilitó la creación de grupos de cámara autóctonos que por primera vez podían desarrollar su actividad de manera profesional y estable. De esta forma, la música de cámara adquirió un nuevo condicionante en muchos aspectos, ya que ahora tenía a su disposición herramientas con las que divulgar la música internacional y estrenar música de cámara de los compositores nacionales. Propiciado por la gran cantidad de sucesos favorables al cuarteto en España, el repertorio cuartetístico de origen español experimentó su mayor auge hasta el momento y llegó a la treintena de obras tan solo en poco más de una década. Los compositores, rebosantes de influencias y con una plataforma fiable para la acogida adecuada de sus obras, trataron de abrirse paso en este amplio mundo que cada vez hacían más propio. Su preocupación entonces, dada la trayectoria de los cuartetos españoles del siglo anterior, fue la búsqueda de diferenciación entre sus obras y las de su nueva y abundante competencia internacional. Esta intención no solo trajo la unión tan presente de este género a los nacionalismos, sino que desencadenó una gran promoción de estrenos de obras españolas que finalmente no perduraban largo tiempo en el repertorio de los conjuntos.⁶³⁸

Una de las agrupaciones de mayor relevancia para la música camerística de principio del siglo XX fue el pionero Cuarteto Francés, un conjunto formado en 1903 por Julio Francés y Rodríguez, Odón González Caro, Conrado del Campo Zabaleta y Luis Villa González que ofreció hasta un centenar de conciertos por todas las provincias de España a lo largo de ocho temporadas de música.⁶³⁹ En 1919, el conjunto se disolvió como cuarteto y sus integrantes formaron el Quinteto de Madrid con la adhesión de Joaquín Turina al piano. Su primera intervención tuvo lugar en el Teatro de la Comedia de Madrid, su residencia habitual, y en ella se pudieron escuchar obras de Beethoven, Mozart, Eric Morera y Saint-Saëns.⁶⁴⁰ Posteriormente, su repertorio se amplió de forma exponencial y llegó a definir al cuarteto por su versatilidad, acercamiento a los clásicos, importación de contemporáneos internacionales y servicio a los artistas nacionales emergentes: en sus programas se encontraban tanto Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Weber como Saint-Saëns, Fauré, Dvořák, Grieg, y Borodín. A su vez incluyeron entre sus habituales a los nacionales Chapí, Bretón, Del Campo, Manrique de Lara, Villar y Serrano; quienes solían confiar sus estrenos a esta agrupación.⁶⁴¹ El Cuarteto Francés fue el primero en interpretar en España un cuarteto de Debussy, compositor de gran importancia en el repertorio de las agrupaciones españolas futuras, y lo hicieron en el Teatro de la Princesa junto a otro de Manrique de Lara (quien estaba entre el público). La composición del francés fue reseñada muy positivamente por Cecilio de Roda el 24 de febrero de 1905, quien lo describió como “novedad de color encantadora, esos pintorescos cuadros que con arte exquisito ha pintado Debussy; las mil

⁶³⁸ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁶³⁹ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 101.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017).

evocaciones que sugiere; las poéticas, deliciosas y espirituales exteriorizaciones de un alma que siente intensamente las finuras, los romanticismos y las grandezas”.⁶⁴² A partir de entonces, su *Cuarteto en sol menor* op. 10 (1893) volvió a ser ofrecido por el mismo grupo en diversas ocasiones en el Teatro de la Comedia, tal y como relatan *La Época*⁶⁴³ y *El Heraldo de Madrid*,⁶⁴⁴ hasta el punto de ser definido por Hernández Polo como “obra representativa de las escuelas modernas europeas en los conciertos del Cuarteto Francés”.⁶⁴⁵

Siguiendo el ejemplo del Cuarteto Francés, se formaron otros grupos de inquietudes similares que continuaron el modelo propuesto por este primero: grandes profesionales como intérpretes cuya dedicación era exclusiva al cuarteto, y un repertorio en constante evolución que combinaba clásicos con contemporáneos internacionales y con estrenos españoles.⁶⁴⁶ Uno de ellos, el Cuarteto Vela, fue un proyecto de dos años de duración desde 1909 formado por Telmo Vela, Francisco Cano, Enrique Alcoba y Juan Ruíz Casaux; y fue destinado principalmente a la escena madrileña con base en el Teatro Lara.⁶⁴⁷ El Cuarteto Vela sirvió de digna competencia para el –por aquel entonces– exitoso Cuarteto Francés, pues además este atravesaba esa temporada una mala racha debido a ocupaciones de sus integrantes que les impedían llevar el cuarteto al máximo nivel.⁶⁴⁸ Vela supo aprovechar la oportunidad para dirigirse a la escena nacional y, durante la existencia del cuarteto, cosecharon una reputación que les acompañó también tras su reconversión en el Cuarteto Español al final de esos dos años. Algunas de las críticas que les dedicaron durante su recorrido hacen alusión a su “trabajo incesante que les ha dado autoridad, solidez”,⁶⁴⁹ a la vez que destacan la juventud de sus integrantes: “su aspecto aniñado despierta las generales simpatías, prontamente; su trabajo serio, inspirado provoca admiración”.⁶⁵⁰ A pesar de su trayectoria reducida, el repertorio del Cuarteto Vela fue muy variado, desde Haydn, Mozart,⁶⁵¹ Beethoven (op. 18 n° 1),⁶⁵² Schumann, Schubert (*Cuarteto en re menor*)⁶⁵³ y Mendelssohn (*Cuarteto op. 12*)⁶⁵⁴ hasta Grieg (Intermedio del *Cuarteto op. 67*),⁶⁵⁵ Dvořák, Weber, Chaikovski (*Cuarteto op. 11*)⁶⁵⁶ y Debussy (*Cuarteto op. 10*).⁶⁵⁷ También incluyeron en sus conciertos repertorio nacional como el de Chapí (*Cuarteto en sol mayor n° 1*)⁶⁵⁸ –quien asistió en persona a

⁶⁴² Cecilio de Roda, "Cuarteto Francés", *La Época*, 24 de febrero de 1905, p. 2.

⁶⁴³ "Cuartetos Francés", *La Época*, 31 de enero de 1906, p. 3.

⁶⁴⁴ "Cuarteto Francés", *Heraldo de Madrid*, 24 de febrero de 1905, p. 2.

⁶⁴⁵ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 369.

⁶⁴⁶ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017).

⁶⁴⁷ "Noticias de espectáculos", *La correspondencia de España*, 29 de febrero de 1908, p. 4.

⁶⁴⁸ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), pp. 129 y 130.

⁶⁴⁹ L. A., "Teatro Lara", *El País*, 17 de enero de 1909, p. 1.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

⁶⁵¹ M. S., "De música", *El Globo*, 13 de enero de 1909, p. 1.

⁶⁵² "Cuarteto Vela", *El País*, 21 de marzo de 1908, p. 5.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ M. S., "De música", *El Globo*, 13 de enero de 1909, p. 1.

⁶⁵⁸ L. A., "Teatro Lara", *El País*, 17 de enero de 1909, p. 1.

algunos de ellos– Arriaga (*Cuarteto en re menor*)⁶⁵⁹ o Rogelio Villar, quien integra uno de sus estrenos (*Suite Leonesa*), al igual que en el caso de Hugo Wolf (*Serenata Italiana*) y uno de los cuartetos de Bretón.⁶⁶⁰

Otro de los grandes cuartetos profesionales formados en los primeros años del siglo xx fue el Cuarteto Renaixement (Renacimiento), constituido por Eduard Toldrà y para el que contó con Joseph Recansens, Lluís Sánchez y Antoni Planàs como intérpretes. Su enfoque fue mucho más internacional que el de sus predecesores: aparte de una gran cantidad de conciertos por la península –especialmente en Barcelona–, sus giras también pasaron por Alemania, Austria y Francia. De ellas obtuvieron críticas muy positivas, sobre todo acerca de la maestría de Toldrà como primer violinista.⁶⁶¹ Trataremos de Toldrà en profundidad posteriormente pues, aparte de fundador del cuarteto, también fue compositor de grandes obras para la formación. Por otra parte, se ha ligado este conjunto estrechamente con los nacionalismos del este de la península. La amistad y diversas colaboraciones de Eduard Toldrà con artistas de la Renaixença⁶⁶² acercaron la música de cámara del conjunto a este movimiento en pro de la conservación y fomento de la cultura del habla catalana.⁶⁶³ El repertorio interpretado por el Cuarteto Renaixement se caracterizó por su gran variedad y no descartaba en ningún caso los estrenos de españoles, pero incluyendo de la misma forma autores barrocos, clásicos, románticos y contemporáneos internacionales: Bach, Mozart, Wagner, Debussy, Ravel...⁶⁶⁴ Tras ocho años de trayectoria, el cuarteto se disolvió en 1921.⁶⁶⁵ Una vez más, el *Cuarteto en sol* op. 10 de Debussy volvió a ser una de las obras recurrentes en la trayectoria de un cuarteto, presente en este caso entre los años 1914⁶⁶⁶ y 1916⁶⁶⁷ principalmente en sus conciertos en el Palau de la Música Catalana.

Cabe mencionar que durante la temporada del año 1900, tal y como se anunció en *La Correspondencia de España* en enero de 1900, José del Hierro, Manuel Sancho, Julio Francés y Víctor Mirecki “resucitaron” la Sociedad de Cuartetos.⁶⁶⁸ En *La Época*⁶⁶⁹ y *El Globo*⁶⁷⁰ se describía este nuevo debut con una primera sesión en la que se interpretó el *Cuarteto “las quintas”* de Haydn, el *Trío n.º 2* para cuerda de Beethoven y el Quinteto para cuerda y clarinete de Brahms en el Teatro de la Comedia. En la segunda sesión de la renovada agrupación se interpretaron la *Canzonetta* (entre otros) de Brahms, la Sonata n.º

⁶⁵⁹ M. S., "De música", *El Globo*, 13 de enero de 1909, p. 1.

⁶⁶⁰ Cecilio de Roda, "El año musical", *La España Moderna*, marzo de 1911, p. 10.

⁶⁶¹ Eva Muns, "Eduard Toldrà: el talento y el talante de un buen músico", *Wagneriana Castellana*, nº 17, 1995, p. 2.

⁶⁶² La Renaixença fue un movimiento cultural y literario alrededor de la cultura catalana que tuvo su origen en el siglo xix. La poesía de Joan Maragall, uno de sus principales representantes, sirvió de inspiración para la composición de Toldrà como muestra su icónico cuarteto “Vistas al mar”.

⁶⁶³ César Calmell, "La canción de Eduard Toldrà", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, pp. 71-85.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ Eva Muns, "Eduard Toldrà: el talento y el talante de un buen músico", *Wagneriana Castellana*, nº 17, 1995, p. 2.

⁶⁶⁶ “1912-1919: the explosion of the Quartet Renaixement”, *Eduard Toldrà i Soler*. Consultado por última vez el 6 de enero de 2022 (<http://www.eduardtoldrasoler.info/>).

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ R. Biasco, "La Sociedad de Cuartetos", *La Correspondencia de España*, 10 de enero de 1900, p. 3.

⁶⁶⁹ "Espectáculos para mañana", *La Época*, 10 de enero de 1900, p. 2.

⁶⁷⁰ "Diversiones públicas", *La Época*, 8 de enero de 1900, p. 3.

⁶⁷¹ "Sociedad de Cuartetos", *El Globo*, 10 de enero de 1900, p. 2.

2 de Beethoven para piano y el Quinteto de Schumann junto al pianista Furundarena, cuya interpretación fue calificada en *El Liberal* como “brillantísima”.⁶⁷²

En 1914 se anunciaba en *La Gaceta* el nacimiento de un nuevo cuarteto en Madrid formado por Fermín Fernández Ortiz, Juan Beltrán, Manuel Aguirre y Apolinar Canepa con el nombre de Cuarteto Iberia; no obstante, no se conoce repertorio y fechas de conciertos de este grupo hasta pasada esa temporada.⁶⁷³

En síntesis, el repertorio interpretado por los cuartetos españoles durante la etapa en cuestión fue variado tanto en estilos y nacionalidades como en épocas. En comparación al que habíamos visto por parte de los cuartetos internacionales hubo una reducción de los programas de formato integral en los que se interpretaba uno o un grupo muy reducido de compositores; en su lugar la programación de los conciertos incluía piezas más breves de varios autores, pero en mayor número y más diversas. De esta forma, los grupos ofrecían una gran cantidad de repertorio diferente cada temporada, como se puede ver en los más de quince compositores que aparecen en los programas del Cuarteto Francés o Vela. Por otra parte, dentro de esa variedad en ningún momento rescindió la importancia de los clásicos, ya que todas las agrupaciones más relevantes incluían Haydn, Mozart y Beethoven en su corpus interpretativo, con un claro descenso en la incidencia de este último en comparación con su presencia masiva en los programas de los internacionales. También fue común la presencia de Schumann, Mendelssohn, Dvořák, Grieg y Weber, así como de forma más puntual la de Chaikovski, Saint-Saëns, Borodín y Ravel. Finalmente, uno de los compositores más presentes en el repertorio de los cuartetos nacionales fue Debussy con su *Cuarteto op. 10*. La otra función predominante de los cuartetos nacionales, aparte de la divulgación de obras extranjeras, era el estreno y promoción de obras de los compositores autóctonos, entre los que destacaron Juan Crisóstomo de Arriaga, Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Rogelio Villar, en cuya presencia en la escena nacional se ahondará en sus respectivos apartados.

Durante la primera mitad del siglo, se produjo un parón compositivo en el ámbito de la música de cámara nacional en gran parte desencadenado por las razones derivadas de la Primera Guerra Mundial expuestas anteriormente. Algunos ejemplos claros de este periodo son Joaquín Turina, con un vacío en sus composiciones cuartetísticas entre 1911-1923; y Conrado del Campo entre 1913 y 1930.⁶⁷⁴ Esta brecha dividió dos grandes y distintas etapas de la música de cámara en España: una primera de búsqueda de referentes, ampliación de recursos e introspección identitaria que sentó las bases de lo que fue la segunda, detonante de la gran expansión que colocó a la música de cámara en el lugar excepcional que mantiene a día de hoy en España.⁶⁷⁵

3.1.1. Cuarteto en sol op. 10 de Claude Debussy

Debido a la relevancia del *Cuarteto en sol op. 10* de 1893 de Debussy mencionado, se realizará un análisis del tratamiento que le otorgaba a la viola dicho referente de la música francesa de principios de siglo con una gran vinculación con España; de esta forma se facilitará una comparación entre las decisiones compositivas

⁶⁷² "Sociedad de Cuartetos", *El Liberal*, 19 de enero de 1900, p. 2.

⁶⁷³ "El Cuarteto Iberia", *La Mañana*, 24 de diciembre de 1914, p. 5.

⁶⁷⁴ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, p. 14.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

tomadas por Debussy y su posible correlación en el ámbito compositivo nacional. A pesar de que nunca residió en España, Debussy demostró a través de sus declaraciones y de sus obras como *La soirée dans Grenade* o la suite para orquesta *Iberia* una gran admiración por el país. No es de extrañar que este interés por un territorio que en realidad era desconocido para él y por las formas de su arte tuviese su origen en la creciente tendencia del gusto por “lo español” que afloró en aquella época de nuevas formas musicales en toda Europa con impulsores como Enrique Granados o Isaac Albéniz.⁶⁷⁶

Debussy diseñó para su cuarteto op. 10 una textura igualitaria en la que imperan los unísonos rítmicos en diferentes combinaciones: tres a uno con excepción tanto para el agudo como para el grave; dos a dos en los que la viola comparte estructura con cualquiera de los instrumentos restantes, etc. En el primero de sus cuatro movimientos, *Animé et très décidé*, la viola debe enfrentarse a tres posiciones, dobles cuerdas pisadas, golpes de arco como picadas ligadas o con acentos y una considerable cantidad de pasajes modulantes en los que conviven diversas alteraciones accidentales que tiene que abordar con cierta velocidad. En todo momento el nivel de la viola es asumible, pero de una dificultad individual media. El segundo movimiento sigue la tónica textural de este primero, y en él la viola adquiere una responsabilidad añadida en torno a uno de los motivos principales, lo que hace que se demuestre una intención por parte del compositor de otorgarle protagonismo incluso encabezando este motivo con una presentación en *solo* (Ilustración 1).⁶⁷⁷ La realización del pasaje no requiere más de una posición y su mayor interés reside en la combinación de técnicas de arco (picadas ligadas que ya aparecían en el movimiento anterior) y en la responsabilidad rítmica que representan los tresillos exclusivos.



Ilustración 1: Compases 1-10 del segundo movimiento del Cuarteto en sol menor op. 10 de Claude Debussy

Los indicios de protagonismo y responsabilidad iniciados en este segundo movimiento se intensifican en el tercero, donde la viola alberga un largo *solo*

⁶⁷⁶ Paloma Otaola González, "Impresiones de España en la música de Claude Debussy", *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, nº 79, 2009, pp. 62-87.

⁶⁷⁷ Edición de Dover Publications, 1894. Extraído de IMSLP.org en septiembre de 2021, compases 1-10 del segundo movimiento.

prácticamente absoluto (a excepción de unos escasos apuntes de negras intermitentes en formación de acordes más bien anecdóticos por parte del resto de instrumentos) que abre el *Un peu plus vite* con una interesante combinación rítmica de picadas-ligadas de tresillos y semicorcheas (Ilustración 2).⁶⁷⁸ Tampoco son necesarios en este caso los cambios de posición.

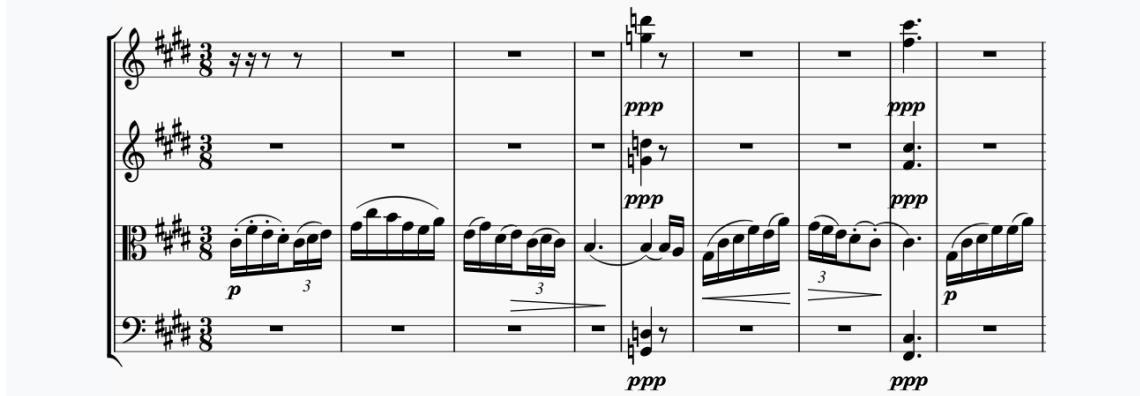


Ilustración 2: Compases 12-20 del tercer movimiento del Cuarteto en sol menor op. 10 de Claude Debussy

El cuarto y último movimiento destaca una vez más por la equiparación de la viola al resto de integrantes del cuarteto, y por primera vez Debussy escribe una de sus líneas melódicas en clave de sol.

Tal y como se desarrolla el papel de la viola durante el *Cuarteto en sol menor op. 10*, es evidente la consideración que tenía Debussy hacia ella como una integrante de pleno derecho del conjunto. Toda la obra presenta una textura igualitaria en la que las disposiciones tres a una o dos a dos aparecen en diferentes combinaciones aparte de las hegemónicas inclinadas hacia los agudos. Individualmente, la viola debe enfrentarse a golpes de arco moderadamente elaborados como notas picadas y acentos, sobre todo durante el tercer movimiento en el que su presencia se hace muy notable también a través de un *solo* de semicorcheas. Son ese conjunto de técnicas, la velocidad y las dificultades añadidas por las alteraciones accidentales y las modulaciones las que hacen que para la resolución de este cuarteto se requiera de un intérprete con experiencia.

⁶⁷⁸ Edición propia a partir de la edición de Dover Publications, 1894. Extraído de IMSLP.org en septiembre de 2021, compases 12-20 del tercer movimiento.

3.2. Violistas cuartetistas de España

La nueva estructura de sistemas de conciertos y su organización hace recaer el gran peso de la música de cámara del país en las agrupaciones profesionales, tal y como habíamos visto. De esta forma, se ha de tener que cuenta que una considerable cantidad de cuartetistas españoles del siglo XX componían con la idea de que su obra fuera estrenada por un grupo en concreto, o por lo menos sabían con qué nivel interpretativo contaban los instrumentistas que posiblemente fueran a estrenar su obra.⁶⁷⁹ En base al objeto de este trabajo, es importante conocer la trayectoria de los violistas titulares de las principales agrupaciones de comienzos del siglo XX como lo fueron el Cuarteto Francés, el Cuarteto Vela y el Cuarteto Renaixement.

El violista titular del Cuarteto Francés desde su fundación en 1903 fue el icónico Conrado del Campo, conocido por su faceta interpretativa y docente, pero sobre todo por su amplio trabajo como compositor. Su labor con la agrupación continuó incluso tras su reconversión al Quinteto de Madrid en 1919 con la adhesión de Joaquín Turina como pianista. Del Campo fue uno de los grandes músicos españoles de su generación cuya formación se enmarcó únicamente en el ámbito nacional: estudió violín y viola en el Conservatorio de Madrid con Jesús de Monasterio y José del Hierro; y no realizó ninguna movilidad posgradual al extranjero.⁶⁸⁰

Su temprana vinculación con la viola desde su etapa formativa despertó en él un interés por la especialización en este instrumento, que desarrolló a lo largo de su vida laboral. Después de contadas apariciones como violista de orquesta en teatros como el Príncipe Alfonso y el Apolo, ingresó de viola solista en el Teatro Real en el año 1896 y se mantuvo hasta 1925. En 1904 se convirtió en miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Madrid e integrante en la misma especialidad, hasta 1915. Este mismo año comenzó a dar clases en el Conservatorio de Madrid, dedicación que le apartaría progresivamente de la interpretación. Por otra parte, su labor compositiva perduró hasta el final de su vida y dejó diversas obras para viola solista como *Pieza para viola y piano* o *Romanza*.⁶⁸¹ Más adelante estudiaremos en profundidad su faceta de compositor de cuartetos de cuerda.

Son extremadamente escasos los datos sobre el violista Enrique Alcoba, integrante del Cuarteto Vela: se desconoce su trayectoria de estudio y el origen de su interés y especialización en la viola. El hecho de que la actividad del cuarteto durase únicamente dos años se suma como impedimento para conocer la vida profesional individual de Alcoba fuera de la agrupación.

El Cuarteto Renaixement tuvo su origen en el Conservatorio de Barcelona, donde Eduard Toldrà decidió comenzar a tocar música de cámara con algunos de sus compañeros. Aunque se desconocen infinidad de detalles académicos y profesionales de Lluís Sánchez, el violista del grupo, se puede deducir su temprana formación violística de ese precoz comienzo en el que todos los integrantes del cuarteto contaban con alrededor de dieciséis años.⁶⁸² Por otra parte, el Conservatorio de Barcelona fue uno de

⁶⁷⁹ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, p. 12.

⁶⁸⁰ David Ferrairo Carballo, "La identidad lírica de Conrado del Campo en los retablos de Víctor Espinós", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 31, 2018, pp. 157-80.

⁶⁸¹ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*, 2017, p. 29.

⁶⁸² Eva Muns, "Eduard Toldrà: el talento y el talante de un buen músico", *Wagneriana Castellana*, nº 17, 1995, p. 1.

los últimos conservatorios de provincias en diversificar la formación de violín y viola, hecho que no tuvo lugar hasta 1970 con Francisco Fleta Polo como encargado de la especialidad de viola. Por lo tanto, los estudios de Lluís Sánchez en viola tuvieron que ser fruto de una elección propia del alumno dentro del departamento, e impartidos por el profesor correspondiente de violín. Finalmente, cabe mencionar que autores como Xose Aviñoa apuntan que todas las especialidades de cuerda eran muy cuidadas en el Conservatorio de Barcelona desde finales del siglo XIX, y que por él pasaron grandes nombres como Egist Gioffi, Francesc Puiggener, Josep García o Eduard Oliveras, quienes introdujeron de la misma forma la escuela belga como la italiana en todas ellas.⁶⁸³

⁶⁸³ Luis Magín Muñiz, *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012), p. 172.

4. Primeros cuartetistas españoles del siglo XX

Tal y como hemos visto –y recuerda Gosálvez Lara–,⁶⁸⁴ las sociedades filarmónicas españolas favorecieron el asentamiento de grupos de cámara profesionales, además de servir de impulso para los compositores camerísticos en el país. La producción de cuartetos en las dos primeras décadas del siglo XX ya es muy superior proporcionalmente a la de todo el siglo XIX. El hándicap que existió para los cuartetistas del siglo anterior, y al que se enfrentaron los del siglo XX, fue la asimilación del género como propio. Durante el siglo XIX no llegaron a entender el cuarteto de cuerda y sus métodos, y este se convirtió en anecdótico para los catálogos de la mayoría de compositores.⁶⁸⁵ A continuación, se analizarán los cuartetos españoles del siglo XX propuestos y se concluirá un enfoque tanto de su trayectoria global como del papel que representó la viola en cada uno de ellos.

4.1. Tomás Bretón

En el capítulo anterior tuvo lugar una breve introducción a la figura de Tomás Bretón y al comienzo de su carrera musical en Madrid, donde presentaba su primera composición para cuarteto de cuerda a modo de ejercicio armónico. La condición experimental y los fines más bien pedagógicos de esta pieza de construcción mayoritariamente vertical hicieron que el mismo Bretón a lo largo de su vida terminara por excluirla de su catálogo oficial de cuartetos de cuerda, formado finalmente por tres obras posteriores y muy distintas a este primer ensayo.

En su etapa en el Conservatorio de Madrid, Bretón desarrolló sus estudios a la par que otro de los grandes representantes de la música española de cambio de siglo, Ruperto Chapí, y ambos acabaron ostentando de forma compartida el premio fin de carrera. Sin embargo, el aprendizaje que verdaderamente estimuló la capacidad e inquietudes de Tomás Bretón fue derivado de su posterior estancia en Roma, Milán, Viena y París posibilitada por una beca de la Academia de Bellas Artes. A partir de estos viajes redactó un diario de gran valor historiográfico a día de hoy.⁶⁸⁶ Uno de los estilos que adoptó de la influencia europea para sus composiciones, sobre todo en lo referente a la textura y timbre, es aquel relacionado con el germanismo y con la tendencia wagneriana, tal y como apuntan tanto Ramón Sobrino⁶⁸⁷ como Víctor Sánchez Sánchez.⁶⁸⁸ Si bien es cierto que acaba siendo partícipe de este wagnerismo que florecía en España, durante sus cartas a Isaac Albéniz también se muestra crítico con una parte de él y no solo lo describe con halagos:

No he de contestar a tanta cosa porque no me siento filósofo; pero creo poseer el sentimiento de lo armónico y ponderado, que rechaza la exageración. Exagerado y avanzado entiendo que fue Wagner; pero muy alto, colosal... ¡y ya me lo llamáis

⁶⁸⁴ Carlos José Gosálvez Lara “Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)”, en Heine y González Martínez (eds.), *The String Quartet in Spain*. Varia Musicológica (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ *Diario (1881-1889)* fue escrito por Tomás Bretón y editado a partir de los manuscritos originales por Jacinto Torres Mulas (Acento editorial: 1995).

⁶⁸⁷ Ramón Sobrino “El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música española en torno al 98” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 163-83.

⁶⁸⁸ Víctor Sánchez Sánchez, “Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898.”, 1998, pp. 34-48.

sobrenatural! ¡También hay espíritus inquietos que discuten la forma poética en literatura y opinan que debe desaparecer...! [...]

Es muy cierto que no pueden ponerse puertas al campo, pero tampoco sabe nadie los destrozos que causan las aguas, roto el dique que las contenía.⁶⁸⁹

Como resultado de sus vivencias internacionales, adquirió una visión global del mundo musical europeo de la época y desarrolló un gusto especial por las grandes óperas que despuntaban por todo el continente. Decidió entonces tratar de hacer su propia versión española de ellas, y compuso su ópera *Los amantes de Teruel* durante la gira, para estrenarla finalmente en el Teatro Real en 1889 con un rotundo éxito.⁶⁹⁰ Como es lógico, la respuesta tremendamente positiva tanto del público como de la crítica alentó a Bretón a continuar en su afán por hacer de la ópera española un género a la altura de sus correspondientes europeos. Sus grandes óperas son de características variadas, pero las une su idea de empoderamiento nacional alejado de los temas y formas populares propias de nacionalistas como Pedrell. Consiguió instaurarse en la historia de la música como uno de los mayores representantes de la ópera española, pero contrariamente a esto y a las intenciones que él mismo pudiese tener, la obra que verdaderamente lanzó a Tomás Bretón a la fama no fue una gran ópera, sino una de sus composiciones para el género chico: *La verbena de la paloma*, estrenada en el Teatro Apolo en 1894, una dinámica zarzuela con presencia de grandes recursos vocales y orquestales, además de una fuerte construcción dramática.⁶⁹¹

No obstante, su trayectoria profesional abarca otros ámbitos fuera de la composición lírica: esta fue solo una parte del interés de Bretón por la restauración musical anteriormente mencionada, de la que fue un ferviente propulsor. La posición de importancia que llegó a adquirir tras dirigir la Sociedad de Conciertos (1885-1890), la Sinfónica y Filarmónica de Madrid, y el Conservatorio de Madrid durante veinte años (1901-1921) le colocaba en un estrato de gran influencia que utilizó en favor del impulso cultural nacional.⁶⁹² El Ateneo Artístico y Literario de Madrid, el Círculo de Bellas Artes, el Conservatorio de Madrid y el Centro de Cultura Hispanoamericana son algunas de las entidades en las que Tomás Bretón solía ofrecer conferencias de gran impacto con temáticas reivindicativas sobre la situación musical del país. Estas conferencias servían de introducción a los problemas reales del ámbito musical a las que Bretón añadía una serie de propuestas de cambio urgente como posibles soluciones a los mismos, aunque ciertas veces era tachado de utópico por ello.⁶⁹³ Algunos ejemplos fueron los efectos negativos que tenía para la ópera su representación en el Teatro Real, a lo que Bretón proponía su traslado al Teatro de la Zarzuela; o la escasa cantidad de compositores españoles que fueron interpretados por la Sociedad de Cuartetos, a lo que intentó dar solución ofreciendo una de sus propias composiciones para ser estrenada por ellos.⁶⁹⁴

En el ámbito de la música de cámara, esa composición fue una de sus primeras experiencias con fines profesionales: *Trío para violín, violoncello y piano en mi mayor*,

⁶⁸⁹ Tomás Bretón, *Carta a Isaac Albéniz*, Madrid, 26 de marzo de 1897. Extraída de Ramón Sobrino "El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música española en torno al 98", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, p. 177.

⁶⁹⁰ Víctor Sánchez Sánchez, "Tomás Bretón 1850-1923", *Fundación Juan March*, Semblanzas de compositores españoles, 2009, pp. 2-7.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² *Ibidem*.

⁶⁹³ Víctor Sánchez Sánchez, "Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898.", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 6, 1998, pp. 34-48.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

estrenado finalmente por la Sociedad de Cuartetos en 1893.⁶⁹⁵ Sobre él, Bretón declara: "trabajé todo el día en *Trío*, ¡qué difícil es este género!".⁶⁹⁶ A pesar de haber demostrado interés por el auge de la música de cámara nacional y afán porque el género en España fuese digno competidor de sus correspondientes europeos, su catálogo de obras de cámara no fue muy extenso. A su trío y al primer cuarteto mencionado se le suman un quinteto con piano estrenado en 1904, un sexteto para piano y vientos en 1909⁶⁹⁷ y los tres cuartetos restantes, considerados sus obras más representativas del género.⁶⁹⁸ De ellos trataremos en profundidad a continuación.

4.1.1. Cuarteto nº 1 en re mayor "María Cristina"

La infanta Isabel se mostró siempre interesada por el cosmos musical de su época, tanto como intérprete como promotora, mecenas, y patrocinadora de diferentes ediciones y eventos.⁶⁹⁹ Junto a ella, la regente María Cristina fue una gran impulsora de las carreras profesionales de artistas como Tomás Bretón, quien decidió dedicarle a esta última su primer cuarteto serio: el *Cuarteto en re mayor*. Tanto su composición como su estreno datan de 1902, una etapa de madurez del compositor en la que ya era director del Real Conservatorio de Madrid. La agrupación encargada de su primera interpretación fue el Cuarteto Francés en el Teatro de la Comedia; al igual que la de su inmediatamente posterior *Quinteto para piano y cuerda en sol mayor* y su *Cuarteto Dramático en do menor* de 1907.⁷⁰⁰

El *Cuarteto en re mayor* tiene una estructura clásica en cuatro movimientos: *Allegro Moderatto non tanto*, *Andante*, *Scherzo. Allegro* y *Trío*, y *Grave*. En este caso, Tomás Bretón ha optado por añadirle una inusual coda al *Scherzo. Allegro*, convirtiendo este tercer movimiento en más largo de lo que era habitual hasta ese momento de la historia de los cuartetos de cuerda españoles.

En el primer movimiento, la estructura vertical general es muy igualitaria, con las intervenciones de todos los instrumentos repartidas de forma equitativa. Los momentos de reposo de la viola con notas largas ligadas suelen ser parte los diálogos de los que en algún momento acaba siendo partícipe como protagonista, y lo hace en pasajes cuya dificultad no desmerece a la del resto. También son habituales las intervenciones en unísono rítmico con otros instrumentos, alternadas tanto con los violines como con el violonchelo. La verdadera dificultad del movimiento reside en las alteraciones accidentales y su interpretación, ya que se pueden ver muy seguidas en algunas líneas melódicas, una práctica que modifica la postura de la mano izquierda y, en ocasiones como la siguiente, obliga al instrumentista a cambiar de posición (Ilustración 3).⁷⁰¹

⁶⁹⁵ Ester Aguado Sánchez, "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música*, vol. 9, 2002, pp. 27-140.

⁶⁹⁶ Tomás Bretón, *Diario (1881-1889)*, día 20.12.1886, p. 578. Extraído de Víctor Sánchez Sánchez, "Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898.", 1998, p. 44.

⁶⁹⁷ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁶⁹⁸ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 460.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 462.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 461.

⁷⁰¹ Edición de la Sociedad Anónima Casa Dotésio (archivada en la Biblioteca Nacional de España), compases 139-143 del primer movimiento.



Ilustración 3: Compases 139-143 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

Esta tercera posición (sugerida por el autor con un 1 sobre la nota fa# de la viola) es la más alta que presenta la viola en todo el movimiento, a la que se suma otro momento más que se ha de interpretar obligatoriamente en segunda o tercera posición. En cuanto a los golpes de arco y otros aspectos técnicos, tanto la viola como el resto de los participantes del cuarteto se mantienen en un registro sencillo y sin alardes de virtuosismo en ningún caso: no hay técnicas complejas y el arco se mueve entre *detaché*, notas sueltas y picadas; las tres técnicas básicas. La interpretación de dobles cuerdas y acordes por parte de la viola no es muy abundante, pero en aquellas ocasiones donde son necesarias, su desarrollo es en cierto modo complejo. En primer lugar, la viola comienza con una serie de acordes que veremos repetidos más adelante en el cuarteto, entre los que se encuentra la posición de doble cuerda en quinta.⁷⁰² En segundo lugar, durante el nº 10 de este primer movimiento se desarrolla el pasaje más extenso de dobles cuerdas para la viola: una serie de blancas con el ritmo del tema principal del desarrollo. Al ser figuras tan largas en dobles cuerdas pisadas con alteraciones, y que desembocan en la tercera posición obligatoriamente, la afinación de las mismas en sí requiere un considerable dominio del intérprete en ese campo (Ilustración 4).⁷⁰³



Ilustración 4: Compases 166-170 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

Por último, es necesario mencionar la aparición de tres pequeños *solos* de viola durante el primer movimiento de este cuarteto, todos de carácter muy sencillo y casi anecdótico. Aparte de estos, y aunque no es un *solo*, es destacable la entrada tras el cambio

⁷⁰² La doble cuerda en quinta es una de las más difíciles de ejecutar en la viola, pues al ser un instrumento afinado por quintas, las dos cuerdas que la forman tienen que pisarse con un solo dedo.

⁷⁰³ Edición propia a partir de la edición de la Sociedad Anónima Casa Dotésio (archivada en la Biblioteca Nacional de España), compases 166-170 del primer movimiento.

de tono: quien introduce el motivo rítmico principal que se repetirá numerosas veces es la viola (Ilustración 5).⁷⁰⁴

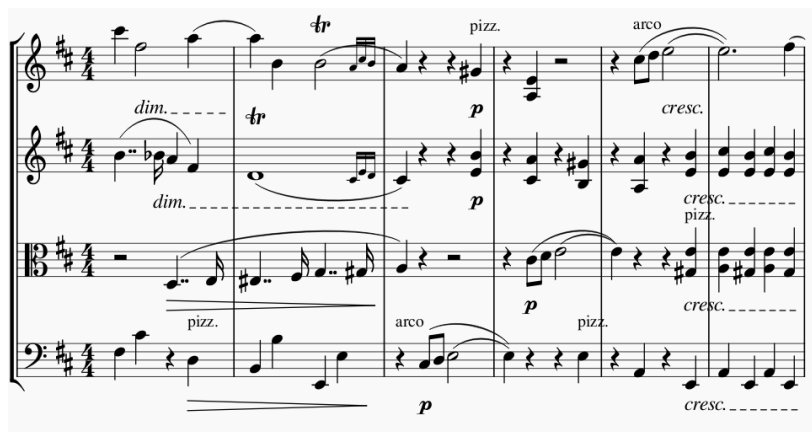


Ilustración 5: Compases 93-98 del primer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

El segundo movimiento del *Cuarteto en re* de Tomás Bretón es un *Andante* muy variado y sorprendente en lo que a la viola respecta. En primer lugar, comienza con un *solo* en el que, durante ocho compases, se interpreta una línea melódica con el único acompañamiento del violonchelo en nota tenida. El compositor recomienda interpretar el *solo* en tercera posición a través de la indicación de primer dedo en el fa#, y esta se debe mantener hasta el final del pasaje. Es muy probable que la razón por la que insta a esa tercera posición sea que desde esta el pasaje puede hacerse solamente en dos cuerdas; así resulta conveniente, no solamente por cuestiones de facilidad en su resolución, sino también porque de esta forma se mantiene más tiempo en la cuerda sol, una de las más graves y potentes del instrumento. La complejidad del *solo* no reside en la técnica sino en la responsabilidad y la expresión melódica (Ilustración 6).⁷⁰⁵



Ilustración 6: Compases 1-14 del segundo movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

En esta primera parte del movimiento abundan las ocasiones donde la viola realiza pasajes melódicos a modo de apoyo para otras melodías cruzadas. Cada instrumento parece dedicado a una parte formante de un todo, que es la masa armónica, de modo que todos se hacen imprescindibles para que esta esté completa. Destaca una dobladura de los dos violines y la viola en la que realizan un unísono rítmico a distancia de tercera y quinta formando el acorde, con esta última en una tesitura aguda que le insta a llegar hasta la tercera posición. También sucede a continuación en un diálogo igualitario en el que participan todos los instrumentos, y en el que la viola toma el relevo de los violines en

⁷⁰⁴ *Ibid.*, compases 93-98 del primer movimiento.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, compases 1-14 del segundo movimiento.

tesitura aguda para la que utiliza, esta vez, hasta la quinta posición (Ilustración 7).⁷⁰⁶ Es un descenso de semicorcheas complejo en clave de sol que requiere un dominio de la técnica de la mano izquierda y los cambios de posición, además de equiparar por completo la viola en cuanto a virtuosismo con los demás instrumentos. Este se repite una vez más seguidamente, pero en octava baja.



Ilustración 7: Compases 55-58 del segundo movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

Continúan las construcciones armónicas en base a diferentes ritmos y melodías igualitarias que aportan todos los integrantes del cuarteto, mayoritariamente de forma heterogénea, pero con pequeños oasis de consenso en unísonos rítmicos con los que descansan dos o tres compases. A partir del nº 26 de ensayo, la viola realiza una transición en semicorcheas de acompañamiento mientras que el resto de instrumentos desarrolla un ascenso de la melodía: el primer violín, con notas más largas, canta sobre la base construida por el resto. Una de las peculiaridades que caracterizan este movimiento tiene lugar sobre todo en la parte intermedia, y son los constantes cambios de compás entre binario, con un dos por cuatro, y ternario, con un seis por ocho. Este juego rítmico se intensifica internamente con la inclusión de cinquillos en *solo*. La viola se pone a la altura interviniendo con un *arpeggio* en semicorcheas ascendentes picadas (Ilustración 8).⁷⁰⁷



Ilustración 8: Compases 138-139 del segundo movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

A partir de la parte final del movimiento, la viola desempeña un papel más sencillo en el que abundan las dobladuras con el segundo violín en pasajes rítmicos de

⁷⁰⁶ Edición de la Sociedad Anónima Casa Dotésio (archivada en la Biblioteca Nacional de España), compases 55-58 del segundo movimiento.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, compases 138-139 del segundo movimiento.

acompañamiento en semicorcheas, y algunos pasajes igualitarios del principio del movimiento se ven sustituidos por momentos de notas tenidas para la viola. Las entradas de unísonos rítmicos sí se mantienen hasta el final del movimiento.

El tercer movimiento comienza con un *Scherzo* de características muy tradicionales. En la primera parte, impera una distribución tres a uno en la que el violín primero realiza toda la parte solista, mientras que los instrumentos restantes le sirven de acompañamiento. Es un acompañamiento sencillo que combina negras y corcheas entre silencios que dejan lucirse al agudo; en el caso de la viola y del violín segundo, una gran parte de negras son dobles cuerdas al aire y pisadas en primera posición, con una excepción en la que la viola debe subir a tercera.

Tras la doble barra, la distribución cambia a dos y dos: se forma un diálogo de entradas de corcheas entre los violines y los instrumentos graves del cuarteto. Siguen siendo entradas sencillas y usualmente en dobladura para el violonchelo y la viola, instrumento al que se le asignan varios cambios de posición a tercera. El carácter que adopta la viola en esta parte del movimiento es rítmico, no muy rápido, y para el que es necesario utilizar únicamente los golpes de arco básicos. Entre los diálogos sobresale un breve *solo* de viola en respuesta a uno similar del violín segundo. Se trata de cuatro compases de corcheas ligadas de dos en dos con diferencias cromáticas entre ellas (Ilustración 9).⁷⁰⁸



Ilustración 9: Compases 60-63 del tercer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

La primera parte del *Trío* comienza con dieciséis compases de melodía expresiva en notas ligadas de la viola, a lo que el resto de instrumentos se suman con acompañamientos en negras. Se trata de un inusual comienzo y continuación para un *trío*, ya que después de otros dieciséis compases con una melodía similar en los violines, la viola retoma la parte protagonista y la mantiene hasta la doble barra. Una vez más, la dificultad del pasaje no reside en la técnica sino en la responsabilidad y la expresión, ya que está compuesto por notas largas y sencillas una vez normalizada la tercera posición (Ilustración 10).⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ *Ibid.*, compases 60-63 del tercer movimiento.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, compases 99-106 del tercer movimiento.



Ilustración 10: Compases 99-106 del tercer movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

El resto del *Trío* hasta la coda mantiene a la viola muy igualada al violín segundo en diálogos y dobladuras. Exceptuando el comienzo, donde un diálogo le brinda la oportunidad de abrir esta segunda parte, la estructura que se forma recuerda al tres a uno del principio del movimiento: el violín primero acaparaba todo protagonismo y responsabilidad melódica. También se pueden ver algunas dobladuras con el violonchelo como respuesta al tema presentado por los violines, similares a las que ya se nos habían mostrado en el *Scherzo*. Del mismo modo, aparece de nuevo el *solo* en corcheas cromáticas de la viola. En cuanto a la coda, se puede describir como una miscelánea de construcciones ya vistas durante todo el movimiento: el tema melódico con el que la viola introduce el *trío* (en este caso dura solamente tres compases), dobladuras de esta con el violín segundo en corcheas cromáticas, diálogos de intervenciones sencillas pero igualitarias, y una gran cantidad de acompañamiento en negras y blancas en la parte que le toca a la viola. En general, tanto el *Scherzo* como el *Trío* mantienen una cantidad considerable de elementos tradicionalistas y nos devuelven el solismo de los agudos como no se nos había presentado en todo el cuarteto hasta el momento. Pero, por otra parte, también dejan muchos pasajes igualitarios e incluso incluyen ciertas concesiones excepcionales hacia la viola, como su papel protagonista melódico durante la primera parte del *trío*, su equiparación con el violín segundo, su participación de pleno derecho en los diálogos con el resto de integrantes, o la normalización de las dobles cuerdas y de la tercera posición.

El comienzo del cuarto movimiento *grave* del cuarteto de Tomás Bretón presenta una serie de entradas en *solo* que abre el violín primero seguido de la viola y del violín segundo. Para esta, el pasaje supone ciertas dificultades técnicas como la velocidad, la combinación de ritmos y una subida de posición en salto de primera a quinta para alcanzar sin notas intermedias la octava de si agudo (Ilustración 11).⁷¹⁰ Es un ejemplo de gran responsabilidad de la viola y equiparación a los demás instrumentos.

⁷¹⁰ Edición propia a partir de la edición de la Sociedad Anónima Casa Dotésio (archivada en la Biblioteca Nacional de España), compases 4-7 del cuarto movimiento.



Ilustración 11: Compases 4-7 del cuarto movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

El resto de la introducción, la viola realiza un papel melódico de notas ligadas y sin cambios que forma parte de toda una construcción igualitaria, muchas veces en dobladura con el segundo violín. Sin embargo, el comienzo de la fuga es, una vez más, sorpresivo en favor del instrumento que nos atañe: la exposición del tema corre a su cargo durante seis compases de *solo*. Este tema tiene ritmo y arcos complejos, que incluyen semicorcheas picadas ligadas tanto arco abajo como arco arriba, aunque ningún cambio de posición (Ilustración 12).⁷¹¹ A los seis compases se le une el violín segundo con el tema, y juntos continúan con el desarrollo.



