
LA



MARCH

Proyecto Conrado: integral de sus cuartetos (IV)

AULA DE (RE)ESTRENOS (124)

14 FEB 2024

Proyecto Conrado: integral de sus cuartetos (IV)

AULA DE (RE)ESTRENOS (124)

14 FEB 2024

El corpus de cuartetos de cuerda de Conrado del Campo (1878-1953) abarca catorce obras (una de ellas perdida) compuestas durante la primera mitad del siglo xx. La interpretación integral de este monumental legado, en su mayor parte aún inédito, es el objetivo del Proyecto Conrado, iniciado en 2021 por la Fundación Juan March.

Esta cuarta edición presenta dos nuevas obras:

los *Cuartetos núms. 8 y 9*, compuestos en 1913 y 1942, respectivamente.

Esta ambiciosa iniciativa de recuperación patrimonial suma a la preparación de nuevas ediciones críticas la disponibilidad de todo este valioso repertorio en interpretaciones grabadas en vídeo o incorporadas al catálogo discográfico de MarchVivo.

Los cuartetos interpretados en este concierto aparecerán publicados en una colección editada conjuntamente por la Sociedad Española de Musicología y la Fundación Juan March.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

7

Un aparte... y un nuevo comienzo

David Ferreiro

16

Miércoles, 14 de febrero

PROYECTO CONRADO: INTEGRAL DE SUS CUARTETOS (IV)

Cuarteto Diotima

19

Notas al programa

David Ferreiro

29

Anexo documental:

La numeración de los cuartetos de Conrado del Campo

31

Los intérpretes

32

Autor de las notas al programa

33

Selección bibliográfica

Cuartetos de Conrado del Campo

<p>CUARTETO Nº 1, "ORIENTAL"</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1903</p> <hr/> <p>ESTRENO 3/3/1904 Cuarteto Francés (Madrid, Teatro de la Comedia)</p>	<p>CUARTETO Nº 2 EN LA (perdido)</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1905</p> <hr/> <p>ESTRENO 1/3/1906 Cuarteto Francés (Madrid, Teatro de la Comedia)</p>	<p>CUARTETO Nº 3 EN DO MENOR (incompleto)</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1907</p> <hr/> <p>ESTRENO No consta</p>
<p>CUARTETO Nº 4 EN DO MAYOR, "EL CRISTO DE LA VEGA"</p> <p>Comentario musical con recitador al poema de Zorrilla, dividido en seis impresiones</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1906</p> <hr/> <p>ESTRENO 8/2/1907 Cuarteto Francés. Francisco de Iracheta, recitador (Madrid, Teatro de la Comedia)</p>	<p>CUARTETO Nº 5 EN FA MENOR, "CAPRICHOS ROMÁNTICOS"</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1908</p> <hr/> <p>ESTRENO 28/2/1908 Cuarteto Francés (Madrid, Teatro de la Comedia)</p>	<p>CUARTETO Nº 6 EN SI MENOR, "ASTURIANO"</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1908</p> <hr/> <p>ESTRENO 15/5/1984 Cuarteto Astur (Gijón, Teatro de la Cátedra Jovellanos)</p>
<p>CUARTETO Nº 7 EN MI MENOR</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1911</p> <hr/> <p>ESTRENO 21/2/1912 Cuarteto Lejeune (París, Sala Pleyel)</p>	<p>CUARTETO Nº 7BIS EN MI MENOR</p> <p>Revisión del Cuarteto n� 7</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1951</p> <hr/> <p>ESTRENO 30/5/1978 Cuarteto Hispánico (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo)</p>	<p>CUARTETO Nº 8 EN MI MAYOR</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1913</p> <hr/> <p>ESTRENO 13/2/2013 Cuarteto Bretón (Madrid, Fundación Juan March)</p>

La presente numeración de los cuartetos de Conrado del Campo es una convención que se basa, principalmente, en la secuencia de composición, ya que el autor no numer  ni catalogó estas obras. Existen, además, algunos movimientos sueltos incompletos o no identificados que no se han incluido en esta tabla. Véase el Anexo documental.

<p>CUARTETO Nº 9 EN RE MAYOR, "APASIONADO"</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1942</p> <hr/> <p>ESTRENO 3/1/1945 Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, Teatro María Guerrero)</p>	<p>CUARTETO Nº 10 EN FA MAYOR, "CASTELLANO"</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1945</p> <hr/> <p>ESTRENO 11/5/1948 Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, Ateneo)</p>	<p>CUARTETO Nº 11 EN MI MAYOR</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1947</p> <hr/> <p>ESTRENO 25/1/1949 Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, Ateneo)</p>
<p>CUARTETO Nº 12 EN SI BEMOL MAYOR</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1948</p> <hr/> <p>ESTRENO 24/4/1949 Cuarteto Beethoven (Murcia, Conservatorio Profesional de Música y Declamación)</p>	<p>CUARTETO Nº 13 EN LA MAYOR, "CARLOS III"</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1949</p> <hr/> <p>ESTRENO 18/5/1950 Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, Ateneo)</p>	<p>CUARTETO Nº 14 EN RE MAYOR</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1952</p> <hr/> <p>ESTRENO 1/3/1953 Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, Salón. Teatro de la Congregación de San Luis)</p>
<p>CUARTETO EN DO CON NARRADOR</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1938</p> <hr/> <p>ESTRENO PRIVADO c. 1938 (Madrid, residencia de John H. Milanés)</p> <hr/> <p>ESTRENO PÚBLICO 22/6/1948 José Fernández e Ignacio Tomé, violines; Francisco Cruz, viola; Carlos Baena, violonchelo. Alfredo Muelas, recitador (Madrid, Instituto Brit�nico)</p>	<p>CUARTETO CON CANTO "PATRÓN DE MODAS. HUMORADA SONORA"</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1938</p> <hr/> <p>ESTRENO 22/6/1948 Instituto Brit�nico de Madrid</p>	<p>INTERMEZZO-SCHERZO SOBRE EL APELLIDO MI-LA-N�S</p> <hr/> <p>COMPOSICIÓN 1941</p> <hr/> <p>ESTRENO No consta</p>



