

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (y XXII)

La música de cámara, hoy en España (1)

No es bueno que el hombre esté solo», leemos en venerable texto. «El hombre es un animal social», afirma con Marañón toda la antropología moderna. Y si esto es así, el músico ¿qué otra clase de «animal» es?

Porque está a la vista de todos que el músico-tipo con el que hoy convivimos, rehuye cuanto puede la socialización profesional, consciente y voluntaria —que no otra cosa es precisamente el ejercicio de la Música de Cámara—, a la que, sin embargo, algunos seguimos considerando la forma más plenamente humana de la Música.

Los jóvenes estudiantes se plantean un solo objetivo: ser solistas. No es necesario interrogarles demasiado para llegar a esta conclusión, que acaso un cierto pudor les impidiese declarar de entrada en su total crudeza. Basta repasar las obras que suelen presentar cada vez que el programa académico les otorga libre elección: obras para «tocar solo» o casi; obras de virtuosismo, con acompañamiento de orquesta o de piano —al



Juan Manuel Romani

Músico y musicólogo; doctor en ciencias, ingeniero y diplomado en dirección de empresas; profesor universitario en Madrid y Barcelona, Juan Manuel Romani es director de orquesta e intérprete.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo. El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». (1) Concluye la serie con este ensayo sobre «La música de cámara, hoy en España», cuya segunda y última parte se publicará en el próximo número de este Boletín.

menos en los instrumentistas de cuerda, que conocemos mejor—, pero apenas obras en las que aparezca el piano en pie de igualdad, dúo que constituye la célula elemental de la Música de Cámara.

Otro indicio, aún más escandaloso, de este feroz individualismo: hemos comprobado muy reiteradamente que estudiantes técnicamente muy aventajados llegan a finales del curso académico con su parte de una sonata completamente estudiada en cuanto a digitaciones y arcos, trabajada sobre una mera fotocopia y sin haber visto nunca la partitura completa con su parte de piano. Todo el mundo acepta en teoría el axioma de que la técnica debe estar al servicio de la Música, pero ¿qué trabajo técnico pueden haber realizado si no han siquiera leído la obra en su integridad, también la parte de su colega pianista?

La respuesta escapista de que han tomado sin más «los digitados del maestro» nos parece no sólo servil e inmadura, sino además ineficaz. ¿Cuántas veces nos hemos entretenido con partituras anotadas por instrumentistas geniales, cuyas indicaciones de dedos y arcos son totalmente inadecuados para los que no somos genios!

Pero este rechazo real de la música ejercida en breve colectivo —la Música de Cámara— lo padecemos también en el estamento docente. Hablo de un rechazo real, porque en teoría todos

En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Ángel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *Los archivos musicales en España*, por José López-Calo, catedrático emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago; *La música española en el extranjero*, por Arturo Tamayo, director de orquesta; *La documentación musical, luces y sombras*, por Jacinto Torres Muñas, catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *Sobre la dirección de orquesta en España*, por José Ramón Encinar, director de orquesta y compositor; *El nuevo mapa de las orquestas sinfónicas españolas*, por José Luis García del Busto, director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *La ópera en España*, por Carlos Ruiz Silva, crítico musical; y *Los Festivales de Música*, por Leopoldo Hontañón, crítico musical. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

LA MUSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA

consideran adecuado y de buen tono declararse sus fervientes devotos.

Veamos, con datos en la mano, qué sucede cada vez que queda vacante una cátedra de piano, violín o violonchelo en los primeros conservatorios de España. Los mejores profesionales se lanzan a optar a ella, dejando a veces posiciones previas, económicamente mucho más ventajosas. Los casos más recientes están en la mente de todos. Pero ¿qué sucede cuando se convoca un puesto docente en Música de Cámara? Los grandes nombres miran hacia otra parte.

Como, naturalmente, no hay lugar para tanto «solista», el joven músico que no se había interesado a su debido tiempo en la socialización voluntaria constituida por la Música de Cámara, se ve abocado sin preparación alguna a otra socialización casi siempre involuntaria, la orquesta.