Ilustración 12: Compases 37-43 del cuarto movimiento del cuarto en re de Tomás Bretón

Durante este mencionado desarrollo, los motivos del tema se van entrelazando y alternan momentos de relieve de los diferentes instrumentos a través de acentos; pero lo que verdaderamente sobresale del conjunto es, por tesitura, el violín primero interpretando notas muy agudas (hasta octava posición en la cuerda más aguda del instrumento, mi). Algunas de las técnicas a las que se tiene que enfrentar la viola durante su participación en esta gran construcción sonora son adornos como trinos, mordentes, y alteraciones accidentales que le obligan a interpretar en media posición. Después del nº 55 de ensayo, tiene lugar un canon igualitario en el que cada integrante del cuarteto entra con el mismo motivo a diferencia de octava, empezando por los graves. Inmediatamente

⁷¹¹ Edición de la Sociedad Anónima Casa Dotésio (archivada en la Biblioteca Nacional de España), compases 37-43 del cuarto movimiento.

a continuación, la viola protagoniza uno de sus pasajes más extensos en clave de sol (nueve compases), y que iguala su tesitura con la del violín segundo (Ilustración 13).⁷¹²



Ilustración 13: Compases 207-211 del cuarto movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

El *Pesante* de este cuarto movimiento tan solo deja en la parte de la viola una sucesión de semicorcheas y corcheas que sirven de base rítmica y armónica para las demás intervenciones, a veces acompañantes y otras a contratiempo; y una contada vez su participación en un diálogo con reminiscencias del motivo principal del movimiento.

Finalmente, el *Allegro* que remata esta última parte del cuarteto es presentado una vez más por la viola, que parece el instrumento predilecto de Bretón para los comienzos de sección, aunque esta vez es acompañada por el violonchelo durante cuatro compases. De nuevo, las alteraciones accidentales y las relaciones cromáticas son las protagonistas de este tipo de solos, en este caso formado por corcheas sueltas y ligadas para las que no se requiere cambiar de posición (Ilustración 14).⁷¹³



Ilustración 14: Compases 308-313 del cuarto movimiento del Cuarteto en re mayor de Tomás Bretón

Los últimos pentagramas del movimiento se pueden ver una vez más presididos sonoramente por esa tesitura sobreaguda de la octava posición en el violín primero. Todos los instrumentos acaban el cuarteto en una serie de acordes no excesivamente complejos cuya peculiaridad en la viola reside en una doble cuerda unísono en re: se toca a la vez la cuerda sol pulsada en la nota re, y la cuerda re al aire, formando una sensación de potencia en una sola nota.

⁷¹² *Ibid.*, compases 207-211 del cuarto movimiento.

⁷¹³ *Ibid.*, compases 308-313 del cuarto movimiento.

En síntesis, la parte de la viola en este *Cuarteto en re mayor* dedicado a María Cristina de Tomás Bretón es técnicamente avanzada y cuenta con infinidad de momentos de responsabilidad. La estructura virtuosística italiana que imperó en los cuartetos de cuerda españoles hasta entrado el siglo XIX no hace acto de presencia durante este cuarteto más que en contadas ocasiones durante el comienzo del tercer movimiento y el desarrollo del cuarto. De este modo, los momentos realmente igualitarios en los que la participación de todos los instrumentos construye una estructura sólida son mayoritarios, y la viola se convierte en una digna participante de ellos en todos los aspectos. Tiene seis *solos*, muchos de ellos al principio de sección, con lo que Bretón demuestra su confianza en los intérpretes violistas para la ejecución de pasajes de mucha exposición (para el estreno de la obra contó con Conrado del Campo, gran intérprete anteriormente mencionado). Además, una de las principales dificultades individuales de la interpretación del cuarteto, las alteraciones, son un hándicap constante en el desarrollo de la *partichela* de viola, pues requieren, en diferentes ocasiones, de cambios de posición inevitables a media o a la tercera posición ya normalizada por el compositor para este instrumento. Por último, también llega en varias ocasiones a alcanzar la quinta posición.

4.1.2. Cuarteto nº 2 en do menor “Dramático”

Según relata Fernando Delgado,⁷¹⁴ pudimos ver un primer cuarteto dedicado a María Cristina con patrones puramente clásicos inspirados en la tradición vienesa. Sin embargo, tanto este segundo cuarteto compuesto en 1907, como el tercero y último compuesto en 1909, nos deparan armonías, texturas y expresiones explícitamente complejas y cercanas a la experimentación. A continuación podremos comprobar qué papel juega la viola dentro del apodado “Dramático”.

Estrenado en la misma fecha de su composición y, una vez más, a manos del Cuarteto Francés,⁷¹⁵ este *Cuarteto nº 2 en do menor* de Tomás Bretón presenta una estructura en cuatro partes: *Grave*, *Romanza*, *Allegro deciso* y *Allegro ma non troppo un poco appassionato*. Es cierto que el primer movimiento *Grave* destaca precisamente por sus giros tonales y sus juegos armónicos para los que utiliza alteraciones accidentales, práctica que afecta directamente a la viola y que se convierte en una de las dificultades más notables del papel de este instrumento en todo el movimiento. Estas dificultades no llegan a apreciarse hasta bien entrado el *Allegro* del *Grave*, pues su introducción tiene un carácter calmado y el compositor decide asignar a la viola una gran cantidad de notas tenidas con el fin de enfatizar ese efecto. Una vez en el *Allegro*, las notas tenidas de la viola van transformándose en apoyos rítmicos y melódicos usualmente en dobladura con el violonchelo o con el violín segundo, un recurso recurrente a lo largo de todo el movimiento. Dichas dobladuras están pensadas para su ejecución en primera posición y no conllevan la utilización de técnicas de arco complejas (Ilustración 15).⁷¹⁶

⁷¹⁴ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁷¹⁵ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 468.

⁷¹⁶ Edición propia a partir del manuscrito ubicado en la Biblioteca Nacional de España, compases 42-47 del primer movimiento.



Ilustración 15: Compases 42-47 del primer movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

Por otra parte, este *Allegro* tiene partes de construcción igualitaria en las que los diferentes instrumentos se introducen equitativamente. Aunque sigue sin necesitar moverse de la primera posición ni enfrentarse a ritmos complicados, la viola experimenta especialmente en este tipo de pasajes la dificultad añadida por esas alteraciones accidentales mencionadas. Destaca un breve momento en el que la viola se queda sola realizando una escala ascendente, es el primero y una de las escasas intervenciones que se pueden considerar *solos* para este instrumento en todo el movimiento (Ilustración 16).⁷¹⁷



Ilustración 16: Compases 94-101 del primer movimiento del Cuarteto en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

Tras el primer cambio de tonalidad se puede ver otra escala ascendente a modo de *solo* similar a la inmediatamente anterior, en primera posición y seguida de una continuación realizada, en este caso, por el violín segundo. No obstante, los pasajes sencillos técnicamente en dobladura o contruidos en base a una serie de entradas igualitarias siguen siendo la tónica del movimiento; incluso se introduce un pasaje en disposición tres a uno en el que el violín primero recupera su clásico protagonismo al mismo tiempo que el resto le acompañan o simplemente esperan en silencio.

La parte final del movimiento podría calificarse como la más interesante para la viola en concreto, pues muestra algunas técnicas que aún no habían sido necesarias en toda la pieza. En primer lugar, aparece un breve *solo* más, similar a los anteriores, pero con la peculiaridad de su escritura en clave de sol. De todas formas, no es necesario cambiar de posición para su realización. El primer cambio de posición inevitable en este

⁷¹⁷ *Ibid.*, compases 94-101 del primer movimiento.

movimiento para la viola es la subida al fa agudo que tiene lugar tras el nº 14 de ensayo, en un pasaje nuevamente escrito en clave de sol. El segundo es una versión aguda de las breves escalas en sol que ya han sido mencionadas, en este caso llegando a alcanzar la tercera posición (Ilustración 17).⁷¹⁸



Ilustración 17: Compases 344-351 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

Toda esta serie de intervenciones violísticas en realidad no resultan más que excepciones dentro del entramado de dobladuras, acompañamientos y entradas equivalentes de todos los instrumentos que definen la totalidad del movimiento. El último y más complejo de estos oasis de demostraciones técnicas de la viola es un pasaje ubicado en el nº 17 de ensayo. Consta de una serie de corcheas en dobles cuerdas con distintas ligaduras y alteraciones accidentales, para cuya interpretación es necesario cambiar de posición y leer en clave de sol. Un momento excepcionalmente difícil que contrasta con el rol general del instrumento en cuestión (Ilustración 18).⁷¹⁹



Ilustración 18: Compases 376-383 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

El segundo movimiento del cuarteto es una *Romanza* no muy extensa en la que el papel de la viola no alberga ningún momento de complejidad más allá de un pasaje en

⁷¹⁸ *Ibid.*, compases 344-351 del primer movimiento.

⁷¹⁹ *Ibid.*, compases 376-383 del primer movimiento.

clave de sol en primera posición; la nota más aguda es un fa perfectamente realizable mediante una extensión⁷²⁰ (Ilustración 19).⁷²¹



Ilustración 19: Compases 77-81 del segundo movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

Si bien es cierto que el movimiento nunca enfrenta tres voces a una, y ninguno de los agudos toma el papel protagonista, tampoco abundan los momentos de relieve del resto de voces. La estructura vertical es mayoritariamente igualitaria y de carácter simple. Se puede ver a la viola en multitud de ocasiones doblando al segundo violín o al violonchelo, siempre en un rol de construcción de la masa sonora y no de acompañamiento de un solista, de forma que su aportación, aunque sea conjunta, no es secundaria. De todas formas, existen ciertos momentos de acompañamiento realizados por este instrumento de forma melódica y en figuras más rápidas que la media, como corcheas, semicorcheas o tresillos; pero son minoritarios.

Por otra parte, cabe destacar un reducido número de pasajes en los que se puede considerar que la viola lidera el grupo y tiene sus entradas de mayor responsabilidad. El primero es una secuencia no muy breve en la que la carga melódica recae tanto en ella como en el violín segundo. La serie de semicorcheas que la forma combina las ligaduras del violín y de la viola a tiempos distintos, marcando diferencias en el fraseo. Por lo demás, es un pasaje que no requiere otra técnica de arco, no tiene alteraciones accidentales problemáticas ni requiere cambios de posición para la viola (Ilustración 20).⁷²²

⁷²⁰ Una extensión es una técnica mediante la que el instrumentista alcanza una nota de la posición siguiente en la que se encuentra sin necesidad de cambiar de posición, solamente con un estiramiento inusual del cuarto dedo. Se usa en el caso aislado de que sea una única nota la que se debe interpretar en la posición siguiente y se trate de la más baja.

⁷²¹ Edición propia a partir del manuscrito ubicado en la Biblioteca Nacional de España, compases 77-81 del segundo movimiento.

⁷²² *Ibid.*, compases 24-27 del segundo movimiento.



Ilustración 20: Compases 24-27 del segundo movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

Acto seguido a su momento solista con el violín, la viola tiene una muy breve entrada también en *solo*, secundada por el violonchelo a mitad del primer compás. La siguiente de sus intervenciones que podría considerarse de responsabilidad solista es una interacción en forma de breve diálogo, esta vez con el primer violín. En ella, el compositor vuelve a decidir fijar la posición para la viola en primera, pero le añade una nueva dificultad relacionada con el ritmo: silencios de negra y de negra con puntillo, combinados con semicorcheas y corcheas alternas y ligadas (Ilustración 21).⁷²³



Ilustración 21: Compases 58-60 del segundo movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

Para el tercer movimiento del cuarteto, el autor decide alejarse del clásico *Minuetto y Trío* y opta por un *Allegro deciso*, aunque este no pierde el carácter danzante y rítmico característico del primero. Está compuesto mayoritariamente por negras distribuidas por todos los instrumentos de manera igualitaria, en algunas ocasiones en forma de unísono rítmico, y en otras de forma combinada con silencios y ligaduras. Al ritmo predominante mencionado se le suman en la parte de viola series de corcheas repetidas a modo de acompañamiento y notas tenidas tras el cambio de tono; sin embargo, no distan de los roles del resto de los participantes en el cuarteto, pues la estructura se mantiene igualitaria y vertical. El único interés que puede extraer la viola de esta serie de pasajes es la presencia de ciertas dobles cuerdas pisadas y una cantidad considerable de alteraciones accidentales, recurso ya usual a lo largo de este cuarteto y consecuencia de las intenciones de experimentación armónica de Bretón.

Las contadas excepciones en las que la viola presenta diseños diferentes a los anteriormente mencionados y consigue desmarcarse aunque sea brevemente de esa masa sonora compacta que define el movimiento, comienzan por apenas cuatro compases en

⁷²³ *Ibid.*, compases 58-60 del segundo movimiento.

los que adquiere la exclusividad melódica. Mientras ella canta en una línea sencilla, los violines hacen de apoyo rítmico y el violonchelo se mantiene en silencio (Ilustración 22).⁷²⁴

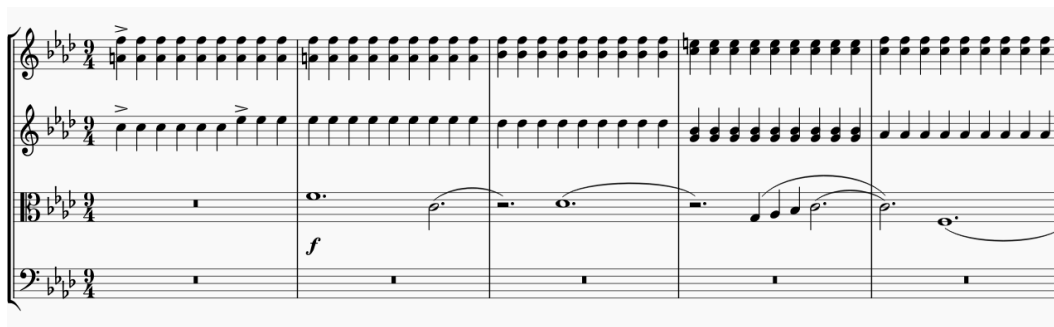


Ilustración 22: Compases 17-22 del tercer movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

La participación de forma igualitaria de la viola en los diálogos melódicos que se intercambian entre todos los instrumentos provoca que en ciertos momentos se puedan crear pequeñas intervenciones de carácter solista en su papel, aunque no se alarguen más de un compás (Ilustración 23).⁷²⁵ Esta práctica se repite en otras ocasiones y con efectos muy similares: siempre con *solos* breves y de ejecución sencilla.



Ilustración 23: Compás 79 del tercer movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

El último pasaje sorprendente para la viola dentro de la tónica general del movimiento es una secuencia compartida con el violonchelo en la que ambos desarrollan una melodía invertida con respecto al otro. De esta forma, hacen que el foco de atención de todo el cuarteto se centre durante seis compases en las voces graves, las cuales interpretan a unísono rítmico una estructura prácticamente simétrica (Ilustración 24).⁷²⁶

⁷²⁴ *Ibid.*, compases 17-22 del tercer movimiento.

⁷²⁵ *Ibid.*, compás 79 del tercer movimiento.

⁷²⁶ *Ibid.*, compases 291-296 del tercer movimiento.



Ilustración 24: Compases 291-296 del tercer movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

El cuarto movimiento del *Cuarteto en do menor "Dramático"* de Tomás Bretón es, de los cuatro, el más propenso a las estructuras jerárquicas y el solismo por parte de los violines. Desde el comienzo en construcción dos a dos con el peso melódico claramente sobre estos, los momentos en los que actúan de protagonistas se extienden por toda la pieza: a partir del n° 5 de ensayo hay hasta veintinueve compases seguidos de *solo* para los violines, mientras que la viola emplea dieciséis de ellos en acompañar con negras a las voces dominantes, y los trece restantes se mantiene en silencio. También se pueden encontrar pasajes en los que el instrumento realiza notas largas y tenidas, simples o dobles, a modo de simple apoyo armónico.

Por otra parte, estos elementos jerárquicos, aunque mucho más presentes que en los movimientos anteriores, no monopolizan la pieza, y de ella también se pueden extraer algunos momentos en diálogo o construcción con entradas igualitarias. En estos casos, como marcaba la tendencia de los predecesores más cercanos, la viola adquiere un papel similar al del resto de participantes, sin quedarse atrás en presencia, técnica o dificultad. El pasaje que precede al n° 4 de ensayo es un ejemplo de este tipo de diseños en los que los instrumentos se turnan las entradas. (Ilustración 25).⁷²⁷ En otras ocasiones, intervienen dos a dos, usualmente agrupados en agudos y graves.

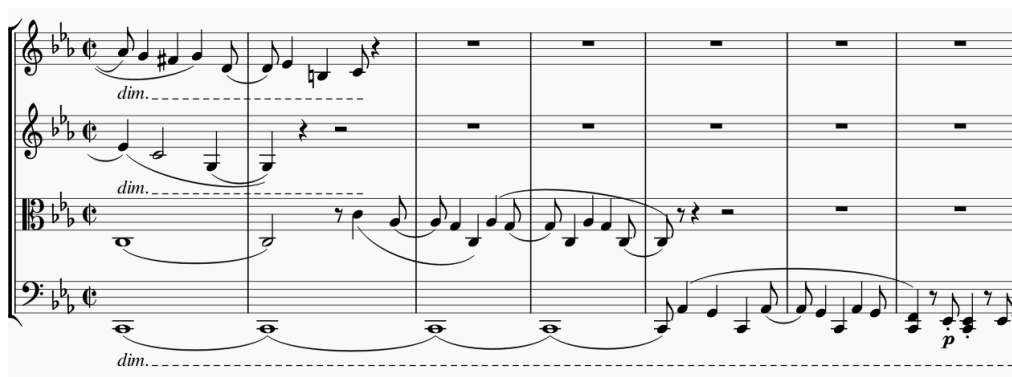


Ilustración 25: Compases 47-53 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

Existe un pasaje de carácter solista que la viola interpreta en hasta dos ocasiones. Se trata de una línea melódica sencilla en la que el ritmo alterna corcheas y negras con puntillo ligadas de forma desigual. Los desajustes rítmicos que generan estas

⁷²⁷ *Ibid.*, compases 47-53 del cuarto movimiento.

combinaciones son el único foco posible de dificultad en el pasaje, pues no ha de ser interpretado a gran velocidad y tanto las posiciones como las técnicas de arco se reducen a una. Aunque el resto de instrumentos no guarden silencio y continúen aportando material rítmico y armónico, se entiende como un mero acompañamiento por lo menos durante los cuatro compases en los que la viola lleva la carga melódica (Ilustración 26).⁷²⁸



Ilustración 26: Compases 25-29 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

A partir del nº 13, *Calmo*, el juego de voces se complica armónica y rítmicamente: el orden de participación es desigual y constante, así como las alteraciones accidentales, y se crea cierta tensión que llega a generar sensación de confusión. Individualmente no supone un reto técnico para ninguno de los participantes, exceptuando la atención que requiera atender las entradas sorpresivas o la introducción alteraciones. En la parte de la viola destaca, por contraste al resto del movimiento, la única construcción que requiere de un cambio de posición suyo en toda la pieza: una serie de dobles cuerdas en octava que le obligan a desplazarse a segunda (Ilustración 27).⁷²⁹



Ilustración 27: Compases 280-283 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en do menor "Dramático" de Tomás Bretón

El *Cuarteto nº 2 en do menor* de Tomás Bretón es, efectivamente, una obra dedicada a la experimentación, sobre todo en los aspectos armónicos. El compositor centra los recursos de todos los instrumentos en la creación de sonoridades alternativas, lo que incentiva la participación igualitaria durante prácticamente toda la obra. Así, se pueden ver entradas en canon, combinadas, verticales o diálogos en los que ningún instrumento presenta un nivel técnico o representatividad menor. Las excepciones que

⁷²⁸ *Ibid.*, compases 25-29 del cuarto movimiento.

⁷²⁹ *Ibid.*, compases 280-283 del cuarto movimiento.

pueda haber de este balance de voces imperante se encuentran en el cuarto movimiento, el único con pasajes jerárquicos de todo el cuarteto.

Por otra parte, la dificultad y el abanico de técnicas a utilizar por la viola en este cuarteto es muy inferior al inmediatamente anterior del mismo compositor. Durante toda la obra, la viola no necesita cambiar de posición, realizar a penas dobles cuerdas –pocas más que las plasmadas en la *Ilustración 27*–, utilizar gran cantidad de golpes de arco o exponerse a interpretar pasajes con carácter solista que conlleven ningún tipo de responsabilidad. Tomás Bretón no parecía interesado en explotar las capacidades individuales de los instrumentistas, ya no solo de los violistas, sino que plasma sus intenciones expresivas en forma de masa sonora construida como una serie de engranajes sencillos que conforman una gran maquinaria. Las dificultades y momentos sobresalientes que pudo tener la viola durante el cuarteto, descontando las excepciones mencionadas como los pasajes de las ilustraciones 18 y 22, están relacionadas sobre todo con esa cantidad de alteraciones accidentales y con la complejidad que pueda resultar de las combinaciones rítmicas.

4.1.3. Cuarteto nº 3 en mi menor

Compuesto en 1909 y estrenado en 1910 en Madrid, el *Cuarteto nº 3 en mi menor* es el tercer y último cuarteto de Tomás Bretón. La idea primera del autor con respecto al estreno de este cuarteto era continuar confiándole esa representación al Cuarteto Francés, como hizo con sus anteriores obras camerísticas. Sin embargo, pudimos comprobar al estudiar la trayectoria de los diferentes cuartetos de la época que en 1909 el Cuarteto Francés no se encontraba en un buen momento profesional y su relevo fue tomado temporalmente por el incipiente Cuarteto Vela. De este modo, el uno de abril de 1910 se pudo escuchar en el Teatro Español de Madrid por primera vez un estreno de Tomás Bretón a manos del joven Cuarteto Vela:⁷³⁰ el *Cuarteto nº 3 en mi menor*. Posteriormente, después de una segunda representación en 1913, la falta de publicaciones de la partitura precipitó al cuarteto en cuestión a sufrir un abandono de casi cien años hasta su reestreno en la década de 2010.⁷³¹

El *Cuarteto en mi menor* resulta estilísticamente más similar al nº 2 “Dramático” por su faceta experimentativa que al clásico nº 1; pero en ninguno de los tres se plasma un gran alejamiento de las bases históricas del género. El nº 3 consta de cuatro movimientos: *Allegro cómodo*, *Andante*, *Allegro no mucho* y *Allegro deciso*. Su peculiaridad es que, entre un carácter melódico y una escritura sencilla, según afirma Delgado,⁷³² sobresalen en este cuarteto tintes de la tradición musical española, que se hacen especialmente presentes en la segunda parte del primer tiempo y en el tercer movimiento. A continuación se analizará qué papel toma la viola en todo él.

⁷³⁰ Según confirma Fernando Delgado en “Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)”, *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48; los integrantes del cuarteto concretamente en ese ciclo de conciertos fueron Telmo Vela, Francisco Cano, Enrique Alcoba y Domingo Taltavull (por orden de instrumento).

⁷³¹ Fernando Delgado, “Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)”, *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁷³² *Ibidem*.

El primer movimiento del cuarteto en mi menor de Tomás Bretón es un breve *Allegro cómodo* de carácter general igualitario y modulante. Aunque comienza con un primer violín claramente protagonista por responsabilidad y tesitura, no tarda en ceder espacio para la intervención del resto de instrumentos. La viola, muy apegada al violín segundo pero participativa en los pasajes comunes, tiene además apuntes sobresalientes sobre sus compañeros espolvoreados por toda esta primera parte: los arpeggios continuados por el violín segundo en diálogo durante los últimos pentagramas de la primera parte son un claro ejemplo de ello (Ilustración 28).⁷³³ A pesar de mantenerse en primera posición y no utilizar golpes de arco complejos, las entradas rápidas en arpeggio y la gran cantidad de alteraciones accidentales debido a ese carácter experimental y modulante del cuarteto, hacen que la parte de viola adquiera cierta dificultad.



Ilustración 28: Compases 56-59 del primer movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón

Para acabar la primera parte del movimiento el autor escribe un *solo* de viola de diez compases en el que la viola se expresa melódicamente en una tesitura intermedia, mientras el resto de instrumentos la acompaña con motivos rítmicos. Representa el pasaje solista más extenso de toda la serie de cuartetos de Tomás Bretón. No es un *solo* de dificultad técnica, pero sí de gran exposición y profundidad sentimental (Ilustración 29).⁷³⁴



Ilustración 29: Compases 65-74 de viola del primer movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón

Tras la doble barra, la tónica de igualdad y balance de voces entre instrumentos prevalece, y la viola adquiere incluso más protagonismo. Realiza otros dos pasajes melódicos en *solo* muy similares al primero y, aunque con notas diferentes, todos de responsabilidad expresiva y en la tesitura intermedia que la enfatiza.

⁷³³ Edición propia del manuscrito original del *Cuarteto en mi menor* de Tomás Bretón conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 56-59 del primer movimiento.

⁷³⁴ *Ibid.*, compases 65-74 del primer movimiento.

En esta segunda parte del movimiento, el violín segundo deja de monopolizar los diálogos y dobladuras con la viola y esta pasa a compartir más momentos con el violín primero, lo que le hace dar un paso más en cuanto a lo que representatividad se refiere. Una vez más, el compositor utiliza el diseño de arpeggios continuados en diálogos, y pone al mismo nivel al violín primero y a la viola en este pasaje de dificultades similares a las que presentó su equivalente con el violín segundo (Ilustración 30).⁷³⁵



Ilustración 30: Compases 153-155 del primer movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón.

Por último, es necesario aclarar la utilización de la clave de sol condicionante de un cambio de posición a tercera por parte de la viola, pero es un hecho aislado en todo este movimiento cuyos golpes de arco y movilidades de la mano izquierda no representan un reto técnico. En este primer movimiento del *Cuarteto n° 3* se puede ver la intención experimentativa del compositor a través de las alteraciones y los pasajes modulantes introducidos mediante una combinación balanceada de las voces, del mismo modo que en el cuarteto inmediatamente anterior. La sensación de balance de voces compensada se extiende por toda la pieza, a lo que se añade, como peculiaridad, un relieve inusual de la viola en momentos como los que se han ido exponiendo.

El segundo movimiento del *Cuarteto en mi menor* de Tomás Bretón se trata de un *Andante* de estructura mucho más jerárquica que el movimiento anterior. Comienza con un agudo *solo* de violín primero en semicorcheas que acapara por completo el peso melódico, al tiempo que el resto de instrumentos realizan el acompañamiento: violín segundo y viola en corcheas pizzicato; y el violonchelo, por su parte, introduce intermitentes entradas melódicas arpegiadas. Cabe mencionar que, tanto las últimas corcheas en pizzicato como la resolución en canon del pasaje virtuosístico del violín, son dobles cuerdas pisadas para la viola. Después de esta introducción no cesa el protagonismo en los agudos y la viola se mantiene haciendo de apoyo armónico en dobles cuerdas pisadas tenidas. Más tarde sustituye las notas largas por variolajes pero con un fin similar de acompañamiento.

No es hasta después de la doble barra que separa la primera de la segunda parte del movimiento cuando la estructura de la pieza se torna mucho más igualitaria. Durante el desarrollo se pueden ver diálogos de participación equitativa entre todos los instrumentos y momentos de construcción vertical. La viola dispone entonces de ciertos apuntes de relieve, aunque siempre dentro del conjunto y alejada de cualquier estructura solista. Un ejemplo representativo son los diálogos que mantiene con el violín segundo,

⁷³⁵ *Ibid.*, compases 153-155 del primer movimiento.

donde el interés reside en la rítmica de las entradas y la utilización de alteraciones accidentales, como ya viene siendo común en todo el cuarteto (Ilustración 31).⁷³⁶



Ilustración 31: Compases 58-59 del segundo movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón.

Otro gran *solo* de violín primero devuelve durante cuatro compases la jerarquía al movimiento, esta vez, con los apuntes melódicos arpegiados en la parte de la viola en vez de en la del violonchelo como habíamos visto en el primer *solo*. Ahora el violonchelo mantiene una nota tenida y el violín segundo guarda silencio.

Antes de las frases que resolverán el movimiento, Bretón introduce una vez más un pasaje de masa armónica compleja en el que todos los instrumentos intervienen con entradas contrapuntísticas y repletos de alteraciones accidentales. Se puede ver a la viola en complicados diálogos con ambos violines, cuya dificultad reside una vez más en los ritmos combinados, las alteraciones y la velocidad con la que se han de ejecutar ambos. La posición de la mano izquierda se mantiene –al igual que en el resto del movimiento– y los golpes de arco no añaden ningún tipo de reto técnico para un intérprete profesional como el que estrenaría este cuarteto (Ilustración 32).⁷³⁷ Finalmente, la pieza acaba con una melodía repartida entre ambos violines a la que la viola aporta el colchón armónico en dobles cuerdas negras y blancas ligadas.



Ilustración 32: Compases 85-88 del segundo movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón.

Tomás Bretón decide sustituir el clásico tercer movimiento en *Minueto* y *Trío* por un animado *Allegro no mucho*. El movimiento tiene intenciones muy rítmicas y las expresa durante gran parte con una incesante línea de ritmo repetitivo de corcheas y semicorcheas que interpretan el violín segundo y la viola. Sobre esta base, canta el violín primero una melodía de tintes fríos con esas reminiscencias de tradición española a las

⁷³⁶ *Ibid.*, compases 58-59 del segundo movimiento.

⁷³⁷ *Ibid.*, compases 85-88 del segundo movimiento.

que hacía referencia Delgado.⁷³⁸ Si bien es cierto que en toda la primera parte del movimiento la viola no representa una fracción crucial, pues está enmarcada en los mencionados patrones rítmicos, no significa que su papel sea del todo sencillo, ya que estos exigen para la parte de viola la realización de diversas dobles cuerdas que cambian constantemente y requieren de soltura técnica y afinación para la mano izquierda.

Una vez finalizado este gran tema de protagonismo violinístico, Bretón introduce una serie de diálogos dobles de estructura agudos-graves: comienzan los violines con escalas en dobladura a las que responden alternadamente viola y violonchelo. Este representa el primer pasaje de incidencia protagonista por parte de la viola en toda la pieza (Ilustración 33).⁷³⁹ Una vez más, el compositor opta por mantener al instrumento en cuestión en la primera posición, aunque, en este caso, combina la aparición de sus características alteraciones accidentales determinantes de la experimentación armónica con diferentes golpes de arco como semicorcheas picadas, ligadas o *detaché*.



Ilustración 33: Compases 61-67 del tercer movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón.

Tras este breve oasis de balance vocal se produce una reinterpretación del gran *solo* de violín inicial del movimiento, con un acompañamiento rítmico similar por parte de la viola y el violín segundo que se extiende hasta la doble barra. Con el cambio de tonalidad se impone un motivo en grupo de tres corcheas que interpretan en unísono rítmico todos los instrumentos durante los primeros compases. Este mismo diseño en grupos de tres corcheas sirve de hilo conductor para toda esta parte central del movimiento, y los diferentes instrumentos van intercambiándose para que su presencia no cese; de esta forma ofrecen una sensación de continuidad y horizontalidad. De todos modos, esta característica no disminuye la estructura jerárquica de la pieza, pues mientras el violín primero alterna el motivo principal con *solos* melódicos, el resto de instrumentos han de realizar notas tenidas en los momentos en los que no les corresponde dicho motivo. Podemos ver un ejemplo en el que la viola toca el motivo recurrente y el violín canta en los agudos, mientras los demás instrumentos se mantienen haciendo el relleno armónico con notas tenidas (Ilustración 34).⁷⁴⁰ La dificultad técnica no rompe con la tónica del resto de intervenciones violísticas del cuarteto.

⁷³⁸ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁷³⁹ Edición propia a partir del manuscrito original del *Cuarteto en mi menor* de Tomás Bretón conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 61-67 del tercer movimiento.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, compases 161-163 del tercer movimiento.



Ilustración 34: Compases 161-163 del tercer movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón.

Un breve pasaje de balance vocal en diálogo con estructura dos a dos precede a un nuevo *solo* de violín primero. El pasaje igualitario separa una vez más a graves y agudos en entradas intermitentes con forma de escalas dobladas. Entonces empieza la gran parte en silencio para la viola que se llega a extender por treinta y un compases, interrumpidos puntualmente por la interpretación del motivo en grupos de tres corcheas que recuerdan a ese cercano desarrollo. Por último, el movimiento nos deja un final inusual con una reexposición en la que el tema del comienzo deriva en un gran *solo* melódico de viola que imita a ese primer gran *solo* de violín con el que comenzaba el movimiento. Son veintiocho compases que contradicen por completo la tendencia violística de todo el movimiento: melódicos y profundos en tesitura intermedia, recuerdan al *solo* de viola del primer movimiento; elevan al instrumento a primera línea de representatividad y protagonismo (Ilustración 35).⁷⁴¹



Ilustración 35: Compases 276-289 del tercer movimiento del Cuarteto n° 3 en mi menor de Tomás Bretón.

El tercer movimiento del *Cuarteto en mi menor* tiene una tendencia mayoritariamente jerárquica a favor del violín primero. En él, priman las construcciones tres a uno en las que los acompañamientos rítmicos copan la parte de los graves, sobre todo en el caso del violín segundo y la viola. Por otra parte, existen cierta cantidad de pasajes igualitarios en construcción de masa sonora uniforme a través de las diversas entradas combinadas de instrumentos, además de un sorpresivo gran *solo* de viola melódico que le otorga todo el protagonismo de la reexposición final: contados elementos que rompen en cierta manera con la intencionalidad jerárquica del resto del cuarteto.

Por último, Tomás Bretón presenta un *Allegro deciso* muy variado como cuarto movimiento. Podemos ver estructuras de todo tipo en cuanto al balance de voces:

⁷⁴¹ *Ibid.*, compases 276-289 del tercer movimiento.

momentos jerarquizados y solistas en pro del agudo, aunque en menor medida que los pasajes de equilibrio vocal al servicio de la creación de sonoridades, objetivo primero de Bretón en todo el cuarteto. En lo que a la viola respecta, no cuenta con pasajes fuera de lo común al resto de cuartetos del mismo autor, ni aporta características significativamente positivas para el desarrollo del instrumento dentro de los cuartetos. No obstante, es cierto que su participación en todo él es equitativa a la del resto del conjunto la mayoría del tiempo y comparte momentos igualitarios con todos los instrumentos del conjunto. Tiene diálogos con ambos violines en los que el nivel de responsabilidad es similar, aunque nunca fuera del marco de dificultad que le imponen las alteraciones accidentales y lejos de desafíos diferentes a la primera posición y a los golpes de arco convencionales. Un claro ejemplo es el pasaje en constantes respuestas que desarrolla junto al violín segundo, compuesto de una serie de semicorcheas ligadas y culminadas por una blanca que reposa mientras canta el siguiente instrumento (Ilustración 36).⁷⁴²



Ilustración 36: Compases 41-45 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.

El único momento en el que se puede considerar que la viola lleva el peso de la melodía de forma relativamente protagonista se encuentra en la primera parte. En dicho pasaje la viola canta en registro intermedio, recurso que habíamos podido comprobar como usual en Bretón cuando trata de introducir una línea melódica que resalte por encima de la construcción armónica. Una vez más, el valor a destacar en la parte melódica violística no es la dificultad técnica. Además, en este caso su protagonismo no es completo pues está acompañado por el violín primero en semicorcheas de registro agudo (Ilustración 37).⁷⁴³

⁷⁴² *Ibid.*, compases 41-45 de cuarto movimiento.

⁷⁴³ *Ibid.*, compases 26-30 del cuarto movimiento.



Ilustración 37: Compases 26-30 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 3 en mi menor de Tomás Bretón.

Durante todo el cuarteto, Tomás Bretón parece una vez más centrado en el descubrimiento y expresión de sonoridades originales que en explotar las posibilidades de cada instrumento. Como resultado de este enfoque la viola se ve envuelta en infinidad de pasajes igualitarios con un gran número de alteraciones accidentales y cuyas mayores dificultades –aparte de estas– son la rítmica y el empaste con el resto de participantes del cuarteto. Se observan algunos pasajes melódicos por parte de la viola en registro intermedio que en ciertas ocasiones pueden considerarse *solos*, pero representan nada más que una minoría en comparación con los temas de incidencia equitativa o con la serie de *solos* que tiene el violín primero en el tercer movimiento, el movimiento más jerárquico. Técnicamente no tiene retos fuera de su participación en entradas rítmicas o la afinación dentro de un conjunto lleno de alteraciones accidentales: solamente requiere de una posición para la interpretación de todo el cuarteto y los golpes de arco se resumen en los tres principales con muy contadas excepciones.

Los cuartetos de Tomás Bretón compuestos en el siglo XX tienen una textura igualitaria salvo contadas excepciones, como son el tercer movimiento del tercer cuarteto y algunos fragmentos del cuarto movimiento del segundo cuarteto. Esta textura responde principalmente a la intención de Bretón de crear sonoridades alternativas mediante la experimentación, para lo que utilizó la masa sonora generada por el cuarteto al completo. El *Cuarteto nº 1* entraña momentos de responsabilidad para la viola, un total de seis *solos*, requiere de conocimiento de técnicas avanzadas para su interpretación y normaliza, en un entramado de alteraciones accidentales que las dificultan, las tres primeras posiciones y la media, a las que suma hasta la quinta en momentos más excepcionales. No obstante, este tratamiento con respecto a la viola no continúa en el resto de cuartetos analizados de Tomás Bretón. No solo en la parte de la viola, sino en todos los instrumentos, la complejidad individual se queda en segundo plano con el fin de atender por completo a la experimentación y a la creación de sonoridades. Por ello, el único hándicap individual al que ha de enfrentarse la viola en los dos cuartetos restantes es la abundancia de alteraciones relacionada con esta experimentación armónica, junto con puntuales momentos de rítmica algo compleja, lo que acentúa la complicación a la hora de una integración en el cómputo global. Los golpes de arco que aparecen en estos dos últimos cuartetos de Tomás Bretón se reducen a los más básicos y ambas piezas pueden interpretarse sin cambiar de posición.

4.2. Ruperto Chapí

Ruperto Chapí fue una de las figuras más influyentes en el cosmos musical español de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La faceta por la que popularmente se le conoce es aquella relacionada con el teatro musical y la lírica, sobre todo por sus trabajos en el mundo de la zarzuela: *El rey que rabió* (1891), *El tambor de granaderos* (1894) y *La Revoltosa* (1897), entre otras. Su trayectoria académica pasa por estudios en la capital española, así como un pensionado en Italia y Francia facilitado por la Academia de Bellas Artes del que adquirió su deseo de derribar fronteras en la música y empaparse de las influencias europeas contemporáneas. Tomó elementos de compositores como Verdi, Puccini o Saint-Saëns para sus obras, pero sobre todo destaca en él la presencia wagnerista:⁷⁴⁴ óperas suyas desde *Roger de Flor*⁷⁴⁵ hasta *Circe*⁷⁴⁶ referencian a dicho compositor que acabó teniendo importante incidencia en la España de la época.

Además de los conocimientos teóricos adquiridos durante esta etapa europea, la movilidad internacional también le sirvió como estimulante para comenzar un proyecto que impulsó la ópera española, en el que unió a otras grandes figuras de la lírica nacional de la época como Tomás Bretón, Salvador Giner Vidal o Felipe Pedrell; algunos de ellos amigos personales de Chapí.⁷⁴⁷ No obstante, teniendo en cuenta el objetivo del presente trabajo, se acotará el amplio estudio posible de la vida y obra de Chapí a otro de los géneros que comparte con los autores mencionados, y en el que también dejó una representativa huella historiográfica: el cuarteto de cuerda.

La composición de cuartetos fue una dedicación tardía del maestro, quien se decidió a trabajar sobre su primera obra para este género en 1903 y finalizó la última de ellas en 1907. Sin embargo, su interés por los cuartetos de cuerda se registró como anterior en una de las cartas que en 1874 dedicó a su profesor de armonía, Emilio Arrieta:

[...] ya he concluido de analizar e imitar algunos cuartetos de Haydn, de Mozart, y en particular todos los del colosal en esto, Beethoven. Creo que voy dando con la manera de hacer este definitivo género, que todo lo pide junto: frescura, elegancia, gracia, grandeza, temas muy genéricos, pero muy distinguidos, pues con facilidad se escurre lo trivial disfrazado, mucho diálogo, pero siempre haciéndolo brotar espontáneo y sobre todo la luz más clara, que alumbre y dé vida al cuadro.⁷⁴⁸

El amplio bagaje sociocultural de Chapí le coloca en una situación muy favorable con respecto a la toma de referentes; ya no solo por su estudio de los grandes compositores internacionales y por sus estancias en el extranjero, sino por el contacto con otros cuartetistas nacionales contemporáneos en los que pudo inspirarse, como Pedrell o Bretón; así como a los que pudo legar parte de sus conocimientos, como Manuel Manrique de Lara.

⁷⁴⁴ Celsa Alonso, "Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, p. 184.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁴⁷ Luis G. Iberní, "Felip Pedrell y Ruperto Chapí", *Recera Musicològica*, vol. XI-XII (1991-1992), pp. 335-44.

⁷⁴⁸ Carta a Arrieta [8 de agosto de 1874] (cit. En IBERNÍ, L. G. *Ruperto Chapí...*, pp. 469-470). Extraído de Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 429.

4.2.1. Cuarteto nº 1 en sol mayor

El primer cuarteto de Ruperto Chapí fue un gran acontecimiento, y no solo para el panorama camerístico, sino para todo el cosmos musical nacional de la época. Su multitudinario estreno en el Teatro de la Comedia en 1903 confirmaba la fama precedente de Chapí como compositor y del Cuarteto Francés como grupo camerístico del momento; además de reflejar un interés ferviente por parte del público por ver el manejo del maestro de un género nuevo para él. Críticos de la época como Félix Borrell, de *El Heraldo de Madrid*, resaltaban lo extraño de que un compositor que había madurado en la lírica se enfrascase en un tipo de composición tan radicalmente diferente.⁷⁴⁹

Tras la representación, el foco de la polémica se centró en una característica presente durante todo el cuarteto: la estética nacionalista. El cuarteto está, en gran parte, inspirado por temas populares y motivos tradicionales españoles, lo que en cierta manera desmarca la obra de los estándares entre los que se solían delimitar los cuartetos del país. Esto llegó a generar un debate sobre si el autor ponía de manifiesto una forma de entender el género cuartetístico fuera del aura de seriedad con la que se identificaban estas piezas hasta el momento.⁷⁵⁰ Surgieron partidarios y detractores de esa cuestión estilística concreta; sin embargo, la parte técnica compositiva del cuarteto era y es indudablemente sobresaliente. Luis G. Iberní describe la planificación del cuarteto como “cuidadísima”⁷⁵¹ tanto temática como tonalmente, y cuyos “esquemas generales de la composición mantienen una estructura clásica, con una referencia más que a Mozart, hacia el mismo Beethoven, a quien Chapí, sin duda, veneraba”.⁷⁵² A continuación se estudiará el papel de la viola dentro de estos y otros procesos estructurales y temáticos con el fin de comprobar su incidencia en los mismos.

Se puede leer en la primera página del manuscrito original del cuarteto una dedicatoria escrita por el propio Chapí para todos los miembros del Cuarteto Francés. Por ello, se vuelve a demostrar que la composición se realizó para su interpretación por individuos de altas capacidades, lo que aporta al propio autor la libertad de incluir técnicas complejas. Se divide en cuatro movimientos: *Allegro moderato*, *Andante mosso*, *Allegro molto vivace*, *Moderato*.

El primer movimiento presenta un motivo rítmico recurrente a lo largo de toda la pieza compuesto por una corchea con puntillo, una semicorchea y dos corcheas (formado tanto con figuras como con silencios de valor equivalente). Es una construcción motivica que surge durante todo el movimiento en el papel de los diferentes instrumentos, y cuya primera aparición sucede al inicio a manos de la viola y el violonchelo en forma de *solo* doble. Debido a la complejidad del unísono rítmico que debe estandarizar el ritmo al encontrarse encabezando el movimiento, aumenta la responsabilidad que implica el pasaje, y con ella la dificultad para la viola y el violonchelo que lo interpretan (Ilustración 38).⁷⁵³ Inmediatamente después, tras una breve entrada aguda en *solo* del violín primero

⁷⁴⁹ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 430.

⁷⁵⁰ *Ibidem*.

⁷⁵¹ Luis G. Iberní, *Ruperto Chapí* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009), p. 477. Extrñado de Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 430.

⁷⁵² *Ibidem*.

⁷⁵³ Edición propia a partir de la edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 1-2 del primer movimiento.

con el mismo motivo principal, vuelven los unísonos rítmicos encabezados esta vez por la viola y el primer violín.



Ilustración 38: Compases 1-2 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

Hasta la letra A se suceden una serie de entradas del mismo motivo por parte de todos los instrumentos y combinaciones de los mismos de forma igualitaria y sin distinción. En la A vuelve el unísono rítmico de la viola, esta vez con el violín segundo y a modo de acompañamiento del violín primero, quien sobresale por tesitura en una línea melódica aguda más calmada que la de sus compañeros. Tanto la letra A como la B tienen, a excepción de algunos breves pasajes violinísticos, una estructura igualitaria repetitiva en entradas constantes del motivo recurrente de forma alterna entre todos los instrumentos. Cabe destacar la inclusión de tresillos contrapuntísticos en la parte final de B, también repartidos de forma alterna y contrastante con el motivo principal por todos los instrumentos. La viola tiene su momento como el resto de instrumentistas, todavía sin requerir ningún cambio de posición (Ilustración 39).⁷⁵⁴



Ilustración 39: Compases 44-45 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

En el *Agitado* de la letra C se introduce un nuevo motivo de acompañamiento en semicorcheas repetidas sobre todo en la parte de viola y violín segundo de forma alterna, mientras los otros dos motivos principales siguen presentes. Esto, sumado a las armonías menores propiciadas por las alteraciones accidentales, hace que el carácter de la pieza que el autor nos había mostrado hasta el momento se torne significativamente diferente.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, compases 44-45 del primer movimiento.

Nunca cesan las intervenciones con el motivo principal, ni siquiera para la viola en los momentos que no está realizando el mencionado acompañamiento en semicorcheas. Lo mismo ocurre en el segundo *Agitado* de la F, muy similar a este primero.

La letra H introduce la reexposición, construida de forma casi idéntica a la exposición y sin ningún momento de especial relevancia para la viola. Las dificultades por las que tiene que pasar tanto la viola como el resto de instrumentos del cuarteto están ligadas a las entradas constantes de motivos muy rítmicos y con alteraciones accidentales, además de la combinación contrapuntística de los dos temas principales contrastantes. El violista únicamente ha de interpretar un pasaje de carácter solista en todo el movimiento, sencillo, repetitivo y sin salirse del motivo rítmico recurrente (Ilustración 40).⁷⁵⁵



Ilustración 40: Compases 157-161 del primer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.

El *Andante mosso* es un inusual segundo movimiento por su carácter animado y reminiscencias a la tradición folclórica española. Combina la sección principal con otra sección titulada simplemente *mosso*, que aparece hasta dos veces durante la pieza, en las tonalidades de mi bemol menor y mi menor.

La primera parte del movimiento presenta una clara inclinación melódica hacia los violines a la vez que viola y violonchelo interpretan diferentes tipos de acompañamientos. El violonchelo, puntual y en pizzicato; la viola, a su vez, realiza un acompañamiento melódico progresivamente más presente según avanza el movimiento. Llega a convertirse en una parte destacable, pero siempre dentro del rol de segunda línea armónica y melódica. Lo mismo pasa en los dos *Andantes mossos* restantes, muy similares y mucho más jerarquizados que el movimiento anterior.

No corre distinta suerte el balance de voces durante las otras dos secciones, los *mossos*: en ellos Chapí remarca la intención solista de los agudos. La viola y el violonchelo asientan una base rítmica en pizzicato mientras los violines cantan una melodía de candencias frigias. Debido a que en ellos la jerarquía queda por un momento a un lado, los únicos dos pasajes igualitarios que se pueden destacar del movimiento son los remates de ambas partes. El de la primera consiste en una construcción armónica a distancia de tercera y quinta formada por el unísono rítmico entre los dos violines y la viola (Ilustración 41).⁷⁵⁶ La del *mosso*, en un pasaje de entradas igualitarias lentas con gran protagonismo violonchelístico. Una vez más la dificultad técnica no representa un

⁷⁵⁵ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 157-161 del primer movimiento.

⁷⁵⁶ Edición propia a partir de la edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 37-39 del segundo movimiento.

problema para el papel de la viola, pues se mantiene en posición fija y contadas técnicas de mano derecha, esta vez sumadas a entradas rítmicamente sencillas y menos alteraciones accidentales que en el movimiento anterior.

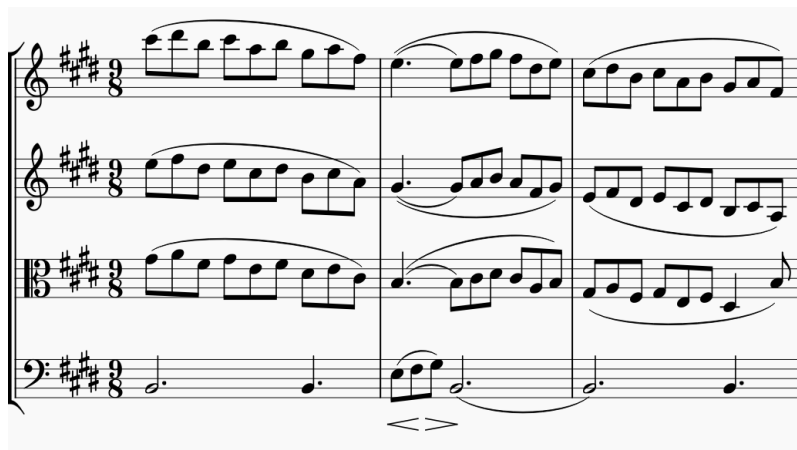


Ilustración 41: Compases 37-39 del segundo movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí.

El tercer movimiento de este primer cuarteto de Ruperto Chapí es un rápido *Allegro molto vivace* cuya principal dificultad interpretativa reside en la velocidad. Se aprecia la presencia de cadencias frigias y temas de aires hispanos tal y como describía la mencionada crítica de la época. Durante la primera mitad del movimiento es recurrente un mismo motivo compuesto por un silencio de corchea y dos corcheas que es interpretado de forma alterna por todos los instrumentos, tanto individual como agrupado distintamente. La estructura que impera en esta primera mitad del movimiento es igualitaria y de construcción vertical, y en ella, a pesar de ciertos momentos relevantes (pero sencillos) en los agudos, mayoritariamente se pueden ver diseños de unísonos rítmicos entre todos los instrumentos. Es común en los susodichos la utilización de dobles cuerdas pisadas a un nivel similar de complejidad.

Las primeras manifestaciones protagonistas individuales de la viola son dos *solos* iguales en la letra C de ensayo: compuestos por seis compases melódicos en los que el intérprete debe leer en clave de sol pero sin ninguna necesidad de cambiar de la primera posición (Ilustración 42).⁷⁵⁷ Mientras se realizan, los violines acompañan con el motivo principal en terceras y el violonchelo aporta la parte armónica con acordes en pizzicato.

⁷⁵⁷ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 101-108 del tercer movimiento.



Ilustración 42: Compases 101-108 del tercer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

Entre continuas apariciones alternas del motivo principal de forma igualitaria surge el siguiente pasaje melódico en el que la viola toma parte en los agudos. Se trata del comienzo de la letra F de ensayo, un acorde triada en el que participan el primer violín, el violonchelo y la viola en notas largas y ligadas, mientras que en la parte de violín segundo no cesa el motivo principal. En este caso, el violista debe interpretar inevitablemente en tercera posición a causa de un sol bemol agudo en la cuerda la (Ilustración 43).⁷⁵⁸



Ilustración 43: Compases 203-210 del tercer movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

Hasta la G de ensayo se desarrolla un largo pasaje en el que, a pesar de que el ritmo es unísono para todos los integrantes, el papel melódico corresponde únicamente a los violines mientras que la viola acompaña con un juego de octavas constante sobre la nota do. La velocidad aumenta en *tutti* pero el instrumento en cuestión no se aleja de esta nota. A partir de la G se unifica también la incidencia melódica y todos los instrumentos participan en un gran pasaje de ritmo generalmente idéntico que combina corcheas y tresillos, y cuya dificultad está marcada por las dobles cuerdas. El papel de viola alberga dobles cuerdas pisadas que, aunque no necesitan de cambios de posición para su interpretación, requieren de un preciso manejo de la mano izquierda ya que son rápidas, diferentes cada vez, y algunas de ellas quintas⁷⁵⁹ (Ilustración 44).⁷⁶⁰

⁷⁵⁸ *Ibid.*, compases 203-210 del tercer movimiento.

⁷⁵⁹ Gran dificultad en la viola porque se interpretan con el mismo dedo.

⁷⁶⁰ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 472-479 del tercer movimiento.



Ilustración 44: Compases 472-479 del tercer movimiento del Primer Cuarteto en sol de Ruperto Chapí

Finaliza la parte intermedia del desarrollo con un pasaje muy efectista de gran balance vocal que desemboca en materiales ya utilizados a lo largo del cuarteto, entre los que se incluyen los dos *solos* iguales de viola anteriormente mencionados.

Una introducción solista por parte del violín primero encabeza el cuarto movimiento de este cuarteto de Chapí; en ella, el resto de instrumentos realizan la base armónica en notas largas. Al llegar el *Allegretto moderato* los violines comienzan la parte melódico-rítmica en armónicos, una técnica compleja que consiste en la emisión del sonido mediante una pulsación parcial y no total de la cuerda. Al tiempo, la viola se limita a mantener una doble cuerda tenida compuesta por las notas al aire sol y re. El cese de los armónicos de los violines da la oportunidad a la viola para introducir dos pequeños momentos de relieve en los que, en diálogo con el violonchelo, debe interpretar en clave de sol una melodía aguda que demanda llegar hasta la quinta posición (Ilustración 45).⁷⁶¹



Ilustración 45: Compases 26-31 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

Tras un pequeño apunte *solo*, a la entrada del *Allegro vivace* comienza una larga travesía para la viola en la que Chapí le asigna diferentes tipos de acompañamiento. Al principio, como acordes triada en *pizzicato*; inmediatamente después, introduce una serie de diseños rítmicos con arco repetidos junto al violonchelo; y, por último, una combinación de ritmos en dobles cuerdas de interpretación dificultosa por los rápidos cambios en la izquierda y la movilidad que debe adoptar el arco. Aún le queda a la viola otro largo tramo antes de G en el que interpreta la parte secundaria puramente rítmica en acompañamiento del segundo violín, pero entre medias se aprecian varios momentos de interés para el instrumento. Un pasaje junto a los violines propone para el violista la

⁷⁶¹ *Ibid.*, 26-31 del cuarto movimiento.

realización de dobles cuerdas con abundantes cambios entre las que se encuentran quintas en la y mi agudos, para las que es recomendable cambiar de posición (Ilustración 46).⁷⁶² Además, el papel de la viola vuelve a albergar un breve espacio para su protagonismo en un sencillo apunte que apenas ocupa cuatro compases.



Ilustración 46: Compases 95-98 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

En la G comienza una introducción muy similar a la del principio del cuarteto, una vez más con el canto del primero a la par de los acordes largos formados por los restantes. Es el anuncio de una reexposición variada en la que se repiten la mayoría de materiales de la primera parte. Se puede ver de nuevo la formación de los armónicos violinísticos contra la viola en nota tenida, los pequeños apuntes de esta en clave de sol, los complejos acompañamientos en dobles notas y el largo trecho de base rítmica con el violín segundo mientras el primero y el violonchelo cantan en diálogo. A estos momentos mayoritarios se le añaden algunas excepciones de valor para la viola. En primer lugar, destaca un diálogo con el violín segundo que encabeza la letra H, está en un compás de cinco por ocho y su registro es uno de los más graves que puede alcanzar el instrumento (Ilustración 47).⁷⁶³ Además, en lo siguiente se multiplican los momentos en los que la viola ocupa breves espacios de forma solista, cada vez más complejos a causa de las alteraciones accidentales.

⁷⁶² Edición propia a partir de la edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 95-98 del cuarto movimiento.

⁷⁶³ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 222-226 del cuarto movimiento.



Ilustración 47: Compases 222-226 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

En segundo lugar, durante el último *Allegretto sostenuto* la viola realiza una serie de dobles y triples cuerdas de gran complejidad dentro de un pasaje igualitario. Se necesita para su ejecución dominio del arco junto con un gran conocimiento de las posiciones, ya que se requiere la adaptación de la mano izquierda a varias de ellas para la realización de dichos acordes (Ilustración 48).⁷⁶⁴



Ilustración 48: Compases 607-611 del cuarto movimiento del Primer Cuarteto en sol mayor de Ruperto Chapí

En conclusión, Chapí nos presenta un cuarteto de aire experimental con cuatro movimientos diversos muy alejados de los modelos clásicos estandarizados. Son abundantes los pasajes de incidencia igualitaria en los que todos los instrumentos albergan una parte compleja y de responsabilidad que deben compenetrar con el resto. Sobre todo en el primer y cuarto movimiento, la viola ha de afrontar técnicas de dificultad considerada como dobles y triples cuerdas, ritmos contrapuntísticos, golpes de arco y cambios de posición hasta alcanzar la quinta. No obstante, si bien es cierto que es dentro de una estructura dialogante entre violín primero y violonchelo, este último movimiento también incluye largos pasajes en los que tanto la viola como el segundo se limitan a hacer acompañamiento, aunque en gran parte este sea complejo y de notoria relevancia para su desarrollo. Por otra parte, el tercer movimiento, a pesar de no tener similitudes con los clásicos *minuetos* que imperaban en los siglos pasados españoles, sigue una estructura que propicia la jerarquía en pro de los agudos en la que el papel de la viola se destina a los acompañamientos sencillos mientras los violines cantan temas de ascendencia hispana. Finalmente, Chapí reserva un lugar en cada movimiento para uno o

⁷⁶⁴ *Ibid.*, compases 607-611 del cuarto movimiento.

más *solos* de viola de carácter melódico, ya sean breves como apuntes de escasos compases, o largos y responsables de la carga melódica del pasaje.

4.2.2. Cuarteto nº 2 en fa

Dedicado al Cuarteto Checo, el segundo cuarteto de Ruperto Chapí se presenta con una proyección tanto compositiva como performativa mucho más internacional que el anterior; pero siempre, tal y como apunta Cecilio de Roda, “sin prescindir del color español que tanto caracteriza sus obras”.⁷⁶⁵ Fue estrenado por parte de esta agrupación en 1904 durante la tercera temporada de la Sociedad Filarmónica, y continuó sus representaciones a manos del Cuarteto Francés en el Teatro de la Princesa al año siguiente. Columnistas y críticos de la época aprobaron con nota este cuarteto, con cierta inclinación positiva hacia la representación del Francés frente al Checo. Sin embargo, la respuesta del público se describe en la prensa coetánea como mucho menos efusiva que la que suscitó el primer cuarteto del mismo autor.⁷⁶⁶

El cuarteto está dispuesto en cuatro movimientos *Allegro Moderato*, *Allegretto*, *Allegro molto vivace*, *Quasi presto*; y encabezado con un diálogo dos a dos que abren un primer violín y una viola a unísono rítmico y distancia de octava. Este comienzo anuncia la tónica que va a seguir el instrumento a lo largo de todo el movimiento: pasajes de responsabilidad y dificultad en la afinación con el resto de integrantes. Al tiempo que los demás realizan una base rítmica y armónica con función de acompañamiento, no tarda en aparecer el primer *solo* de viola del cuarteto en el que recae toda la responsabilidad melódica durante ocho compases. Su interpretación no es compleja, para ella no se requiere cambiar de posición ni dominar técnicas de arco difíciles, pero sí leer en clave de sol (Ilustración 49).⁷⁶⁷

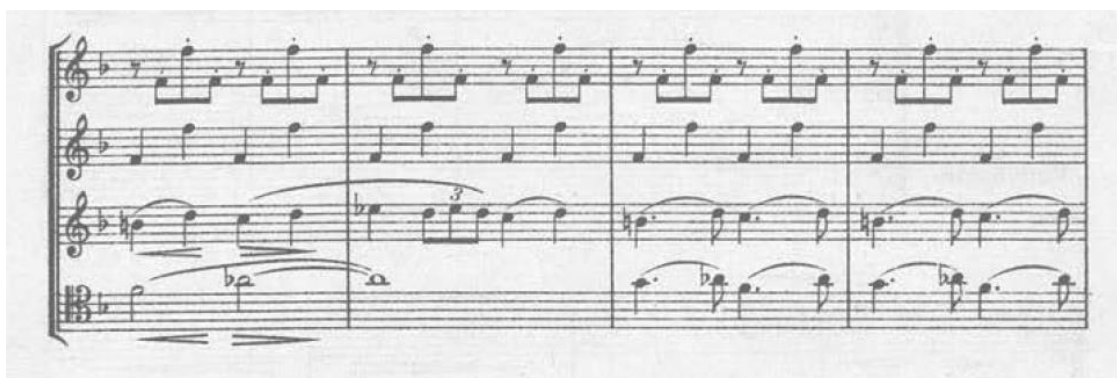


Ilustración 49: Compases 17-20 del primer movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí

El mencionado *solo* desemboca en un pasaje igualitario a cuatro con una estructura y dificultades comunes a numerosos pasajes del movimiento. Los instrumentos tienen rápidas entradas variadas en las que interpretan solos o coinciden en dobladuras alternas.

⁷⁶⁵ Cecilio de Roda. “Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo. Historia del cuarteto: sexta sesión. Un cuarteto de Chapí”, *La Época*, 12-V-1904, p. 3. Extraído de Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*. (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 445.

⁷⁶⁶ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*. (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), pp. 444-445.

⁷⁶⁷ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 17-20 del primer movimiento.

Las mayores dificultades en este tipo de pasajes para el instrumento que estamos tratando son las armonías, en ocasiones disonantes con el resto de instrumentos y su afinación, así como la cantidad de alteraciones accidentales que las hacen posibles. Lo mismo ocurre después de la doble barra, un pasaje igualitario en corcheas picadas construye una estructura contrapuntística de interpretación a cuatro. No obstante, no todo son pasajes igualitarios: Chapí decide para la viola y el violín segundo, así como hacía en su primer cuarteto, la asignación de una larga transición de B hasta C en la que estos dos instrumentos realizan un acompañamiento en corcheas en el que pueden disfrutar de un oasis de interpretación repetitiva de dificultad moderada.

A partir de D continúa el combo violín segundo-viola con apoyo rítmico en dobladura, pero en este caso el diseño que propone el compositor entraña una dificultad mucho mayor para los dos instrumentos. Se trata de una serie de octavas seguidas para cada uno, que a su vez forman acordes entre ambos. Para su interpretación, la viola debe utilizar los mismos dedos desplazados por diversas posiciones incluso llegando a alcanzar la sexta, con toda complejidad en afinación que eso conlleva tanto individualmente como con respecto al violín segundo (Ilustración 50).⁷⁶⁸ Este diseño se alarga durante más de veinte compases mientras el violín canta la melodía principal y el violonchelo marca el pulso con negras; y no será su única aparición a lo largo del movimiento.

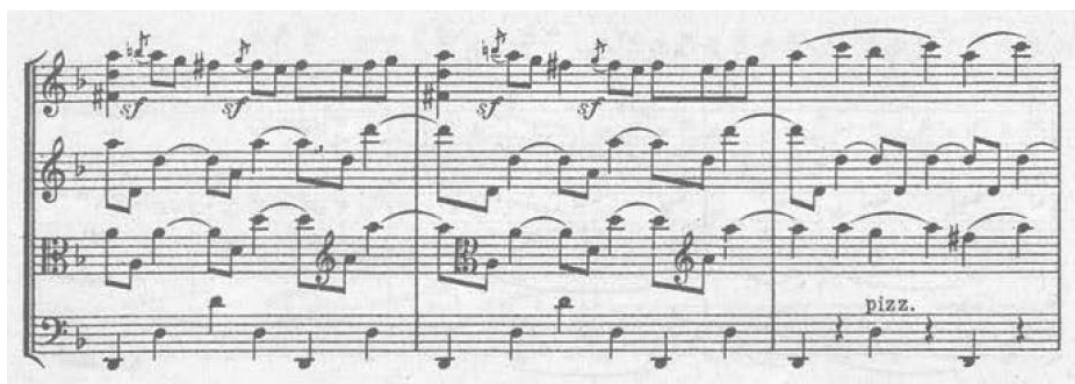


Ilustración 50: Compases 142-144 del primer movimiento del Cuarteto n° 2 en fa de Ruperto Chapí

El primer Vivo y la entrada a F presentan breves momentos de intervenciones solistas en los que la viola es partícipe. Tanto en estos como en los pasajes a cuatro que les suceden, las grandes problemáticas técnicas siguen residiendo en la armonía, la afinación y las alteraciones accidentales. A la viola se les suman los cambios de posición, pues Chapí normaliza la segunda y la tercera como habituales para el instrumento en este movimiento. El resto de la pieza son materiales repetidos entre los que se incluye de nuevo la transición en octavas seguidas del violín segundo y la viola.

El segundo movimiento del *Cuarteto en fa* de Ruperto Chapí es un *Allegretto* de carácter experimental en el que un motivo principal formado por una corchea ligada a una semicorchea tiene constantes apariciones variadas que forman toda la masa armónica. Comienza con una introducción de los violines a la que progresivamente se van uniendo el resto de instrumentos hasta convertirse en una construcción a cuatro. Para la viola resulta un tratamiento igualitario sin relieves, cuyas peculiaridades se extraen de las diferentes entradas rítmicas que exponen el motivo principal con diferentes combinaciones y modulaciones.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, compases 142-144 del primer movimiento.

A partir del *primer tempo* de la letra E la estructura cambia para añadir nuevos motivos contrapuntísticos que crean una estructura vertical: combinación de corcheas y tresillos para el acompañamiento mientras se desarrolla una sencilla melodía protagonista que mayoritariamente pertenece al violín primero. No obstante, durante un breve periodo los roles se cambian y es la viola la que realiza la parte melódica, un pasaje de interpretación aguda pero sencilla (Ilustración 51).⁷⁶⁹



Ilustración 51: Compases 116-121 del segundo movimiento del Cuarteto n° 2 en fa de Ruperto Chapí

A partir del *Appassionato* la estructura vertical se complica con combinaciones de semicorcheas en diálogo y dobladura sobre todo entre viola y violín segundo. En F varían los acompañamientos en contrapunto y vuelven a tres a uno, con un violín primero que se encarga de la parte melódica y otros tres integrantes que realizan una complicada base armónica. La viola invierte gran parte del tiempo de la sección central del cuarteto en estos acompañamientos junto al violín segundo, de los cuales pueden extraerse diseños que requieren del dominio de diferentes técnicas interpretativas y que incluso superan en incidencia a la melodía principal (Ilustración 52).⁷⁷⁰ En el caso del pasaje de la ilustración en concreto, la velocidad de las fusas, las entradas a contratiempo y la clave de sol determinan una dificultad de nivel profesional. Por otra parte, una intervención de estas características solo se ha visto en la parte de viola acoplada a otro instrumento y nunca de forma independiente, lo que la deja en un segundo plano y le arrebató el protagonismo, eximiéndola, de la misma forma, de la dificultad que le hubiese podido procurar la responsabilidad solista.



Ilustración 52: Compases 187-189 del segundo movimiento del Cuarteto n° 2 en fa de Ruperto Chapí

⁷⁶⁹ *Ibid.*, compases 116-121 del segundo movimiento.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, compases 187-189 del segundo movimiento.

El resto del movimiento continúa ofreciendo en la *partichela* de viola diseños variados en conjunto con otro u otros de los instrumentos restantes, y formando un tejido muy trabajado pero de dificultades e incidencia similar: no es un trabajo técnico individual de ninguno de los instrumentos ya que no existen grandes alardes de golpes de arco o cambios de posición, sino que el interés del cuarteto emerge de sus entradas rítmicas, velocidad, alteraciones, y compenetración contrapuntística compleja entre todos los integrantes.

Ruperto Chapí decide recurrir al recuerdo de los minuetos clásicos frescos, rápidos, rítmicos y con profundidad expresiva reducida para el tercer movimiento de este *Cuarteto en fa*. Lo divide principalmente en dos partes: la primera, ubicada tanto al comienzo como al final mediante una repetición, sigue las características indicadas; y una segunda, que sirve de puente intermedio, estructurada de forma más lineal y melódica. El papel de la viola en todo él está relacionado con el apoyo rítmico que se reparten de forma equitativa los cuatro instrumentos, de forma ligeramente incidente en el violín primero por su condición de agudo. Las dificultades que atraviesa, una vez más, tienen que ver con la disposición de la mano izquierda entre velocidad, alteraciones y posiciones hasta la tercera que Chapí tiene normalizadas en todo el cuarteto.

En el desarrollo intermedio el intercambio de motivos se presenta de forma equitativa, con la que el compositor demuestra un gran manejo del balance de voces. La viola combina momentos compartidos en dobladuras o en diálogos junto a otros instrumentos con breves apuntes de relieve siempre de interpretación sencilla y responsabilidad melódica (Ilustración 53).⁷⁷¹

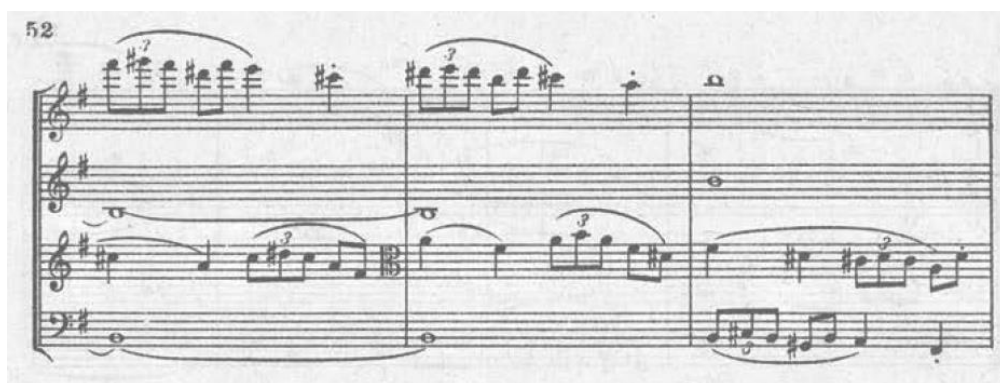


Ilustración 53: Compases 240-242 del tercer movimiento del Cuarteto n.º 2 en fa de Ruperto Chapí

Con respecto al cuarto movimiento, el compositor demuestra altas capacidades y especial interés en la estructura compensada, el igualitarismo y el balance de voces. Los unísonos rítmicos presentados en la introducción reaparecen en diversas partes de la pieza y constituyen para la viola una integración total en el conjunto, tanto en el ámbito de la representatividad como en de la dificultad. Una de las técnicas violísticas más novedosas para la historia cuartetística española hasta el momento aparece en los comienzos de este cuarto movimiento y se desarrolla durante todo él: el golpe de arco *spicatto*. Propiciado por la velocidad del *Quasi Presto*, el *spicatto* consiste en la ejecución de figuras rápidas y picadas levantando y volviendo a colocar el arco para cada una de ellas. Es la técnica mayoritaria para todos los integrantes del movimiento, y a su dificultad estándar se le

⁷⁷¹ *Ibid.*, compases 240-242 del tercer movimiento.

añade, en este caso, la que alberga su interpretación en unísono rítmico con otros instrumentistas que también la realizan. Un ejemplo de su aparición en la parte de viola es el breve *solo* que con el que responde al correspondiente planteado por el violín primero (Ilustración 54).⁷⁷²



Ilustración 54: Compases 91-93 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 2 en fa de Ruperto Chapí

Las estructuras igualitarias también tienen cabida durante los pasajes de *pizzicato* y *arco*, donde usualmente este último se encontraba anclado en los agudos, a partir de la F su interpretación es alterna y la viola tiene su propia parte. El desarrollo intermedio del movimiento refuerza la idea del gusto transgresor por la reasignación de roles y el igualitarismo vocal que Chapí venía demostrando, ya que expone una organización tres a uno en la que la línea melódica principal está dibujada por los tres graves, mientras que el violín primero se limita a realizar ciertos efectos puntuales. Esta disposición vuelve a repetirse una segunda vez en L, y ambas desembocan progresivamente de nuevo en entradas *spiccato* hasta el unísono rítmico (Ilustración 55).⁷⁷³



Ilustración 55: Compases 330-336 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 2 en fa de Ruperto Chapí

El *presto* que cierra este segundo cuarteto de Ruperto Chapí presenta importantes dificultades para los instrumentistas, especialmente para la viola. La velocidad en figuras cortas y en unísono rítmico requiere de precisión por parte de todos los integrantes del cuarteto con el fin de evitar descompensaciones rítmicas. Además, la complejidad se implementa en la parte de la viola con la duplicación de las cuerdas en disposiciones como quintas seguidas, un intervalo que precisa de un solo dedo compartido para su interpretación, y que concretamente en este caso se ve interferido por los cambios a gran velocidad (Ilustración 56).⁷⁷⁴

⁷⁷² *Ibid.*, compases 91-93 del cuarto movimiento.

⁷⁷³ *Ibid.*, compases 330-336 del cuarto movimiento.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, compases 611-617 del cuarto movimiento.



Ilustración 56: Compases 611- 617 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 2 en fa de Ruperto Chapí

Una vez más Ruperto Chapí demuestra su compromiso con la experimentación en torno al balance de voces y el intercambio de los roles clásicos entre instrumentos. A lo largo de todo el *Cuarteto nº 2* en fa las estructuras de los pasajes igualitarios en los que la viola toma parte son novedosas y presentan diseños transgresores que construyen un tejido armónico homogéneo a la vez que variado. Va un paso más allá que en sus anteriores cuartetos en el dominio de las técnicas compositivas y en la interiorización y aprovechamiento de las posibilidades de cada instrumento. Con una gran representación en los cuatro movimientos, la viola también se expone a un nivel de dificultad técnica inusual en la historia de los cuartetos de cuerda españoles hasta el momento. Los múltiples golpes de arco como el *spicatto*, las dobles cuerdas y los cambios de posición normalizados por lo menos hasta tercera requieren de un intérprete especializado para su ejecución.

4.2.3. Cuarteto nº 3 en re mayor

Se define como el cuarteto con mejor respuesta por parte del público de todos los compuestos por Ruperto Chapí. Dedicado a Alexandre Saint-Aubin, periodista musical en *El Heraldo de Madrid*, fue estrenado en 1905 por el Cuarteto Francés en el Teatro de la Princesa, un evento al que varios críticos contemporáneos aludieron haciendo referencia a la insistencia del público en pedir bises de la obra. Además, describen cómo el compositor fue abordado por aficionados y personalidades de la época que lo cubrieron de halagos tanto en el descanso como al final de la representación. Algunos columnistas (*El Liberal*, *El Globo*) le intentaron dar explicación a tal éxito por la madurez del compositor, la que le lleva a un gran aporte técnico y motivico original, esta vez mucho más lejos de las reminiscencias nacionales. Uno de los hechos más sorprendentes en torno al *Cuarteto nº 3* es el breve periodo de tiempo en el que fue compuesto, menos de una semana, por lo que puede que se anunciase en el programa incluso antes de su composición.⁷⁷⁵

A cambio del homenaje que se le hizo a través de este cuarteto, Alexandre Saint-Aubin invita a su columna sobre el Cuarteto Francés al violista del mismo, Conrado del Campo, que describe la velada de su estreno con las siguientes palabras:

⁷⁷⁵ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 449.

[...] Coinciden⁷⁷⁶ en el empleo libre y sin temores del bellissimo tesoro poético que encierran los cantos populares de sus respectivos países; ambos consideran que la música sinfónica y de cámara, al salir de los salones, al salir del medio aristocrático y particular en que naciera, al *democratizarse*, permítasenos la palabra, habrá de aspirar y recoger ese enorme caudal de melodía y ritmo que el pueblo ha ido creando inconscientemente, entre penas, amores y alegrías, al contacto puro de la libre Naturaleza.⁷⁷⁷

El primer movimiento del cuarteto, *Grave-Allegro assai*, contiene una serie de motivos recurrentes que construyen una estructura de carácter caótico a través de las constantes entradas sincopadas por parte de todos los instrumentos del cuarteto. El diseño principal combina un silencio de corchea con puntillo, una semicorchea, una corchea con puntillo y una semicorchea; propuesta de entrada compleja que se modifica para adaptarse a las necesidades creativas que van surgiendo a lo largo del movimiento. Tras un rompedor comienzo de cuarteto para el que el compositor decide una masa sonora completamente vertical, la viola y el violín segundo se unen rítmicamente dibujando una serie de tresillos sobre los que se cimenta el resto de la melodía. Esta disposición se repite en varias ocasiones a lo largo de la pieza y no entraña para ninguno de los dos intérpretes de la línea rítmica ninguna dificultad mayor que la usual combinación de contratiempos rápidos y alteraciones accidentales.

El pasaje mencionado termina con un *piano ma molto appassionato* en el que la viola toma las riendas de la línea rítmica en solitario, esta vez con el motivo principal repetido de forma constante, pero con las modificaciones armónicas pertinentes para aportar profundidad a las frases que forman en diálogo el resto de instrumentos en base al mismo motivo (Ilustración 57).⁷⁷⁸ Una vez más, la velocidad, el contrapunto y las alteraciones suponen los verdaderos retos para el instrumentista en este pasaje que será recurrente a lo largo del movimiento.



Ilustración 57: Compases 49-52 del primer movimiento del Cuarteto n.º 3 en re mayor de Ruperto Chapí

El motivo principal se diluye entre todas las partes y, de esta forma, Chapí crea una original sensación de anarquía estructural. Todos los instrumentos tienen una

⁷⁷⁶ Utiliza el plural para referirse a los dos compositores interpretados el mismo día: R. Chapí y A. Dvořák.

⁷⁷⁷ Conrado del Campo, "En la Princesa. Música de Cámara", *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p. 1. Extraído de: Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 450.

⁷⁷⁸ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 49-52 del primer movimiento.

incidencia similar con la que el compositor saca partido a las pasibilidades de registro de cada uno, pero dentro de parámetros moderados: la viola suele interpretar en primera posición exceptuando puntuales subidas a tercera y máxime a cuarta. Un momento a tener en cuenta de esta primera parte casi experimental del movimiento es la disposición dos a dos en la que la viola lleva la línea más contundente junto al violín primero (Ilustración 58).⁷⁷⁹ No obstante, no es lo más común, una gran parte de este tramo se centra en los violines con entradas complejas, lo que rompe en cierto modo el balance vocal conseguido hasta el momento.



Ilustración 58: Compases 89-91 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí

La viola alberga en todo el movimiento no más que dos pequeños *solos* muy similares integrados en secuencias que los requieren, ninguno de ellos más alto que la cuarta posición. La jerarquía se vuelve más notoria a partir del *Ritenuito*, un desarrollo lento en el que los tres más graves realizan notas largas en construcción de acordes. Progresivamente se van introduciendo en él los motivos principales hasta una completa regeneración de los modelos propuestos en un principio. Una peculiaridad que se añade a la viola en esta segunda parte que en ocasiones está más enfocada en el rol acompañante es el golpe de arco *tremolo*. Consiste en una cantidad de repeticiones indefinidas de una misma nota cortas y muy rápidas, delimitadas por su duración. Suele utilizarse para la creación de texturas en un segundo plano y es una de las primeras veces que un compositor español la incluye en una de sus obras cuartetísticas con tanta asiduidad (Ilustración 59).⁷⁸⁰



Ilustración 59: Compases 245-247 del primer movimiento del Cuarteto nº 3 en re mayor de Ruperto Chapí

⁷⁷⁹ *Ibid.*, compases 89-91 del primer movimiento.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, compases 245-247 del primer movimiento.

La parte final del movimiento hace uso una vez más de los materiales compositivos principales del movimiento, esta vez moderadamente más centrados en los agudos.

Chapí incluye para este cuarteto en re un *Intermezzo* como segundo movimiento, un breve *Allegro moderato* cuyo motivo principal está formado por semicorcheas picadas. En la viola prevalecen los apuntes en unísono rítmico al final de las frases y las dobladuras sobre todo con el violonchelo, mientras la textura general se inclina melódicamente hacia los agudos (Ilustración 60).⁷⁸¹ No son muchas las excepciones violísticas que podemos encontrar en esta pieza: interpreta en una sola posición –aunque en ocasiones puede ser recomendable subir a tercera–, no tiene pasajes de gran responsabilidad solista ni virtuosismo. La técnica más arriesgada a la que ha de someterse son las corcheas picadas a velocidad, y estas representan una dificultad menor para el instrumentista que el *spicatto* del cuarteto anterior.



Ilustración 60: Compases 22-24 del segundo movimiento del Cuarteto n.º 3 en re mayor de Ruperto Chapí

Algunos críticos resaltan del tercer movimiento *larghetto* un contraste muy notable y positivo en comparación con el usual estilo desenfadado de los motivos de Chapí. Muchos coinciden con Roda en que el aumento de profesionalidad en el tercer cuarteto está relacionado con su nueva faceta dramática: “cuando abandona su camino ordinario y penetra en este otro de amarguras y seriedades, entonces se ve lo grande que es este gran artista”.⁷⁸² Siguiendo el modelo de los últimos cuartetos de Beethoven, Chapí convierte a este tercero en uno de los movimientos principales de la obra, de forma que el cuarteto va en progresivo aumento hasta desembocar en un importante final.⁷⁸³

A pesar de estar encabezado por un tema protagonizado por el violín primero, el principal interés de este comienzo reside en las armonías sobre las que se cimenta el tema del agudo, creadas en base a entradas y apuntes del resto de los integrantes. Una gran progresión descendente dirige la introducción del movimiento hasta el primer tema *a tempo un poco più mosso*. Esta, una vez más inclinada hacia el violín primero, tiene una

⁷⁸¹ *Ibid.*, compases 22-24 del segundo movimiento.

⁷⁸² Cecilio de Roda. “Cuarteto Francés. Última sesión. Un cuarteto de Chapí”. *La Época*, 10-III-1905, p. 1. Extraído de Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 453.

⁷⁸³ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 453.

construcción armónica sólida, original y estructurada de forma compleja que vaticina la tendencia en la que se desarrollará el movimiento. La viola, junto al violín segundo, juega un papel imprescindible en la construcción sonora, las alteraciones accidentales dentro de una parte contrapuntística como la que lleva consiguen las sonoridades complejas concretas que el compositor quiere transmitir. Una vez llegado el *più mosso* la estructura se invierte y el violonchelo pasa a ser el encargado melódico a la par que el resto de los integrantes realizan una serie de corcheas constantes como acompañamiento; aunque no tarda el violín primero en volver a tomar el relevo mientras es respaldado por trémolos y pizzicatos combinados. A todo esto, la viola solo se aleja de silencios, corcheas y trémolos sencillos para una breve excepción: una continuación del *solo* de violín en la que toma el relevo solista durante dos compases, también exentos de técnicas complejas (Ilustración 61).⁷⁸⁴



Ilustración 61: Compases 35-38 del tercer movimiento del Cuarteto n° 3 en re mayor de Ruperto Chapí

Tras una estructura dos a dos convencional en la que la viola acompaña en dobles cuerdas en primera posición, Chapí decide para el *appassionato* una original disposición tres a uno en la que el violín segundo se encarga de tejer un colchón de semicorcheas sobre el que se yergue la textura. Los tres integrantes restantes interpretan la melodía a unísono a diferencia de octava, de forma que la tesitura asignada a la viola es la adecuada para que no necesite cambiar de posición.

A partir del *a tempo come prima, un poco animato* algunos de los materiales se repiten, como la gran progresión descendente de la introducción y el *solo* del violonchelo. Una crucial excepción de la última parte del movimiento es en la que Ruperto Chapí vuelve a poner de manifiesto su saber hacer con el balance de voces: la trayectoria del pasaje en el que la viola y el violín primero realizan la melodía en agudos, para los que esta debe subir hasta tercera posición y leer en clave de sol. La resolución dramática de todo el proceso melódico por el que pasan ambos instrumentos acaba por unir a la viola con el violín segundo en una potente respuesta para el primero, efecto que refuerza la intención de dramatismo y compensa de forma muy eficiente las carencias que tuvo el pasaje hasta el momento (Ilustración 62).⁷⁸⁵ De esta forma, se completa creando una sensación de equilibrio y cohesión.

⁷⁸⁴ Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 35-38 del tercer movimiento.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, compases 66-69 del tercer movimiento.



Ilustración 62: Compases 66-69 del tercer movimiento del Cuarteto n° 3 en re mayor de Ruperto Chapí

Tal y como anunciaba este *larghetto*, el modelo beethoveniano en el que se inspira Chapí le lleva a la composición de un imponente cuarto movimiento de tempos y texturas muy variadas y cambiantes. Una breve introducción otorga a la viola la responsabilidad que supone abrir la pieza con unos primeros cuatro compases en clave de sol, solo respaldada por las semicorcheas seguidas repetidas del violín segundo (Ilustración 63).⁷⁸⁶



Ilustración 63: Compases 1-6 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 3 en re mayor de Ruperto Chapí

Tras una respuesta a esta introducción en forma de ocho compases solistas del violín primero, el *tempo primo* presenta algunos de los motivos que serán recurrentes a lo largo de toda la pieza, sobre todo con respecto al instrumento en cuestión. En primer lugar, el unísono rítmico revela el conocimiento de las capacidades interpretativas de la viola que tiene el compositor, ya que las dobles cuerdas que normaliza, a pesar de sus rápidos cambios, están dispuestas de forma muy adecuada a las posibilidades del instrumento y su ejecución puede ser llevada a cabo siempre pisada pero sin técnicas más complejas como quintas o cambios de posición. En segundo lugar, Chapí evita los pasajes de semicorcheas picadas en la parte de la viola y decide para ella el diseño silencio de semicorchea-tres semicorcheas, un acompañamiento que se podrá ver en todos los instrumentos pero que especialmente ocupará largas secuencias en su *partichela*. Previamente a la letra E tiene lugar un gran pasaje con esta fórmula en el que priman las dobles cuerdas tal y como han sido descritas.

El motivo del comienzo de la viola es utilizado en varias ocasiones a partir de la segunda mitad del movimiento como protagonista y progresivamente integrado en la estructura completa. Sin embargo, el rol violístico vuelve llenarse de acompañamientos

⁷⁸⁶ *Ibid.*, compases 1-6 del cuarto movimiento.

en semicorcheas seguidas y en el diseño de silencio-tres semicorcheas mencionado. Por otra parte, son varias las excepciones en las que la viola presenta técnicas y participación en el conjunto que despuntan de la tónica del cuarteto. Entre ellas se encuentra un pequeño apunte de semicorcheas con la técnica *spicatto*, el complejo golpe de arco a gran velocidad (Ilustración 64).⁷⁸⁷



Ilustración 64: Compases 185-189 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 3 en re mayor de Ruperto Chapí

También alberga una imponente presencia en la parte más melódica del cuarteto, el puente hacia la reexposición final, un pasaje de textura igualitaria en negras poco complejas y de inclinaciones románticas para los tres instrumentos agudos que son respaldadas rítmicamente por el violonchelo. Finalmente se ha de mencionar uno de los modelos más representativos de la idea primigenia de Chapí para este movimiento: las texturas variadas y de estructuras completas construidas con diferentes contratiempos y combinaciones de entradas. En este caso, la viola realiza en dobladura con el violín primero una de las líneas melódicas de dichos compases formada por algunos grupos ternarios, mientras que el resto de instrumentos están interpretando grupos binarios de diferentes duraciones (Ilustración 65).⁷⁸⁸



Ilustración 65: 319-321 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 3 en re mayor de Ruperto Chapí

Este notorio cuarteto de Ruperto Chapí hospeda un profundo trabajo textural y la presencia de una gran cantidad de motivos originales que combinan las posibilidades interpretativas de todos los instrumentos. Si bien es cierto que destaca la heterogeneidad de los roles asignados a cada uno de ellos, el balance protagonista se inclina en muchos casos del lado opuesto a la viola, y esta recupera algunos tramos de sus usuales acompañamientos. Por otra parte, el compositor denota estudio de sus posibilidades y de

⁷⁸⁷ *Ibid.*, compases 185-189 del cuarto movimiento.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, compases 319-321 del cuarto movimiento.

su correcta interpretación a la hora de construir su *partichela*: se mueve en la tesitura y en las técnicas que mejor se adaptan a la forma más natural de tocar el instrumento. A la hora de relacionar la viola con el resto de integrantes del conjunto, Chapí no duda en ponerla, con contadas excepciones, a la misma altura que sus compañeros. Por último, se ha de mencionar que, probablemente en pro de la construcción de sonoridades complejas y de texturas completamente originales, se ha sacrificado la asignación de grandes técnicas a la viola —a diferencia de como podíamos ver en el cuarteto anterior con golpes de arco como el *spicatto*—; pues de esta forma el resultado del conjunto es más concreto y, en última instancia, efectivo.

4.2.4. Cuarteto nº 4 en si menor

Así como en el inmediatamente anterior, Ruperto Chapí también emplea un periodo de tiempo reducido para la composición del nº 4. Está dedicado a Manuel Manrique de Lara, y se cree que ese es uno de los motivos por los que este cuarteto de cuerda regresa a los modelos clásicos más de lo que lo había hecho en ninguno de las anteriores; pero ofrece, de todas formas, espacio para sus propias iniciativas originales e independencia compositiva. Tras su estreno en el Teatro de la Comedia en febrero de 1907 por el Cuarteto Francés se despierta en la crítica un bando detractor y otro partidario: los primeros le recriminan falta de pulcritud probablemente derivada de su rápida composición, además del ambiente nacionalista español que se vuelve a apreciar en la obra después de su parcial abandono del mismo en su *Cuarteto nº 3*. Definen como innecesaria la práctica de incluir motivos típicamente españoles en todas las composiciones camerísticas nacionales. Los segundos, a propósito, contraargumentan las críticas sobre Chapí achacándolas a ciertos prejuicios que se tenían en torno a los compositores de zarzuela.⁷⁸⁹ Miguel Salvador, crítico de *El Globo* y partidario del compositor, declaró que componer género chico no incapacitaba a los autores a enfrentarse con éxito a retos mayores como lo era la música de cámara, y alababa, junto a otros afines, la capacidad de Chapí en su uso de estructuras clásicas con un componente revolucionario.⁷⁹⁰

Una de las características que fue descrita como negativa de forma unánime incluso por los defensores del autor se hipotetiza como explicación de la caída del éxito de este cuarteto frente a su anterior. Se trata del material rítmico de la obra, tachado de repetitivo y posible motivo por el que el público no recibió este *Cuarteto nº 4* con un entusiasmo tan ferviente como lo hizo con otras obras del mismo compositor.⁷⁹¹

El *Cuarteto nº 4 en si menor* de Ruperto Chapí se divide en cuatro movimientos: *Allegro Moderato*, *Allegretto*, *Allegretto Animato* y *Allegro vivo*. Desde el primer instante se empieza a vislumbrar en parte de la viola la base rítmica de la que hablaban los críticos

⁷⁸⁹ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 454.

⁷⁹⁰ Miguel Salvador. "El cuarteto de Chapí". *El Globo*, 27-II-1907, p. 1. Extraído de Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 455.