Por desgracia, la muy digna vocación de profesor de orquesta, tan frecuente en los países centroeuropeos, es muy rara entre nosotros. Aquí, gran parte de los atriles emboscan a aspirantes a solista obviamente resentidos por no haber llegado a la meta que se habían propuesto y que ha resultado inasequible. Quisiéramos en estas breves notas examinar, aunque sea someramente, el «estado de la cuestión», la *situación real de la Música de Cámara en España, hoy*, en sus diversos aspectos de composición, ejecución y promoción de su audición, analizando en lo posible sus antecedentes e intentando descifrar las razones del devenir acontecido.

A la luz de todo ello, intentaremos esbozar algunas ideas acerca de lo que nos parece un futuro deseable para el ejercicio y disfrute de la Música de Cámara —objetivos—, y algunas líneas maestras que podrían ayudar a acercarse a él —políticas y planes de acción—.

Antecedentes históricos

Lo que conocemos por Música de Cámara —*varios instrumentistas que ejecutan cada uno de ellos partes diferentes, a modo de solistas*— no ha nacido ayer. Dejando a los eruditos investigar en sus orígenes remotos, en su forma actual tiene su eclosión histórica en los salones de la nobleza europea de los siglos XVII y XVIII, saltando a los de la burguesía en el XIX y llegando a estar disponible para todos —aunque aún en grado muy insuficiente— tan sólo en nuestro siglo, en especial a partir de la popu-

larización de las técnicas de grabación y difusión electrónica: discos, radio, televisión.

La expresión «Música de Cámara» empieza a aparecer regularmente a partir de la corte de Luis XIV, que crea el cargo de «Maître de Musique de Chambre du Roy (sic)», cuya función es la interpretación de música literalmente en la habitación del rey, a la que tienen acceso unos pocos cortesanos privilegiados. De allí salta la costumbre a las demás cortes europeas y a los salones de los nobles que pugnan por imitar a la realeza.

En estos momentos, últimos años del siglo XVII y primera mitad del XVIII, las formas musicales que se interpretaban en las cámaras reales y nobles incluían siempre el bajo continuo, con presencia del clave, instrumento en principio inmóvil. El canto está confiado a los violines, muchas veces dos al unísono, siendo el protagonismo de violas y violonchelos generalmente escaso. La razón es clara: el bajo está confiado al instrumento de tecla.

Tenemos que llegar hasta Haydn y a un hecho aparentemente anecdótico para que aparezca el cuarteto de cuerda tal como hoy lo conocemos y al que puede considerarse núcleo básico de la Música de Cámara hasta nuestros días.

En la Viena de Haydn, la corte imperial y, por ende, la nobleza empiezan a demandar conciertos al aire libre, a modo de tercera etapa expansiva como ampliación de la inicial habitación personal y posterior extensión a los salones palaciegos. Es el auge de los divertimentos, serenatas y demás formas pensadas para jardines y belvederes.

Y en este contexto, al que no tiene fácil acceso el difícilmente transportable instrumento de tecla, Haydn debe producir música «de cámara», sin otros bajos que la viola y el violonchelo. Y así, por esta curiosa vía nació el cuarteto tal como hoy lo conocemos y cuya línea filogénica parte de Haydn, sigue con Mozart, Beethoven, Brahms y ya en nuestro siglo desemboca en Bartok.

No sería justo, sin embargo, olvidar los notables antecedentes que florecieron en pleno Renacimiento y primer Barroco (siglos XV y XVI), basados en conjuntos de «violas», instrumentos diferentes de lo que hoy se conoce por viola y muy próximos a la actual viola de gamba. Curiosamente, el mundo de las violas renacentistas pierde fuerza en el siglo XVII, dando paso a otra línea genética, la de los violines y sus hermanos mayores, la actual viola y el violonchelo, base del cuarteto de Haydn y, a partir de él, del actual.

En España, la Música de Cámara se origina también en la cá-

LA MUSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA

mará real, en este caso en la de Carlos III, el rey ilustrado, que fue rey de Sicilia antes de serlo de España. En la corte de Nápoles implantó los conciertos en su cámara, en sus salones y luego en sus jardines, según el modelo francés que se había convertido en patrón y espejo de las cortes europeas.

Llamado a España como rey al morir su hermano, el poco interesante Fernando VI, Carlos III trae consigo toda la cultura y el refinamiento de la corte napolitana. En su propia familia había procurado una avanzada formación musical a su heredero, el futuro Carlos IV, que llegó a ser un estimable violinista. A los dos Carlos debemos la adquisición de la máxima joya del patrimonio musical español: la colección de cinco Stradivarius, que sonaban habitualmente en la corte, con Carlos IV al violin.