⁷⁹¹ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 457.

en forma de trémolos y de semicorcheas seguidas. La organización textural de todo el primer movimiento no hace que cese el mencionado diseño, sino que lo convierte en habitual tanto para este instrumento como para los demás. Se yergue como uno de los tres pilares que sustentan la estructura de toda la pieza, seguido de un segundo que se trata de unísonos rítmicos repetitivos e igualitarios recurrentes a lo largo del movimiento, y de un tercero que presenta excepcionales pasajes melódicos también de gran balance vocal y mayoritariamente de disposición vertical. Estas tres construcciones que definen el movimiento tienen por hilo conductor el motivo semicorchea y tres corcheas que se intercambia entre todas las *partichelas* en diferentes formas, y que sirve de conector para todos los segmentos de la pieza. La parte que le toca a la viola no tiene técnicas complejas y se podría definir como la protagonista del tan polémico apoyo rítmico. Para él se requiere utilizar en ocasiones la segunda posición y realizar golpes de arco de complejidad moderada como el trémolo, pero no se compara a la complejidad que pudo llegar a alcanzar el instrumento en cuestión en otras composiciones cuartetísticas del mismo compositor. Con respecto a la responsabilidad de sus incidencias se ha de decir que la textura mayoritariamente igualitaria del movimiento no propicia momentos de protagonismo para casi ninguno de los integrantes del cuarteto, y la viola tiene apenas una excepción que se podría describir como de carácter *solista*: diez compases en los que se encarga del tema principal mientras el resto de instrumentos realizan una de las partes melódicas. En ellos no necesita cambiar de posición, pero albergan cierta dificultad relacionada con la combinación entre los golpes de arco picados y ligados junto con la presencia de alteraciones accidentales únicas y dobles (Ilustración 66).⁷⁹²



Ilustración 66: Compases 254-263 del primer movimiento del Cuarteto n° 4 en si menor de Ruperto Chapí

Chapí juega de nuevo en el segundo movimiento del cuarteto con la dicotomía rítmica-melódica de la mano de dos ambientes diferentes, esta vez con un pasaje melódico mucho menos incidente y de aparición puntual. La parte de la viola en todo él no dista de su actuación en el anterior, y de ella pueden extraerse contados momentos de relieve entre una textura mayoritariamente igualitaria de cierta monotonía en sus materiales. Exceptuando un comienzo a unísono rítmico en semicorcheas picadas con el violín

⁷⁹² Edición de la Sociedad de Autores Españoles conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), compases 254-263 del primer movimiento.

primero y un relevante diálogo con el segundo que lo sucede, la viola se ciñe a las entradas en semicorcheas picadas que inundan todas las voces del movimiento sin utilizar más de dos posiciones y con la interpretación de dobles cuerdas en su mayoría con una de sus notas al aire.

Desde la primera lectura del tercer movimiento del *Cuarteto n° 4* de Ruperto Chapí se descubre uno de sus retos interpretativos: la velocidad y el virtuosismo mecánico. Si bien es cierto que estas cualidades se pueden ver desde un principio en los violines durante la estructura principal dos a dos, la viola también se hace partícipe de ellas en los frecuentes pasajes igualitarios. La capacidad de fluidez mecánica es una de las diferencias entre la interpretación violinística y violística, puesto que el tamaño del segundo instrumento supone un impedimento para la agilidad frente al de los violines. Por ello, es entendible que incluso un compositor plenamente consciente de las posibilidades interpretativas violísticas decida reducir sus utilidades mecánicas y aprovechar otras cualidades positivas exclusivas de este instrumento como la profundidad sonora. No obstante, la textura diferencial entre graves y agudos es la imperante en el movimiento y, en base a ella, Chapí muda la parte de la viola entre unos y otros. Por ejemplo, durante la letra B realiza una dobladura a distancia de octava con el violín primero mientras el segundo aporta la base rítmica rápida (Ilustración 67).⁷⁹³



Ilustración 67: Compases 29-31 del tercer movimiento del Cuarteto n° 4 en si menor de Ruperto Chapí

La segunda parte del movimiento regresa a las entradas igualitarias y a los pasajes de unísono rítmico entre todos, con una viola siempre dependiente de otro instrumento (incluso en los diferentes momentos en los que realiza acompañamientos) y con técnicas de arco y posiciones limitadas. Una vez más, el gran reto que presenta este movimiento para el instrumento tenor son esos momentos de equiparación con los violines en los pasajes mecánicos rápidos.

Para el cuarto movimiento, Chapí propone un número reducido de materiales rítmicos que utiliza de forma repetitiva durante toda la pieza. Uno de ellos es sin duda un contribuyente a los argumentos detractores mencionados, pues consta de semicorcheas seguidas que, salvo contadas excepciones, se mantienen en una voz o varias durante todo el movimiento. En uno de los pasajes recurrentes de la obra, la viola se desmarca de la tendencia del movimiento planteando un ritmo ternario frente al binarismo que se había dado hasta el momento, y lo hace en una construcción sin las semicorcheas seguidas que imperantes en lo restante (Ilustración 68).⁷⁹⁴ Aunque no requiere de ninguna técnica

⁷⁹³ *Ibid.*, compases 29-31 del tercer movimiento.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, compases 62-65 del cuarto movimiento.

compleja, cuenta con responsabilidad melódica y armónica por la exposición casi solística a la que le empuja en parte su condición ternaria.



Ilustración 68: Compases 62-65 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 4 en si menor de Ruperto Chapí

El último de los momentos destacables de la parte de la viola en este cuarto movimiento es el *solo* que continúa al pasaje anterior, de diez compases, que vuelven a aparecer en la segunda parte del cuarteto. Es un *solo* melódico formado por corcheas ligadas y sueltas en primera posición que copa toda la atención a la par que el resto de instrumentos forman un colchón armónico con notas tenidas. A pesar de su reducida complejidad, es uno de los pasajes de mayor exposición para la viola de todo el cuarteto y en el que tiene la oportunidad de demostrar con libertad sus cualidades sonoras (Ilustración 69).⁷⁹⁵



Ilustración 69: Compases 95-100 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 4 en si menor de Ruperto Chapí

El cuarto y último cuarteto de Ruperto Chapí presenta una reducción considerable en la originalidad y variedad de materiales temáticos frente a sus trabajos camerísticos anteriores. Su textura se enfoca en la mencionada persistencia rítmica y eso –si bien tiene un interés relacionado con la arquitectura armónica– afecta directamente a los deberes interpretativos de cada uno de los instrumentos. La viola participa activamente en las construcciones rítmicas que representan la mayor parte del cuarteto y lo hace junto a otros instrumentos o durante el gran número de pasajes igualitarios que integran sobre todo los tres últimos movimientos. La falta de independencia de la viola durante el cuarteto tiene tres excepciones principales en las que su enfoque se distancia por completo del estándar planteado hasta el momento por todos los instrumentistas: son intervenciones melódicas, protagonistas y con factores de responsabilidad; pero contadas. Los cuatro instrumentos coinciden en un escaso aporte interpretativo y convergen en una disposición textural

⁷⁹⁵ *Ibid.*, compases 95-100 del cuarto movimiento.

cuyos resultados, quizás por el poco tiempo que se tomó Chapí para componer este cuarteto, no desembocan en un nivel acorde con el que se sabe que puede ofrecer el compositor.

Como conclusiones al trabajo cuartetístico de Ruperto Chapí se pueden extraer las ideas de heterogeneidad y profundo trabajo textural. Si bien es cierto que el comienzo de Chapí en la composición de este género fue tardío y contaba ya con un amplio estudio previo de índole internacional, los cuatro cuartetos resultan muy diferentes entre sí debido a su contexto compositivo y al desarrollo de las intenciones del compositor en el breve lapso de tiempo que los separa. Los dos primeros cuartetos tienen una textura de tendencia igualitaria formada por incursiones complejas de todos los instrumentos. Además del balance de voces conseguido en ellos, el compositor también muestra una preocupación por el intercambio de los roles clásicos de los instrumentos. De esta forma, la viola experimenta algunas de las técnicas más difíciles que se pudo haber encontrado hasta el momento como el *spicatto* o ciertas dobles y triples cuerdas a mucha velocidad, así como posiciones normalizadas hasta la quinta. En cambio, el tercer y más aclamado cuarteto de Chapí demuestra un mayor dominio de las posibilidades de cada instrumento y reduce la complejidad individual siempre en pro del balance de voces y de las estructuras compensadas. Finalmente, el último cuarteto del compositor, mucho menos trabajado texturalmente, supone un retroceso en los avances presentados hasta el tercero para el conjunto que conforma. Concretamente, la viola alberga grandes tramos de repetitivas semicorcheas seguidas que poco aportan al interés interpretativo. Cabe destacar la aparición de varios *solos* de viola a lo largo de los cuatro cuartetos de Ruperto Chapí que representan para el instrumento una verdadera responsabilidad melódica.

4.3. Conrado del Campo

Conrado del Campo, conocido en el cosmos interpretativo como miembro fundador y violista del Cuarteto Francés, recorrió a lo largo de su vida también una extensa trayectoria en el ámbito de la composición. Autores como Manuel Valls lo posicionan junto a Manuel de Falla y Joaquín Turina como uno de los grandes de la llamada Generación de los Maestros, de la que también formarían parte otros compositores como Julio Gómez, Oscar Esplá y Jesús Guridi.⁷⁹⁶ Realizó sus estudios en España bajo la tutela de Luis Amato y Jesús de Monasterio; y estuvo en contacto con otros músicos de la talla de Pau Casals, José del Hierro, Felipe Fernández Arbós y Ruperto Chapí. Las fechas de las etapas de su vida no están del todo determinadas, pero se estima que a partir de principios del siglo XX comenzó su exhaustivo trabajo compositivo autodidacta sobre las bases que asentó con dichos estudios.⁷⁹⁷

Según reflejan las investigaciones de Víctor Sánchez Sánchez, Conrado del Campo no escapó a la "fiebre wagneriana"⁷⁹⁸ que se vivía en España, sobre todo a finales de la primera década del siglo XX.⁷⁹⁹ Bajo la influencia de Richard Strauss y de su amada música germana (la que él descentralizaba y definía como universal),⁸⁰⁰ Del Campo construyó un puente más allá de la primera ola nacionalista sobre el que condujo a la música folclórica española hacia estancias más sofisticadas de las que primaban hasta el momento en el panorama nacional. A pesar de la popularidad de las reminiscencias andaluzas entre sus contemporáneos, las referencias tradicionales que imperan en la obra del violista se alejan del sur de la península y se vinculan en mayor medida a la cultura castiza del centro norte. Esta práctica le relaciona más estrechamente con autores que comparten esa desvinculación andaluza, como Tomás Bretón, junto a quien conforma lo que algunos denominan los pilares de la música de cámara española del siglo XX temprano.⁸⁰¹ A excepción de este progresivo crecimiento de los elementos nacionalistas en sus obras, la trayectoria de Conrado desde sus primeros trabajos hasta el final de su vida mantiene unos sólidos ideales constantes, por lo que resulta difícil realizar una división de sus etapas vitales si no es mediante la cronología.⁸⁰²

Su predisposición por la música de cámara se cimienta sobre varios condicionantes. En primer lugar, se dedica profesionalmente a la interpretación en conjuntos de cámara en la especialidad de viola durante años, lo que contribuye a su asimilación de sus métodos de escritura en cuanto a elementos formales, armónicos,

⁷⁹⁶ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁷⁹⁷ Torcuato Tejada Tauste, "Conrado del Campo's String Quartet No. 12 in B flat major (1948): An Approach to his Compositional Technique", en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.) *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 679-702.

⁷⁹⁸ Víctor Sánchez Sánchez, "Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo", *Anuario musical*, nº 65, 2010, p. 161.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, pp. 145-170.

⁸⁰⁰ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 474.

⁸⁰¹ María Luisa Martínez Martínez y Antoni Pizà, "Quinteto recuperado", *Fundación Juan March*, 2018, pp. 1-17.

⁸⁰² Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

contrapuntísticos y de instrumentación. En segundo lugar, por sus estudios – especialmente influidos por sus maestros en la materia Emiliano Serrano y Jesús de Monasterio, quienes es probable que le instaran a comenzar en la estética romántica—⁸⁰³ y su posterior formación personal, tiene un gran conocimiento del funcionamiento, capacidades y posibilidades interpretativas de los instrumentos de la familia del violín. Por último, destaca la amplitud de su catálogo de obras para agrupaciones reducidas. Tiene catorce cuartetos registrados oficialmente, once movimientos sueltos y otro cuarteto más fruto de la revisión de uno de los anteriores.⁸⁰⁴ Sobre esta base y desde una perspectiva centrada puramente en sus corpus camerísticos se puede apreciar una gran diferencia principal en el trabajo de Conrado frente al de Bretón y otros de su misma generación: la originalidad alentada por ideales wagnerianos como la fusión de artes y la exploración tonal bañados en un halo de intimidad propio de Liszt. Es digno de mención que, a pesar de recibir una formación musical meramente nacional a diferencia de algunos de sus compañeros, la exclusividad de sus obras de música de cámara no fue inferior tonal ni expresivamente con respecto a ninguna otra ni dentro ni fuera de la España de la época. Sus ocho cuartetos de cuerda compuestos entre 1903 y 1913 conforman una de las colecciones más extensas y variadas del país en la década; en ella podemos ver obras descriptivas, obras vinculadas a la literatura e incluso lo que él mismo denominó “programa psicológico poético-sentimental”.⁸⁰⁵ Como era de esperar, toda transgresión acarrea riesgos de opinión, y esa inclinación suya por estilos cercanos al romanticismo del último Beethoven suscitó críticas: Salazar llegó a tacharlo de “ultrarromántico”.⁸⁰⁶

Según Tejada Tauste –y confirmado por Avello y Heine–, Del Campo era partidario de las composiciones rápidas que no requiriesen un arduo trabajo de perfeccionamiento posterior a su finalización; de hecho, alentaba a sus alumnos a seguir esta forma de trabajar poco “pulida”⁸⁰⁷ en la que se prefería la presentación de una de las primeras versiones compuestas de cada pieza. El fin de este sistema tenía relación con el gusto por la espontaneidad y su acercamiento, según el compositor, al reflejo más fiel de sus intenciones expresivas primigenias para sus obras, de manera que se potenciasen las buscadas expresiones, sentimientos, entusiasmo... No es de extrañar entonces que comenzase algunas de sus composiciones con una fecha cerrada de estreno cercana. Por este procedimiento el compositor despertó contrarío en ciertos sectores de la crítica una vez más, ya que en ocasiones le acarreaba problemas de cohesión del discurso estructural y le alejaba puntualmente del molde vienés.⁸⁰⁸

El camino metodológico usual que traza Conrado para elaborar sus composiciones de cuarteto comienza por el diseño de una melodía de carácter romántico que moldea

⁸⁰³ Torcuato Tejada Tauste, "Conrado del Campo's String Quartet No. 12 in B flat major (1948): An Approach to his Compositional Technique", 2016, pp. 679-702.

⁸⁰⁴ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁸⁰⁵ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, 2013, p. 22.

⁸⁰⁶ Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982), p. 217. Extraído de Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 474.

⁸⁰⁷ Torcuato Tejada Tauste, "Conrado del Campo's String Quartet No. 12 in B flat major (1948): An Approach to his Compositional Technique", p. 683.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, pp. 679-702.

posteriormente según sus intenciones expresivas. Esta se ve interceptada intermitentemente por diferentes episodios contrastantes que determinan su cohesión interna. Aparte de las reminiscencias folclóricas y las tendencias nacionalistas, Del Campo incluye en sus composiciones cuartetísticas otro de sus grandes recursos identitarios como es el contenido programático (especialmente sobre poemas de autores como Bécquer o Zorrilla, podrá verse en el *Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos”*). Por último, se ha de tener en cuenta a la hora de tratar de comprender su método compositivo que en distintas ocasiones dio a entender que para él la armonía y la melodía no debían de ser tratadas como cosas diferentes, sino como formantes de una misma “génesis”.⁸⁰⁹ El resultado de todo este proceso es un conjunto racional formalmente, con claridad suficiente para el entendimiento del oyente y en especial reseñable para este por la belleza de sus temas.⁸¹⁰

La producción camerística de Del Campo se vio interrumpida por la brecha temporal común a muchos de los grandes músicos de la época; así como Joaquín Turina entre *Escena andaluza* (1911) y *El poema de una sanluqueña* (1923), desde el último de sus ocho cuartetos Conrado no vuelve a componer obras de cámara hasta 1930 con el *Trío de cuerda n° 1*.⁸¹¹ En la década de 1941 a 1951, mientras desarrollaba su labor como director de la orquesta de la Radio Nacional de España, compuso una segunda serie de seis cuartetos que representó su última aportación al género.⁸¹² Algunos de sus discípulos más destacados que tomaron el relevo de su escuela compositiva fueron Salvador Bacarise, Ángel Barrios, Fernando Remacha, José Moreno Gans y Cristóbal Halffter.⁸¹³

En cuanto a su relación con la viola y su formación en esa especialidad, tuvo un despertar temprano a pesar de ser educado desde un principio en técnica violinística en el Conservatorio de Madrid por profesores como el propio Jesús de Monasterio. Progresivamente integró la viola en su agenda laboral hasta convertirla en una de sus alternativas profesionales predilectas a través de su participación con ella en entidades como el cuarteto mencionado, la Orquesta Sinfónica de Madrid (fue miembro fundador en 1904) y el Teatro Real (desde 1896).⁸¹⁴ Su interés por la viola también se refleja en su faceta compositiva: tiene varias obras dedicadas al instrumento entre las que destacan *Suite para viola y orquesta* y *Romanza*.⁸¹⁵

4.3.1. Cuartetos de cuerda

Las primeras interpretaciones del Cuarteto Francés fueron esclarecedoras de las bases sobre las que Conrado quiso construir la etapa más temprana de sus composiciones

⁸⁰⁹ Torcuato Tejada Tauste, "Conrado del Campo's String Quartet No. 12 in B flat major (1948): An Approach to his Compositional Technique", 2016, pp. 679-702.

⁸¹⁰ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos n° 5, n° 6, n° 7 y n° 7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016)

⁸¹¹ Fernando Delgado, "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

⁸¹² Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), p. 114.

⁸¹³ Torcuato Tejada Tauste, "Conrado del Campo's String Quartet No. 12 in B flat major (1948): An Approach to his Compositional Technique", 2016, pp. 679-702.

⁸¹⁴ Ramón García-Avello, "Conrado del Campo y Zabaleta", *Real Academia de la historia*.

⁸¹⁵ Miguel A. Alonso, *Listado de obras de Conrado del Campo* (Madrid: Fundación Juan March, 1986).

cuartetísticas: Mozart, Beethoven, Glazunov, Schubert, Grieg, Raff, Chapí, Ricardo Villa, de Morera... y poco después Richard Wagner, de quien Conrado era fiel partidario y socio fundador de su Sociedad Madrileña. Sus composiciones previas a la brecha bélica tienen claras estructuras basadas en los referentes clásicos y desarrollos propios del posromanticismo austro-germánico como la fragmentación, eliminación o sobreposición de elementos y la inclusión de modalidades folclóricas y populares.⁸¹⁶

Las publicaciones más actuales de sus cuartetos se están llevando a cabo por parte de la Fundación Juan March, la Sociedad Española de Musicología y la Sociedad General de Autores bajo el nombre de "Proyecto Conrado", una iniciativa nacida en 2022 integrada por la edición en físico de las partituras así como una serie de grabaciones y conciertos de las mismas.⁸¹⁷

4.3.2. Cuarteto nº 1 en re menor “Oriental”

Una de las prácticas más características del estilo de Conrado del Campo como es la fusión de disciplinas artísticas ya se refleja desde este primer cuarteto apodado “Oriental”: para su composición el autor se inspiró en *Fantasia árabe* (Ilustración 70),⁸¹⁸ óleo del pintor catalán Mariano Fortuny, uno de los grandes participantes del orientalismo europeo del siglo XIX. Esta referencia pictórica tomada por Conrado plasma una época de conflicto entre España y Marruecos con un claroscuro muy marcado (y pincelada suelta) sobre marrones y ocre.⁸¹⁹



Ilustración 70: *Fantasia árabe o Danza Marroquí*, óleo sobre tela, 1867. Baltimore, EEUU: Walters Art Museum.

⁸¹⁶ Torcuato Tejada Tauste, "Conrado del Campo's String Quartet No. 12 in B flat major (1948): An Approach to his Compositional Technique", 2016, pp. 679-702.

⁸¹⁷ Fundación Juan March, SEdeM, SGAE, "Proyecto Conrado", 2022-2028. Consultado por última vez el 13 de junio 2022 (<https://www.march.es/es/madrid/conciertos/proyecto-conrado>).

⁸¹⁸ Mariano Fortuny, *Fantasia árabe o Danza Marroquí*, óleo sobre tela. (Baltimore, EEUU: Walters Art Museum, 1867)

⁸¹⁹ María Luisa Martínez Martínez y Antoni Pizà, "Quinteto recuperado", Fundación Juan March, 2018.

En lo referente a la respuesta de la crítica y del público hacia la obra musical, columnistas de la época coinciden en que sus aciertos en la técnica compositiva y la temática arabesca se ven ensombrecidos por una falta de soltura debida a la escasa experiencia del autor en este género. La búsqueda de sonoridades tiene una resolución exitosa y sorprendente en su mayoría, pero presenta el corsé de aquellos principiantes que necesitan aun de un minucioso estudio para cada uno de los objetivos sonoros que se proponen en sus obras.⁸²⁰ Por otra parte, con el beneplácito del público los críticos resaltaron la figura del autor positivamente y reconocieron su labor en una construcción original para cuarteto de cuerda que podría ser el comienzo de una serie de composiciones de gran valor para el género.⁸²¹

El *Cuarteto nº 1* fue estrenado en 1904 por el propio Cuarteto Francés –del que Conrado formaba parte– en su habitual Teatro de la Comedia; y, a pesar de su tendencia general, el primero de sus cuatro movimientos no se excede de lo puramente musical enmarcado en los cánones clásicos vieneses, de forma que es el más extenso y completo. Junto con el cuarto, es descrito como contrastante en cuanto a complejidad y contrapunto frente los movimientos centrales, de mayor sencillez y melodismo.⁸²² Los críticos Mordente, Roda y Luis Arnedo coinciden en describir el primero y el cuarto movimiento como ambiciosos incluso por encima de lo que puede ofrecer un cuarteto de cuerda y, aunque reconocen un saber hacer lógico y estudiado por parte del compositor, concluyen que esta complejidad más adecuada a una composición sinfónica solo confunde al oyente y difumina la estructura pretendida. Arnedo llega a definirlos como “fatiga”⁸²³ para el oído. Por otro lado, ninguno enfoca sus palabras más negativas hacia el propio Conrado del Campo, pues su trabajo formal como compositor no era puesto en duda; de hecho, son reseñados positivamente sobre todo sus resultados con el segundo y el tercer movimiento: bellos, originales, poéticos y de gran calidad. Puede que estas primeras impresiones que suscitó su debut cuartetístico determinasen en cierta forma la trayectoria que tomó Del Campo con sus siguientes composiciones, y le animaron a incluir elementos más melódicos en cada una de ellas.⁸²⁴

El papel de la viola en todo el primer movimiento no hace más que confirmar la complejidad textural que señalaban los críticos. Las entradas de los diferentes instrumentos son constantes e indistintas entre ellos, tienen momentos reducidos de unísonos rítmicos y una gran carga contrapuntística. La viola participa de igual forma que el resto en las combinaciones rítmicas y, en los casos que es a modo de acompañamiento, es siempre relevante y portadora más habitual con diferencia de dobles cuerdas pisadas que sus compañeros. De todas formas, la tónica en la parte de viola no es este rol secundario, sino su participación determinante en los pasajes equilibrados vocalmente: hasta tercera posición, golpes de arco que generan contratiempos, acentos y ritmos rápidos combinados.

⁸²⁰ Conclusiones basadas principalmente en las críticas de Cecilio de Roda y Santiago López Muguiro. Extraído de Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), pp. 475-477.

⁸²¹ Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017), pp. 475-477.

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ *Ibid.*, p. 476.

⁸²⁴ *Ibidem*.

Todo el complejo entramado igualitario que estructura el movimiento resulta de la miscelánea de momentos destacables técnica y melódicamente por parte de todos los instrumentos. Así bien, la viola posee sus turnos protagonistas en los que desarrolla varios *solos* parciales junto al significativo apoyo armónico del resto de participantes. Una de las intervenciones violísticas más definitorias de toda la pieza aparece casi al principio e integra una melodía de ritmos cambiantes que no dista en exceso de las partes realizadas por los instrumentos acompañantes. En este caso la resolución técnica es sencilla, pues no requiere de cambios de posición ni tiene alteraciones accidentales ni ritmos rápidos ni contrapuntísticos en exceso (Ilustración 71).⁸²⁵



Ilustración 71: Compases 9-12 del primer movimiento del Cuarteto n° 1 de Conrado del Campo

El segundo ejemplo ilustrativo de las acciones individuales de la viola contrasta con el primero en que el instrumento se desmarca de forma mucho más radical de sus acompañantes. En este último *solo* de viola del movimiento se muestra hasta dónde llega el nivel de complejidad rítmica en su papel, acompañado por numerosas alteraciones accidentales. Cuenta con la presencia de una clave de sol y la necesidad de cambiar de posición para alcanzar el punto álgido de su tesitura aguda (Ilustración 72).⁸²⁶



Ilustración 72: Compases 54-59 del primer movimiento del Cuarteto n° 1 de Conrado del Campo

El segundo movimiento *Andantino mosso* de este cuarteto es quizás el más materialmente representativo del sobrenombre “Oriental”: incluye una canción marroquí de carácter cromático que aleja las intenciones melódicas de la pieza de las sonoridades occidentales. Se puede comprobar ya a través de una primera observación que no desmiente las afirmaciones sobre su gran belleza lírica.⁸²⁷

⁸²⁵ Edición propia a partir de la partitura original (Fundación Juan March), compases 9-12 del primer movimiento.

⁸²⁶ *Ibid.*, compases 54-59 del primer movimiento.

⁸²⁷ María Luisa Martínez Martínez y Antoni Pizà, "Quinteto recuperado", Fundación Juan March, 2018.

Lo que se concluye con certeza tras un detallado estudio del movimiento en cuestión es el absoluto protagonismo violístico que lo define. La pieza comienza con un gran *solo* de viola de diez compases que se repite íntegro más adelante dos veces más. El cometido del resto de instrumentos mientras se interpreta este *solo* es la realización de un acompañamiento en pizzicatos por parte de los violines y una serie de notas tenidas por parte del violonchelo; esto deja completa libertad melódica y expresiva para el instrumento del que resulta ese imponente relieve. En cuanto a la técnica, tiene ritmos irregulares y síncopas que le aportan interés, pero no incluye otras dificultades en el arco ni en las posiciones que puedan resultar problemáticas para su interpretación si el violista resultase una persona no experimentada. El verdadero reto que plantea ese *solo* en cada una de sus apariciones es su responsabilidad sonora y melódica en lo que a protagonismo se refiere (Ilustración 73).⁸²⁸



Ilustración 73: Compases 35-45 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo

La textura general del movimiento es compensada e igualitaria para todos los instrumentos, y la creación de sonoridades homogéneas a partir de la participación conjunta es frecuente; no obstante, este *solo* no es el único que se puede ver a lo largo de todo él en el papel de la viola, que juega un rol especialmente predominante. La mayoría de sus intervenciones contienen elementos similares, como el acompañamiento discreto del resto de instrumentos, las síncopas y el melodismo de moderada complejidad técnica; también existen compases en clave de sol y la necesidad de subir a tercera posición en contadas ocasiones. Muchas veces su participación es en diálogo con *solos* de otros instrumentos, y así mismo sirve como introducción a momentos de protagonismo sobre todo del violín primero y del violonchelo, que también gozan de numerosos pasajes destacables. El segundo *solo* más importante de todo el movimiento precede a una reexposición del primer *solo* y entra de forma completamente contrastante a la anterior parte: hace de puente hacia una nueva sección que el autor denomina *tranquilo* (Ilustración 74).⁸²⁹ Una vez más alberga las características de las intervenciones anteriores de la viola, pero en este caso es particularmente impactante por el absoluto silencio que se encuentra por parte del resto de instrumentos, que a su vez coincide con el cambio temático que introduce esta nueva sección a través de la voz contralto.

⁸²⁸ Edición propia a partir de la partitura original (Fundación Juan March), compases 35-45 del segundo movimiento.

⁸²⁹ *Ibid.*, compases 77-83 del segundo movimiento.



Ilustración 74: Compases 77-83 del segundo movimiento del Cuarteto nº 1 de Conrado del Campo

El último apunte significativo del instrumento es su aportación al final del *solo* de violonchelo, una delicada intervención en la que los dos instrumentos graves rematan el movimiento en pianísimo a la vez que los violines mantienen la tensión con notas tenidas en armónicos.

Bajo las indicaciones “*Lento assai*, muy tranquilo y expresivo” se extiende el tercer movimiento de este primer cuarteto de Del Campo, al que el autor bautiza como “El crepúsculo”.⁸³⁰ Entre los apuntes que encabezan la composición se vislumbra la continuidad intencional que el autor esperaba de esta pieza con respecto a la anterior. La textura completa es de carácter igualitario y crea a través de sonoridades experimentales toda una atmósfera de misterio. Las intervenciones de todos los instrumentos se suceden de forma fluida y se disuelven tanto en sus entradas como en sus salidas con la masa sonora general. Más por tesitura que por jerarquía, el violín primero destaca melódicamente en la mayor parte de ocasiones en este movimiento; sin embargo, el mayor *solo* absoluto está destinado al violonchelo. La viola tiene un papel significativo como parte del conjunto y su participación general es equitativa. No tiene gran interés interpretativo individual fuera de lo común, ni siquiera requiere cambios de posición a pesar de contener un breve momento en clave de sol.

El cuarto movimiento completa la mezcla entre experimentación oriental y estructura germanista que representa la obra con una textura extremadamente compleja, como ya advirtieron los críticos. La combinación de ritmos, armonías y tesituras converge de forma que el oyente medio puede percibir como caótica;⁸³¹ todo ello a través de la complejidad individual de las partes de cada instrumento. Si se pone el foco en la *partichela* de la viola, se pueden encontrar técnicas como acentos, mordentes, adornos, ritmos sincopados, contratiempos, pasajes en clave de sol, variolajes en acordes, acordes de tres cuerdas, dobles cuerdas, ritmos rápidos, cambios de posición a tercera, alteraciones accidentales y diversos golpes de arco (picadas, ligadas-suelta, *detaché*). Sin embargo, la gran peculiaridad de la viola en todo el movimiento es claramente su incidencia protagonista en tesitura media, la tesitura más característica del instrumento, lo que hace de su papel un importante manifiesto de las capacidades exclusivamente violísticas y revela la existencia de una identidad propia de la viola que el autor quiso destacar.

Los apuntes solistas de la viola son constantes y, a pesar de la textura igualitaria de todo el movimiento, el rol de este instrumento se puede describir como uno de los protagonistas. Interpreta sobre todo sobre sus cuerdas graves do y sol (do es la única cuerda que no comparte con el violín, y la sonoridad de sol en la viola está muy diferenciada en profundidad de la de los agudos), lo que emancipa al instrumento y su

⁸³⁰ María Luisa Martínez Martínez y Antoni Pizà, “Quinteto recuperado”, *Fundación Juan March*, 2018.

⁸³¹ *Ibidem*.

presencia dentro del cuarteto de la del resto de integrantes, un reconocimiento violístico original de Conrado del Campo muy probablemente motivado por su estrecha relación con la viola. Además de los momentos puntuales integrados en el conjunto que presenta la viola de forma solista, Conrado le asigna varios *solos* absolutos de gran responsabilidad. Sin ir más lejos, la primera de sus intervenciones solistas ocurre en los compases iniciales de la pieza: Del Campo dedica ese primer *solo* de doce compases a una melodía grave de ritmos entre binarios y ternarios de la viola (Ilustración 75).⁸³² No requiere cambios de posición y tiene un carácter moderadamente melódico, por lo que todos los golpes de arco y técnicas que utiliza son sencillas y no alcanza una gran velocidad.



Ilustración 75: Compases 4-15 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 1 de Conrado del Campo

Varias intervenciones y *solos* tienen formatos similares que incluso comparten entre varios instrumentos. Así como los motivos del primer *solo* se pueden ver reproducidos en otros contextos a lo largo de la obra, también lo hace el tema de este segundo gran *solo* de viola que se presenta por primera vez en el *poco più lento* de la segunda parte (Ilustración 76).⁸³³ En este caso, a pesar de ser un tema muy lírico y de carácter melancólico –lo que el compositor consigue reduciendo notablemente la velocidad–, la dificultad que alberga es muy superior a la del *solo* anteriormente expuesto, ambos sin ningún tipo de acompañamiento del resto de instrumentos. Como se puede ver, la viola en el *poco più lento* tiene una melodía con una gran cantidad de alteraciones accidentales y ritmos variados entre síncopas, tresillos y semicorcheas. Los golpes de arco, a su vez, cobran interés por las combinaciones irregulares entre notas ligadas y sueltas junto con la introducción de varios acentos.



Ilustración 76: Compases 181-194 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 1 de Conrado del Campo

El *Cuarteto n° 1 “Oriental”* de Conrado del Campo tiene una incidencia violística excepcional. No solo pone el foco en la viola desde el primer movimiento –en el que muestra sus capacidades virtuosísticas con un completo *solo*–, sino que convierte la mayor parte del cuarteto en un vaivén de pasajes igualitarios y melodías en las que la viola es la absoluta protagonista. Este rasgo es común a todos los movimientos a pesar de

⁸³² Edición propia a partir de la partitura original (Fundación Juan March), compases 4-15 del cuarto movimiento.

⁸³³ *Ibid.*, compases 181-194 del cuarto movimiento.

las diferencias que separan sobre todo a los líricos centrales de los complejos extremos. No obstante, la inclinación hacia el relieve de este instrumento es mucho más notable en el segundo y en el cuarto movimiento, mientras que en los otros dos la textura es igualitaria prácticamente en su totalidad y cuentan con una viola más participativa de forma equitativa al resto. El segundo movimiento es muy melódico y está construido sobre una canción marroquí cuyo tema presenta la viola en forma de *solo*, papel crucial que no abandona en toda la pieza. En el cuarto movimiento, un entramado de ritmos contrapuntísticos y armonías alternativas, el rol de la viola es el principal punto de referencia melódico. Es el instrumento que más momentos de protagonismo alberga en esa pieza y lo hace de forma completamente acorde a su organología y tesitura, uno de los puntos clave que hacen de este cuarteto de Conrado del Campo uno de los mayores hitos de la viola en los cuartetos de cuerda españoles hasta el momento: el compositor es consciente de las virtudes y características más representativas del instrumento y las utiliza en su favor con el fin de descubrir la personalidad original de la viola y las grandes posibilidades individuales que atesora, sin necesidad de intentar imitar a otros como el violín. No faltan, tal y como están dispuestos sobre todo los movimientos más polémicos del cuarteto, técnicas complejas para ella como ritmos, contrapuntos y alteraciones accidentales; pero no se le asignan posiciones altas, dobles cuerdas ni gran cantidad de golpes de arco.

4.3.3. Cuarteto nº 5 “Caprichos Románticos”

Este cuarteto (uno de los más populares del autor junto al “Carlos III”) es el reflejo más claro de las intenciones programáticas e interdisciplinarias de Conrado del Campo; la riqueza melódica de la pieza emana de su vinculación con “Rimas”, obra de Bécquer en la que está basada. Se compuso y estrenó en 1908 en seis movimientos originales, uno por cada rima, y en ellos Del Campo plasmó la atmósfera que le evocaban respectivamente a cambio de una gran acogida por parte del público y de la crítica especializada. Como es habitual para la agrupación encargada de su primera interpretación —el Cuarteto Francés— el evento tuvo lugar en el Teatro de la Comedia.⁸³⁴ A continuación se procederá al análisis interpretativo de la obra en torno a la figura de la viola.

El comienzo del primer movimiento *Preludio* del cuarteto ya demuestra cierto comportamiento compositivo favorable hacia la viola tanto por su participación en el canon igualitario que abre la obra como por la aparición de un pronto *solo* melódico que interpreta respaldada únicamente por un colchón armónico de notas largas del resto de participantes. Este *solo* está formado por seis compases de interpretación sencilla que no excede la primera posición y cuyo ritmo se integra de figuras simples (Ilustración 77).⁸³⁵

⁸³⁴ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁸³⁵ Edición propia extraída de la edición crítica de Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis*, compases 4-9 del primer movimiento.



Ilustración 77: Compases 4-9 del primer movimiento del Cuarteto n° 5 "Caprichos Románticos" de Conrado del Campo

La estructura más común en toda la extensión del movimiento es el diseño de entradas igualitarias complementarias y contrapuntísticas entre los violines y la viola, con un violonchelo de aportes más modestos. Esta disposición fomenta el relieve de la voz aguda por mera tesitura más que por intención melódica o por un trato especial en los roles. La dificultad que albergan este tipo de pasajes para la viola está relacionada con los contratiempos en corcheas y provistos con alteraciones accidentales, ya que debido a la velocidad requieren de reflejos y de destreza por parte del intérprete. Por otro lado, la viola aún conserva bastante cercanía específicamente con el violín segundo y se les puede ver juntos en una considerable cantidad de momentos con dobladuras o diálogos.

Después de la reexposición donde se aprecia de nuevo el canon inicial aguarda el último *solo* de viola del movimiento. En este, la melodía vuelve a ser la protagonista y las voces que le acompañan se limitan a completar la base armónica con figuras largas como blancas o redondas (Ilustración 78).⁸³⁶ Una de las peculiaridades que se observan por primera vez en este *solo* de viola es el posteriormente recurrente *la* agudo, cuya interpretación puede realizarse en cuarta posición o, como es el caso, utilizando una extensión del cuarto dedo para posicionarse en un armónico. Este tipo de intervención es puesta en práctica dependiendo de las notas que preceden o suceden a la misma: se utiliza si su aparición es puntual, en cambio, si el pasaje incluye más notas en cuarta posición o posiciones más agudas es preferible realizar un cambio completo de posición en vez de la extensión.

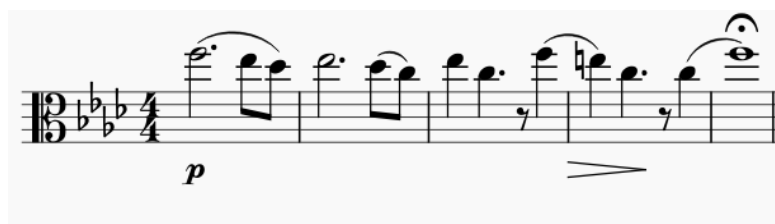


Ilustración 78: Compases 124-128 del primer movimiento del Cuarteto n° 5 "Caprichos Románticos" de Conrado del Campo

La estructura del segundo movimiento del cuarteto, *Vivo* –uno de los movimientos principales–, encaja fielmente con la descripción metodológica que sugiere la cohesión interna de algunas piezas de Conrado como ambigua temáticamente. Resulta complejo realizar un análisis estructurado debido a las concesiones de esta índole que se toma el compositor. Una de las construcciones usuales del movimiento anterior que Del Campo mantiene durante el presente son las entradas igualitarias entre viola y violines, en este caso, con una tesitura más compensada que evita el relieve de los agudos que se podía encontrar en gran medida durante el *Preludio*.

⁸³⁶ *Ibid.*, compases 124-128 del primer movimiento.

La viola durante esta primera parte del movimiento *Vivo* también es expuesta a ciertas técnicas complejas como la combinación de notas pisadas, pizzicato y armónicos (similares al que habíamos visto en el primer movimiento). Además, el comienzo pizzicato en unísono a diferencia de octava con el primer violín que se reproduce de forma reiterada en el resto del movimiento evidencia de nuevo el compromiso del compositor por la equiparación del rol de la viola al del resto de componentes de la agrupación. Sin embargo, no desaparecen los pasajes de acompañamiento en corcheas seguidas en los que viola y violonchelo dejan paso a la parte melódica violinística, aunque sea de forma intermitente, con un violín segundo muy incidente. Aquello en lo que la viola toma protagonismo durante este tramo de la obra son contados apuntes en *solo* usualmente de carácter cromático (Ilustración 79).⁸³⁷

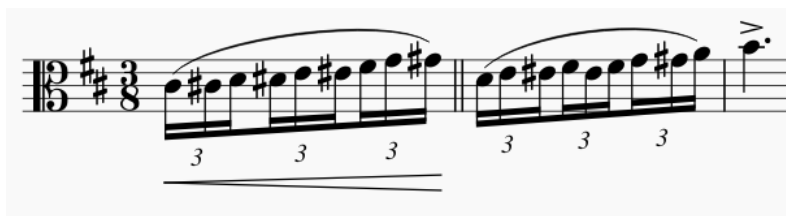


Ilustración 79: Compases 44-46 del segundo movimiento del Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo

Las técnicas violísticas se desarrollan a medida que avanza el movimiento y aparecen golpes de arco como ligadas-separadas o adornos como trinos, acentos y mordentes (incluso en semicorcheas) que, unidos a las múltiples alteraciones accidentales, crean juegos contrapuntísticos entre las cuatro voces del cuarteto. No obstante, el papel de la viola no llega a ser protagonista de forma continuada en ningún momento del movimiento: los pasajes igualitarios son recurrentes centrados en el interés de las construcciones rítmicas y armónicas, además de contrastados por puntuales pasajes muy vinculados al violín segundo y escasas pero existentes disposiciones dos a dos (agudos contra graves). Al final de la pieza la viola recupera algunos de los apuntes en *solo* de carácter cromático, en esta ocasión con ritmo binario en vez de ternario (Ilustración 80).⁸³⁸ Al igual que sucede con el resto de intervenciones violísticas del movimiento, la dificultad no es extrema y principalmente reside en las alteraciones accidentales y en la rítmica en referencia al resto de participantes.



Ilustración 80: Compases 90-94 del segundo movimiento del Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo

El tercer movimiento, *tranquilo pero muy intenso*, plantea una textura y técnicas más clásicas en referencia a los anteriores movimientos. Aparte del comienzo jerarquizado que incluye un gran *solo* de violín primero y otras estructuras favorables a los agudos, la construcción de los temas también adopta un estilo clásico en tanto a la

⁸³⁷ *Ibid.*, compases 44-46 del segundo movimiento.

⁸³⁸ *Ibid.*, compases 90-94 del segundo movimiento.

reducción de los contratiempos y las modulaciones complejas mediante alteraciones accidentales. Sin distinción de pasajes igualitarios o jerarquizados, la viola se encuentra en gran parte del movimiento acompañada por el violín segundo, lo que le resta cierta independencia de la que pudo gozar en otras piezas. Se aprecian contadas excepciones a esta tendencia, entre las que destaca un *solo* melódico de viola en el que este instrumento interpreta un motivo sencillo en primera posición al tiempo que el resto de integrantes del cuarteto asienta la base armónica manteniéndose en figuras largas en unísono rítmico (Ilustración 81).⁸³⁹



Ilustración 81: Compases 15-20 del tercer movimiento del Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo

Cabe mencionar que la parte final del movimiento incluye algunos pasajes que recuperan puntualmente el contrapunto complejo que acostumbraba a utilizar el compositor, y de él se extraen los últimos momentos de relieve violístico de la pieza. El interés de estos breves *solos* reside sobre todo en el trabajo rítmico, tanto de forma individual para el intérprete de viola como de forma conjunta a modo de integración con el resto de intérpretes (Ilustración 82).⁸⁴⁰



Ilustración 82: Compases 93-96 del tercer movimiento del Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo

Finalmente, es necesario destacar una técnica de viola poco usual a la que ya recurrió Ruperto Chapí en su *Cuarteto n° 3 en re mayor*, y que Del Campo revisa en este tercer movimiento: el trémolo. El compositor de “Caprichos Románticos” decide incluir esta técnica de forma casi exclusiva para la viola añadiéndole, además de acentos al comienzo de cada nota, la indicación ‘sul ponticello’.⁸⁴¹

A pesar de la insistencia de algunos pasajes de acompañamiento en la parte de la viola al comienzo del cuarto movimiento *Andantino quasi Allegretto*, la entrada de responsabilidad para ella vaticina el retorno a la esencia experimental igualitaria y de puesta en cuestión de los roles con la que se identifica Conrado del Campo. La textura tiende a estar compensada entre las cuatro voces y, en los momentos de dobladura entre el violín segundo y la viola (que continúan siendo usuales), es característico de esta pieza que sea la viola la que destaca por agudos; incluso llega a requerir la interpretación del la agudo en armónico. Entre las diferentes entradas a todos los instrumentos, la viola tiene

⁸³⁹ *Ibid.*, compases 15-20 del tercer movimiento.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, compases 93-96 del tercer movimiento.

⁸⁴¹ Expresa el deseo del compositor de que se interprete con el arco sobre el puente del instrumento, de manera que el sonido se produce de forma más velada.

momentos de protagonismo al igual que los demás, ya sea en técnicas como las dobles cuerdas o en breves *solos* (Ilustración 83).⁸⁴² En el caso expuesto interpreta una línea melódica sencilla que llega hasta tercera posición con cierto interés armónico y rítmico.



Ilustración 83: Compases 27-29 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo

En el *tranquilo* la viola toma la responsabilidad rítmica además de servir de apoyo armónico con hasta trece compases de figuras breves y continuas exclusivas de su papel. Al mismo tiempo, el violín primero realiza una melodía en notas más largas y el segundo y el violonchelo intervienen puntualmente a modo de acompañamiento. La dificultad de este largo pasaje de carga rítmica para la viola está relacionada con la constancia y estabilidad que requiere tal cantidad de notas seguidas en las que el instrumento debe actuar como referente temporal para que el resto de los participantes canten coordinados. El pasaje finaliza con la unión del violín primero a este diseño (Ilustración 84).⁸⁴³

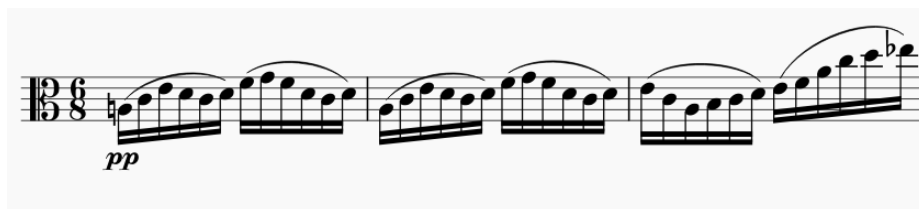


Ilustración 84: Compases 246-248 del cuarto movimiento del Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo

Lo que resta al movimiento a partir de *Animato* es una construcción sencilla e igualitaria –con ciertas concesiones melódicas hacia el primer violín– en la que todos los instrumentos forman un conjunto técnicamente asequible y sin innovación interpretativa hasta el fin de la pieza.

Estos primeros cuatro movimientos del cuarteto resultan una gran representación del dibujo compositivo en tramos con el que Camiña Casado⁸⁴⁴ describía la técnica del compositor. Son claras las diferencias entre los episodios de composición balanceada de un estilo más clásico y aquellos en los que se desata la experimentación y la espontaneidad que Del Campo conseguía mediante el método expuesto. Los dos estilos contrastantes conviven en todos los movimientos, pero siempre hay uno que predomina frente al otro: mayoritariamente es el experimental a excepción de en el tercer movimiento, de más tramos de corte vienés. Otra de las cualidades del compositor que se ha podido apreciar durante estos cuatro movimientos y que coincide con las palabras de Camiña es su

⁸⁴² Edición propia extraída de la edición crítica de Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos n° 5, n° 6, n° 7 y n° 7 bis*, compases 27-29 del cuarto movimiento.

⁸⁴³ *Ibid.*, compases 246-248 del cuarto movimiento.

⁸⁴⁴ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos n° 5, n° 6, n° 7 y n° 7 bis* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

conocimiento de las capacidades de la viola. La *partichela* de este instrumento incluye exigencias adecuadas a la ejecución más accesible para el intérprete incluso en técnicas complejas; así como su adaptación por tamaño (y por tanto agilidad) y tesitura a las construcciones de conjunto. De esta forma, la viola está integrada e incluso puede destacar puntualmente sin excederse de los límites de lo que sería una interpretación orgánica y pensada específicamente para el instrumento.

Así como ya es norma general en todo “Caprichos románticos” de Conrado del Campo, la textura igualitaria no alienta a grandes *solos* para ninguno de los instrumentos en la primera parte de su quinto movimiento *Bastante movido*, de lo que la viola no es excepción. Sin embargo, se puede apreciar una subida de la incidencia del violonchelo, un instrumento que no experimentó notables despuntes en el resto de la obra, y que alcanzará su punto álgido de protagonismo en la segunda parte de este mismo movimiento. La atmósfera del *Bastante movido* versa sobre la melodía en todas las voces, estén en un momento de relieve o atravesando una transición de acompañamiento como los que la viola realiza en dobles cuerdas. La disposición de estas voces melódicas tiene una tendencia al diseño de tres a una, en ocasiones con la excepción en el más agudo y otras en el más grave. Tal y como sugieren estas descripciones, es un movimiento muy compensado en el que los instrumentos se compenetran de forma individual o en grupos: abundan los unísonos rítmicos y, en el caso de la viola, continúa su cercanía con el violín segundo junto al que se le puede ver en dobladura en diversos pasajes.

El sexto y último movimiento del cuarteto es una construcción compleja de una gran cantidad de temas, lo que hace difícil un análisis estructurado sobre él. Este constante cambio de los temas está indudablemente realizado con su forma de componer dedicada a la espontaneidad. El comienzo del movimiento tiene una pronta aproximación a la formación vocal dos a dos, donde los violines se apoderan del peso melódico y determinan una textura jerárquica especialmente presidida por el violín segundo. El inusual relieve de este instrumento se intensifica tras la salida del dos a dos que supone su emancipación, y se vuelve a demostrar en el inmediato pasaje igualitario donde sus entradas son cruciales. La viola, por su parte, muestra una participación escasa durante todo el proceso del segundo violín –uno de los factores que hacen más evidente la intención del compositor de destacarlo– y apenas expone sus capacidades con un número contado de dobles cuerdas con necesidad de cambiar a tercera y un breve momento de compenetración con el violín primero de escasa relevancia.

En la parte central del movimiento la incidencia de la viola es similar a la del resto de instrumentos, una parcial recuperación de la textura igualitaria le permite en este tramo participar en combinaciones de todo tipo con los demás integrantes. Una de las técnicas más presentes en la viola en el movimiento y que se manifiestan con mayor incidencia durante esta parte intermedia son las construcciones ternarias formantes de contrapunto. Representan una de las peculiaridades del instrumento frente al resto de participantes e integran varias dificultades: en primer lugar, ser el eje contrapuntístico de un pasaje supone una responsabilidad rítmica; y, en segundo lugar, su ejecución tanto en el golpe de arco *detaché* como picadas requiere de destreza en la mano derecha del intérprete.

En el resto del movimiento la tónica continúa siendo el balance de voces y se puede ver a la viola en diálogo con todos los instrumentos, especialmente con el

violonchelo. El gran pasaje contrastante con la tendencia mencionada y reto de este movimiento para el instrumento es uno de los últimos en compenetración con el violín segundo. En él, durante treinta y ocho compases la viola y el violín segundo se enfrentan a un ejercicio de precisión y coordinación mediante una larga serie de semicorcheas seguidas en unísono rítmico, de lo que resulta una imponente construcción estructural e interpretativa (Ilustración 85).⁸⁴⁵

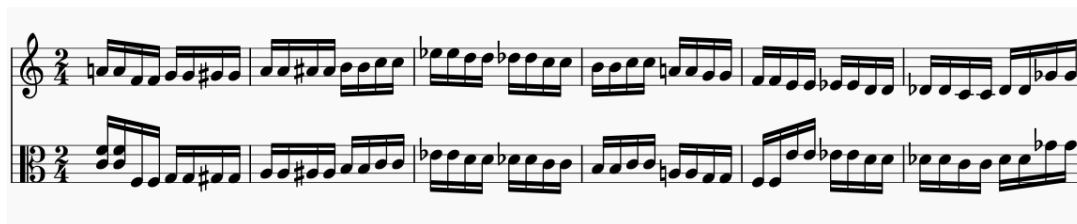


Ilustración 85: Compases 169-174 del sexto movimiento del Cuarteto n° 5 “Caprichos Románticos” de Conrado del Campo

Como conclusión al análisis interpretativo centrado en el papel de la viola en este cuarteto de cuerda se deben recordar las características extraídas de los cuatro primeros movimientos que conservan su vigencia en los dos últimos: las peculiaridades estructurales como la diferenciación en tramos de textura clásica y textura experimental y la cohesión temática caótica derivada del aprecio a la espontaneidad –sobre todo presente en el sexto movimiento– se complementan con el gran conocimiento que tenía Conrado del Campo de las posibilidades que ofrecen los instrumentos derivados de la familia del violín. Nunca se ven grandes alardes solísticos en ninguno de los instrumentos durante los seis movimientos que integran el cuarteto, pues la textura igualitaria es la dominante en todos los estilos expuestos por el compositor y los momentos jerárquicos son puntuales, breves y con una predisposición de los instrumentos no protagonistas a la realización de acompañamientos relevantes o a la toma del relevo inmediato de los temas propuestos. La viola cuenta con momentos de *solo* y con entradas al mismo nivel de implicación que el resto de integrantes del conjunto en los mencionados pasajes igualitarios; además, Conrado del Campo demuestra sus conocimientos interpretativos prácticos que le ha brindado la experiencia como profesional en la especialidad asignando a la viola una parte perfectamente adecuada a sus capacidades. En este cuarteto se alcanzan en la viola un total de cinco posiciones y más de cinco golpes de arco de manera orgánica precisamente por la comprensión mencionada que tenía el compositor del instrumento. La dificultad que alberga esta obra para el intérprete violista no es excepcional, los mayores retos tienen que ver con el contrapunto y sus partes en contraste con la del resto de integrantes, con las alteraciones accidentales por juegos armónicos y con los pasajes de semicorcheas que son sustento rítmico de responsabilidad como las que se ven en el cuarto movimiento y en el sexto junto al violín segundo; todas abordables en un nivel interpretativo medio. El balance de voces es una de las intenciones que refleja Del Campo durante toda la obra y consigue alcanzarlo en la infinitud de veces que se lo propone, tanto en los tramos más tradicionales como en los que vuelca su saber hacer compositivo más personal. No obstante, la viola se ve anclada al violín segundo de forma

⁸⁴⁵ Edición propia extraída de la edición crítica de Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos n° 5, n° 6, n° 7 y n° 7 bis*, compases 169-174 del sexto movimiento.

mucho más notable de lo que está en las composiciones de otros autores coetáneos, además de participar eventualmente como acompañamiento (si bien de una relevancia e incidencia más o menos crucial) durante pasajes dos a dos y generalmente jerarquizados hacia los agudos. De todos modos, este rol es puntual y no impera en ningún caso sobre la tónica igualitaria mayoritaria que incluso le beneficia en diversos casos.

4.3.4. Cuarteto nº 6 “Asturiano”

La composición del sexto cuarteto de Conrado del Campo nace de su amistad con el músico asturiano Baldomero Fernández Casielles (Oviedo, 1871-1934). Con el éxito del Cuarteto Francés como invitado en la inauguración del Teatro Celso de Oviedo en 1906 se afianzó la vinculación entre la agrupación y ciertas figuras de la música clásica ovetense. En 1908, tras la creación de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, Baldomero y Conrado acordaron la composición de un cuarteto cada uno basados en temas populares asturianos; de lo que resultaron el *Cuarteto en Re* de Fernández Casielles (estrenado por el Cuarteto Astur) y el *Cuarteto nº 6 “Asturiano”* de Conrado del Campo. Este último contó con recepciones privadas en París en 1912, pero su estreno oficial en España no se materializó hasta 1984 en el Teatro Jovellanos de Gijón durante el X Festival de Música de Asturias gracias a los esfuerzos de los hijos del maestro y del doctor Emilio Casares. Los encargados de llevar a cabo su interpretación fueron los antiguos miembros del Cuarteto Astur, por aquel entonces integrantes de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.⁸⁴⁶

Lo que comenzó con un desenfadado trato entre amigos fue llevado por Conrado del Campo hacia un plano artístico completamente profesional, cuya compleja elaboración que fusiona los temas folclóricos asturianos en una composición contrapuntística a la que el autor dota de su propio estilo resultó merecedora del premio Ateneo de Madrid en 1909. Destaca especialmente por las grandes sonoridades conseguidas por el compositor a partir de los temas melódicos propuestos; la correspondencia de cada apartado del cuarteto con los temas concretos se encuentra descrita en la tesis citada de Xavel Camiña Casado.⁸⁴⁷

Debido a la necesidad de presentación de los temas populares en torno a los que va a girar el cuarteto, el compositor opta por abrir el primer movimiento con una textura sencilla en la que se dibuja una sola línea melódica en la parte del violín primero a modo de exposición. Se mantiene esta disposición durante la mayor parte de la introducción, lo que define el tema principal y acaba por diluirse con la entrada progresiva y orgánica del resto de instrumentos; de esta forma, la introducción finaliza con un pasaje en el que la integración de los cuatro instrumentos es casi completa. Durante todo el proceso la viola no se aleja del rol común y hasta se acerca a la tesitura de los violines con la interpretación de varias notas agudas en segunda posición.

El *tempo primo* se describe casi por completo con un gran pasaje de *solo* del violín primero, pero, en última instancia, la viola se une a este para formar algunos copases de *solo* doble bajo la indicación de *plácido y expresivo* mientras el resto de instrumentos se

⁸⁴⁶ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

mantienen en silencio (Ilustración 86).⁸⁴⁸ Aunque la aportación de la viola no llegue a alcanzar en el *solo* el protagonismo de la intervención violinística, su parte es relevante y de responsabilidad para el correcto desarrollo del pasaje.



Ilustración 86: Compases 21-22 del primer movimiento del Cuarteto n.º 6 "Asturiano" de Conrado del Campo

A partir de ese punto comienza la verdadera experimentación con los temas y el exhaustivo trabajo de Conrado por integrar los motivos asturianos en una composición de corte actual con las grandes sonoridades que describen su estilo. El resultado es una impecable construcción que lleva el balance de voces por bandera y donde todos los instrumentos tienen su parte, aportan valor al conjunto de forma individual y se complementan al mismo nivel estructural. El movimiento es de una complejidad compositiva excepcional en los ámbitos temáticos, rítmicos, motivicos y en las tesituras que deben abordar los instrumentistas. La viola, por su parte, participa de las construcciones igualitarias imperantes en diversas ocasiones, llega hasta notas agudas con desplazamientos puntualmente complejos en situaciones donde se equipara por completo a los violines y se abre un hueco de representatividad con técnicas destacables. Se deben mencionar sus acordes seguidos en pizzicato, en los que el intérprete necesita agilidad en la mano izquierda para posicionar triples cuerdas que incluyen acordes de quinta; además, tiene un pasaje en semicorcheas seguidas de ejecución y dificultades similares al del último movimiento del cuarteto anterior, esta vez en dobladura con el violonchelo en vez de con el violín segundo.

Una de las disposiciones que Conrado del Campo reinventa durante este primer movimiento es la construcción tres a uno: puede verse revertida de forma que los tres instrumentos más graves se llevan toda la carga del trabajo melódico mientras que el violín primero apenas participa; así como también se puede encontrar en un clásico unísono rítmico de tres agudos al tiempo que el violonchelo sirve simplemente de apoyo a ese tema principal. De hecho, uno de los momentos más complejos para la viola en todo el movimiento se desarrolla durante uno de esos unísonos rítmicos junto a los violines en el que deben coincidir con semicorcheas picadas seguidas, y alcanza la quinta posición. La desembocadura del mismo es una serie de variolajes en tresillo para ella con una notable carga de responsabilidad técnica.

Por último, se ha de concluir que, a pesar de que la tónica de todo el cuarteto es predominantemente igualitaria, también existen algunas excepciones en las que el o los

⁸⁴⁸ Edición propia extraída de la edición crítica de Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos n.º 5, n.º 6, n.º 7 y n.º 7 bis*, compases 21-22 del primer movimiento.

agudos toman las riendas melódicas; así como para la viola también existe un breve momento de *solo* agudo a la par que sencillo. Su realización más correcta tiene lugar en segunda posición (Ilustración 87).⁸⁴⁹



Ilustración 87: Compases 137-139 del primer movimiento del Cuarteto n° 6 "Asturiano" de Conrado del Campo

El segundo movimiento del cuarteto, *Balada*, continúa en una dinámica estructural muy similar a la del primero: la textura igualitaria y de entradas relevantes en todos los instrumentos hacen del movimiento una pieza de gran compensación vocal en la que es difícil nombrar un protagonista. La participación instrumental se agrupa de diversas formas en las que los integrantes se combinan indistintamente en grupos de dos o tres instrumentos; y también dejan espacio para intervenciones individuales, siempre de forma coherente al discurso estructural.

A pesar de un prometedor comienzo con nota tenida la agudo (armónico sin especificar) junto al violín primero, el papel de la viola en todo el movimiento no resulta especialmente reseñable. En *Balada*, la tercera posición de este instrumento está normalizada y destacan en su interpretación algunos despuntes agudos, dobles cuerdas en octava, tramos con alteraciones que pueden añadir cierta dificultad y ritmos que integran las técnicas que requieren más dedicación por parte del intérprete. Entre estos últimos se pueden encontrar los grupetos de tresillos unidos a semicorcheas, los pasajes de semicorcheas seguidas combinadas y los trémolos que el compositor ya había asignado a la viola en movimientos anteriores. No obstante, todo este repertorio de técnicas en ambas manos no excede una complejidad accesible para el intérprete medio.

Como miembro de pleno derecho de la construcción del conjunto, la viola también goza de su momento individual conexo al discurso general, y lo hace en forma de breve *solo* melódico al tiempo que el violonchelo guarda silencio y los violines realizan unos simples apuntes en pizzicato (Ilustración 88).⁸⁵⁰ Una vez más, Conrado utiliza la tesitura aguda para la realización de un pasaje solista pero sin salirse del registro más cómodo pensado para su instrumento predilecto.



Ilustración 88: Compases 89-93 del segundo movimiento del Cuarteto n° 6 "Asturiano" de Conrado del Campo

El movimiento *Scherzo* sigue los pasos texturales de los dos anteriores: el igualitarismo impera sobre la jerarquía y la tesitura violística se adapta a los pasajes agudos llegando a utilizar el la en armónico de forma normalizada. La construcción del

⁸⁴⁹ *Ibid.*, compases 137-139 del primer movimiento.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, compases 89-93 del segundo movimiento.

movimiento consta una vez más de entradas seguidas por parte de todos los instrumentos, cuyo interés principal reside en el contrapunto formado por las semicorcheas que lo integran en la mayoría de los casos. Tiene una diferencia de dificultad en comparación con los anteriores movimientos con respecto a las alteraciones accidentales, ya que experimenta una disminución muy significativa de las mismas.

En el papel de la viola se pueden encontrar golpes de arco como semicorcheas ligadas con puntos tanto arco arriba como abajo. También destaca la aparición, tanto en la primera como en la segunda parte, de acentos y dobles cuerdas de cierta complejidad: al realizarse quitas seguidas en doble cuerda el violista debe posicionar el mismo dedo entre dos cuerdas mientras otro de sus dedos se coloca o levanta intermitentemente para posibilitar la sonoridad de las notas indicadas. Otros momentos violísticos de la pieza tienden también a ser de complejidad moderada (mordentes, acentos, tresillos), incluido el breve *solo* que representa el comienzo de un canon que continua el violín primero (Ilustración 89).⁸⁵¹ En él se pueden ver los acentos y las notas picadas en un marco contrapuntístico asequible y de cómoda interpretación para el violista.



Ilustración 89: Compases 103-105 del tercer movimiento del Cuarteto n° 6 “Asturiano” de Conrado del Campo

A excepción de un complejo pasaje de variolaje en semicorcheas picadas arpegiadas que solamente realizan los violines, el resto del movimiento se compone de partes igualitarias e inclusivas para todos los instrumentos del cuarteto.

El último movimiento del cuarteto, *Rapsodia*, responde a los estándares de toda la obra en balance de voces y nivel de dificultad general. En lo que respecta a la viola, Conrado vuelve a contar con una excepción al igualitarismo a su costa con la inclusión de un gran pasaje de los violines en el que el primero, prácticamente *solo*, realiza una serie de variolajes en semicorcheas ligadas picadas ascendente y descendente. Para esta intervención el compositor decide prescindir de la parte de la viola y del violonchelo sino en un vago acompañamiento de poca relevancia. Por parte del instrumento más grave se compensa en cierta manera con un posterior *solo* de este; pero a la viola le queda un largo trecho de estructuras dos a dos que lejos de desembocar en su relieve, lo hacen en un pequeño guiño final (durante el *Presto*) de nuevo hacia la jerarquía. No obstante, estos momentos son puntuales y se pierden un mapa general de índole igualitaria. Por último, cabe mencionar las semicorcheas repetidas –con escritura en corchea con raya cruzada– que representan una de las técnicas más recurrentes en la parte de viola de este movimiento.

En síntesis del *Cuarteto n° 6 “Asturiano”* de Conrado del Campo se debe mencionar que, a pesar de la gran complejidad temática y estructural que demuestra desde el principio del movimiento, nunca abandona la intención igualitaria entre las voces y la

⁸⁵¹ *Ibid.*, compases 103-105 del tercer movimiento.

participación proporcional en la que todos los instrumentos mantienen un rol relevante en el conjunto. Este cuarteto integra la presencia de más momentos de *solo* que el anterior del mismo autor, pero sin perder nunca la esencia del balance de voces que lo caracteriza. Sin tener en cuenta la propia dificultad generada en base al diseño del cuarteto –con esa cantidad de temas y pasajes de contrapunto en la que es crucial la participación de todos los instrumentos– la actuación individual de la viola no representa un reto profesional extremo. El primer movimiento es aquel que más técnicas complejas para la viola incluye, como triples cuerdas con cambios rápidos y desplazamientos de posición difíciles; sin embargo, en lo que transcurre el cuarteto su parte no ofrece más que entradas a ritmos moderadamente arriesgados y posiciones que ya se habían considerado normalizadas en la obra de este compositor. Tiene algunos pasajes de *solo* pero su punto de mayor interés en todo el cuarteto está, de nuevo, vinculado al ritmo y a la relación con los otros instrumentos, lo que incluye pasajes de responsabilidad (individuales o con otros) y equiparación de tesitura. Llega hasta la quinta posición y utiliza siete golpes de arco diferentes.

4.3.5. Cuarteto nº 7

El *Cuarteto nº 7* es fruto de la intención de Conrado del Campo por participar en el concurso nacional de cuartetos de cuerda celebrado en la Exposición de las Artes Decorativas en 1911. De él resultó galardonado con un premio de 2.000 pesetas. Ese mismo año tuvo lugar su estreno en España a manos del Cuarteto Español, y volvieron a resurgir las viejas polémicas que rondaron siempre al compositor: el crítico “Z” encontró algunos movimientos de este cuarteto con una estructura difícil de asimilar, se evidencia que por el mencionado método de composición poco estático de Conrado. No obstante, también contó con partidarios de la talla de Joaquín Turina, quien defendió su estilo romántico y habló positivamente del melodismo del cuarteto. El pianista lo comparó en cierta forma con el nº 5 del mismo autor.⁸⁵²

Es precisamente dicho melodismo definitorio de la obra el que hace que Del Campo se plantease la posibilidad de concursar de nuevo con ella, esta vez revisionada y bajo el nombre de *Cuarteto nº 7 bis*. La competición elegida para su reestreno fue el concurso internacional de composición de cuartetos de cuerda de Lieja. A partir de entonces el *Cuarteto nº 7* fue incluido en el repertorio del Cuarteto Renaixement y representado de forma habitual en sus giras siguientes.⁸⁵³

El cuarteto consta de cuatro movimientos: *Adagio, con gran expresión; Scherzo; Lento y Final*. No erraba Turina al compararlo con uno de sus anteriores trabajos, pues su estructura, textura y roles asignados a cada instrumento irradian la esencia que caracterizó al compositor hasta el momento. También en las técnicas de viola y su papel dentro del cuarteto Conrado continuó el trazo que venía esbozando en sus dos anteriores: muy buena asignación de tesituras y técnicas fruto de su conocimiento del instrumento e inclusión de responsabilidad en pasajes determinantes al igual que el resto de integrantes. Se observan solamente ciertas pinceladas dentro de la parte de la viola que sobresalen como un guiño de exclusividad. En el primer movimiento aparece por primera vez un

⁸⁵² Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁸⁵³ *Ibidem*.

pasaje (aunque breve) en clave de sol, lo que sabíamos habitual en otros compositores pero que Conrado del Campo tendió a evitar hasta ese momento. El segundo y tercer movimiento contienen algunos pasajes interesantes de variolajes, semicorcheas con acentos y dobles cuerdas en octavas pisadas que demuestran la necesidad de un intérprete profesional para su correcta ejecución, pero siempre sin excederse por encima de la lógica de la agrupación o del propio instrumento. Por último, en el movimiento *Final* tiene lugar el *solo* de viola más relevante de todo el cuarteto (Ilustración 90).⁸⁵⁴ Es un *solo* realizable en primera posición con variedad de golpes de arco y alteraciones accidentales, y muy similar a uno anterior realizado por el violín primero. La diferencia que mantiene con el momento solista de este último es que en el *solo* de la viola el resto de instrumentos del cuarteto se mantienen en silencio mientras ella interpreta.



Ilustración 90: Compases 150-153 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 7 de Conrado del Campo

Sobre Conrado del Campo en los cuartetos de cuerda de esta etapa se debe comenzar a hablar en base al conocimiento que se tiene de su relación tanto con este conjunto de cuerda como con la viola en particular. En ambos casos posee unos sólidos cimientos que erigió a través de sus estudios y de forma autodidacta: conoce en primera persona la experiencia interpretativa del instrumento y de la agrupación. Es una tendencia que suaviza a lo largo del tiempo, pero su primer cuarteto refleja de forma excepcional esta predilección por la viola que tenía Conrado, quien le otorga en el “Oriental” una parte protagonista constante en la que destaca con frecuencia y en la que ha de realizar *solos* de ejecución técnica compleja y de gran responsabilidad (numerosas veces al comienzo de movimientos o secciones en los que presenta el tema). Por encima de todo cabe mencionar que la forma en la que plantea toda la parte violística es original y adaptada a este instrumento, teniendo en cuenta sus necesidades y explotando sus virtudes, como su profundidad melódica en tesitura intermedia.

En los cuartetos nº 5, nº 6 y nº 7 mantiene esa sensibilidad con la selección de técnicas que escoge para la parte de viola, pero reduce su protagonismo en pro de las texturas igualitarias, aquellas imperantes en todos los cuartetos de Conrado del Campo. Su *Cuarteto nº 5* es un claro ejemplo de este balance de voces; si bien es cierto que la alternancia constante que plantea entre dos texturas en ocasiones fomenta que la viola se encuentre supeditada a los violines, no es la tendencia mayoritaria. La resolución interpretativa de todas las partes en este es muy asequible técnicamente. Un condicionante de las decisiones compositivas de Conrado que no se puede ignorar es su gusto por las obras temáticas, como lo son tres de los cuartetos analizados. En el primero se podía ver cómo le otorgaba la canción marroquí que hacía de tema principal del segundo movimiento a la viola, en el nº 6 “Asturiano” los temas de la región sobre los que

⁸⁵⁴ Edición propia extraída de la edición crítica de Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis*, compases 150-153 del cuarto movimiento.

construye todas las piezas pasan a estar protagonizados por los violines. No obstante, el trayecto igualitario que el compositor había trazado mediante “Caprichos Románticos” continúa notablemente en el complejo nº 6, que también se inclina mayoritariamente por el balance de voces y no priva a la viola de varios *solos*, aunque de poca dificultad técnica individual, al igual que al resto de integrantes.

Finalmente, la parte de la viola en el *Cuarteto nº 7* compendia todas las características por las que se interesó Del Campo para su papel hasta ese momento: la viola forma mayoritariamente parte de la textura igualitaria que lo integra prácticamente en su totalidad, pero todas sus intervenciones, incluidas en las que ha de destacar puntualmente, responden a una escritura perfectamente adaptada a las peculiaridades exclusivas del instrumento. Conrado entiende la función propia de la viola y la emancipa de cualquier intento de convertirla en una imitadora del violín. Sobre la dificultad individual tanto de este *Cuarteto nº 7* como de los dos anteriores, existen dobles cuerdas, variolajes, subidas a quinta posición y golpes de arco combinados, pero nunca técnicas excesivamente complejas. La verdadera dificultad por la que los cuartetos nº 5, 6 y 7 de Conrado del Campo requieren de un intérprete violista experimentado reside en las diferentes entradas y en la gran cantidad de modificaciones armónicas mediante alteraciones accidentales, ambas especialmente problemáticas en lo que a la correcta compenetración igualitaria con el resto de instrumentos se refiere.

4.4. Joaquín Turina

Escribe Gallego de Torres que, junto a Conrado del Campo, Joaquín Turina es el compositor de la Generación de los Maestros cuyo trabajo camerístico fue más constante: cuenta con dieciocho obras originales para conjuntos de cámara compuestas a lo largo de las diferentes etapas de su vida.⁸⁵⁵ Su formación compositiva comenzó en Sevilla y continuó en Madrid, donde despertó su interés por la música y dio sus primeros pasos. Allí pudo conocer a otros músicos de gran calibre nacional (Chapí, Bretón, Pedrell), pero, a pesar de estar interesado en los conceptos nacionalistas, su fijación por Europa chocaba con el interés común de todos ellos por la zarzuela y sus formas. El verdadero punto de inflexión en la formación de Joaquín Turina y en su posterior relevancia internacional tiene lugar tras su traslado a París en 1905, en vista de los grandes referentes musicales que encontraban allí otros compositores españoles. Gracias a las cartas que se intercambiaba con su pareja Obdulia Garzón se conoce la decisión de Turina de escoger la Schola Cantorum en vez del Conservatorio de París para desarrollar sus estudios de perfeccionamiento en composición, y fue acertadamente, ya que el conservatorio atravesaba una mala temporada que no vio su final hasta el ingreso de Gabriel Fauré como director.⁸⁵⁶

Sus estudios en la Schola se extendieron durante siete fructíferos años (1906-1913) –bajo la maestría de Jean María Charles Sérieyx y Vincent d’Indy– en los que el compositor modeló su estilo sobre todo en tres puntos cruciales que determinaron el rumbo de su carrera. En primer lugar, adquiere un gran aprecio por la tonalidad; así como Manuel de Falla, comienza a rechazar categóricamente todo lo relacionado con el atonalismo y ambos reservan algunas de sus críticas para Arnold Schönberg y su forma de componer. En segundo lugar, construye sus obras en torno a un equilibrio formal que él define como indiscutible: “Para mí el arte es ante todo la forma”.⁸⁵⁷ De esta opinión nació su primigenio interés por estudiar con Camille Saint-Saëns. Por último, de la Schola Cantorum emana su característica utilización de los procedimientos cíclicos que se manifiestan en sus obras de diferentes formas: temas derivados de un tema principal, células recurrentes, tema recurrente, etc. Al considerar prácticamente desconocidas para muchos compositores españoles las enseñanzas que recibió en París, Joaquín Turina decidió recogerlas y publicarlas en un tratado que nombró *Enciclopedia abreviada de la música*, dedicado a su maestro d’Indy.⁸⁵⁸

Como se puede comprobar, en su paso por la capital francesa eligió un rumbo conservador en cuanto a la forma y los métodos, y decidió mantenerse parcialmente alejado de otras corrientes vanguardistas que convivían a su vez en París. No obstante, tenía sentido del humor y curiosidad por la creatividad de otros autores como Debussy, Ravel o Erik Satie, a quienes describía positivamente y adquirió de referencia para algunos aspectos de la elaboración de sus propias obras.⁸⁵⁹ Dentro de los márgenes

⁸⁵⁵ Hertha Gallego de Torres, "Joaquín Turina. La música de cámara", *Scherzo*, nº 140, 1999, pp. 150-55.

⁸⁵⁶ Yvan Nommick, "Joaquín Turina. Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)", *Scherzo*, nº 144, 1999, pp. 140-43.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, pp. 140-43.

⁸⁵⁹ Tatiana Aráez Santiago, *La etapa parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2019).

clásicos que él consideraba lícitos también se tomó la libertad de incluir ideas originales fruto de su propia experimentación. Una de las grandes corrientes entre las que se tiende a enmarcar a Turina es el impresionismo, lo que algunos llegaron a denominar en él “impresionismo andaluz”.⁸⁶⁰

Finalmente, es inevitable hacer mención al nacionalismo cuando se habla de la obra de Joaquín Turina: fue una de las claves que le desmarcó de otros contemporáneos y representó una de las peculiaridades de su estilo. El nacionalismo y su estancia en la Schola Cantorum hicieron de Manuel de Falla e Isaac Albéniz las figuras compositivas más cercanas al sevillano, pero incluso en el desarrollo del estilo nacional Joaquín Turina impuso su personalidad y lo hizo propio.⁸⁶¹ Turina, a pesar de conocerlos y tenerlos en cuenta a la hora de componer, renuncia a la utilización literal de los motivos populares concretos y construye la atmósfera nacional en sus obras de forma contextual más que temática; de este modo las reminiscencias andaluzas se aprecian diluidas a través de las sensaciones.⁸⁶² Dicha práctica desafía tanto a Falla como a sus estudios formales en la escuela parisina, y demuestra otra vez la convicción del compositor para decidir qué debe o no debe ir dentro de la norma en base a un criterio propio y con pocos referentes puros.

Tanto sus bases asentadas en París como su despertar impresionista y nacionalista fueron características determinantes dentro de la obra de cámara de Joaquín Turina y todas ellas se pueden ver reflejadas en sus obras para grupo reducido. A esto se le suma su propia experiencia como intérprete de cámara, pues se unió al conocido Cuarteto Francés en 1918 convirtiéndolo en el Quinteto de Madrid, cuya actividad se extendió hasta 1925. Los resultados de su trayectoria –desde un primer *Trío en fa* de 1904– se traducen en composiciones mayoritariamente para agrupaciones clásicas como trío, cuarteto, quinteto... con algunas excepciones que se deben de tener en cuenta para el presente trabajo: uno de sus sextetos, “Escena andaluza”, está escrito para cuarteto de cuerda, piano y viola principal; una inusual formación que introduce parcialmente su posible interés por el instrumento. Esa composición es su op. 7, obra de cámara inmediatamente posterior a su primer cuarteto, y, si bien está inspirada en temas de ascendencia española, se cimenta en una estructura formal dibujada en torno a motivos cíclicos; todo ello características típicamente propias del compositor.⁸⁶³

4.4.1. Cuarteto nº 1 en re menor “El de la Guitarra”

El *Cuarteto nº 1* en re menor de Joaquín Turina (op. 4) toma su sobrenombre de una de sus peculiaridades formales: el principal diseño del que emanan los temas secundarios está pensado en cinco tiempos que se basan, a su vez, en las seis cuerdas de la guitarra. Su proceso de composición finaliza en 1910, y es en París donde el Cuarteto Renaixement lleva a cabo su estreno al año siguiente. Los apuntes nacionalistas se esconden por toda la obra, como la inclusión de un zortziko que Turina decide para el *Scherzo*; no obstante, el compositor continúa, una vez más, priorizando ante todo los

⁸⁶⁰ Jorge de Persia, "Joaquín Turina. Nacionalismo: conciencia histórica o color local.", *Scherzo*, nº 144, 1999, pp. 144-49.

⁸⁶¹ Tatiana Aráez Santiago, *La etapa Parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2019).

⁸⁶² *Ibidem*.

⁸⁶³ Hertha Gallego de Torres, "Joaquín Turina. La música de cámara", 1999, pp. 150-55.

patrones clásicos en la estructura y no abandona la técnica de los motivos cíclicos.⁸⁶⁴ Está formado por cinco movimientos: *Prélude*, *Allegro Moderato*, *Assez vif, mais dans un sentiment tranquille*, *Andante quasi lento* y *Finale*.

La viola en el primer movimiento *Prélude* del cuarteto juega un papel más que determinante. Si hay alguna diferencia que se empieza a vislumbrar entre lo que este primer movimiento demuestra de Turina y lo que se ha analizado hasta ahora de otros autores contemporáneos es la textura que esquivo el balance de voces, algo inusual en lo que respecta al siglo XX cuartetístico español. Aunque no es continua, la evitación de pasajes completamente igualitarios y de entradas compensadas entre todos los instrumentos del cuarteto en el caso de este primer movimiento llega a ser beneficiosa para casi todas sus partes, y se podría decir que sobre todo para la de la viola. El movimiento comienza con dos pequeños apuntes en *solo*, primero el del violonchelo y seguidamente el suyo, lo que desemboca en una serie de ocho compases de *solo* melódico para el más grave. Tras un par de muy breves intervenciones de responsabilidad rítmica es el turno de la viola como protagonista del cuarteto, y hace lo propio durante un largo pasaje que se extiende hasta el nº 2 de ensayo. Es un *solo* expresivo con figuras simples pero combinadas entre binarias y ternarias en el que se incluye un pasaje en clave de sol para el que es necesario subir a tercera posición. Todo él es realizable con un solo golpe de arco de notas ligadas (Ilustración 91).⁸⁶⁵ Para ambos *solos* el compositor dispone un acompañamiento por parte de los demás integrantes muy relevante y responsable de todo el colchón armónico, con lo que asegura una textura completa.



Ilustración 91: Compases 23-27 del primer movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina

En el *Allegretto*, el violín primero toma las riendas melódicas durante un largo tramo en el que el resto de instrumentos continúa con intervenciones elaboradas, pero siempre a modo de acompañamiento. Las combinaciones entre ellos son variadas, contrapuntísticas, y la parte de viola experimenta una suerte de entradas sencillas mayoritariamente junto al violín segundo con ciertas alteraciones accidentales. Esta parte intermedia previa a la reexposición es aquella que más momentos igualitarios alberga y se aleja momentáneamente de la disposición en *solos* que presentaba el movimiento hasta ese instante.

La reexposición *Andantino* recuerda el primer apunte de *solo* de la viola y trae de vuelta el momento principal de protagonismo del violonchelo. También recupera el

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ Edición de E. Demets (París, 1912), compases 23-27 del primer movimiento.

primer *solo* de viola y lo alterna con uno similar del primer violín, lo que reafirma lo necesaria que Joaquín Turina percibía la equiparación entre estos dos instrumentos. Finalmente, el último número de ensayo del movimiento (9) es copado prácticamente en su totalidad por intervenciones solistas de la viola. Son once compases de *solo* melódico en tesitura media para el instrumento –no se requieren cambios de posición– y con la presencia de largas ligaduras que unen una sencilla pero profunda combinación de ritmos; a la par, el resto de instrumentos se mantienen, con contadas excepciones, en silencio (Ilustración 92).⁸⁶⁶

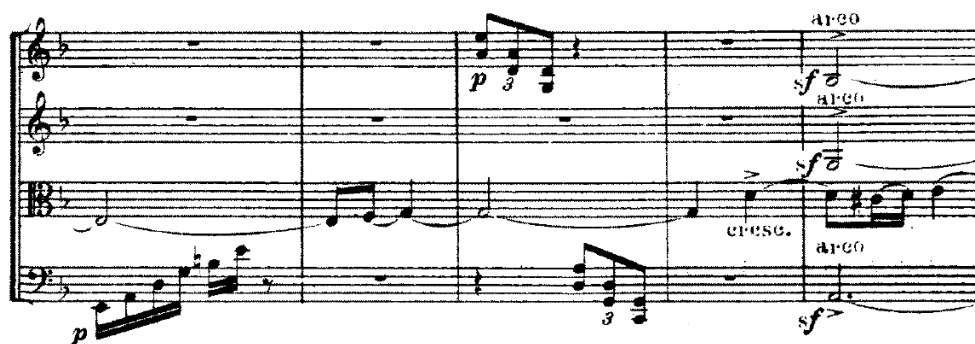


Ilustración 92: Compases 132-136 del primer movimiento del Cuarteto n° 1 de Joaquín Turina

En la primera parte del segundo movimiento del cuarteto (*Allegro Moderatto*) el motivo principal y usual foco de protagonismo es un ritmo ternario en forma de tresillo, que, un paso más allá de las connotaciones solistas presentadas en el primer movimiento, se encuentra mayoritariamente reservado para el violín primero. Después de una mínima aparición suya en la parte de viola, sucede un diálogo del mismo entre violín primero y violonchelo en el que la viola participa colateralmente con un acompañamiento de notable complejidad para la función a la que está destinado. De hecho, por el momento se recupera la sensación de construcción igualitaria en el conjunto, ya que la aportación de todos ellos tiene una relevancia prácticamente similar. No obstante, exceptuando su rítmica contrapuntística y el papel que realiza en referencia al resto de participantes, la dificultad de la intervención es muy moderada, sin cambios de posición ni golpes de arco destacables. Esta es la media de dificultad que mantendrá el instrumento durante el resto del movimiento, pues los golpes de arco y otras técnicas no exceden este nivel y las únicas veces en las que un cambio de posición le es beneficioso es recomendable y nunca imprescindible.

El primer *Très vif* encabeza un largo pasaje jerarquizado en el que el violín primero se apropia ya completamente de la responsabilidad melódica. Si bien es cierto que los acompañamientos son generalmente completos y de cierto aporte armónico relevante durante todo el cuarteto, el comienzo de este apartado del n° 11 de ensayo tiene un diseño simple y de corte clásico que prácticamente recuerda a los lejanos modelos italianos. La viola tiene contadas pinceladas de interés de muy breve extensión fuera del rol acompañante (Ilustración 93),⁸⁶⁷ del que no se aleja a excepción de un pasaje que se podría describir como un oasis de textura igualitaria muy cercano al final del movimiento.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, compases 132-136 del primer movimiento.

⁸⁶⁷ Edición propia a partir de la edición de E. Demets (París, 1912), compases 110-111 del segundo movimiento.

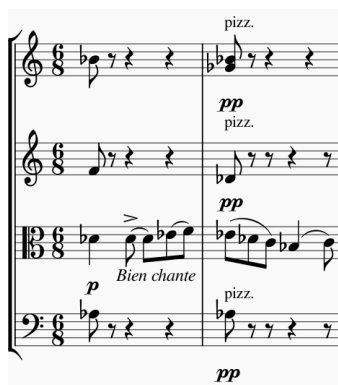


Ilustración 93: Compases 110-111 del segundo movimiento del Cuarteto n° 1 de Joaquín Turina

Otros instrumentos como el violonchelo cuentan con momentos de mayor incidencia, muchas veces de forma dialogante como se daban al principio del movimiento; el comportamiento del violín segundo, por su parte, sí que guarda más similitudes con el de la viola, pero también se le puede ver con roles exclusivos como el del colchón armónico de semicorcheas arpegiadas que cubre por completo el *Allegretto*.

Para el *Assez vif, mais dans un sentiment tranquille*, tercer movimiento del cuarteto, Turina dispone una composición basada en el ritmo del tradicional baile vasco-navarro zortziko. Este estilo de danza se caracteriza por la formación de su motivo principal a partir de la unión dos células rítmicas: una primera de corchea, corchea con puntillo y semicorchea; y una segunda que repite la corchea con puntillo y la semicorchea (compás de 5/8).⁸⁶⁸ Para ilustrarlo se mostrará uno de los pocos fragmentos en los que la viola interpreta este motivo con carácter solista en toda la primera parte del movimiento (Ilustración 94).⁸⁶⁹



Ilustración 94: Compases 65-68 del tercer movimiento del Cuarteto n° 1 de Joaquín Turina

Este extracto pertenece a la serie de entradas igualitarias que componen esa primera parte del movimiento. Además de con este tipo de apuntes individuales que se alternan entre todos los integrantes, el pasaje se construye con combinaciones parejas entre los instrumentos bajo el motivo rítmico propuesto. La más recurrente es la

⁸⁶⁸ Beltrán Pagola, "Comentarios al folleto de D. Francisco Gague. La simetría y el compás 5/8", *Revista Vascongada*, 1916, pp. 222-27.

⁸⁶⁹ Edición propia a partir de la edición de E. Demets (París, 1912), compases 65-68 del tercer movimiento.

disposición dos a dos en la que los violines llevan la melodía frente a la parte de los graves, dispuestos como apoyo. También se pueden ver diálogos entre violín primero y violonchelo, dobladuras de viola con este último o diseños tres a uno siempre sobre el tema principal. Fuera de este, el papel violístico en todos los pasajes que conforman el primer tramo del movimiento es sencillo y acompañante, así como lo es el de sus compañeros cuando no es su turno con el motivo protagonista. En la *partichela* de viola hay dobles cuerdas pisadas, un breve ascenso a tercera posición que incluye la interpretación del armónico en la y una peculiar clave de sol que, por su tesitura no excesivamente aguda, puede llegar a ser leída como innecesaria.

El desarrollo *Allegro molto* del movimiento establece un discurso contrastante a la trayectoria presentada en por el autor en la primera parte de la pieza; desaparece el tema rítmico del zortziko y la textura se vuelve más igualitaria. La viola entra la segunda al mismo nivel interpretativo que el resto en el breve canon abierto por el violonchelo que encabeza el *Allegro*. Tras esto, su papel se disuelve en la estructura conjunta construida sobre las diferentes entradas que establecen un balance de voces, con intervenciones tanto individuales como en grupo. En el caso de la viola, vuelve a estar considerablemente unida al violín segundo, pero no descarta momentos de moderado relieve como diálogos contra los violines o sus propias entradas individuales. Si se tiene conocimiento sobre las acciones paralelas del resto de integrantes, las intervenciones violísticas de esta parte son sencillas en cuanto a técnicas, ritmo, golpes de arco, posición única y escasas alteraciones accidentales.

Por último, el movimiento vuelve a incluir el motivo principal del zortziko en el *Primer tempo* que finaliza la pieza. Comienza una vez más con unos apuntes solistas, primero de violonchelo y después de viola, para sumergirse al poco en otro capítulo similar al que abría el movimiento, con el tema rítmico mencionado intercambiándose y combinándose entre todas las voces. La viola cuenta con numerosas participaciones con él en primera posición (exceptuando un armónico en la que Turina escribe en clave de sol) y con la dificultad centrada en la realización de tal ritmo con una gran cantidad de alteraciones accidentales, lo que puede desestabilizar la afinación del conjunto. También cuenta con varias dobles cuerdas pisadas e incluso quintas, pero siempre realizables sin cambiar de posición y sin figuras que obliguen a modificar la velocidad. Al igual que en la primera parte, la viola tiene un breve momento solista de tres compases con el ritmo imperante; esta vez el resto de instrumentos hacen a su vez notas largas y acompañamiento en pizzicatos intermitentes (Ilustración 95).⁸⁷⁰

⁸⁷⁰ Edición de E. Demets (París, 1912), compases 225-227 del tercer movimiento.

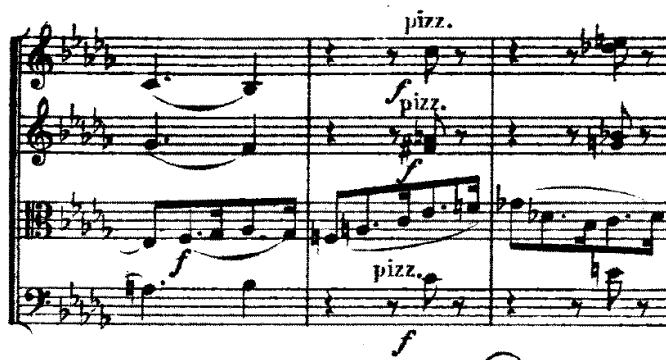


Ilustración 95: Compases 225-227 del tercer movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina

El último pasaje de la pieza es un dos a dos en el que los graves realizan un soporte rítmico simple mientras que los violines coronan el movimiento con una rápida escala ascendente en seisillo de carácter virtuosístico.

Es un *solo* de viola absoluto el que abre el cuarto movimiento *Andante quasi lento*, con cuatro compases en registro medio y completo silencio por parte del resto de instrumentos del cuarteto (Ilustración 96).⁸⁷¹



Ilustración 96: Compases 1-4 del cuarto movimiento del Cuarteto nº 1 de Joaquín Turina

La primera parte de esta pieza mantiene en gran medida el balance de voces con la combinación de cuatro partes no muy complejas. La viola realiza una función armónica en figuras como negras y blancas ligadas, lo que puede verse en numerosas ocasiones también en el resto de instrumentos. Es interesante un primer diálogo breve entre el violín primero y el violonchelo, pues introduce en cierto modo la cercanía temática que van a tener una vez más el violín segundo y la viola, lo que se demuestra más adelante en frecuentes unísonos rítmicos y dobladuras. Una peculiaridad de la viola en este tramo –y que continuará en el siguiente– es la casi exclusividad de las dobles cuerdas que conserva a pesar de sus paralelismos con el segundo violín; este realiza varios pasajes a unísono rítmico con ella en melodía simple mientras la viola interpreta dobles pisadas. Para los últimos compases de *Andante*, Turina decide una construcción igualitaria con intervenciones individuales sencillas técnicamente que incluyen un breve apunte protagonista de viola en motivo ternario, uno de los diseños recurrentes en la melodía principal.