El quinteto quedó mutilado por el pillaje de las tropas napoleónicas, que se apoderaron de la viola haciendo imposible el uso del conjunto durante casi siglo y medio. La paciente investigación para localizar el instrumento perdido y la posterior gestión personal para recuperarlo, realizadas por el ilustre violonchelista don Juan Ruiz-Casaux, culminaron con la recuperación de la viola Stradivarius en 1951, traída personalmente por Casaux en el asiento vecino de su avión, entre dos trayectos de tranvía, imagen immortalizada por el gran fotógrafo Gyenes, casual compañero de viaje en aquel vuelo.

No fueron éstos los únicos grandes instrumentos con que se iniciaba la vida de la Música de Cámara en España. La nobleza sigue inmediatamente el ejemplo, llegando a estar documentados en manos de la nobleza española casi medio centenar de Stradivarius y otros tantos instrumentos de primeras firmas de luthería: Amati, Guarnerius, Contreras, Asensio, etc.

Junto a los escarceos de los nobles, el músico profesional que encabeza aquel movimiento en España es Luigi Bocherini, italiano afincado en Madrid, cuya trayectoria es paralela, no sólo en el tiempo, a la de Haydn en Viena. Bocherini entre nosotros pasa a dar relevancia a las nuevas violas y especialmente a los violonchelos (él era un excelente violonchelista) en sus estupendos quintetos, sentando las bases, como Haydn, para el diálogo entre iguales propio de la Música de Cámara.

Este período está perfectamente estudiado por el propio Casaux en su discurso de ingreso en la Real Academia, que lleva por título «La Música en la corte de Carlos IV».

Este idílico y refinadísimo cuadro queda interrumpido por la brutal irrupción de las tropas napoleónicas, que desmantelan el país no sólo físicamente —como la sustracción directa de instrumentos como la viola Stradivarius de la colección real—, sino muy especialmente influyendo en los ánimos de la gente, que ante el «*primum vivere*» se olvida de músicas.

La restauración de Fernando VII aporta otra forma de brutalidad, ahora más intelectual, de represión e inseguridad, que tampoco propicia la paz del espíritu —y de la otra—, necesarias para el florecimiento de la música en general y en particular su modalidad más exquisita, la Música de Cámara.

Mientras en Europa florece en todo el siglo XIX una burguesía que toma el relevo del «*ancien régime*» y que propicia la implantación de Beethoven, Brahms y los románticos en los nuevos salones —muchísimos más en número que los de la antigua nobleza del dieciocho—, en España nos encallamos en estériles pronunciamientos y contrapronunciamientos que imposibilitan la vida cultural y nos desconectan de la Música de Cámara europea, sin terreno abonado tampoco para la generación de música autóctona.

No es hasta más que mediado el siglo cuando, junto a los salones burgueses, se inicia una tímida presencia de salas abiertas al público. El primer exponente entre nosotros de esta nueva línea es el violinista Jesús de Monasterio, fundador del Cuarteto de su nombre y de la Sociedad de Cuartetos (1863), proto-maestro de la Música de Cámara en la España contemporánea.

El segundo eslabón generacional fue Víctor Mirecki, polaco afincado en Madrid y maestro a su vez de la tercera generación, personificada en Ruiz Casaux, padre espiritual de las siguientes generaciones que llegan hasta nuestros días.

Es una constante de cada uno de los sucesivos maestros citados el haber centrado su actividad profesional en la Música de Cámara, en sus vertientes de interpretación y docencia, dejando menos atendidas opciones de solista. Junto a ellos aparecen músicos de primera fila, como Arbós, sólo ocasionalmente vinculados a la Música de Cámara.

El desarrollo de la Música de Cámara en Cataluña transcurrió de forma paralela e independiente. Las grandes figuras como Casals, Costa, Cassadó y Toldrá sólo dedicaron una parte minoritaria de su actividad a la Música de Cámara. En Barcelona tan sólo Massià creó realmente una escuela de cámara en la que directa o

LA MÚSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA

indirectamente se han apoyado los mejores músicos de la generación siguiente.