⁸⁷¹ *Ibid.*, compases 1-4 del cuarto movimiento.

La segunda parte del movimiento, *Allegretto*, es muy similar a la primera en lo que a la parte de viola respecta: sencilla técnicamente, figuras largas, dobles cuerdas... e incluso una mayor aproximación al violín segundo. El resto de instrumentos también continúan la tendencia que marcó el movimiento hasta el momento, con ciertas concesiones hacia el violín primero, pero siempre desde la simplicidad técnica individual. El *Andante quasi lento* comienza con una dobladura entre violín segundo y viola, pero esta no condiciona la trayectoria que seguirán: a continuación, la viola se mantiene en refuerzos de negras y blancas mientras que los violines se apropian de los apuntes melódicos principales, siempre dentro de una tónica sencilla. La textura que se dibuja entonces es similar a lo que podría ser un dos a dos, con una pequeña excepción igualitaria inmediatamente antes del *Allegretto*. En este, por el contrario, la estructura favorece una vez más a la unión de la viola y el violín segundo, aunque sin consecuencias relevantes para el desarrollo de la pieza. La dificultad individual sigue siendo reducida para todos los instrumentos y es en una contada ocasión en la que la viola tiene un pequeño resalto melódico por encima del resto de instrumentos.

El *Andante quasi lento* que finaliza el movimiento crea una sensación de igualitarismo constante por la sencillez de todas sus partes. Demuestra que su interés, así como el del resto del movimiento, reside en la construcción sonora y la armonía, y que Turina es capaz de modificar los roles de cada integrante a su gusto sin distinciones; sin embargo, en infinidad de ocasiones, por iniciativa propia, elige perpetrar cierto protagonismo en los agudos. Sobre todo en la última parte del movimiento esta inclinación jerárquica se hace más presente y la viola no tiene ningún momento de especial interés.

Como ya es usual en este *Cuarteto n° 1*, Joaquín Turina tiene especial predilección por abrir los movimientos en tesituras intermedias, en este caso, una vez más, con un *solo* absoluto de viola (Ilustración 97).⁸⁷² Tres compases en primera posición (con un acompañamiento de violonchelo pizzicato en los dos últimos) ponen de manifiesto de nuevo que Turina conoce las capacidades de los intérpretes violistas y no repara en otorgarles la responsabilidad de los comienzos de las piezas, pero elige mayoritariamente otro tipo de estructuras más tradicionales en sus desarrollos por criterio personal.

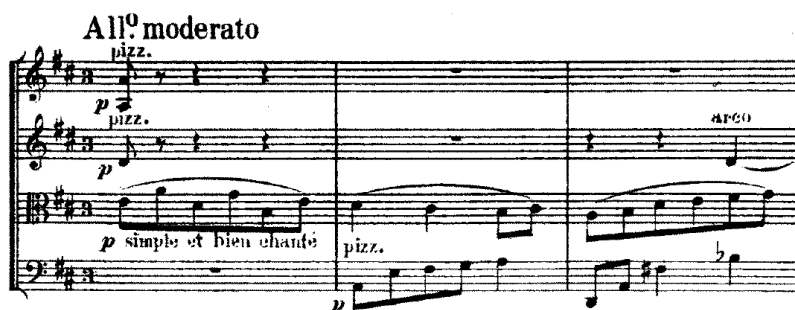


Ilustración 97: Compases 1-3 del quinto movimiento del Cuarteto n° 1 de Joaquín Turina

Aunque lo inmediatamente posterior a su *solo* sea un pasaje secundario en blancas y negras, la viola se integra enseguida en una construcción compartida con los violines que mantiene la textura tres a uno hasta el *Vif*—en este caso a excepción del violonchelo

⁸⁷² *Ibid.*, compases 1-3 del quinto movimiento.

que adquiere el rol de apoyo armónico–; un pasaje con, incluso, diversos unísonos rítmicos de los tres instrumentos. La sensación que crea toda la construcción inicial del movimiento es igualitaria a pesar de la combinación heterogénea de ritmos por parte de los diferentes instrumentos y la aparición de numerosas alteraciones accidentales en comparación con anteriores movimientos. El motivo principal del *Vif* se trata de una serie de corcheas ligadas que se reproducen por turnos entre las partes de los violines y de la viola. Los pasajes del motivo principal que se le asignan a esta última son equivalentes en número y dificultad que los que realizan los violines; no obstante, ninguna de las *partichelas* en todo el movimiento alberga una dificultad alta (Ilustración 98).⁸⁷³



Ilustración 98: Compases 40-41 del quinto movimiento del Cuarteto n° 1 de Joaquín Turina

Este diseño de *solos* intercambiados culmina con una construcción tres a uno en la que el violín primero realiza un *solo* melódico en figuras largas, y los tres restantes lo complementan con un unísono rítmico sencillo. Seguidamente, el violín segundo se hace con el protagonismo y la textura pasa a ser completamente solística en lo que él interpreta su parte en corcheas ligadas –que recuerdan el motivo principal del *Vif*– y el resto de instrumentos le sirven de colchón armónico. El punto álgido del tramo se alcanza con la adhesión de la viola al motivo en corcheas del segundo, junto al que continúa a modo de doble *solo* durante nueve compases. Aparte de ciertas alteraciones accidentales y la precisión que conlleva la realización de un unísono rítmico en corcheas pianísimo, las técnicas requeridas para su interpretación son básicas y la dificultad baja. Inmediatamente antes de un *Allegro Moderato* que reutiliza los materiales temáticos del primer fragmento de la pieza se encuentran varias dobles cuerdas entre los tres instrumentos más graves del cuarteto; las correspondientes a la viola son asequibles, pero se han de interpretar preferiblemente en tercera posición, se equiparan a las del violonchelo, pero distan de las más complejas del segundo violín.

Es determinante el ritmo ternario con el que la viola inaugura el *Andante no mosso*, pues representa la clave de la formación igualitaria por entradas que supone todo el pasaje. El gran balance de voces conseguido por Turina en dicho tramo se construye a partir de la combinación de los breves momentos casi solistas que tejen el entramado final; además de en tresillos como en un principio, también se manifiestan en series de seisillos de

⁸⁷³ *Ibid.*, compases 40-41 del quinto movimiento.

carácter cromático. La viola experimenta un momento de *solo* entre el resto de sus intervenciones al mismo nivel que el de los demás instrumentos (Ilustración 99).⁸⁷⁴

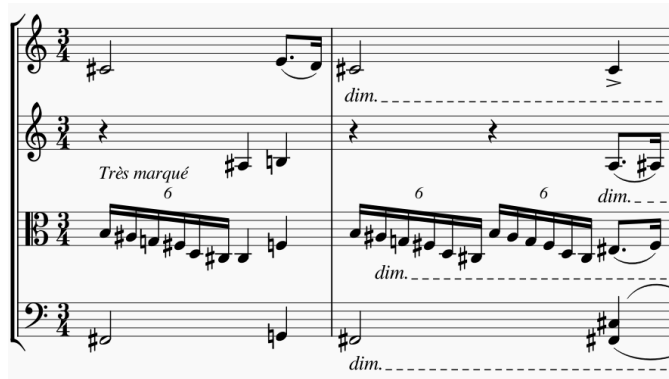


Ilustración 99: Compases 142-143 del quinto movimiento del Cuarteto n° 1 de Joaquín Turina

La última intervención violística destacable es el *solo* que abre el último *Allegro Moderato*: breve pero, una vez más, perpetrando esta recurrente forma de introducción en tesitura media que Turina otorga a la viola en numerosas ocasiones a lo largo del cuarteto (Ilustración 100).⁸⁷⁵



Ilustración 100: Compases 171-173 del quinto movimiento del Cuarteto n° 1 de Joaquín Turina

En lo que respecta al papel de la viola en el *Cuarteto n° 1 en re menor* de Joaquín Turina se podría concluir que representa un reflejo de la mayoría de los elementos característicos del compositor que fueron descritos. La textura de todo el cuarteto se presenta mucho menos igualitaria que la que mostraban otros autores del siglo XX como Chapi o Bretón; ambos con carreras alejadas educacional y estilísticamente de Turina. Este opta por construcciones más tradicionales y jerarquizadas, con un peso melódico generalmente inclinado hacia los agudos: sobre todo a partir del segundo movimiento, todas las piezas incluyen tramos dedicados a uno o a ambos violines. Por otra parte, tal y como demuestra Turina en varios ámbitos dentro de la disciplina musical, su predilección por los modelos clásicos no le priva de incluir los toques personales con tintes de experimentación que cree convenientes. Si se trata concretamente de la viola en esta obra, en varias ocasiones demuestra que conoce sus posibilidades y, aunque su dificultad técnica –al igual que la del resto de instrumentos– no sea alta (no sube de tercera posición

⁸⁷⁴ Edición propia a partir de la edición de E. Demets (París, 1912), compases 142-143 del quinto movimiento.

⁸⁷⁵ Edición de E. Demets (París, 1912), compases 171-173 del quinto movimiento.

y, exceptuando ciertas entradas, ni los ritmos ni golpes de arco son especialmente reseñables), le asigna grandes momentos de responsabilidad como la apertura del cuarto y quinto movimiento con *solos* absolutos, además de otras aperturas de subdivisiones internas igual de comprometidas. De hecho, en el primer movimiento sí que existen varios pasajes en los que la viola se iguala e incluso destaca frente a la interpretación del resto de instrumentos, de la misma forma que en todo el cuarteto se puede ver sus equiparaciones recurrentes al violín segundo y técnicas casi exclusivas de ella, como las dobles cuerdas. Joaquín Turina compara a la viola a título individual con cualquiera de los integrantes, incluido el violín primero, pero decide, concretamente en este cuarteto, optar por otras opciones estructurales probablemente fruto de sus inclinaciones compositivas derivadas de su estudio en París. Su interés por la viola se confirma en su posterior sexteto op. 7 “Escena Andaluza” (1913), obra donde Turina se siente libre de demostrarlo fuera de planteamientos estructurales más o menos clásicos. Algunos pasajes de la viola solista en dicho op. 7 incluyen dobles cuerdas complejas, subidas a quinta posición y ritmos y golpes de arco arriesgados (Ilustración 101).⁸⁷⁶



Ilustración 101: Compases 151-168 del primer movimiento del sexteto op. 7 de Joaquín Turina "Escena andaluza"

⁸⁷⁶ Edición de A.Z. Mathot (1913) extraída de IMSLP.org. Consultada por última vez el 25 de septiembre de 2022 ([https://imslp.org/wiki/Scene_andalouse_\(Turina%2C_Joaqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/Scene_andalouse_(Turina%2C_Joaqu%C3%ADn))), compases 151-168 del primer movimiento.

4.5. José María Usandizaga

La carrera musical de José María Usandizaga (1887-1915) tuvo su comienzo en su propia residencia familiar, donde su madre, que tenía conocimientos de piano, le introdujo en el mundo de la interpretación desde su infancia. A los nueve años comenzó a tomar clases con varios profesores en su misma ciudad, San Sebastián, lugar en el que su nombre ha quedado registrado en varias audiciones y conciertos de certámenes infantiles de la época. Ese despertar interpretativo estuvo acompañado por sus primeros pasos en el mundo de la composición: compone *Vals*, su primera pieza, en 1896.⁸⁷⁷ En el año 1900 su padre decide llevarlo ante el pianista Francis Planté, afincado en Mont-de-Marsan, para que le oriente sobre su carrera, y este le recomienda su traslado a París para continuar sus estudios de piano en la Schola Cantorum. Finalmente ingresa en la Schola en 1901, fecha en la que ya registraba varias de composiciones como *Capricho*, *Misa* y *Escenas de caza*.⁸⁷⁸

La Schola Cantorum fue un organismo que históricamente trató de compensar las carencias que tenía el conservatorio de París, cuya consideración, concretamente en esa primera década del siglo XX, atravesaba un preocupante bache. En un país donde la expansión de los cuartetos de cuerda había tenido un considerable crecimiento a mitad del siglo XIX –con el Quatuor Armingaud de Édouard Lalo–, la incidencia de este género en los centros de enseñanza hasta entrado el siglo XX no tuvo un asentamiento sólido, pero la diferencia en número entre el conservatorio y la Schola era notable. Vincent d'Indy, fundador de la Schola, ya abogaba por la expansión de los cuartetos de cuerda proponiendo varios para la temporada de 1894 de la *Société nationale de musique* (SNM), y sus acciones en torno al género en su propio centro adoptaron una política acorde a esas convicciones.⁸⁷⁹ Durante el periodo que pasó Usandizaga en la Schola se programó la integral de cuartetos de Beethoven, el género cuartetístico estaba muy presente en las clases teóricas y compositivas, y fueron invitados en varias ocasiones los cuartetos Parent y Zimmer para la interpretación de cuartetos clásicos, románticos y de la escuela francesa contemporánea como Debussy, Fauré, Ravel y el propio d'Indy.⁸⁸⁰

Aunque en un primer momento la idea principal de José María Usandizaga y su familia sobre su estancia en París era su especialización en la interpretación pianística, una lesión de muñeca en 1903 provocó que tuviera que diversificar sus horizontes profesionales y optó por incluir la composición como uno de sus intereses predilectos.⁸⁸¹ Su maestro de piano en la Schola fue Gabriel Grovlez, y estudió armonía, contrapunto y composición con Fernand de La Tombelle, Louis Tricon y Vincent d'Indy. Además, tuvo la oportunidad de participar en un privilegiado círculo social y cultural, del que tomó grandes referencias y resultó su estrecha amistad con el compositor Jesús Guridi; ambos posteriormente consagrados como pioneros de la ópera vasca. Algunas de las corrientes musicales que convivieron con Usandizaga en París y de las que se interesó fueron: el teatro italiano, sobre todo Puccini, música rusa como Músorgski y Rimski-Kórsakov, y el organista Eugène Gigout, discípulo de César Franck. Como resultado de sus vivencias

⁸⁷⁷ “José María Usandizaga”, Eresbil, archivo vasco de la música. Consultado por última vez el 11 de octubre de 2021 (<https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2822&lang=es>).

⁸⁷⁸ *Ibidem*.

⁸⁷⁹ Stéphan Etcharry, “Identidad nacionalista en el Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques (1905) de José María Usandizaga: del material temático a su organización formal”, en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.) *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 519-554.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

y aprendizajes, en todo ese tiempo compuso obras para piano como Scherzos y Romanzas; para orquesta, como su *Suite en la*; para órgano, como *Ofertorio* o *Comunión* (1904); y para cuarteto de cuerda *Quatuor à cordes: sur des thèmes populaires basques* (1905).⁸⁸²

En 1906 regresó a San Sebastián para asentarse definitivamente, y allí consiguió introducirse en los círculos culturales más selectos y llegar a ser una figura reconocida en el cosmos musical de la ciudad. Entabló una estrecha relación profesional con el Orfeón Donostiarra, agrupación que estrenó varias de sus obras. Sus composiciones de esa última etapa son en gran parte para piano y órgano, pero entre ellas también destaca un cuarteto de cuerda, *Cuarteto en la*, comenzado en 1912 pero sin finalizar, del que solo se conserva el primer tiempo.⁸⁸³

4.5.1. *Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques*

A pesar de estar escrito, tal y como reza en su manuscrito, en la “Schola Cantorum” en “1905”,⁸⁸⁴ el *Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques* no se estrenó hasta la vuelta del compositor donostiarra a su ciudad natal. Tiene un primer estreno para el ámbito privado de la residencia del compositor José María Agesta en 1906, y es en 1907 cuando el público puede disfrutar de él en el Gran Casino de San Sebastián. Para esa ocasión Usandizaga realizó un arreglo para orquesta de cuerda, y de esta forma se estrenó con una agrupación más numerosa y una línea de bajos doblada por los contrabajos.⁸⁸⁵

En “Consejos a los jóvenes artistas” de *Les Tablettes de la Schola*⁸⁸⁶ se refleja que el hecho de que quienes iban a estudiar a París volvían empapados de referencias artísticas a su propio folclore en sus trabajos era una práctica fomentada por la propia Schola, cuyos profesores instaban a sus alumnos a inspirarse de sus raíces. Natalie Morel-Borotra menciona en sus obras que el folclore a finales del siglo XIX apenas estaba presente en los cuartetos de cuerda sino de forma muy concreta; sin embargo, Usandizaga encuentra en París un referente como fue Charles Bordes (1863-1909) y sus obras de inspiración vasca que se representaron en el centro en 1902. Algunos periodistas de la época achacan a la coincidencia de ambos artistas una parte del ánimo de Usandizaga de crear un cuarteto con temas nacionalistas. La recepción de este fue muy positiva, tanto por parte del público como por parte de los críticos; algunos como el de *El Pueblo* incluso abogaron tras su escucha por la necesidad de más compositores autóctonos que reinventasen las melodías populares en formatos clásicos con tal maestría.⁸⁸⁷

⁸⁸² “José María Usandizaga”, Eresbil, archivo vasco de la música. Consultado por última vez el 11 de octubre de 2021 (<https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2822&lang=es>).

⁸⁸³ *Ibidem*.

⁸⁸⁴ Arreglo original del compositor para orquesta de cuerdas conservado en Eresbil, archivo vasco de la música. Consultado por última vez el 12 de octubre de 2021 (<https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2867&lang=es>).

⁸⁸⁵ Stéphan Etcharry, “Identidad nacionalista en el Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques (1905) de José María Usandizaga: del material temático a su organización formal” en Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.) *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 519-554.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 531.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

Las características principales del *Quatuor à cordes* –sobre todo en referencia a sus temas nacionalistas– como bien sintetiza Etcharry son: la tonalidad (es una composición prácticamente monotonal en sol), los motivos diatónicos, la simetría estructural formada por la clásica disposición de ocho compases y la estructura circular de los temas, rasgo modernista que descende directamente de la escuela de d’Indy. Además, Etcharry también especifica que las melodías en todo el cuarteto están mayoritariamente presentadas por el violín y que la textura de todo él es de melodía acompañada, lo que se podrá comprobar en profundidad más adelante durante el análisis interpretativo del mismo.⁸⁸⁸

La canción sobre la que Usandizaga construye su primer movimiento es *Mariya nora zuaz*, tema de gran sencillez melódica. Stéphan Etcharry especula que tanto esta como las canciones que dan lugar a los movimientos siguientes fueron rescatadas directamente de la memoria del compositor, no extraídas de fuentes escritas, pues la forma en la que son incluidas en el cuarteto no pretende ser a modo de canciones independientes, sino más bien como melodías recurrentes integradas.⁸⁸⁹ La textura del movimiento está considerablemente jerarquizada hacia los violines, pero alberga momentos intermitentes constantes de secciones igualitarias con unísonos rítmicos y un importante *solo* de violonchelo en el *muy lento*. La parte de la viola no realiza ningún apunte destacable más allá de ciertas resoluciones muy breves, sencillas y usualmente parte de una secuencia precedida y continuada por otros instrumentos. Aunque se pueden encontrar pasajes en los que realiza dobladuras a otros instrumentos sobre todo a distancia de octava, su papel mayoritario sigue siendo el de acompañamiento en notas largas a modo de apoyo armónico. Algunas de estas notas son dobles cuerdas que Usandizaga dispone de forma que es inevitable cambiar varias veces seguidas de posición; en un contexto tan alejado de técnicas complejas, se puede sospechar que esta práctica no fue planeada intencionadamente por el compositor y que sencillamente no tenía interiorizadas por completo las técnicas de la viola. El resto de instrumentos también tienen partes armónicas y rítmicas muy sencillas, incluso ambos violines con todo el peso melódico.

El segundo movimiento de la obra oscila entre una alegre melodía circular sobre el popular *Iriyarena* y una segunda parte de carácter melancólico. Su textura está prácticamente jerarquizada por completo, toda la carga melódica recae sobre la línea del violín primero y, en menor medida, sobre el violín segundo. La disposición imperante es de tres a uno con una viola que se limita a los complementos armónicos en notas lentas. Tiene un pequeño apunte de *solo* –puramente secuencial y seguido de uno exacto de violín segundo en octava aguda– y un pasaje en clave de sol para el que no se requiere ningún cambio de posición. Los golpes de arco también son reducidos y, en definitiva, no alberga ningún momento de interés ni de complejidad técnica que un violista aficionado no pueda resolver. Cabe mencionar que Usandizaga vuelve a incluir una cuerda doble para la que exclusivamente se debe cambiar de posición, e inmediatamente después volver a la posición original; otro ejemplo de una comprensión del instrumento menor de la que demuestran otros cuartetistas como podría ser Conrado del Campo.

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

En base al conocido canto vasco francés *Ichasoa*, José María Usandizaga compone un breve tercer movimiento de textura igualitaria muy al estilo de los clásicos minuetos. Es un tema de amor funesto que ya había trabajado previamente en sus *Cantos populares vascos op. 22*.⁸⁹⁰ Su estructura se centra principalmente en la construcción armónica vertical en la que todos los instrumentos tienen una línea simple y complementaria a la del resto. Exceptuando dos entradas de sección sencillas y breves que tiene en *solo* (Ilustración 102),⁸⁹¹ la parte de la viola no contiene ninguna práctica reseñable en todo el movimiento, papel similar al que adoptan el resto de integrantes.



Ilustración 102: Compases 1-2 del tercer movimiento del Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques de José María Usandizaga

Para el cuarto movimiento el compositor diseña una pieza original de su propia inspiración con ciertas influencias de Debussy y la introducción del tradicional zortzico vasco en 5/8. Las pocas excepciones que separan el comportamiento de la viola en este movimiento del de los dos anteriores son aquellos momentos en los que toma protagonismo en entradas de responsabilidad por un breve lapso de tiempo. También es participante activa en el desarrollo del ritmo de zortzico que el compositor le asigna de forma exclusiva en contadas ocasiones (Ilustración 103).⁸⁹²

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Arreglo original del compositor para orquesta de cuerdas conservado en Eresbil, archivo vasco de la música. Consultado por última vez el 12 de octubre de 2021 (<https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2867&lang=es>), compases 1-2 del tercer movimiento.

⁸⁹² Edición propia a partir del arreglo original del compositor para orquesta de cuerdas conservado en Eresbil, archivo vasco de la música. Consultado por última vez el 12 de octubre de 2021 (<https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2867&lang=es>), compases 71-74 del cuarto movimiento.



Ilustración 103: Compases 71-74 del cuarto movimiento del Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques de José María Usandizaga

No obstante, obviando estas excepciones rítmicas y dos momentáneas subidas a tercera posición en clave de sol, las técnicas de viola en todo el movimiento continúan acotadas a las más básicas, y completan un cuarteto que no demanda un intérprete profesional para su resolución interpretativa. La textura de toda la pieza se divide mayoritariamente entre pasajes igualitarios, también de construcción vertical como en la anterior; y una desembocadura final en disposición dos a dos, donde vuelven a tomar las riendas melódicas los violines como si fuera una última declaración de intenciones de parte de las ideas texturales primigenias del compositor. Aunque este cuarto movimiento resulte el más completo en aspectos armónicos, estructurales y técnicos, no representa un cambio significativo para la parte interpretativa de la viola.

Sobre la viola en este primer cuarteto de José María Usandizaga se concluye que la textura inclinada melódicamente hacia los violines y su falta de técnicas elaboradas hacen de sus intervenciones considerablemente irrelevantes. Si bien es cierto que la inclusión de temas vascos como el zortzico que interpreta la viola en este último movimiento crean interés para su parte, su papel es simple y poco innovador con respecto a otros cuartetos de la época. Este cuarteto, en algunos aspectos relacionados precisamente con la acción individual y la disposición de esta en el conjunto, está formado aun en una etapa de estudio más que de profesionalización en el género.

4.5.2. Cuarteto en la

En 1912, José María Usandizaga decidió regresar una segunda vez al trabajo cuartetístico tras un tiempo ya asentado en San Sebastián y centrado en su vida profesional, con una perspectiva más madura gracias a las vivencias que le otorgaron sus relaciones tanto durante su traslado por estudios como las que mantuvo con grandes profesionales del sector en su ciudad natal. De este cuarteto solamente llegó a componerse el primer movimiento, y quedó incompleto ante el pronto fallecimiento del compositor.

Así como se podía apreciar una clara textura jerarquizada que prácticamente generaba una sensación de melodía acompañada continua en el primer cuarteto de Usandizaga, este segundo abordaje al género está enfocado de forma más compensada para las partes de todos los integrantes. No abandona por completo la inclinación hacia los agudos, sobre todo hacia el violín primero que alberga amplios momentos de *solo*, pero los pasajes de balance vocal y entradas igualitarias se hacen más presentes que en

anterior. Estas últimas se alternan con constantes momentos de estructura tres a uno con la excepción en el violín primero, en las que los acompañamientos a este varían entre bloques de apoyo armónico, trémolos y células ternarias. El papel de la viola específicamente no es muy destacable: tiene una gran parte de dobladuras sobre todo con el segundo violín y es la principal partícipe de las series de acompañamiento, con técnicas y golpes de arco limitados. Su parte incluye contados pasajes en clave de sol para los que una vez se requiere un cambio de posición a tercera, y dos breves momentos de *solo* en el *Allegro*. El primero, de poca extensión pero a la entrada, con la responsabilidad que ello conlleva, con ritmos de semicorcheas y alteraciones accidentales (Ilustración 104);⁸⁹³ el segundo, integrado en el conjunto entre el apoyo melódico del resto de instrumentos. En el caso de este último, más extenso, no se requieren cambios ni técnicas complejas más allá de la resolución rítmica.



Ilustración 104: Compases 33-34 del primer movimiento del Cuarteto en la de José María Usandizaga

El trabajo cuartetístico de José María Usandizaga comenzó con *Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques*, una primera pieza en la que los pocos momentos relevantes para la viola se corresponden con algunos de los temas nacionalistas que caracterizan el estilo en el que está compuesto el cuarteto. Sin embargo, el papel del instrumento no es muy destacable ni dentro del conjunto ni en relación con su desarrollo individual; además, la textura general de la obra se inclina melódicamente hacia los agudos y apenas permite momentos de protagonismo para el resto de instrumentos. Esta última tendencia disminuye considerablemente en la segunda obra cuartetística de Usandizaga, *Cuarteto en la*, en la que el compositor opta por estructuras más igualitarias. No obstante, la viola en *Cuarteto en la*, aunque más presente, continúa manteniendo un comportamiento individual alejado de técnicas complejas e innovadoras o pasajes melódicos en los que pueda mostrar sus posibilidades interpretativas.

⁸⁹³ *Ibid.*, compases 33-34 del primer movimiento.

4.6. Eduard Toldrà

Descrito como una persona con sensibilidad innata que proyectó en su gusto por diversas artes como la literatura y la música –las que uniría en varias ocasiones durante sus trabajos compositivos–, Eduard Toldrà (1895-1962) comenzó su aprendizaje en esta última junto a su padre, Francesc Toldrà, también músico. Tan precoces fueron sus primeros despuntes en la interpretación que Francesc decidió que con siete años el pequeño Eduard estaba preparado para debutar en l'Associació Coral La Unió Vilanovesa, que él mismo dirigía. En 1906 se trasladó a Barcelona para continuar sus estudios en la escuela municipal de música al tiempo que ejercía de forma precaria como músico de algunos cafés y otros locales que no le reportaban ninguna realización personal ni profesional, según se quejaba en algunas de sus cartas y en su diario. A los dieciséis años contempló la posibilidad de comenzar un proyecto que desarrollase su verdadera pasión por la música junto a Antoni Planàs y Guillermo Garganta, a los que se unió Joseph Recasens en 1911 como cuarto miembro de lo que sería el Cuarteto Renaixement. Tras un cambio posterior y durante la mayor parte de la trayectoria del grupo, el violista definitivo fue Lluís Sánchez.⁸⁹⁴ Gracias a las becas de ampliación de estudios de la Escuela, el cuarteto pudo dar conciertos en diversas capitales europeas como París, Viena o Berlín, siempre con respuestas muy positivas que destacaban sobre todo las capacidades interpretativas de Toldrà como violinista, tal como se había mencionado en apartados anteriores. Además, fue la agrupación que estrenó los cuartetos de Debussy y Ravel en Barcelona antes de disolverse en 1921.⁸⁹⁵

Eduard Toldrà supo diversificar su exitosa trayectoria interpretativa para incluir su faceta como director, especialidad en la que también alcanzó grandes logros como estar a la batuta de orquestas del calibre de la Orquesta Nacional, la Orquesta Municipal de Barcelona y la Orquesta Filarmónica de Madrid. En esta etapa profesional de su vida se mantuvo en los círculos sociales culturales más importantes del país, y se rodeó de otras figuras de gran relevancia como Pau Casals y Manuel de Falla.⁸⁹⁶ En cuanto a su catálogo compositivo, que incluye canciones populares, sardanas, cuartetos, suites orquestales e incluso una ópera, está inspirado por su gusto por la poesía, la naturaleza y la cultura mediterráneas. Esto se refleja con claridad en la mayoría de sus títulos: *Les garbes dormen al camp*, *A l'ombra del lledoner*, *Vinyes verdes vora al mar*, *Floreix l'ametllar* o *El pardal*. La cercanía a la Renaixença definió una gran cantidad de temáticas en las obras de Toldrà, hizo de los versos catalanes un referente para su expresión artística y de ellos resultaron colaboraciones entre el compositor y varias de las figuras literarias más representativas de la época como Joan Maragall, Josep Carner i Puig-Oriol y Adrià Gual.⁸⁹⁷

⁸⁹⁴ Eva Muns, "Eduard Toldrà: el talento y el talante de un buen músico", *Wagneriana Castellana*, vol.17, 1995, pp. 1-8.

⁸⁹⁵ Maria Lluïsa Muntada, "Un Eduard Toldrà Inèdit", *Butlletí de la biblioteca museu Balaguer*, octubre de 2010. Consultado por última vez el 20 de octubre de 2021 (<https://raco.cat/index.php/ButlletiBalaguer/article/view/223991/305065>).

⁸⁹⁶ Eva Muns, "Eduard Toldrà: el talento y el talante de un buen músico", *Wagneriana Castellana*, vol.17, 1995, pp. 1-8.

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

4.6.1. Cuarteto en do menor

A pesar de su experiencia con los cuartetos de cuerda y de los conocimientos que atesoró sobre el género, Eduard Toldrà tiene solamente dos composiciones para este formato camerístico. Su primer cuarteto, *Cuarteto en do menor*, fue compuesto en 1912, cuando Toldrà aún era un estudiante de diecisiete años. No obstante, en aquella época ya estaba formado el Cuarteto Renaixement, agrupación que estrenó dicha composición en 1919 en el Teatre Principal d'Olot.⁸⁹⁸ Subtitulada *Por el arte*, es una composición definida por la frescura de su juventud y que refleja un tímido despertar en la inclusión nacionalista, aun anclada en las estructuras clásicas que dejan entrever de forma velada las prudentes melodías que posteriormente se convertirían en identitarias del compositor. Mucho menos popular que su segundo cuarteto, esta obra en do menor caería en el olvido interpretativo hasta el año 1987, que volvió a sonar en el Liceo de Barcelona.⁸⁹⁹

Se trata de un cuarteto en cuatro movimientos *Allegro assai agitato*, *Scherzo*. *Molto Allegro*, *Andante Sostenuto* y *Allegro quasi presto*. El primer movimiento presenta cuatro voces de interpretación sencilla, con una parte de viola sin requerimientos de cambios de posición ni de golpes de arco elaborados. Tiene escasas dobles cuerdas y no destaca individualmente en cuanto a la dificultad de las técnicas que ha de abordar. La textura de todo este primer movimiento del *Cuarteto en do menor* es mayoritariamente igualitaria, todos los participantes tienen momentos interpretativos similares y sus entradas se combinan y dialogan de forma fluida sin distinción. No obstante, en torno a la parte central del movimiento sí se ubican una serie de momentos más inclinados melódicamente hacia el violín primero, incluso con el recurrente diseño tres a uno, mientras el violín segundo, la viola y el violonchelo realizan el acompañamiento. La viola tiene entonces diferentes pasajes en corcheas seguidas a modo de relleno armónico y apoyo rítmico.

Toldrà decide la inserción de un *Scherzo* para el segundo movimiento de su *Cuarteto en do menor*. Es un *Scherzo* de estructura clásica (con el tradicional *Trío* y las repeticiones) en el que la construcción, con una disposición completamente vertical, se centra en la creación de una masa armónica cuyo interés principal es ofrecer diferentes sonoridades uniformes mediante el juego armónico. Ninguno de los instrumentos despunta individualmente, todas las partes están centradas en la colaboración grupal, sin grandes cambios de tesitura ni ritmos complejos. La viola cumple con estas características sin excepción y realiza una parte combinada con el resto de instrumentos: en unas ocasiones, mientras el violonchelo hace una base rítmica recurrente, los tres restantes se unen para formar la melodía principal; en otras, son el violonchelo y la viola los que toman estas riendas melódicas incluso de forma solista. Tampoco este movimiento es excepción para los clásicos momentos del violín primero en el que el resto se han de quedar en un parcial segundo plano. Eventualmente el violonchelo y la viola toman el

⁸⁹⁸ "Eduard Toldrà i Soler: a new approach to an exceptional musician" Extraído de la página web oficial [eduardtoldrasoler.info](http://www.eduardtoldrasoler.info). Consultada por última vez el 20 de octubre de 2021 (<http://www.eduardtoldrasoler.info/index/complete-catalog/quartet-en-do-menor>).

⁸⁹⁹ José Ramón Ripoll, "Las vistas al Mediterráneo de Eduard Toldrà", *Centro virtual Cervantes. Instituto Cervantes*, 2004. Consultado por última vez el 20 de octubre de 2021 (https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_04/01122004_02.htm).

relevo de este y conforman sus pasajes más destacables, dos *solos* casi idénticos. Ambos son de ejecución sencilla tanto por los ritmos, técnicas y golpes de arco; concretamente el de la viola, con seis compases de extensión, tiene varias alteraciones accidentales y una tesitura media para la que no se requieren cambios de posición (Ilustración 105).⁹⁰⁰

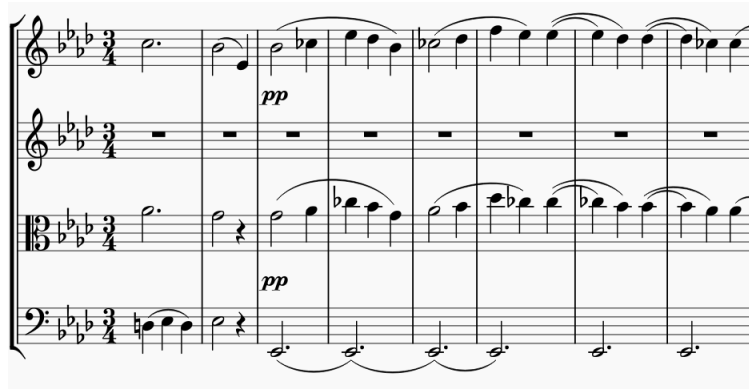


Ilustración 105: Compases 123-130 del segundo movimiento del Cuarteto en do menor de Eduard Toldrà

El tercer movimiento es un breve *Andante sostenuto* con una textura mayoritariamente igualitaria y una parte de viola con una participación activa en ella. Su papel está equiparado al del resto de instrumentos, aunque se mantiene unida sobre todo al violín segundo. También tiene espacio para pequeños apuntes en *solo* y dos momentos solistas de seis compases cada uno que siguen el patrón rítmico marcado por un anterior *solo* de violín. En ellos ha de realizar una serie de corcheas y semicorcheas ligadas mientras el resto de los instrumentos mantienen un escueto acompañamiento (Ilustración 106).⁹⁰¹ La carga rítmica que presenta el pasaje es la clave de su interés, ya que las técnicas que el compositor asigna de forma individual a los instrumentos en este movimiento son de resolución simple.



Ilustración 106: Compases 32-38 del tercer movimiento del Cuarteto en do menor de Eduard Toldrà

El *Allegro quasi presto*, un cuarto movimiento no muy extenso para lo que solían ser este tipo de piezas en las estructuras más clásicas, comienza con un llamativo *solo* de viola. A la par que el resto de participantes del cuarteto realizan un austero acompañamiento en corcheas seguidas a modo de relleno armónico, la viola abre el

⁹⁰⁰ Edición propia a partir de la edición de Tenora d'Edicions Musicals (Barcelona, España: Catalana d'Edicions Musicals, 1989). Extraído de la página web [eduardtoldrasoler.info](http://www.eduardtoldrasoler.info/index/complete-catalog/quartet-en-do-menor). Consultada por última vez el 21 de octubre de 2021 (<http://www.eduardtoldrasoler.info/index/complete-catalog/quartet-en-do-menor>), compases 123-130 del segundo movimiento.

⁹⁰¹ *Ibid.*, compases 32-38 del tercer movimiento.

movimiento con una melodía en corcheas con la acentuación modificada (Ilustración 107).⁹⁰² Son al menos once compases en los que la responsabilidad melódica recae sobre el instrumento, cuya dificultad se ve determinada principalmente por la velocidad a la que se interpretan las corcheas; por otra parte no presenta otro tipo de técnicas complejas.



Ilustración 107: Compases 1-8 del cuarto movimiento del Cuarteto en do menor de Eduard Toldrà

El resto del movimiento se desarrolla para la viola de forma más integrada en el conjunto, no vuelven a aparecer solos en su papel y, sobre todo en la parte central del movimiento, son recurrentes sus dobladuras con el violín segundo y con el violonchelo. Después de un tramo de protagonismo del primer violín primero en el que la viola adopta el rol acompañante en corcheas seguidas, el movimiento recupera la textura igualitaria y la viola realiza algunas intervenciones sobre todo con corcheas picadas, pero sin salir de la estructura. El compositor mantiene alejados a los instrumentos de técnicas individuales complejas también en esta pieza, y la viola no experimenta necesidad de cambios de posición ni golpes de arco más allá de los más básicos.

El *Cuarteto en do menor* de Eduard Toldrà es una obra temprana en el género para el compositor y así lo reflejan sus incipientes intenciones compositivas que no acaban de encontrar resolución, como si su composición hubiese transcurrido en un periodo de estudio en la materia. Todos los movimientos tratan de mantener una textura igualitaria, lo que se puede ver especialmente en ese peculiar *Scherzo* ubicado en el segundo movimiento; no obstante, ninguno de ellos esquiva en mayor o menor medida la presencia de momentos solistas del primer violín. El desarrollo técnico del cuarteto es sencillo para todos los instrumentos, ninguno de ellos alberga técnicas complejas y la parte de viola se puede interpretar sin cambios de posición y con los golpes de arco más básicos en todos los casos. Finalmente, la viola también tiene algunos apuntes destacables, muchos dentro de la estructura de entradas igualitarias, y otros, la minoría, de carácter protagonista y de responsabilidad melódica como el *solo* que abre el cuarto movimiento.

Si se compara con su posterior *Vistas al mar* (1920), obra de referencia del compositor, se puede decir que el *Cuarteto en do* anunciaba, por lo menos en la parte de la viola, lo que el Eduard Toldrà terminó por reafirmar en este. La textura igualitaria, las aperturas de responsabilidad de los movimientos y la utilización de la tesitura intermedia para la viola en pro de realzar su timbre más identitario eran las declaraciones

⁹⁰² *Ibid.*, compases 1-8 del cuarto movimiento.

intencionales de Toldrà para este instrumento que desarrollaría profundamente en su siguiente trabajo cuartetístico. Por otra parte, aunque el *Cuarteto en do* también comparta con *Vistas al mar* la austeridad virtuosística en todos los instrumentos, conserva algunas texturas más clásicamente jerarquizadas con el peso melódico en el violín primero.

La originalidad del diseño de los roles de cada instrumento y las disposiciones individuales de cada uno de ellos en *Vistas al mar* incluyen varias características en la parte de la viola con las que Toldrà demuestra su mentalidad y consideración hacia ella. Lo más destacable en referencia al resto de cuartetos analizados y que define uno de sus avances para la viola dentro y fuera del ámbito camerístico es la toma de consciencia de sus virtudes melódicas en tesituras intermedias y del potencial de su profundo timbre en ese registro mencionado. La integración de estos conceptos dentro de los trabajos de Eduard Toldrà definió un estándar que muchos compositores españoles de la década posterior adoptaron para la viola, y de esta manera surgió una forma de entender el rol del instrumento dentro de los conjuntos de cámara que prevalece en la actualidad.

4.7. Vicente Arregui

De familia vasca asentada en Madrid, Vicente Arregui comenzó su formación musical con José Pérez de Irache y Juan Cantó en las especialidades de piano y armonía respectivamente. Sus intereses en la materia se inclinaron mayoritariamente por el campo de la composición y ese fue el itinerario que cursó en la Escuela Nacional de música y declamación con Tomás Fernández Grajal; especialidad en la que pronto despuntó incluso llegando a conseguir el premio de composición del centro en 1895. A lo largo de su carrera compositiva sintió especial predilección por las grandes plantillas orquestales y concordancia con las corrientes nacionalistas ligadas a sus raíces: *Suite vasca*, *Aloña*. *Sinfonía vasca* o *Impresiones populares* son algunos de los títulos que evidencian sus intereses.⁹⁰³

Como ya había sucedido con Ruperto Chapí, la Academia de Bellas Artes becó a Arregui desde 1900 hasta 1904 para la realización de una estancia tanto en Roma como en París, de la que surgieron su ópera en dos actos *Maya*, su poema sinfónico *Calipso* y su *Sonata para piano en Fa menor*, una obra de clara inspiración impresionista francesa. A su vuelta a España, Vicente Arregui comenzó a frecuentar los ambientes musicales que reunieron a aquellos impulsores del sinfonismo español como Jacinto Ruiz Manzanares, Vicente Goicoechea y José María Nemesio Otaño desde la ciudad de Valladolid, en la que residió hasta 1921. En este periodo de tiempo Arregui continuó trabajando en su faceta compositiva, por la que ganó varios premios nacionales: en 1910 por *Historia de una madre*, y en 1911 por *Yolanda* en empate con *La tragedia del beso* de Conrado del Campo. En la última etapa de su vida –cuya residencia volvía a ser Madrid– el compositor ya había alcanzado importantes cargos como el de catedrático de Instrumentación en la Escuela Superior de Música Sagrada y el de crítico musical del diario *El Debate*, los que ostentó hasta su fallecimiento en 1925.⁹⁰⁴

4.7.1. Cuarteto en do menor

La musicología actual respalda como hipótesis que el *Cuarteto en do menor* de Vicente Arregui fue compuesto para su participación en el Concurso Nacional de Composición convocado en la *Gaceta de Madrid* en 1913. Es uno de los cuartetos de mayor extensión del siglo XIX y estas primeras décadas del XX, y se enmarca en el romanticismo tardío con unos rasgos técnicos que abogan por la sencillez y por la facilidad de comprensión para el oyente. Christiane Heine lo antagoniza al nº 8 de Conrado del Campo, también presentado en el mismo concurso, cuya composición está definida por un complejo contrapunto que presenta un reto interpretativo, así como una mayor dificultad en la recepción del oyente. Para evitar estos efectos, Arregui prioriza la melodía ante el resto de parámetros de su composición y la acompaña con austeros patrones de apoyo rítmico y armónico. El estatismo de la obra relega a eventuales y parcialmente sorpresivos los momentos en los que impera la polifonía.⁹⁰⁵

El primer movimiento del cuarteto, *Allegro assai ma non troppo*, gira de forma casi monotemática sobre un único motivo de ocho compases que presenta el violonchelo

⁹⁰³ Christiane Heine, *Cuarteto de cuerda en do menor (1913) de Vicente Arregui (1871-1925)*, edición crítica, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid, España: Ediciones Eudora, 2017), pp. 11-15.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

en el tercer compás; a partir de ese motivo se genera la mayoría de material temático y los procesos moduladores mediante los que se unifica la pieza.⁹⁰⁶ Este extenso primer movimiento no cuenta con aportes demasiado significativos en lo que a la viola respecta. Los treinta primeros compases de la pieza son acompañamientos en notas seguidas, y no es hasta el compás cincuenta y dos, con dos compases de tresillos de carácter contrapuntístico, cuando la viola realiza un apunte distintivo fuera de dobladuras (sobre todo con el violín segundo) e intervenciones comunes en los contados pasajes igualitarios de unísono rítmico. En una de esas intervenciones junto al violín segundo la viola interpreta una variación del motivo principal en tercera posición escrita en clave de sol: una de las escasas veces en la que le es asignada la melodía sobre este motivo, y es de forma compartida con el violín. Por último, otra de las funciones principales de la viola en este primer movimiento es la formación de colchón armónico, usualmente en textura de dos a dos, con figuras lentas y dobles cuerdas en algunas ocasiones, mayormente con una cuerda al aire y siempre en primera posición.

La *Romanza. Molto Adagio expresivo* que hace de segundo movimiento sigue conservando el melodismo que caracterizará toda la obra, esta vez con una atmósfera especialmente lírica y en un formato reducido en comparación con las dimensiones del anterior movimiento. Las texturas vuelven a recordar a las más clásicas con habituales disposiciones dos a dos, estructuras de melodía acompañada y dobladuras de la viola con el violín segundo. La viola tiene dos largas intervenciones en corcheas pizzicato a modo de acompañamiento y algunos apuntes independientes muy breves; pero el mayor punto a destacar de todo el movimiento en su parte es la utilización de las dobles cuerdas que le asigna el compositor. Tiene varios pasajes de dobles cuerdas entre los que se encuentra una compleja melodía en dobladura con el violín primero que contrasta completamente con la tónica de toda la pieza: donde la temática de la viola había sido la sencillez estructural y técnica, aquí Arregui la aleja excepcionalmente de esa tendencia y le propone una combinación de corcheas y semicorcheas en dobles cuerdas pisadas que incluyen quintas y la utilización del cuarto dedo.⁹⁰⁷ En este caso, la adhesión de su pasaje con el del violín primero no facilita, sino que dificulta su ejecución, ya que este último también realiza dobles cuerdas y pone en riesgo la correcta afinación del mismo (Ilustración 108).⁹⁰⁸

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

⁹⁰⁷ Se trata del dedo más débil, por lo que las dobles cuerdas (sobre todo con cambios seguidos) resultan más difíciles si su participación es activa.

⁹⁰⁸ Christiane Heine, *Cuarteto de cuerda en do menor (1913) de Vicente Arregui (1871-1925), edición crítica*, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid, España: Ediciones Eudora, 2017), compases 46-49 del primer movimiento.



Ilustración 108: Compases 46-49 del primer movimiento del Cuarteto en do menor de Vicente Arregui

Tampoco el tercer movimiento *Presto scherzando* diside de las estructuras más clásicas. Su disposición en tres partes de *Scherzo con trío* dibuja una danza impregnada de elementos simples y repetitivos, entre los que imperan las escrituras tres a uno —con la carga melódica en el primero— y dos a dos, así como las desembocaduras de las mismas en unísonos rítmicos. La viola se encuentra durante todo el movimiento muy apegada al violín segundo, con el que comparte muchos de sus pasajes, aunque también se asocia con el violonchelo sobre todo para los acompañamientos de relleno armónico como los trémolos en notas seguidas del tramo central del movimiento. A partir del *più presto* aumenta la presencia de pasajes igualitarios a base de intervenciones individuales técnicamente sencillas, y hasta en dos ocasiones la viola ha de interpretar un pasaje de responsabilidad melódica: destaca sobre todo (dentro de la dinámica del cuarteto y del movimiento) la entrada *con brío* del compás 127, en la que, junto al violonchelo, la viola protagoniza un tema en corcheas y semicorcheas que será reproducido posteriormente por los violines (Ilustración 109).⁹⁰⁹



Ilustración 109: Compases 128-135 del tercer movimiento del Cuarteto en do menor de Vicente Arregui

No obstante, el rol clásico acompañante de este instrumento es la tónica en toda su parte de este tercer movimiento, incluso pasa por una larga intervención en pizzicatos con su habitual compañero, el violín segundo, y no se aleja de las técnicas más básicas de todo su rango interpretativo.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, compases 128-135 del tercer movimiento.

Con el cuarto movimiento llega un gran contraste a las estructuras clásicas que el cuarteto había presentado hasta el momento, lo que algunos críticos describen como la salvación a la monotonía del conjunto: incluye la combinación constante de motivos binarios y ternarios, acordes disonantes complejos, modulaciones inesperadas y relaciones tonales inusuales.⁹¹⁰ No obstante, para la viola a nivel individual no supone un cambio significativo. Ninguna de las partes de los diferentes instrumentos que integran el cuarteto tiene intervenciones excesivamente complejas, pero especialmente la viola, ya que ni siquiera ve modificado su rol con respecto al conjunto: esencialmente dedica sus intervenciones en este movimiento del cuarteto a labores rítmicas distribuidas en diferentes patrones repetitivos. Cuando no está participando en uno de los unísonos rítmicos a cuatro que pueblan las secciones *allegretto*, siguen siendo recurrentes sus pasajes en dobladura con diferentes instrumentos, usualmente con el violín segundo o el violonchelo; siempre con las técnicas más básicas y sin cambios de posición a excepción de un apunte agudo en clave de sol que requiere cambiar a tercera. Hay un muy breve momento de relieve para la viola con motivos ternarios, pero no ofrece ningún aporte de relevancia. En general la textura del movimiento tiende a ser igualitaria, pero no se aprecian intenciones del compositor en equipar a la viola en todos los aspectos al resto de instrumentos, ni de destacar sus cualidades como hicieron otros de sus contemporáneos.

El *Cuarteto en do menor* de Vicente Arregui es virtuoso en su sencillez y en sus claras estructuras de corte clásico que facilitan su entendimiento. La viola no tiene un papel destacable fuera de su rol acompañante y realiza diversos apoyos, sobre todo rítmicos, en combinación con otros de los instrumentos del cuarteto, especialmente junto al violín segundo. Las técnicas que se han de utilizar para la interpretación de la parte de viola son aquellas más básicas, los golpes de arco más sencillos y algún cambio de posición a tercera de forma excepcional.

⁹¹⁰ Christiane Heine, *Cuarteto de cuerda en do menor (1913) de Vicente Arregui (1871-1925), edición crítica*, Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX (Madrid, España: Ediciones Eudora, 2017), pp. 11-15.

4.8. Emilio Serrano

Emilio Serrano Ruiz nació en Álava en 1850 pero pronto se trasladó a Madrid, donde empezó sus estudios musicales. Durante su estancia en el Conservatorio de Música María Cristina recibió clases de solfeo, piano, armonía y composición por parte de Joaquín Espín y Guillén, Dámaso Zabalza, José María Aranguren e Hilarión Eslava y Emilio Arrieta respectivamente; y sobresalió como un alumno excepcional en todas las disciplinas hasta el punto de recibir una triple condecoración en piano, composición y armonía en los concursos públicos del conservatorio.⁹¹¹ Posteriormente tuvo la oportunidad de ampliar sus horizontes musicales gracias a su condición de pensionado de mérito en Roma.⁹¹² Una de sus labores profesionales principales tras la finalización de sus estudios fue la docencia, campo en el que destacó sobre todo su puesto en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en el que instruyó durante más de cuarenta años en materias de solfeo, piano, armonía y composición a alumnos como Conrado del Campo, Julio Gómez, María Rodrigo, Ricardo Villa y Cayo vela. Además, también ejerció como pedagogo particular de la Infanta Francisca de Asís de Borbón, y tomo, por tanto, parte en la corte española.⁹¹³

Otra de las ocupaciones de Emilio Serrano durante su adultez estuvo relacionada estrechamente con el ejercicio de la actividad pública: fue Consejero de Instrucción pública y Director Artístico del Teatro Real, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y estaba vinculado a la Unión Española de Directores, Concertantes y Pianistas como presidente y profesor honorario. También fue director artístico del Instituto Filarmónico.⁹¹⁴

Por último, es imprescindible mencionar una de las principales facetas que le acompañó a lo largo de toda su vida y por la que trascendió en el panorama musical español, aquella referida a la composición. Aunque fue un creador polifacético y tiene obras en géneros muy diversos, uno de sus principales intereses compositivos fue la ópera nacional, con cuyo fomento estuvo muy comprometido junto a otros de sus compañeros de profesión contemporáneos: estrenó cinco óperas entre el Teatro Real y el Teatro de Colón. Entre el resto de su repertorio se puede encontrar un *Concierto para piano y orquesta*, la *Elegía a la muerte de Fernando Villamil* y otras obras religiosas, obras orquestales y música de cámara.⁹¹⁵ Contrariamente a lo que pudiese dar a entender su gusto por la ópera, Serrano no fue muy prolífico en su producción de zarzuelas, con solo cinco ejemplares, y se especula que esta fue una de las razones por las que el público

⁹¹¹ Manuel de Sol y Antonio Servén, "Un "concierto notable" para piano y orquesta de Emilio Serrano (1850-1939)", *Instituto complutense de ciencias musicales (Universidad Complutense de Madrid)*, 2008, pp. 262-263.

⁹¹² Beatriz Alonso Pérez-Ávila, "La creación sinfónica tras el III centenario del Quijote. El compositor Emilio Serrano y su obra temática cervantina", *Cuadernos de Investigación Musical*, nº 2, 2017, pp. 39-58.

⁹¹³ Manuel de Sol y Antonio Servén, "Un "concierto notable" para piano y orquesta de Emilio Serrano (1850-1939)", *Instituto complutense de ciencias musicales (Universidad Complutense de Madrid)*, 2008, pp. 262-264.

⁹¹⁴ *Ibidem*.

⁹¹⁵ Beatriz Alonso Pérez-Ávila, "La creación sinfónica tras el III centenario del Quijote. El compositor Emilio Serrano y su obra temática cervantina", *Cuadernos de Investigación Musical*, nº 2, 2017, pp. 39-58.

olvidó pronto su nombre y su labor musical tuvo que ser rescatada posteriormente por la musicología.⁹¹⁶

4.8.1. Cuarteto en re menor

Dedicado a la *Excma. Sra. Marquesa viuda de Nájera*, compuesto en 1907 y estrenado por el Cuarteto Francés al año siguiente en el Teatro de la Comedia, el *Cuarteto en re menor* de Emilio Serrano se representó escasas veces más en público, entre las que se encuentran registradas una interpretación por parte del Cuarteto Francés en 1910 en el Teatro Español y una muy posterior por el Cuarteto Serrano en 1985 en la Escuela de Música Jesús Guridi de Vitoria.⁹¹⁷ Su composición pudo estar motivada por la serie de intentos de reavivar la inquietud por el género cuartetístico que se estaban viviendo en España en su época, a los que precedieron la formación del propio Cuarteto Francés, el trabajo de la Sociedad Filarmónica o el coetáneo concurso de cuartetos ganado por Vicente Zurrón del que Serrano formaba parte del jurado.⁹¹⁸

La composición del *Cuarteto en re menor* continúa los procedimientos que adoptó Emilio Serrano en el resto de sus obras de varios movimientos, como las formas clásicas, el contrapunto imitativo y los diseños cíclicos.⁹¹⁹ También se le atribuyen elementos folclóricos entre toda la estructura de perfección formal que define la obra.⁹²⁰ De sus cuatro movimientos es específicamente al primero, *Allegro*, al que más formalismo estructural le han achacado las reseñas, enmarcándolo como un *Allegro* clásico. La parte de la viola en este primer movimiento es de resolución sencilla: sin cambios de posición ni apenas dobles cuerdas, su papel principalmente se distribuye entre notas largas, acompañamientos en trémolos y puntuales intervenciones melódicas. Entre estas últimas impera el diseño de corcheas ligadas de dos en dos en la que la última de un grupo es la misma que la que comienza el grupo siguiente. Los dos únicos elementos más o menos disidentes de esta tónica de sencillez son, en primer lugar, una serie de compases en clave de sol (no condicionantes de ningún cambio de posición); y, en segundo lugar, la aparición de diversas alteraciones accidentales en los pasajes de corcheas ligadas de dos en dos mencionados.

Tal y como se advierte en las notas al programa de su estreno, la estructura del segundo movimiento *Andante* del cuarteto deja la parte melódica de forma muy libre en manos del primer violín, mientras el resto de instrumentos completan de forma activa el tejido armónico y rítmico.⁹²¹ En el caso concreto de la parte de viola, se pueden apreciar constantes apariciones del diseño de síncopas de notas seguidas, algo común al violín segundo en este movimiento. También se mantienen las notas tenidas en redondas que ya

⁹¹⁶ Beatriz Alonso Pérez-Ávila, "El compositor Emilio Serrano Ruiz: su compromiso generacionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica", *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, 2016, pp. 367-73.

⁹¹⁷ Emilio Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939)* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2016), p. 296.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 295.

⁹¹⁹ Beatriz Alonso Pérez-Ávila, "El compositor Emilio Serrano Ruiz: su compromiso generacionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica", *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, 2016, pp. 367-73.

⁹²⁰ Emilio Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939)* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2016), pp. 294-296.

⁹²¹ *Ibidem*.

hacían acto de presencia en el movimiento anterior, en esta ocasión con abundantes dobles cuerdas, mayoritariamente ambas pisadas y, en contadas ocasiones, de interpretación en tercera posición. El momento que se puede considerar más melódico en la parte de la viola de este movimiento está al comienzo del *presto*, con una disposición que recuerda a otros *solos* presentados por el violín segundo. No obstante, toda la interpretación individual violística sigue en los términos técnicos más sencillos en este segundo movimiento del cuarteto.

El tercer movimiento, *Intermedio en tiempo de Minueto*, continúa con la textura jerarquizada que impera hasta el momento en el cuarteto. El violín primero realiza una parte melódica en corcheas acompañado por el violín segundo, que también posee sus propios pasajes de protagonismo como su *solo* de la letra C de ensayo. La parte de la viola, en cambio, está inundada por blancas y redondas que hacen de colchón armónico a modo de apoyo, si ningún aporte melódico o rítmico. Algunas de ellas son dobles cuerdas, pero la mayoría alberga una posible interpretación con una cuerda al aire y en ningún caso requieren de un cambio de posición.

El *Allegro* que hace de cuarto movimiento recupera en cierto modo el carácter más rítmico de la obra y combina elementos vistos en los movimientos anteriores, sobre todo del primer y el segundo tiempo. Aunque el violín primero nunca abandona su rol melódico protagonista, la viola adopta una posición mucho más presente en la creación de líneas melódicas, sobre todo con el diseño en tresillos de corcheas que es recurrente en toda su parte. De esta forma, y junto a los constantes momentos de trémolos tanto sobre negras como sobre los propios tresillos, la viola se convierte en uno de los ejes centrales de la carga rítmica del movimiento. Los momentos en los que la viola abandona ese tipo de patrones cerrados repetitivos son escasos y se ubican principalmente en el *molto moderato*, con momentos de interpretación más libre en los que puede, prácticamente por primera vez en todo el cuarteto, demostrar expresividad (Ilustración 110).⁹²²



Ilustración 110: Compases 228-235 del cuarto movimiento del Cuarteto en Re menor de Emilio Serrano

El movimiento no tiene mucho más interés violístico debido a la constante repetición de los patrones mencionados, que, si bien le aportan algo de frescura a la parte de viola presentada en el resto de los movimientos, no contribuyen excesivamente al relieve del instrumento ni de forma grupal ni técnicamente en la parte individual. Tiene varios momentos en clave de sol que requieren de un cambio a tercera posición para su interpretación, y sus golpes de arco se alejan de los básicos solamente en los momentos de los trémolos.

En síntesis, el cuarteto de Emilio Serrano tiene un corte muy clásico en cuanto a los roles y resoluciones técnicas de todos los instrumentos. Durante todos los

⁹²² Edición propia a partir de la edición de la Sociedad Anónima “Casa Dotesio” ubicada en el Real Conservatorio de Música de Madrid, compases 228-235 del cuarto movimiento.

movimientos, los violines llevan la voz cantante al tiempo que el violonchelo se mantiene en un papel prácticamente constante de colchón armónico en notas tenidas a modo de apoyo. La viola, a pesar de tener algunos momentos más melódicos sobre todo durante el cuarto tiempo —en el que también experimenta contados cambios de posición—, tiene una función mayoritariamente secundaria durante todo el cuarteto. Aunque sea algo común a todos los instrumentos, es especialmente destacable en su parte la sencillez técnica: el interés del cuarteto se centra en la creación de sonoridades en base a la claridad y el perfeccionismo estructural, lejos de hacerlo por la innovación temática o a la complejidad técnica.

4.9. Baldomero Fernández Casielles

Baldomero Fernández Casielles (1871- 1934) fue un artista polifacético asturiano centrado principalmente en la interpretación y en la composición musical. En esta disciplina algunos autores como Fidela Uría lo describen como “una de las figuras más sobresalientes del nacionalismo musical asturiano”⁹²³ por su catálogo de obras basadas en el folclore de su región natal. Quizás la característica más identitaria de esta personalidad del arte ovetense derive directamente de lo que Luis Arrones denominó “oviedismo geotrópico”:⁹²⁴ la decisión del propio compositor de no abandonar nunca su ciudad de origen, que solo incumplió en contadas ocasiones para su asistencia a algún concierto dentro de la misma provincia. Sus únicos planes de realizar una estancia en el extranjero fueron temporales y se esfumaron por completo con la prematura muerte de su padre, que le dejó a cargo de cinco hermanos. De hecho, una de sus obras más emblemáticas como fue *Poema de un niño* estuvo planteada por Enrique Fernández Arbós para su estreno a manos de la Sinfónica de Madrid, propuesta que fue rechazada por su compositor, que no concebía un estreno suyo que no fuese en el Teatro Campoamor de la capital asturiana.⁹²⁵

Su situación familiar también condicionó el pronto final de su etapa estudiantil por motivos de necesidad, con lo que, tras un periodo de aprendizaje con Antonio Iglesias y Víctor Sáez Canel en el que no terminó oficialmente los estudios de piano ni de composición, a los catorce y dieciséis años empezaba su vida laboral en interpretación y composición respectivamente. En el ámbito pianístico trabajó en diferentes locales, cafés y poniendo música a sesiones de cine mudo: lugares precarios, pero los únicos donde se pudo disfrutar de sus dones de improvisación, una de sus mayores virtudes. Durante una de sus sesiones coincidió con Rubinstein, quien enseguida se dio cuenta de las capacidades del pianista y notificó concretamente esa facilidad suya para la repentización.⁹²⁶

En relación con la composición, la obra de Baldomero se puede dividir en tres principales bloques. En primer lugar, las obras originales exentas de rasgos característicos regionales; en segundo lugar, aquellas obras basadas en el folclore; y finalmente, arreglos de obras de otros compositores. Dentro del primer grupo, Baldomero presenta una serie de piezas de estética tardo-romántica de finales del siglo XIX, época en la que compone la mayoría de este tipo de obras. Entre ellas se enmarca la mencionada *Poema de un niño*, una de las pocas composiciones orquestales alejadas del folclore que se registran en Asturias en esa época.⁹²⁷ Sobre su aportación a la música popular asturiana – especialmente presente a partir del siglo XX– es una de las más innovadoras de su carrera, el verdadero motivo por el que su obra ha trascendido a todos los niveles. Incluye obras de las que se conservan pocos datos concretos para coro, canto y piano, obras de cámara y obras orquestales tales como *Cuarenta cantos asturianos* armonizados para piano, *De*

⁹²³ Fidela Uría Libano, "Catálogo de las obras musicales del compositor Baldomero Fernández Casielles", *Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 142, julio-diciembre de 1993, p. 412.

⁹²⁴ Luis Arrones Peón, "Recuerdo de Baldomero Fernández", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 126, abril-junio de 1988, p. 433.

⁹²⁵ *Ibid.*, pp. 429-40.

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ Fidela Uría Libano, "Catálogo de las obras musicales del compositor Baldomero Fernández Casielles", *Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 142, julio-diciembre de 1993, pp. 412-22.

mi tierra para coral a cuatro voces, *Impresiones asturianas* para piano solo o *Aramo*, *bellísimo Aramo* para coro mixto, con la que ganó el primer premio en el concurso organizado por la Asociación Coral Mierense en 1927.⁹²⁸

4.9.1. Cuarteto nº 2 en “re menor”

La música de cámara de Baldomero Fernández es la única representación asturiana del género en las tres primeras décadas del siglo de la que se ha tenido noticia hasta el momento. Su obra más representativa es el *Cuarteto nº 2* compuesto entre 1908 y 1913.⁹²⁹ Como ya se había mencionado en el apartado 4.3.4., esta obra nace de un trato con el compositor Conrado del Campo –con el que mantenía una amistad– a raíz de la visita del Cuarteto Francés a Oviedo con motivo de la inauguración del Teatro Celso. En ella ambos acordaron componer un cuarteto cada uno con motivos del folclore autóctono, y así nació, por una parte, el *Cuarteto nº 6 “Asturiano”* de Del Campo, y, por otra, el presente cuarteto de Fernández Casielles.⁹³⁰ En este, los temas asturianos aparecen de forma velada pero perceptible durante toda la obra, y de ellos derivan las melodías de forma libre, en ocasiones con carácter modal, modulaciones rápidas sin transición y con un uso variado de las texturas que incluye gran fuerza rítmica e independencia de diferentes líneas melódicas.⁹³¹

El manuscrito del cuarteto conservado en el archivo de la Biblioteca Central del Principado de Asturias contiene solo tres movimientos de lo que originalmente parece una obra de cuatro movimientos. La razón por la que se deduce la falta de un movimiento es la anotación que aparece en cada una de las esquinas superiores de todas las páginas, numerándolas sobre el denominador /56: la última de todas se queda solamente en la 34/56. El cuarteto comienza por un primer movimiento *Lento* de textura mixta con tendencia al igualitarismo: las estructuras que se pueden ver –aparte de los recurrentes unísonos rítmicos– son aquellas que combinan a los instrumentos por pares, en el caso de la viola con cualquiera de los tres restantes en diferentes situaciones. En ningún momento de los tramos igualitarios se aprecian técnicas fuera de la hegemonía, y la dificultad de las partes es reducida, incluida la del instrumento en cuestión. El único *solo* que tiene lugar en el papel de la viola durante todo el movimiento se ubica al comienzo de la obra como respuesta a uno similar presentado inmediatamente antes por el segundo violín. Este *solo* está escrito en el manuscrito original de forma incorrecta por la colocación de una indicación de “octava alta” en un pasaje demasiado grave para esta, ya que se puede escribir en la octava superior de forma normativa sin necesidad de entorpecer la lectura recurriendo a la escritura de ese símbolo. Al ser una equivocación tan evidente, se podría hipotetizar que el autor pensó en un primer momento en el pasaje en la octava escrita y posteriormente cambió de idea sobre su tesitura, para cuya rectificación que tuvo que

⁹²⁸ Luis Arrones Peón, "Recuerdo de Baldomero Fernández", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 126, abril-junio de 1988, pp. 429-40.

⁹²⁹ Fidela Uría Libano, "Catálogo de las obras musicales del compositor Baldomero Fernández Casielles", *Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 142, julio-diciembre de 1993, p. 412-22.

⁹³⁰ Xavel Camiña Casado, *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5, nº 6, nº 7 y nº 7 bis* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

⁹³¹ Fidela Uría Libano, "Catálogo de las obras musicales del compositor Baldomero Fernández Casielles", *Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 142, julio-diciembre de 1993, p. 412-22.

añadir el símbolo (Ilustración 111).⁹³² El resto del *solo* no tiene complicaciones técnicas, golpes de arco inusuales o cambios de posición.



Ilustración 111: Compases 9-14 del primer movimiento del cuarteto en re menor de Baldomero Fernández.

En la segunda mitad del movimiento la viola sigue integrada con el resto de instrumentos, los violines poseen momentos de relieve puntuales que no suponen una modificación drástica de la textura igualitaria y es el violonchelo el único instrumento que queda relegado a una función más bien acompañante, con la excepción de los pasajes que comparte con la viola en las disposiciones dos a dos, en las que su papel es relevante del mismo modo. Fuera de un solo cambio de posición a segunda y un número contado de acordes triada de fácil resolución, no hay elementos reseñables en la parte de viola de este movimiento ni individualmente ni en referencia al resto de instrumentos del cuarteto.

El segundo movimiento *Adagio* comienza con una viola muy presente en los diálogos que se dibujan a partir del motivo principal, pero el comienzo de carácter igualitario no es representativo de la tónica estructural que se sigue en todo el movimiento: en esta pieza la textura se inclina positivamente hacia los violines en mayor medida que el primer movimiento de la misma obra. La parte de la viola se compone principalmente de acompañamientos, tanto en notas tenidas como en corcheas y semicorcheas en patrones que hacen las veces de apoyo rítmico motor. Estos se combinan con ciertos apuntes en unísono rítmico a cuatro que no tienen gran relevancia. Técnicamente tampoco se observan en la parte de la viola disposiciones excepcionales ni momentos de complejidad; el único momento en el que la viola demuestra protagonismo es una escala ascendente de menos de un compás de duración perteneciente a una serie en la que aparece en el papel de todos los instrumentos restantes.

Por último, Baldomero compone como tercer movimiento del cuarteto un hegemónico *Scherzo* de estructura puramente vertical. Tal y como se puede ver en todo *Scherzo* de diseño clásico, el foco de toda la textura está centrado en la construcción de sonoridades y acordes a cuatro, en este caso con la carencia de una voz melódica durante toda la pieza. La viola tiene que interpretar como mucho una serie de dobles cuerdas y un pasaje en clave de sol (aun sin necesitar cambios de posición en ningún caso), continúa sin mayor relevancia en comparación con sus posibilidades y las que puede demostrar en otros cuartetos contemporáneos.

⁹³² Edición propia a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Central del Principado de Asturias, compases 9-14 del primer movimiento.

5. Conclusiones

El siglo XX musical español nació marcado por las nuevas formas asociativas de divulgación musical. La creación de una red de sociedades filarmónicas ubicadas en diferentes ciudades del país facilitó la movilidad de grupos y artistas por todo el territorio, además de fomentar los desplazamientos internacionales, con lo que el intercambio y la diversidad compositiva e interpretativa experimentaron un gran crecimiento desde los primeros años del siglo. Organizadas por estas sociedades se pudieron escuchar reiteradas interpretaciones de los cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Dvořák, Mendelssohn, Grieg y Rubinstein, entre otros, por parte, tanto de grandes cuartetos internacionales como lo eran Rosé, Parent, Checo o Petri, como a manos de los cuartetos nacionales Francés, Vela o Renaixement. Este creciente influjo cultural y profesional en torno a la música hizo posible la profesionalización de grupos de cámara españoles como los mencionados en los que sus intérpretes les rendían dedicación exclusiva. Además de repertorio internacional, estos cuartetos profesionales dedicaban buena parte de su programación anual a estrenos de compositores autóctonos; no obstante, aunque en algunas ocasiones convertían las obras españolas en habituales, la gran mayoría de veces ofrecían contadas sesiones de cada una y apenas superaban la semana del estreno. Estas herramientas y la presencia y asimilación del género cuartetístico cada vez más integrada en el ideario de los compositores autóctonos hicieron del XX el siglo con mayor producción de cuartetos de cuerda españoles que, no solo destacan en número, sino también en variedad estilística. Además, muchos músicos españoles de la época tuvieron la oportunidad de ampliar sus horizontes educativos con estancias en el extranjero tal y como hicieron Tomás Bretón y Ruperto Chapí con una beca de la academia de Bellas Artes, y Joaquín Turina y José María Usandizaga en la Schola Cantorum de París.

La viola, por su parte, continuaba impartida en los organismos oficiales nacionales por personas principalmente violinistas y mediante tratados más bien enfocados a una modalidad *tutti* en vez de solista: Hoffmann y Hans Sitt en vez de Casimir-Ney o los estudios de Palascho, de técnicas mucho más avanzadas y usuales en los centros europeos de la época. Por otro lado, como en el caso del Conservatorio de Madrid, estos profesores eran cada vez más cercanos y estaban de una forma u otra familiarizados con la interpretación de la viola. Una de las escuelas que se asentó en la educación violística resultado de esta simbiosis entre los dos instrumentos fue la franco-belga, que ponía de manifiesto el hermanamiento entre ambas disciplinas perseguido por aquellos profesores interesados en la viola y su equiparación al resto de instrumentos de cuerda. Algunos ejemplos fueron José del Hierro y Julio Francés.

En los cuartetos de cuerda españoles de la horquilla de tiempo propuesta para este capítulo, la viola presenta un cambio muy significativo en su inclusión en la mayoría de los analizados. Algunos cuartetos mantienen estructuras clásicas como los de Vicente Arregui, Emilio Serrano, Baldomero Fernández, José María Usandizaga e incluso Joaquín Turina, en los que la viola no tiene papeles especialmente reseñables, ya sea por la sencillez de su parte junto a la de la totalidad de los instrumentos en pro de la claridad en los diseños (Baldomero y Usandizaga), como por la utilización de texturas jerarquizadas en las que el peso melódico se inclina hacia los agudos (Arregui, Serrano y Turina). Los primeros no incluyeron en la parte de la viola técnicas más allá que puntuales dobles cuerdas y ciertos pasajes agudos escritos en clave de sol, y en las composiciones de los

segundos se podía ver, como mucho, más complejidad en las propias dobles cuerdas y en los cambios, además de un primer contacto con la explotación de la tesitura intermedia como virtud de la viola a manos de Joaquín Turina. A pesar de su evitación del igualitarismo, Turina procuró que no siempre fuese en detrimento de las voces graves del cuarteto. Es necesario mencionar la presencia de la intención de experimentación en cada una de las composiciones de cuarteto del siglo, a pesar de que algunos de los compositores como los mencionados hayan considerado por decisión propia mantenerla dentro de los márgenes heredados de los clásicos. Coincide esta tendencia con los cuartetistas de poco recorrido en el género y catálogos reducidos, en los que, en casos como el de Usandizaga, el compositor aún se encontraba en una etapa de aprendizaje.

En los corpus de otros cuartetistas como Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Conrado del Campo y Eduard Toldrá se pueden encontrar espacios de gran interés reservados para la viola. Tomás Bretón incluye entre sus cuartetos nº 1, 2 y 3 técnicas avanzadas y de responsabilidad para el instrumento integradas de forma orgánica –velocidad, cambios de posición, extensiones, adornos–, una notable cantidad de *solos* en muchas ocasiones al comienzo de una sección y una textura mayoritariamente igualitaria; así como la priorización del estudio sonoro experimental. Lo mismo sucede en los dos primeros cuartetos de Ruperto Chapí, en los que la dificultad individual de la viola se adapta a una construcción pensada desde la intención igualitaria en el balance de voces, con una disponibilidad hacia el cambio de roles en los instrumentos presente durante ambas obras. En el caso de este compositor, esta dificultad individual y trabajo textural descienden en sus siguientes composiciones, pero sin dejar a un lado ni la importancia violística en el conjunto, ni el trabajo de experimentación.

Finalmente, Conrado del Campo y Eduard Toldrá se presentan como dos de los compositores más revolucionarios en la parte de la viola de la composición para cuarteto de cuerda de toda esta primera parte del siglo, en gran parte por la definición de una de las novedosas características que marcarían la trayectoria del instrumento en dichos conjuntos. Aunque está presente en prácticamente todas las composiciones cuartetísticas del siglo por parte de los españoles, son estos dos compositores los que la llevan a un nivel superior: se trata de la emancipación técnica que otorga a la viola una identidad propia en la que se explotan sus posibilidades exclusivas y se aprovechan sus virtudes organológicas y de tesitura en base al conocimiento profundo del instrumento y de su posible relación con el conjunto.

Conrado del Campo contaba con un gran recorrido violístico y conocimiento del instrumento por experiencia propia en los cuartetos de cuerda como integrante del Cuarteto Francés, por lo que no es de extrañar que en su primer cuarteto “Oriental” la presencia de la viola sea notablemente protagonista. La utilización de sus técnicas de forma concorde a sus posibilidades y la adecuación de sus capacidades se unen en partes cruciales de una gran cantidad de pasajes: tesitura intermedia, utilización de la potencia de las dos cuerdas más graves, cambios de posición necesarios para la optimización técnica, etc. Conrado continuó con este tratamiento en sus siguientes cuartetos nº 5, 6 y 7, todos de estilo programático, en los que la viola interpreta una parte muy relevante de los motivos relacionados con sus temáticas. No obstante, la predilección que tuvo el compositor por este instrumento en su primer cuarteto se difuminó en el resto para incentivar las texturas igualitarias en un sobresaliente trabajo estructural; siempre sin

dejar de lado su forma de entender la interpretación violística. Al igual que Eduard Toldrà, Del Campo no precisó de asignar una gran complejidad a la parte de viola de sus cuartetos, les fue suficiente con aplicar las nociones que poseían de las técnicas, golpes de arco, posiciones y tesitura para su adaptación a la situación de más o menos relieve que requirieran. Por su parte, el compositor de *Cuarteto en do* encontró un equilibrio en la participación de todos los instrumentos del cuarteto en esta obra, con la presencia de la viola como uno de los integrantes clave. Son varios momentos los especialmente reseñables que sembraron lo que florecería en su posterior *Vistas al mar*, como los múltiples *solos* de gran originalidad melódica o la normalización de la media y la segunda posición, poco usuales en otras composiciones.

El paso al siglo XX para la viola en los cuartetos de cuerda españoles fue correspondiente al drástico cambio que experimentó la situación musical general del país. La confluencia musical nacional e internacional, la ampliación académica de los intérpretes y compositores, la consideración de la viola en centros oficiales y la profundidad experimental que llevaron a cabo los cuartetistas dieron como fruto la aparición de una nueva visión de la utilización del instrumento con la que comenzó a desarrollar una identidad propia en base a sus capacidades gracias al dominio de esta y de los cuartetos de cuerda que adquirieron ciertos compositores autóctonos.

5.1. Valoraciones numéricas

Tomás Bretón

- Número de solos de viola: 7
- Técnicas de arco: 6
- Posiciones: 5
- Dificultad: 7
- Equilibrio entre voces: 9

Ruperto Chapí

- Número de solos de viola: 6
- Técnicas de arco: 7
- Posiciones: 5
- Dificultad: 8
- Equilibrio entre voces: 8

Conrado del Campo

- Número de solos de viola: 8
- Técnicas de arco: 7
- Posiciones: 5
- Dificultad: 10
- Equilibrio entre voces: 9

Joaquín Turina

- Número de solos de viola: 6
- Técnicas de arco: 4
- Posiciones: 3
- Dificultad: 6
- Equilibrio entre voces: 6

José María Usandizaga

- Número de solos de viola: 4
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 3
- Dificultad: 6
- Equilibrio entre voces: 5

Eduard Toldrá

- Número de solos de viola: 7
- Técnicas de arco: 6
- Posiciones: 3
- Dificultad: 8
- Equilibrio entre voces: 10

Vicente Arregui

- Número de solos de viola: 0
- Técnicas de arco: 4
- Posiciones: 3
- Dificultad: 4

- Equilibrio entre voces: 5

Emilio Serrano

- Número de solos de viola: 1
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 3
- Dificultad: 3
- Equilibrio entre voces: 4

Baldomero Fernández

- Número de solos de viola: 2
- Técnicas de arco: 3
- Posiciones: 3
- Dificultad: 5
- Equilibrio entre voces: 6

5.2. Gráfico

El gráfico extraído en base a las conclusiones de los cuartetos españoles de los siglos XVIII y XIX analizados atiende a los siguientes parámetros: el número exacto de solos de viola que se encuentran en las series de cuartetos de cada compositor, el número exacto de golpes/técnicas de arco asignadas a la viola en la totalidad de cuartetos de cada compositor, el número de posiciones para las que el compositor ha dispuesto la parte de viola, la dificultad de la parte de viola en una valoración del 0 al 10 y el equilibrio de voces en una valoración del 0 al 10.

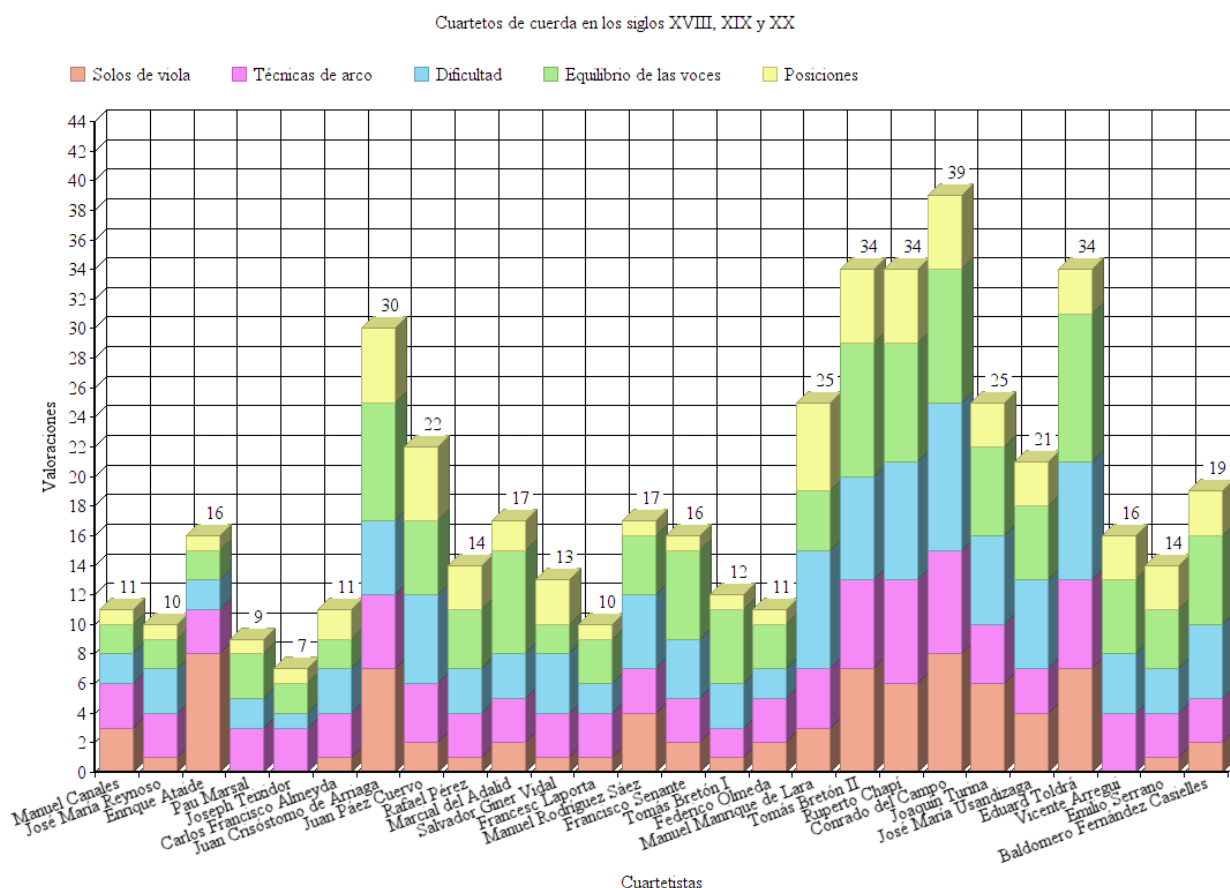


Ilustración 112: Gráfico realizado en base a las conclusiones extraídas en torno al papel de la viola en los cuartetos de los compositores españoles durante del siglo XVIII, XIX y XX.

CONCLUSIONES GENERALES

Contexto musical y cuartetos de cuerda en España

El marco temporal del presente trabajo se abre con la llegada de los cuartetos de cuerda a España alrededor de 1772, año en el que Luigi Boccherini compuso los *Sei divertimenti G177-182* al servicio del infante don Luis. En la Europa de la época, las ideas ilustradas y el auge de la burguesía fueron procesos determinantes en el crecimiento de algunas representaciones artísticas como la música de cámara, que por cuestiones económicas y logísticas se adecuaba a las necesidades sociales de los nuevos grupos de cierto poder adquisitivo que carecían de títulos nobiliarios pero que comenzaban a adquirir un estilo de vida que pretendía asemejarse al de la nobleza. La sociabilidad y la educación en las artes tomaron una relevancia por la que la música de cámara pudo responder, tanto para servir de acompañamiento en eventos y reuniones, como para integrar a alguno de los miembros contratantes como intérprete con fines de aprendizaje o práctica.

Tal y como se ha visto en anteriores estudios musicológicos, durante la primera mitad del siglo XVIII, en España se encauzó una tendencia musical que imperaría en el país durante todo el siglo y que sería especialmente determinante para el futuro de la música de cámara. El interés por la música de su misma procedencia de las dos esposas italianas de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, sirvió de influencia –como solía suceder con todo lo que emanaba de la corte en aquella época– para el resto de estratos de la sociedad. Estas reinas cónyuge trajeron consigo a músicos como Domenico Scarlatti o el propio Luigi Boccherini, cuyas composiciones se expandieron con velocidad, entre las que despuntó la gran cantidad de cuartetos de cuerda de este último, que sirvieron de inspiración para los cuartetistas autóctonos emergentes.

A pesar de que en Europa el gran referente cuartetístico estaba siendo Joseph Haydn, la presencia de los modelos italianos en España hizo que este estilo se impusiese sobre el germánico de forma casi unánime entre los compositores españoles. Cabe mencionar que –tal y como se corrobora durante esta tesis– está demostrado que, en mayor o menor medida, todos los compositores de cuartetos de cuerda conocidos del siglo XVIII español tuvieron contacto de alguna forma con Luigi Boccherini: Manuel Canales evoca algunas de sus características en su op. 1 y, sobre todo, en su op. 3; José María Reynoso tiene trabajos como copista de obras de diversos autores de procedencia italiana; Joseph Teixidor lo incluye en sus estudios como historiador y hay evidencias de que Francisco Almeyda mantenía una amistad con él. Los análisis realizados en este trabajo avalan que la particularidad más característica del estilo cuartetístico derivado de los modelos italianos está relacionada con el concepto solístico proveniente de otros géneros como la ópera, y es una textura jerarquizada en la que preside la disposición de melodía acompañada, que en los cuartetos normalmente es representada por el violín primero o los violines en contraposición con las voces más graves que hacen de acompañamiento.

No obstante, en el siglo XVIII en España, aparte de los catálogos de Boccherini y Brunetti, y a pesar del gusto popular que se demostró por los cuartetos de cuerda, no hubo una respuesta notoria por parte de los compositores. Sus corpus eran reducidos y se amoldaban a los estándares impuestos previamente, como si se tratase de acercamientos al género más por curiosidad que con intenciones de innovación. La principal teoría que se contempla para explicar este hecho es aquella que describe la entrada del cuarteto de

cuerda en España de forma considerablemente repentina y en un estado alto de perfeccionamiento, por lo que los compositores españoles todavía no se habían inducido en su estudio profundamente y no habían interiorizado su entendimiento a través de ninguna fase de experimentación.

Esta diferencia entre la respuesta positiva del público hacia los cuartetos y la escasa producción nacional se extendió en España incluso durante la primera mitad del siglo XIX. Según los estudios relacionados con la materia editorial, a pesar del deterioro de la vida musical en el país provocado por diferentes sucesos como las desamortizaciones y el desentendimiento institucional de la educación musical en este periodo (agravados por un posterior relativo vacío historiográfico), las ventas de partituras de música de cámara demuestran el interés de la población española por la interpretación del género, y la presencia, sobre todo, de compositores clásicos como Haydn. Sin embargo, los músicos nacionales estaban todavía poco integrados en el panorama compositivo cuartetístico: ya sea por la falta de infraestructura o por la desvinculación con el género mencionada, se conocen un número muy reducido de autores de cuartetos de cuerda españoles en la primera mitad del siglo, y sus obras no adquirieron fama coetánea a ellos.

Diversas investigaciones demuestran que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se hace notable un cambio significativo en la vida musical en España que afecta directamente al género camerístico. Las corrientes de pensamiento modernas alentaron a varios artistas a llevar a cabo proyectos cuya finalidad estaba relacionada con la difusión popular de la música, entre los que destacaron Asenjo Barbieri con la creación de la Sociedad de Conciertos en 1866 y Jesús de Monasterio con la fundación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid 1863. Los principales propósitos que ambas entidades tenían en común giraban en torno a la divulgación del repertorio clásico internacional, aunque sus programas terminaron por ampliarse e incluir también compositores nacionales. A través de la Sociedad de Cuartetos, originalmente formada por Jesús de Monasterio, Rafael Pérez, Tomás Lestán y Ramón Castellano, se pudieron escuchar cuartetos y otras composiciones camerísticas de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Anton Rubinstein y Juan Crisóstomo Arriaga, entre otros, por diversas ciudades de España y Portugal. El catálogo de compositores españoles de cuartetos de cuerda vio un claro aumento en número de individuos, pero no en obras por cada uno: el mayor productor de cuartetos de cuerda del siglo XIX fue Arriaga con cinco cuartetos, lo que continúa la teoría de las intenciones superficiales de los autores nacionales con el género y se entiende paralelamente a la escasa intención de centrarse en compositores autóctonos que mostró la Sociedad. No obstante, es necesario apuntar que entre los cuartetos de españoles empezaron a emerger composiciones que se alejaban del modelo textural jerárquico italiano y adoptaban una textura en la que imperaba un balance de voces propio de los referentes clásicos germánicos. Por ejemplo, podemos ver cuartetos de intervenciones considerablemente igualitarias en la obra de Manuel Rodríguez Sáez y el Tomás Bretón temprano; ya sea por la mayor influencia de Haydn y otros cuartetistas internacionales que había desarrollado España o por el propio aprendizaje de aquellos compositores que habían llevado a cabo estudios en el extranjero.

El siglo XX representa una de las etapas históricas más contrastantes en la trayectoria de la situación musical performativa española con respecto a las anteriores.

En esta tesis se han estudiado las obras compuestas hasta el año 1914, debido al inicio de la Primera Guerra Mundial y el impacto en el paradigma artístico que acarreó el conflicto. Los grandes cambios en las corrientes de este arte en el comienzo del siglo estuvieron ligados a la creación de una red de sociedades filarmónicas que surgió como derivación de las sociedades del siglo anterior y que se manifestó en múltiples ciudades como fueron, en un principio, Bilbao, Madrid, Vitoria o Zaragoza. Esta estructura no solo fomentó la acogida de músicos internacionales (en el caso de los cuartetos, giras del Cuarteto Rosé, Checo, Parent o Petri), sino que además desempeñó un trabajo clave en la promoción y movilidad de músicos nacionales, que se encontraban con toda una amalgama de influencias interpretativas y compositivas fruto del intercambio cultural que les permitían los desplazamientos. La confluencia musical trajo consigo una demanda de público que supuso cambios en el sistema laboral que permitieron la profesionalización de los intérpretes y la creación de grupos consolidados a los que sus miembros podían dedicar exclusividad profesional. Entre los cuartetos consolidados como formación de músicos más destacables de la España de la época se encontraban el Cuarteto Francés, el Cuarteto Vela, y el Cuarteto Renacimiento.

En el repertorio cuartetístico que ofrecieron las sociedades filarmónicas se encontraban nombres como Mendelssohn, Schumann, Dvořák, Grieg, Rubinstein y Debussy (uno de los más presentes con su *Cuarteto op. 10*); pero el cambio más significativo en los programas de sus conciertos con respecto al paradigma que seguían los de las sociedades del siglo XIX fue la insistencia en la inclusión de compositores nacionales, entre los que se escucharon los cuartetistas Juan Crisóstomo de Arriaga, Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Rogelio Villar, entre otros. Concretamente, la composición de cuartetos de cuerda en España se vio multiplicada tanto por las influencias internacionales, como por la aparición de estas plataformas interesadas en los estrenos de artistas españoles, como por la asimilación del género por parte de estos y su interés en hacerlo propio mediante el estudio, la experimentación y el perfeccionamiento. Además, durante el siglo XX también muchos de los compositores como fueron Bretón, Chapí, Turina o José María Usandizaga pudieron acceder a estudios en el extranjero, lo que les permitió adquirir perspectiva del cosmos musical internacional y adentrarse en nuevos géneros y estilos de composición. Esto se tradujo en una amalgama mucho más amplia y variada de estructuras, texturas y formas compositivas dentro del marco nacional. No obstante, el sistema de sociedades filarmónicas conllevó una consecuencia en las obras que estrenaba y en cuyo proceso pudieron verse reflejadas muy notablemente las obras camerísticas: muchas composiciones se realizaban casi exclusivamente para su estreno en alguna de las sociedades o para un grupo en concreto, y su puesta en escena no pasaba de las una, dos o tres interpretaciones, tras las que caía en el olvido y dejaba paso a la siguiente, lo que fomentaba una dinámica de fugacidad contraria a la perdurabilidad de las obras.