¿Y después? Desgraciadamente hemos de reconocer que la interpretación de música de cámara a cargo de gente del país, acabada la generación de los maestros citados, ha bajado un escalón notable. Los más destacados conjuntos de cámara actuales ensayan menos de lo conveniente. Esto nos consta por testimonios muy directos, aunque ninguno de ellos lo reconocería en público. No hace falta ser un lince para observar que los grandes nombres acumulan tal cantidad de funciones en orquesta, solista, docencia y algo de cámara, que necesariamente ésta queda perjudicada. Este perjuicio no conduce necesariamente a una falta de calidad interpretativa, que viene suplida muchas veces por la excepcional valía de los intérpretes, sino a la escasez de repertorio, la ausencia de novedades, la imposibilidad de preparar programas cíclicos o coherentes, al estilo de lo que en su día hicieron la Agrupación Nacional de Música de Cámara en Madrid o los sucesivos cuartetos «Renaixement» y Agrupación de Música de Cámara, de Barcelona.

A pesar de mi profunda y multiforme vinculación a la Música de Cámara —degustador impenitente ante todo, modesto intérprete, marido y padre de músicos que han hecho de ella su vida, promotor de no pocos conciertos y un largo etcétera que incluye todas las posibles aproximaciones a ella de un enamorado de la Música de Cámara—, intentar siquiera abordar una tarea como la propuesta, basado exclusivamente en mi propio acervo, sería cuanto menos una frivolidad.

Tengo la fortuna de compartir mi vida entre mis dos queridas ciudades de Madrid y Barcelona —o Barcelona y Madrid— que tanto monta.

De una y otra puedo dar una cierta noticia directa, pero, contra lo que muchos creen, dicen o escriben, a lo largo y ancho de España hay mucha —y a veces excelente— Música de Cámara, de la que somos poco conscientes en las capitales.

Me he decidido, pues, por el método obvio de «preguntar al que sabe». ¿Quién sabrá más de cómo va la producción de obras de cámara que sus propios autores? ¿Quién dará mejor noticia de los conciertos existentes que sus intérpretes, por una parte, y sus promotores y organizadores, por otra?

Nos ha parecido que éste era el enfoque más serio para un trabajo de esta clase y así lo hemos abordado, con el inestimable

apoyo de la una vez más benemérita Asociación Española de Música de Cámara. El firmante se ha asignado simplemente esta introducción y un breve resumen, con la indeclinable responsabilidad de unas conclusiones.

A partir de los datos recogidos, intentaremos resumir, aunque sea someramente, el panorama de los más destacados grupos de cámara españoles, obviando, como es discreto, aquellos en que interviene mi propia gente.

Tan sólo una breve mención a los grupos de Madrid y Barcelona por ser los más conocidos. En ninguna de ambas capitales existe ningún grupo de dedicación exclusiva a la Música de Cámara, al menos entre los de primera fila. A algunos pocos de ellos podría aplicarse lo antes dicho de que la calidad individual de sus componentes viene a suplir la falta de dedicación.

Destacaríamos en primera línea, entre otros, al Cuarteto Casadó y Trío de Madrid, en esta ciudad; al cuarteto Sonor y Trío de Barcelona, en la Ciudad Condal. Podríamos singularizar también al trío Mompou por su notable dedicación a la música española. Existen algunos otros estimables conjuntos con menos apariciones públicas, como puedan ser el Quinteto Español, Cuarteto Ibérico, Cuarteto Arcana y pocos más.

En cuanto al resto de España, con el que tenemos menos contacto personal, nos remitimos a la información recogida de los grupos que han contestado a la petición remitida a través de la Asociación Española de Música de Cámara en la que solicitábamos datos sobre actuaciones y proyectos inmediatos a los grupos que aparecen en el catálogo de «Recursos Musicales de España», que publica el Ministerio de Cultura.

Las respuestas recibidas no han sido muy abundantes, pero sí cualificadas, suficientes para formarse una idea global bastante fidedigna de la situación.

(Como nota al margen nos sentimos obligados a señalar una vez más el imposible servicio de correos que padecemos: muchos consultados dicen haber recibido en septiembre las cartas que se les remitieron en julio. ¿Cuántos no habrán recibido nunca nuestra comunicación? Si alguien no la ha recibido, lo sentimos de veras: nuestro envío ha sido a todos los que aparecen en el catálogo *Recursos musicales* y que se relacionan con nuestra temática).»

(Continuará y finalizará en el próximo Boletín Informativo)