Estudios e interpretación violística en España

La viola fue un instrumento con una notable diversidad organológica manifiesta durante el siglo XVIII. Aquella que participó en los cuartetos de cuerda desde el comienzo, no solo fue la viola más similar a la contemporánea, sino que fue el instrumento más

cercano al violín por la manera en la que se tocaba sujeta por el cuello, por su tamaño y por su tesitura. Esta similitud representó uno de los hechos que contribuyeron a que el reconocimiento de su especialidad se postergase y a que su historia en las entidades oficiales estuviese adscrita a la del violín en un segundo plano: tal y como muestran los trabajos de investigadores violistas como Luis Magín Muñiz, no fue hasta 1877 cuando, con la apertura de una cátedra en Bruselas, la viola consiguió el reconocimiento de disciplina. Hasta entonces, su aprendizaje se realizaba de manera autodidacta y se cimentaba en los tratados de técnica para violín, ya que muchos de los intérpretes de viola en los conjuntos de cuerda eran en realidad violinistas que, teniendo en cuenta las facilidades que les otorgaban a su interpretación las similitudes mencionadas, accedían a tocar el instrumento de forma eventual.

En España, el aprendizaje y la interpretación violística seguían el mismo procedimiento que en Europa, el tratamiento de la viola como un instrumento complementario al violín. No obstante, durante el siglo XVIII este país albergó una diferenciación exclusiva, pues en 1760 José Herrando escribió *Diferentes Lecciones / para viola Para el Exc. Sr. Duque de Alba*, el que a día de hoy es considerado como el primer tratado europeo específico para el aprendizaje de la viola. La existencia de este escrito muestra una primera toma de conciencia sobre la independencia de la viola, aunque finalmente no se vio materializada de forma tangible en el desarrollo del instrumento en España en ese siglo.

Durante el siglo XIX, el debate sobre la no profesionalización de la viola y sus consecuencias negativas estaba presente en el ideario de muchos músicos de relevancia internacional como Héctor Berlioz. Tal y como sucedió en París en 1897, otros centros siguieron el ejemplo de Bruselas y continuaron la apertura de cátedras para viola. Como sabemos, en el caso de España, los estudios oficiales de viola solamente podían realizarse de manera conjunta a los de violín, cuyas clases estaban impartidas por los profesores de violín como fueron, en el Conservatorio de Madrid, Pedro Escudero, Luis Weldroff y Juan Díez. Posteriormente Tomás Lestán heredó el cargo y se convirtió en una de las figuras claves del desarrollo violístico en España en el siglo XIX por su gran interés pedagógico en el instrumento y por sus múltiples composiciones dedicadas al aprendizaje y a la interpretación del mismo (como *Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor*, *Estudio de la viola: Siete ejercicios difíciles* o *Método sobre la viola de amor de siete cuerdas*). A pesar de seguir teniendo aula conjunta en el conservatorio, Tomás Lestán ofrecía la posibilidad de especializarse en viola a sus alumnos con el fin de desligar a este instrumento de la dependencia violinística.

En las primeras décadas del siglo XX la viola adquirió su independización como disciplina en el Conservatorio Nacional, y, aunque seguía estando impartida por el mismo profesor que la especialidad de violín, fueron personas mucho más cercanas a la interpretación violística: José del Hierro era especialista tanto en violín como en viola y Julio Francés violista en la Real Capilla y en la Sinfónica de Madrid. Sin embargo, el repertorio programado para la especialidad en cuestión estaba todavía por debajo de la media europea y se enfocaba más en unas competencias propias del *tutti* de una orquesta que en técnicas para la interpretación solista (estudios de Hoffmann y Hans Sitt en vez de los caprichos de Casimir-Ney o los estudios de Palascho o Hermann que eran habituales en otros conservatorios europeos). Por último, y en relación con el trasvase técnico

unidireccional aun presente entre las aulas de violín y viola, la escuela franco-belga fue una de las imperantes en las enseñanzas violísticas españolas, ya introducida por Lestán y su programación del método Fierket. Alcanzó su mayor desarrollo durante el siglo XX, con ejemplos como José del Hierro y Julio Francés programando el método Hugo von Steiner, ambos con estudios en París y en Bruselas.

La viola en los cuartetos de cuerda españoles

Las intervenciones de la viola en el total de los cuartetos analizados del siglo XVIII como lo fueron los de Luigi Boccherini, Gaetano Brunetti, Manuel Canales, Carlos Francisco Almeyda, Joseph Teixidor, Enrique Ataíde, José María Reynoso y Pau Marsal guardan coherencia tanto con la situación institucional del instrumento como con las características hegemónicas del estilo compositivo imperante en las composiciones camerísticas de la época. Durante esta tesis se ha comprobado que los cuartetos de los compositores españoles del siglo XVIII se enmarcan dentro del estilo proveniente de las influencias italianas y tienen grandes similitudes formales y texturales con los cuartetos de compositores como Luigi Boccherini. La textura jerarquizada derivada del solismo y el operismo se inclina melódicamente hacia la mitad aguda de los miembros del cuarteto, sobre todo hacia el primer violín, de forma que la viola y el violonchelo tienen roles mayoritariamente acompañantes.

La viola realiza una serie de patrones de acompañamiento que se pueden ver por igual en la mayoría de cuartetos del siglo XVIII español. Las notas largas, dobladuras, series con el modelo "bajo Alberti", y repeticiones de corcheas a modo de apoyo rítmico son algunos de los ejemplos recurrentes en todos los compositores nacionales del periodo. La similitud del tratamiento del instrumento entre ellos tiene relación con la mencionada falta de experimentación sobre el género en el país, en la que la composición de cuartetos estaba aún en una fase de reproducción de los ejemplos externos que en la de estudio propio. La mayoría de los patrones que coinciden entre varios de estos primeros cuartetistas están presentes también masivamente en las composiciones para cuarteto de compositores como Brunetti. El compositor más disidente de la norma en la inclusión violística dentro de la estructura fue Carlos Francisco Almeyda, aquel más cercano a Luigi Boccherini, con el que mantenía una amistad estrecha. De forma muy moderada, este compositor burgalés añadió algo más de complejidad al papel de la viola con ejemplos como el aumento en la cantidad de dobles y triples cuerdas en su parte. Además, es el único compositor de todo el periodo en España que incluye la necesidad de un cambio de posición para el intérprete violista, a diferencia del resto de compositores que, de forma intencionada, escribieron las partes de viola de sus cuartetos en una tesitura con el límite en aquellas notas que pueden interpretarse en la primera posición. En el caso de Almeyda, de forma excepcional, incluye un sol y un la en la cuerda la de la viola que solamente pueden realizarse si se cambia por lo menos a tercera posición.

Los golpes de arco que tiene que realizar la viola en todos los cuartetos analizados son una combinación de los tres más básicos de la interpretación violística: *detaché*, notas ligadas y notas picadas. En su utilización destaca dentro del periodo –también de forma moderada– Enrique Ataíde, en cuyos cuartetos puede encontrarse una parte de viola con

grupos de diferentes combinaciones de notas picadas y ligadas al mismo tiempo incluso arco arriba.

Tanto los temas con variaciones de Almeyda como los de Ataíde o Canales son, por su estructura, los movimientos con mayor cantidad de *solos* de viola de todos los cuartetos analizados, y la principal razón por la que, en total, en todo el siglo XVIII cuartetístico español, se sumen trece *solos* de viola. Cabe mencionar que, en las variaciones, los *solos* de viola rompen la homogeneidad motivica de los violines y se presentan de forma simplificada, así que ponen de manifiesto la consciente asignación de un rol distinto, acompañante y menos complejo, por parte de los compositores para la viola.

En el presente trabajo se ha decidido una división del siglo XIX en base a la fundación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid en 1863, ya que se consideró un elemento de suma relevancia para el género en el país que, junto con otros acontecimientos coetáneos, marcó un antes y un después en el cosmos camerístico nacional. En lo que se ha considerado primera mitad del siglo, el número de cuartetos compuestos en España, como se mencionó anteriormente, fue reducido. Se tiene constancia principalmente de dos compositores: Juan Crisóstomo de Arriaga, con cinco cuartetos, y Juan de la Cruz Páez Cuervo, con dos.

Mediante esta investigación se ha determinado que el caso de Juan Crisóstomo de Arriaga puede considerarse como excepcional en cuanto al tratamiento de la viola en sus cuartetos. Paralelamente a uno de sus primeros contactos con el género en su etapa de estudiante en forma de melodía armonizada para cuatro voces (*Variaciones sobre La Húngara*) –que será excluida de análisis por tratarse más bien de un ejercicio de armonía–, Arriaga se estrena verdaderamente en la composición de cuartetos de cuerda en 1820 con *Tema variado para cuarteto de cuerdas op. 17*. A pesar de tratarse de una composición previa a sus estudios en el Conservatorio de París, el *Tema variado* contiene elementos que demuestran una base de entendimiento del género de claras influencias internacionales, concretamente germánicas por su textura y estructura (sobre todo de Haydn, en aquella época notablemente presente en España). Dentro del considerable balance de voces que presenta toda la pieza y del interés que demuestra el compositor por alejarse del modelo jerárquico italiano en ella, es especialmente reseñable la presencia de la viola y la dificultad técnica que reserva Arriaga para ella. En *Tema variado* la viola está integrada en un rol similar al del resto de instrumentos, incluso en las variaciones, en las que posee incluso momentos de responsabilidad. Durante toda la pieza la dificultad técnica de la viola es más elevada que en cualquiera de los cuartetos analizados hasta el momento y, por tanto, más correspondiente con la de los demás integrantes: puede verse en la presencia de dobles cuerdas combinadas con golpes de arco y en la utilización de las tres primeras posiciones. Esta obra no solo demuestra la incipiente capacidad compositiva y originalidad de Juan Crisóstomo de Arriaga, sino que descarta en gran parte la hipótesis de que sus grandes dotes compositivas provienen solamente de sus estudios en Francia, ya que esta pieza es anterior a ellos.

En 1824, tras su traslado a París, Arriaga compone su principal serie de cuartetos de cuerda (estrenados en 1885 por la Sociedad de Cuartetos de Madrid). Los *Cuartetos n° 1, 2 y 3* parten de las bases asentadas con su anterior composición de 1820 en cuanto a

interés por el balance de voces y el gusto por los modelos clásicos, pero demuestran una gran madurez en su estilo compositivo y un avance muy significativo general en la composición cuartetística tanto personal como en referencia a todas las composiciones de españoles en el género hasta ese momento. En todos sus cuartetos la interpretación de dobles cuerdas y la utilización de las tres primeras posiciones para la viola están integradas de forma normalizada, e, incluso, no es del todo excepcional el uso de hasta la quinta posición en este instrumento. Por otra parte, los golpes de arco que le asigna Arriaga siguen siendo diferentes combinaciones de los tres más básicos, con contadas excepciones.

En estos tres principales cuartetos del compositor bilbaíno, aunque la viola sigue conservando pasajes en los que su rol es acompañante, sobre todo en los movimientos *Minuetto*, la función que cumple no es de relleno armónico y resulta significativa para su desarrollo. No obstante, la textura en todos ellos es mayoritariamente igualitaria y la presencia de la viola no representa una realidad diferente en los momentos de conjunto. La viola también alberga diversos *solos* y momentos de protagonismo, como por ejemplo en el segundo movimiento "pastoral" del *Cuarteto n° 3*.

Este desmesurado cambio de paradigma, no solo en tratamiento de la viola, sino en el enfoque general de los trabajos de Arriaga con respecto al resto de compositores de cuarteto de cuerda en España hasta la llegada del siglo XIX, y en referencia a los casos coetáneos y posteriores a él mismo, parece más una excepción desde su individualidad que una tendencia estructural del género; sobre todo una vez descartada a través de *Tema variado op. 17* la posibilidad de su estancia en el extranjero como la fuente fundamental de su mentalidad. En 1841 Juan Páez compuso su *Cuarteto en do mayor* en el que, tanto la viola como el resto de instrumentos del conjunto, vuelven a una línea técnica mucho más sencilla: la viola, en concreto, conserva los tres golpes de arco recurrentes en las composiciones anteriores a este autor y no incluye en su interpretación la necesidad de ningún cambio de posición, con excepción de dos casos tan agudos (un si y un la en la cuerda la para los que se requeriría subir hasta quinta posición), que más bien parecen un error de composición antes que un efecto intencionado por parte de Páez. Finalmente, el conjunto del cuarteto demuestra que el cambio textural anunciado por Arriaga sí que comenzaba a ser generalizado, y autores como Páez también empezaban a incluir una mayoría de momentos con un balance de voces igualitario que se alejaba de la jerarquía en pro de los agudos imperante en los cuartetos españoles del siglo anterior.

En lo que se ha denominado dentro de este trabajo como segunda mitad del siglo XIX se puede comprobar una evolución más progresiva, pero notable, del cambio de texturas de los cuartetos españoles de un modelo jerarquizado hacia las estructuras igualitarias que anticipaba Arriaga. Manuel Rodríguez Sáez, Tomás Bretón en su primer contacto con el género, Marcial del Adalid y Francisco Senante optaron de forma clara por equiparar los papeles de los participantes del cuarteto, lo que se tradujo en la parte de la viola como un avance dentro de su inclusión y sus responsabilidades. Cabe mencionar que, aparte de la creciente ola de influencias que pudo traer la existencia de las sociedades, muchos de los compositores de cuarteto de este siglo tuvieron la oportunidad de realizar estancias en el extranjero y, por tanto, exponerse a diferentes corrientes europeas: Rodríguez Sáez en el conservatorio de París; Tomás Bretón, más adelante en Roma, Milán, Viena y París; y Marcial del Adalid en Londres.

No obstante, este cambio de paradigma no se tradujo en ningún caso en un aumento de dificultad drástico para la interpretación, ni en la viola ni en el resto de participantes del conjunto: las técnicas a las que se tiene que enfrentar el intérprete no son radicalmente distintas a las presentes durante el siglo XVIII, lo que refuerza la teoría de que el caso de Juan Crisóstomo de Arriaga está más cercano a la excepción que a la continuación de una progresión lineal. Compositores como Federico Olmeda siguieron la tendencia igualitaria en la textura, pero en una tónica de sencillez en lo que respecta a la técnica de cada instrumento. El compositor que mayor dificultad asigna a la viola en todas sus intervenciones y se aleja relativamente de la tónica del resto de cuartetistas de la segunda mitad del siglo XIX con respecto al tratamiento de dicho instrumento es Manuel Manrique de Lara. La presencia violística en sus cuartetos está dotada de una mayor dificultad técnica para cuyo abordaje se requiere un nivel prácticamente profesional por su inclusión de dobles cuerdas y combinaciones rítmicas a altas velocidades, y por sus cambios de posición recurrentes que llegan hasta la sexta. No obstante, tales demostraciones técnicas están incluidas en un rol despojado de toda independencia (por su estructura mayoritariamente igualitaria), lo que le resta responsabilidad y le aleja del modelo violístico utilizado por Arriaga aun siendo el compositor del siglo XIX que más se acerca a su entendimiento de la viola. A pesar de no haber constancia de que Manuel Manrique de Lara realizase estudios musicales en el extranjero, es muy probable que sus cuartetos de cuerda integrasen influencias internacionales obtenidas de las enseñanzas de su maestro Ruperto Chapí, figura de gran repercusión y experiencia en el cosmos musical español que también demostró su interés por el género cuartetístico.

Finalmente, aun en esta segunda mitad de siglo hubo compositores que optaron por continuar con las texturas jerárquicas de ascendencia italiana más cercanas a las imperantes en el siglo anterior, como fueron Rafael Pérez, Francesc Laporta y Salvador Giner Vidal. Pérez y Giner Vidal coinciden en su interés por la divulgación cuartetística, siendo ambos parte de la fundación de dos sociedades de cuartetos (Madrid y Valencia); y los tres convergen también en su educación puramente nacional sin movi­lidades al extranjero. La característica común entre aquellos que optaron por un tipo de textura u otra durante el siglo XIX sigue siendo la escasa dificultad asignada a la viola en sus intervenciones dentro de los cuartetos, lo que se corresponde con su condición aun dependiente del violín en los organismos oficiales y lo que evidencia que el trabajo de maestros interesados por el crecimiento del instrumento como Tomás Lestán todavía no se había manifestado en la mayoría de trabajos cuartetísticos coetáneos.

Debido a la situación musical que comenzó a vivir España a partir del siglo XX, con tal confluencia de artistas nacionales e internacionales, es entendible la sucesión de cambios drásticos en el cosmos cuartetístico y, por extensión del paralelo aumento de la consideración de la viola en los organismos oficiales, también en el tratamiento de la viola dentro de ellos. En primer lugar, a partir de la entrada del nuevo siglo y del auge del asociacionismo, se evidencia un interés por parte de los compositores españoles en la experimentación en torno a los cuartetos de cuerda que demuestra la integración del género en el país como no se había visto hasta el momento. Muchas de las obras compuestas en estas primeras décadas del siglo XX por cuartetistas españoles superan los modelos clásicos y se adentran en estructuras y armonías experimentales con el fin de apropiarse del género, en ocasiones mediante la evocación de tendencias europeas como fueron los nacionalismos.

En segundo lugar, el papel de la viola alcanza una de las posiciones más importantes en su historia nacional dentro del género gracias a una de las características que albergó en las obras de una gran parte de los compositores de este siglo: la emancipación técnica hacia la proclamación de su propia identidad. La viola comenzaba a salir del paradigma compositivo que, o bien la mantenía como parte de los acompañamientos vacíos de los esquemas texturales jerárquicos, o bien la integraba en el conjunto en las texturas más cercanas al igualitarismo intentando equipararla al violín. Muchos compositores del siglo XX, en gran parte por los avances en la situación pedagógica institucional del instrumento, tenían mayor conocimiento de las características propias de la viola y por tanto adquirieron la capacidad de explotar sus capacidades exclusivas. Se le asignaron tesituras adecuadas a sus óptimas posibilidades sonoras, golpes de arco que amortizaban la potencia de su sonido y se enfatizó la utilización en sus cuerdas graves sol y do en secciones sobre todo de carácter melódico.

Por la situación musical nacional mencionada anteriormente, los catálogos de cuartetos de cuerda fueron mucho más amplios y se registra una cantidad considerablemente mayor de obras del género que en siglos anteriores, incluso dentro de corpus de un mismo compositor, como Conrado del Campo y sus ocho cuartetos de cuerda compuestos entre 1903 y 1913. Tomás Bretón amplía el primer contacto con el género por el que había pasado durante el siglo XIX con otros tres cuartetos de cuerda en esta primera década del siglo XX, similares en sus intenciones experimentales a los cuatro que compone Ruperto Chapí. Ambos maestros de educación internacional también coinciden en priorizar la construcción de una masa sonora uniforme antes que la participación individual de cualquiera de los instrumentos del conjunto. No obstante, Bretón asigna numerosos *solos* y pasajes de responsabilidad para la viola, además de dificultar su ejecución principalmente con pasajes con una gran cantidad de alteraciones accidentales, combinaciones rítmicas y cambios hasta la quinta posición. Chapí, por su parte, incluye en su performance experimentativa igualmente equilibrada el cambio de roles constante entre todos los instrumentos del cuarteto. La viola se enfrenta a una dificultad superior en sus primeras composiciones con técnicas como el *spicatto* o ciertas dobles y triples cuerdas a mucha velocidad, así como posiciones normalizadas hasta la quinta; pero, de la misma forma que Tomás Bretón, la individualidad no supera en ellas las intenciones sonoras y los juegos armónicos conjuntos y no exalta con virtuosismos a ninguna de sus partes.

Conrado del Campo y Eduard Toldrà fueron los mayores propulsores de la mentalidad emancipatoria de la viola, tal y como se demuestra a lo largo de esta tesis. El primero, violista y fundador del Cuarteto Francés, tenía gran conocimiento tanto del instrumento como de los cuartetos de cuerda, e interés en el relieve de este en ellos. Dentro de su numeroso corpus de cuartetos es en el primero (nº 1 en re menor "Oriental") en el que decide una mayor exposición para la viola, y deja claro sus intenciones con respecto a la utilización del instrumento: predominio de la tesitura intermedia que beneficia su posición en el conjunto por sus condiciones organológicas, potenciación de las cuerdas graves y cambios de posición adecuados a las necesidades tímbricas, lo que desarrolló la participación de la segunda, recurso que comparte con Toldrà. La dificultad de su parte reside en ritmos, contrapuntos y alteraciones accidentales; pero no presenta gran cantidad de dobles cuerdas ni variedad de golpes de arco. En sus siguientes cuartetos su mentalidad con respecto a la viola se mantiene, pero disminuye en su protagonismo en pro de la

textura igualitaria y construcción estructural, que es muy valorada por el compositor. Eduard Toldrà en su primer cuarteto también demostró la mentalidad emancipatoria con respecto a la viola, pero le separa de Conrado la complejidad con respecto al instrumento y a su integración en el cuarteto: no le asigna en ningún caso técnicas avanzadas y los golpes de arco que debe resolver el intérprete en él son los tres más básicos. Utiliza una textura igualitaria y demuestra un importante trabajo textural, en el que la viola juega un papel clave aun cuando no es protagonista.

Aunque la intención compositiva general fuese experimental y con un nuevo enfoque de la utilización de la viola, en el periodo analizado del siglo XX también hubo cuartetistas que se mantuvieron al margen de estas nuevas tendencias. Algunos por la sencillez que preservaron en sus cuartetos, como los de Baldomero Fernández Casielles o José María Usandizaga; ambos poco experimentados en el género y centrados en mantener una textura igualitaria sin excesos por parte de ninguna de las voces. Y otros como Vicente Arregui, Joaquín Turina y Emilio Serrano mantuvieron por voluntad propia la textura jerarquizada proveniente de los modelos italianos –cuya presencia estuvo en todas las etapas cuartetísticas en España– y que asigna a la viola, entre otros, un papel mayoritariamente acompañante.

Futuras líneas de trabajo

La presente tesis doctoral demuestra la eficacia de un método de análisis exclusivo que tiene como pilar la incidencia de la viola en los conjuntos de cámara, para el que se ha tenido en cuenta la peculiar trayectoria histórica de esta. Así, se esclarecen diferentes procesos de pensamiento compositivo por los que pasaron los compositores –concretamente de cuartetos de cuerda españoles– y las posibles influencias e intereses que les llevaron a tomar ciertas decisiones con respecto a sus obras.

La originalidad del enfoque y los prácticamente inexistentes precedentes de este tipo de análisis interpretativo-contextual centrado en la viola abren toda una amalgama de posibilidades para futuros trabajos que adopten la metodología utilizada en este, y que complementen y amplíen el rango que acota la presente investigación. Algunas de las líneas de trabajo posibles que pueden partir de esta tesis son:

- La utilización del método de análisis para el estudio de otras formaciones musicales en España, como tríos o quintetos. Si se realizase sobre agrupaciones pertenecientes al mismo marco temporal, el trabajo serviría como elemento comparativo con el que complementar y profundizar las conclusiones ya extraídas.

- La utilización del método de análisis en un rango temporal más amplio de los cuartetos de cuerda españoles que el que acota el presente estudio. De esta forma se comprobaría la evolución en los cuartetos posteriores y se trazaría una línea más desarrollada en las tendencias ya detectadas que pudiese afianzar algunas hipótesis, así como plantear otras nuevas. Lo mismo puede extenderse con la inclusión del análisis de otras agrupaciones coetáneas.

- La orientación del trabajo al ámbito internacional con la realización de estudios analíticos comparativos de cuartetos de otras zonas. Estos pueden aplicar una visión más panorámica al presente estudio a la vez que comenzar un archivo de información desde esta nueva metodología que sirva para complementar los estudios ya existentes propios del emplazamiento.

- La transfusión del método de análisis al papel de otros instrumentos de las agrupaciones de cámara, que puedan, desde sus propias trayectorias, brindar una vertiente más del entendimiento de las composiciones en cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

Introducción

Fleta Polo, Francisco. *Estudio de la doble cuerda 1, 2, 3, 4 y 5* (Barcelona: Clivis, 1990-1995).

- *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 1* (Barcelona: Clivis, 1989).

García Alcantarilla, Andrea. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano* (Trabajo fin de Máster: Universidad de Oviedo, 2013).

Garde Badillo, Ana. *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuela, tratados y métodos* (Tesis doctoral: Universitat de Barcelona, 2016).

Landriscini Marín, Carolina. *Aportaciones de David Popper en la enseñanza del violonchelo* (Tesis doctoral: Universidad de A Coruña, 2015).

Lestán González, Tomás. *Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor* (Madrid: Antonio Romero, 1870).

Lolo, Begoña. "Música en España del siglo XVIII. Estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones I", enero-diciembre 1997, pp. 277-300.

Mateu Nadal, Emilio. *La viola: iniciación a la música* (Madrid: Real musical, 1989).

Monasterio, Jesús de. *Veinte estudios artísticos de concierto* (Bruselas: Schott Frères, 1878).

Muñiz Bascón, Luis Magín. "Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: «El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas»", *DEDiCA: revista de educación y humanidades*, vol. 4, marzo de 2013, pp. 343-354.

Rink, John. "Between practise and theory. Performance studies and/as artistic research", en Ananay Aguilar, Ross Cole, et al. (eds.), *Remixing Music Studies: Essays in Honour of Nicholas Cook* (Londres: Routledge, 2022), capítulo 5.

- *Musical performance* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- *The practice of performance* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Sandoval Rodríguez, German Mauricio. *El violonchelo en el bambuco* (Trabajo fin de Grado: Universidad de Cundinamarca, 2020).

Tarragó Pons, Graciano. *Método graduado para el estudio de la viola* (Barcelona: Boileau, 1954).

Zurita, Trino. "El violonchelo en el género de la 'música mixta'" *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, vol. 1, nº 11, 2013, pp. 61-79.

Capítulo uno: siglo XVIII

- Angulo Díaz, Raúl. "Los cuartetos de José María Reynoso", *Sinfonía virtual*, vol. 24, enero de 2013.
- Báez Cervantes, Luis. "Los instrumentos de cuerda frotada en el siglo XVIII", *AV Notas*, nº 5, 2018, pp. 64-81.
- Barba, Marina. "Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Cuadernos dieciochistas*, vol. 16, 2015, pp. 165-185.
- Bordas, Cristina. "Origen y esplendor de la viola da gamba". *Fundación Juan March*, 2014.
- Díaz González, Diana. "El Cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara", *Revista de Musicología*, vol. 36, nº 1-2, 2013, pp. 281-306.
- *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2014).
- Ezquerro Esteban, Antonio. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón (con violines y/u órgano) de La Seo y El Pilar de Zaragoza* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004).
- Fonseca, Jorge. "Forma y textura de los primeros cuartetos de Manuel Canales", en Heine, Christiane y González Martínez, Juan Miguel (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 453-479.
- Garbayo Montabes, Javier. "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)", *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 229-255.
- Gosálvez, Carlos José. "Ciclo de cuartetos españoles del siglo XVIII", *Fundación Juan March*, 2001.
- "Fuentes documentales del cuarteto de cuerda en España (1770-1920)", en Heine, Christiane y González Martínez, Juan Miguel (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 31-52.
- Heine, Christiane, y González Martínez, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016).
- Iriarte, Tomás de. *La Música* (Madrid: Imprenta Real de la Gaeza, 1779).
- Labrador López de Azcona, Germán. *Gaetano Brunetti: músico de la corte de Carlos IV* (Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid, 2003).
- "La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder de la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti" en Martínez Millán, José y Rivero Rodríguez, Manuel (coord.) *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica*, vol. 3, 2010, pp. 2191-2218.
- León, Jesús Ángel. "Cuatro voces conversando", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 82-85.

- Lolo, Begoña. "La obra teórica de José Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España", *Revista de musicología*, vol. 16, nº 6, 1993, pp. 3630-39.
- Madrid, Ayuntamiento de. *Reglamento general para la direccion y reforma de teatros: Que S.M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de diciembre de 1806, aprobada por otra de 16 de marzo de 1807* (1807).
- Marín, Miguel Ángel. "¿Existió un cuarteto de cuerda español?", *Scherzo*, nº 283, marzo de 2013, pp. 86-88.
- "Gaetano Brunetti: Músico de corte", *Fundación Juan March*, 2013.
 - "Haydn, Boccherini and the rise of the string quartet in late eighteenth-century Madrid" en Heine, Christiane y González Martínez, Juan Miguel (eds.), *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 53-120.
 - "Historia muy breve del cuarteto en España", *Instituto Cervantes*, 2015.
- Mirka, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- Montero, Josefa. *La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2011).
- Moreno, Emilio. "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 11, nº 3, 1988, pp. 555-656.
- Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo: Johann Jakob Lotter, 1756).
- Muñiz, Luís Magín. *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2012).
- Ortega, Judith. *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV: de la Real Capilla a la Real Cámara* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2010).
- Parker, Mara. *The String Quartet 1750-1797: Four types of musical conversation* (Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2002).
- Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: Historias y memorias* (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 1998).
- Ripoll, Jose Ramón. "Músicos Italianos en la España del XVIII", *Centro virtual Cervantes*, 2015.
- Roubina, Evguenia. "El enigma de Juan de Ledesma: un músico español y la catedral metropolitana de México", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, nº 18, 2003, pp. 55-80.
- Ruiz Tarazona, Andrés. "Música española del siglo XVIII", *Fundación Juan March*, 1984.
- Santos Conde, Héctor. "“Opera Grande” y “Opera piccola” en la música de cámara de Luigi Boccherini" (Trabajo fin de Máster: Universidad de Granada, 2013).
- Siemens, Lothar. "José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla

de música de la catedral de Canarias (1809)", *Revista musicología*, vol. 3, nº ½, 1980, pp: 293-305.

- *Juan de Ledesma (ca. 1713-1781). Violinista del Real Coliseo de Óperas del Buen Retiro y primer viola de la Real Capilla de S.M. Cinco sonatas para violín y bajo solo* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989).

Sierra, Cibrán. *El cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Música, 2014).

Simarro, Miguel. *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)* (Madrid: Música Hispana ICCMU, 2001).

Vicent López, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca.1740 - ca.1816) un perfil paradigmático de un músico de su tiempo. (Biografía - Obra teórica - Obra musical)* (Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid, 1997).

Capítulo dos: primera mitad del siglo XIX

- Azkuna, Iñaki. "Crónica del despertar de las obras de Arriaga", *BILBAO*, enero de 2006.
- Ballesteros, Sara. "La viola en el *Tema variado para cuarteto de cuerdas op. 17* (1820) de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826): otra clave del misterio", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 7, nº 1, 2022, pp. 21-38.
- Botstein, Leon. "The patrons and publics of the quartets: Music, culture, and society in Beethoven's Vienna", *University of California Press: The Beethoven Quartet Companion*, 1995, pp.77-109.
- Carreras, Juan José. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 5 (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2018).
- Carse, Adam. *The Orchestra in the XVIIIth Century* (Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1940).
- Casares, Emilio, y Alonso, Celsa. *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014).
- Cora, José de. *El Progreso*. "El profesor de violín de Fernando VII", 29 de mayo de 2019.
- Diario de avisos de Madrid*. "Música", 6 de julio de 1830.
- Fernández-Cortés, Juan Pablo. "El caso Araciél. Conjeturas, dudas y certezas", *Revista Musicología*, vol. 37, nº 2, 2014, pp. 739-743.
- Franco Vicario, Ricardo. "Arriaga: Nada y mucho o mucho de nada", *Gaceta médica de Bilbao*, 2007.
- Gaceta Musical de Madrid*. "Sección bibliográfica: Noticias biográficas de D. Juan Crisóstomo Arriaga", 12 de agosto de 1855.
- García Fernández, M^a Eva. "La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, 2018, pp. 7-50.
- Heine, Christiane, y Larrinaga Cuadra, Itziar. *Juan Páez (1803 -1878) Cuarteto de cuerda en do mayor (1841)* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).
- Iturbe Sáiz, Antonio. "Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal", *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX*, 2007, pp. 335-368.
- Lestán González, Tomás. *Siete ejercicios difíciles* (Madrid: Antonio Romero, 1874).
- *Sonata para viola con acompañamiento de piano* (Valencia: Piles Editorial, 1884).
- Montero García, M^a del Rosario. *La música de Franz Joseph Haydn en España: Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2011).
- Pegenaute, Luis, y Lafarga, Francisco. *Historia de la traducción en España* (Salamanca: Ambos Mundos, 2004).

- Pérez Pardo, Juan Pedro. "Música programática: Don Quijote como ejemplo de senso traslato en un poema sinfónico de Richard Strauss", *Instituto Cervantes*, 2005.
- Saiz Valdivielso, Alfonso Carlos. "Tiempo y arte del genio", *BILBAO*, 2005.
- Suso, Cristina Rodríguez, y Willem de Waal. "Juan Crisóstomo Arriaga, 1806-1826", *Fundación Juan March*, 2008.
- Tejada Tauste, Torcuato. *Tríos con piano en España: Siglos XIX y XX* (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2019).
- White, Hayden. *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Ciudad de México: Fondo de cultura económica de Mexico, 1973).

Capítulo tres: segunda mitad del siglo XIX

Aguado Sánchez, Ester. "Sociedad de Cuartetos: el repertorio interpretado", *Revista música* vol. 9, 2002, pp. 27-140.

Alcaide Albero, Tomàs. *Pau Marsal (1761-1839). Quartet de corda en do major* (Barcelona: Tritó, 2014).

Alonso, Celsa. "Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, pp. 165-85.

Casares, Emilio. "Barbieri o la lucha por una lírica nacional", *Fundación Juan March: ensayos del teatro musical español*, s. f.

Delgado García, Fernando. "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, 2006, pp. 109-34.

- *Los gobiernos de España y la formación del músico* (Tesis doctoral: Universidad de Sevilla, 2003).
- "Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)", *Fundación Juan March*, febrero de 2013, pp. 1-48.

El correo de Burgos. "Olmeda sale de los archivos", 8 de diciembre de 2015.

El Liberal. 24 de enero de 1885.

Gan Quesada, Germán. *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Francesc Laporta (1857-1900). Cuarteto de cuerda en la mayor (1877), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

Gómez Rodríguez, Jose Antonio. *Juan Crisóstomo de Arriaga* (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 1990).

González, Diana Díaz, y Cuarteto Bécquer. *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): Cuarteto en mi bemol para dos violines, viola y violonchelo (en estilo antiguo)* (Madrid: Museo del Romanticismo, 2015).

Guizuela, José M. de. *La Época*. "Revista musical", 19 de febrero de 1868.

Heine, Christiane. *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Marcial del Adalid (1826-1881). Cuarteto de cuerda en sol Mayor op. 58, edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

- *The String Quartet. From the private to the public sphere*. Christian Speck. (Turnhout, Belgium: Speculum musicae, 2016).

La correspondencia de España. 8 de febrero de 1885.

La Gaceta Musical de Madrid. "Biblioteca musical", 10 de junio de 1866.

León Ara, Agustín de. "Sobre las escuelas violinísticas", *Discurso para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 26 de noviembre de 1989.

López-Caló, José. "Olmeda, Federico", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, 1980.

- Martín Pascual, Elena. *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908) su aportación al patrimonio violístico español del s. XIX* (Trabajo fin de Estudios: Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, 2005).
- Mullor Martínez, Lucía. *La viola en la Francia del Siglo XIX* (Trabajo fin de Grado: Escola Superior de Música de Catalunya, 2018).
- Ortego Vereda, Francisco. *Actualidades* (Ilustración), 31 de octubre de 1867.
- Palacios, Juan Carlos Asensio. "La recepción del "Motu Proprio" en España: Federico Olmeda y su opúsculo Pío X y el canto romano", *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 1, 2004, pp. 77-88.
- Ros-Fábregas, Emilio. "La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la "Hispanic Society of America" de Nueva York", *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1, 1997, pp. 553-570.
- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni* (Madrid: D. Antonio Pérez Dubrull, 1881).
- Sánchez Sánchez, Víctor. "Tomás Bretón 1850-1923", *Fundación Juan March: semblanzas de compositores españoles*, 2009.
- Sancho García, Manuel. *El compositor Salvador Giner. Vida y obra musical* (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2002).
- Sarget Ros, María Ángeles. "Rol modélico del Conservatorio de Madrid", *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, vol. 16, 2001, pp. 149-156.
- Sobrino, Ramón. "Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Anuario musical*, nº 45, 1990, pp. 235-296.
- "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8, 2001, pp. 125-148.
- Tejada Tauste, Torcuato. *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Francisco Senante (?-1916). Cuarteto de cuerda en do mayor (Cuarteto Clásico), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).
- *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Manuel Rodríguez Sáez (1826-1885). Cuarteto de cuerda en mi menor (Quartetto), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).

Capítulo cuatro: comienzos del siglo xx

Alonso Pérez-Ávila, Beatriz. "El compositor Emilio Serrano Ruiz: su compromiso generacionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica", *Revista de Musicología*, vol. 39, nº 1, 2016, pp. 367-73.

- "La creación sinfónica tras el III centenario del Quijote. El compositor Emilio Serrano y su obra temática cervantina", *Cuadernos de Investigación Musical*, nº 2, 2017, pp. 39-58.

Aráez Santiago, Tatiana. *La etapa Parisina de Joaquín Turina (1905-1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2019).

Arrones Peón, Luis. "Recuerdo de Baldomero Fernández", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 126, junio de 1988, pp. 429-440.

Ballesteros Álvarez, Sara. *La viola en los cuartetos de cuerda españoles (1770-1950)* (Trabajo fin de Máster: Centro Superior Katarina Gurska, 2019).

Barbosa Palacios, Bismarck, y Botero Betancur, José Alejandro. *La lúdica en la enseñanza y aprendizaje del violín a través del color y la guabina en un estudio de caso* (Trabajo fin de Grado: Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, 2017).

Calmell, César. "La canción de Eduard Toldrà", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, pp. 71-85.

Camiña Casado, Xavel. *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº5, nº6, nº7 y nº7 bis*. (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo, 2016).

Casares, Emilio. "La Sociedad Nacional de la Música y el asociacionismo musical español", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 313-322.

Conde Pons, Mercedes. "Acotacions per a una estètica de la música en el pensament de Joan Maragall", *Haidé*, nº 2, 2013, pp. 153-68.

"Eduard Toldrà I Soler: a new approach to an exceptional musician" en <http://www.eduardtoldrasoler.info/>.

E. L. Ch. "Movimiento musical en España y en el extranjero: Valencia", *Revista Musical*, nº 4, abril de 1912, pp. 98.

El Globo. "Sociedad de Cuartetos", 10 de enero de 1900.

El Liberal. "Sociedad de Cuartetos", 19 de enero de 1900.

El Liberal. "Sociedad Filarmónica Madrileña", 5 de noviembre de 1901.

El País. "Cuarteto Vela", 21 de marzo de 1908.

E. M. "El año musical", *La España Moderna*, nº 243, marzo de 1909, pp. 92-97.

Etcharry, Stéphan. "Identidad nacionalista en el Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques (1905) de José María Usandizaga: del material temático a su organización formal" en Heine, Christiane y González Martínez, Juan Miguel

- (eds.) *The String Quartet in Spain* (Berna, Suiza; Peter Lang, 2016), pp. 519-54.
- Fernández Álvarez, Emilio. *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939)* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2016).
- Fernández-Cid, Antonio. *Eduardo Toldrá. Artistas españoles contemporáneos* (España: Servicio de publicaciones del Ministerio de Interior y Ciencia, 1997).
- Ferrairo Carballo, David. "La identidad lírica de Conrado del Campo en los retablos de Víctor Espinós", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 31, 2018, pp. 157-80.
- Fesser, Joaquín. "Madrid musical", *Cultura Española*, nº 14, mayo de 1909, pp. 289.
- G. Iberní, Luis. "Felip Pedrell y Ruperto Chapí", *Recera Musicológica*, vol. 11-12, 1991-1992, pp. 335-344.
- Gallego de Torres, Hertha. "Joaquín Turina. La música de cámara", *Scherzo*, nº140, 1999, pp. 150-155.
- Gloag, Kenneth. "The string quartet in the twentieth century" en Stowell, Robin (ed.) *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge University Press, 2003).
- Hefling, Stephen E. "The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century" en Stowell, Robin (ed.) *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge University Press, 2003).
- Heine, Christiane. *Cuartetos de cuerda españoles del siglo XIX: Cuarteto de cuerda en do menor (1913) de Vicente Arregui (1871-1925), edición crítica* (Madrid: Ediciones Eudora, 2017).
- Heraldo de Madrid*. "Cuarteto Francés", 24 de febrero de 1905.
- Hernández Polo, Beatriz. *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2017).
- "José María Usandizaga", *Eresbil, archivo vasco de la música*.
- La correspondencia de España*. "Informaciones de Madrid: Banquete en Palacio", 15 de enero de 1910.
- "La Filarmónica Madrileña", 3 de noviembre de 1905.
 - "Noticias de espectáculos", 29 de febrero de 1908.
- L. A. *El País*. "Teatro Lara", 17 de enero de 1909.
- La Época*. "Año musical", 23 de agosto de 1904.
- "Cuartetos Francés", 31 de enero de 1906.
 - "Diversiones públicas", 8 de enero de 1900.
 - "Diversiones públicas", 2 de marzo de 1909.
 - "Espectáculos para mañana", 10 de enero de 1900.
 - "La Filarmónica", 7 de octubre de 1905.

- "Noticias de Sociedad", 13 de noviembre de 1901.
 - "Sociedad Filarmónica", 7 de mayo de 1904.
- La Mañana*. "El Cuarteto Iberia", 24 de diciembre de 1914.
- Lawson, Colin. "The string quartet as a foundation for larger ensembles" en Stowell, Robin (ed.) *The Cambridge Companion to String Quartet* (Cambridge university Press, 2003).
- Martínez Martínez, María Luisa, y Antoni Pizà. "Quinteto recuperado", *Fundación Juan March*, 2018.
- Matarrita Venegas, Manuel. "La "Fantasía Bética" de Manuel de Falla: nacionalismo musical español y universalismo en el siglo XX", *Revista artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. 29, 2005, pp. 341-347.
- "Movimiento musical en España y en el extranjero: Gijón", *Revista Musical*, nº 1, enero de 1911, p. 13.
- "Movimiento musical en España y en el extranjero: Zaragoza", *Revista Musical*, nº 1, enero de 1911, p. 16.
- M. S. *El Globo*. "De Música", 13 de enero de 1909.
- *El Globo*. "De Música", 3 de marzo de 1909.
- Muns, Eva. "Eduard Toldrà: el talento y el talante de un buen músico", *Wagneriana Castellana*, nº17, 1995.
- Muntada, Maria Lluïsa. "Un Eduard Toldrà Inèdit", *Butlletí de la biblioteca museu Balaguer*, octubre de 2010.
- Nagore Ferrer, María. "Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 211-26.
- N de T. "Movimiento musical en España y en el extranjero: Bilbao", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1909, p. 32.
- Nommick, Yvan. "Joaquín Turina. Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)", *Scherzo*, nº144, 1999, pp. 140-143.
- "Noticias", *Revista Musical*, nº 13, enero de 1910, p. 23.
- "Noticias", *Revista Musical*, nº 11, noviembre de 1911, p. 281.
- Orozco Núñez, Miriam. *La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español* (Tesis de maestría: Universidad de Cádiz, 2017).
- Otaola González, Paloma. "Impresiones de España en la música de Claude Debussy", *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, nº 79, 2009, pp. 62-87.
- Pagola, Beltrán. "Comentarios al folleto de D. Francisco Gague. La simetría y el compás 5/8", *Revista Vascongada*, 1916, pp. 222-227.
- Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)* (España: Sociedad Española de

Musicología, 2008).

Pérez Senz, Javier. "Eduard Toldrá", *Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid*, 2008.

Persia, Jorge de. "Joaquín Turina. Nacionalismo: conciencia histórica o color local", *Scherzo*, nº 144, 1999, pp. 144-149.

Quipo Gutiérrez, Carolina y Palacios Nieto, María. *El asociacionismo musical en España, estudios de caso a través de la prensa* (Santa Eugènia: Calanda Ediciones Musicales, 2019).

R. Biasco. *La Correspondencia de España*. "La Sociedad de Cuartetos", 10 de enero de 1900.

Ripoll, Jose Ramón. "Las vistas al Mediterráneo de Eduard Toldrá", *Centro virtual Cervantes. Instituto Cervantes*, 2004.

Roda, Cecilio de. *La Época*. "Cuarteto Francés", 24 de febrero de 1905.

- *La Época*. "Sociedad Filarmónica", 13 de mayo de 1904.
- *La España Moderna*. "El año musical", marzo de 1911.
- "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1909, p. 36.

Salvador, Miguel. *El Globo, diario independiente*. "De Música", 27 de enero de 1909.

- "Movimiento musical en España y el extranjero: Bilbao». *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1913, p. 47.
- "Sociedad Filarmónica", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1913, p. 50.

Sánchez Sánchez, Víctor. "Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo", *Anuario musical*, nº 65, 2010, pp. 145-70.

- "Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 6, 1998, pp. 34-48.

Sobrino, Ramón. "El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música española en torno al 98", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 163-183.

- "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, nº 13, 10 de enero de 1910, p. 18.
- "Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid", *Revista Musical*, nº 3, 18 de marzo de 1912, p. 72.
- "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipio de Madrid", *Revista Musicología*, nº 14-15, 2004-2005, pp. 155-175.

Sol, Manuel de, y Antonio Servén. "Un "concierto notable" para piano y orquesta de Emilio Serrano (1850-1939)", *Instituto Complutense de Ciencias Musicales*, 2008.

Tejada Tauste, Torcuato. "Conrado del Campo's String Quartet No. 12 in B flat major

- (1948): An Approach to his Compositional Technique" en Heine, Christiane y González Martínez, Juan Miguel (eds.) *The String Quartet in Spain*, (Berna, Suiza: Peter Lang, 2016), pp. 679-702.
- Torres Clemente, Elena. "El "nacionalismo de las esencias": ¿una categoría estética o ética?" en Ramos López, Pilar (coord.) *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño: Universidad de la Rioja, 2012), pp. 27-51.
- Uría Líbano, Fidela. "Catálogo de las obras musicales del compositor Baldomero Fernández Casielles", *Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 142, diciembre de 1993, pp. 412-422.
- X. "Movimiento musical en España y en el extranjero: Oviedo", *Revista Musical*, nº 2, febrero de 1909, pp. 37-38.