CONRADO DEL CAMPO

Notable compositor español. Profesor de armonía del Conservatorio, y autor de «La tragedia del beso», ópera recientemente estrenada en el Teatro Real y premiada en los concursos organizados por el Estado.

Un aparte... y un nuevo comienzo

David Ferreiro Carballo

Los cuartetos que van a escucharse en este concierto pueden servirnos para justificar la acotación de dos momentos concretos en la carrera compositiva de Conrado del Campo. Estamos, por supuesto, ante uno más de esos ejercicios de compartimentación que solemos proponer los musicólogos –algo en lo que, a buen seguro, no pensó el compositor–, pero que, en este caso, nos proporciona un hilo conductor coherente con el que tejer las reflexiones de este ensayo introductorio. Por un lado, el *Cuarteto n.º 8*, concluido en 1913, supone el final de su primera etapa creativa para esta formación; por otro, con el *Cuarteto n.º 9*, del año 1942, se acerca de nuevo a un género que ya no abandonaría hasta el final de sus días, pocos meses después de estrenar el n.º 14.

Sin embargo, debemos matizar un poco esta acotación, pues su imaginario camerístico no permaneció en completo silencio durante esos veinte años. En primer lugar, en 1930 escribió tres tríos para violín, viola y violonchelo, de los que sólo llegó a estrenarse el primero, en 1932. En segundo lugar, existe un conjunto de cinco bocetos de movimientos de cuarteto que podrían datarse en 1936, aunque esta fecha aparece únicamente en uno de ellos. Miguel Alonso piensa a este respecto que estas últimas partituras presentan las mismas características caligráficas y que su papel es del mismo tipo y calidad, por lo que podría tratarse del proyecto de un *Cuarteto en La menor*, sin numerar e inconcluso¹. Por otro lado, Ricardo del Campo, en la biografía inédita de su padre, considera que estos bocetos podrían corresponderse con uno o

Fotografía de Conrado del Campo publicada en *Arte Musical* (15 de julio de 1915). Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación. Fundación Juan March

1. Miguel Alonso, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid, Fundación Juan March, 1986, p. 105.

varios proyectos de cuarteto, todos inacabados². En ambos casos sería necesario un estudio más profundo de los materiales para poder verificar las hipótesis, que por ahora han de quedar en cuarentena. En tercer lugar, entre 1938 y 1941 escribió tres pequeños cuartetos ligados a las veladas culturales organizadas por John Milanés, cónsul británico en Madrid, obras ya recuperadas en la segunda sesión del Proyecto Conrado³. Por último, en 1941 terminó su *Quinteto en Mi mayor*, el cual no se estrenó hasta 2020, también en la Fundación Juan March.

Como vemos, ninguna de las piezas anteriores supone una verdadera continuación de la serie de cuartetos compuestos entre 1903 y 1913, bien porque son obras menores, hechas con un lenguaje más distendido, bien porque fueron escritas para otro tipo de agrupación, bien porque sólo nos han llegado en forma de boceto. En lo que concierne a esto último, quizás aquel proyecto de un *Cuarteto en La menor* podría haber sido ese nuevo comienzo tras el parón de 1913, pero, por alguna razón, nunca llegó a fraguarse: quizás el estallido de la Guerra Civil en 1936 tenga algo que ver al respecto. Por tanto, es, efectivamente, el *Cuarteto n.º 9* del año 1942 la obra con la que Conrado del Campo retoma la composición para esta formación instrumental.

Llegados a este punto, las preguntas surgen por sí solas: ¿por qué se produce un parón de veinte años entre los cuartetos 8 y 9? ¿Qué llevó a Conrado del Campo a centrar sus esfuerzos creativos en el teatro lírico y, en menor medida, en la música sinfónica? ¿Por qué razón vuelve a acercarse al cuarteto de cuerda en la última década de su vida? En los siguientes párrafos trataremos de reflexionar sobre ello y de proponer algunas respuestas.

Si ponemos en diálogo la producción musical de Conrado del Campo hasta 1940 con su biografía intelectual, pronto descubrimos que existe una fuerte correlación entre sus obras y su actividad interpretativa. En efecto, fue uno de los pocos autores de aquellos años que alcanzó un equilibrio entre la práctica instrumental y la labor compositiva, ambas desarrolladas en el ámbito profesional. En este sentido –y permítasenos el reduccionismo–, si dividimos su catálogo en tres bloques –sinfónico, lírico y camerístico–, sus respectivos contextos interpretativos surgen de

2. Ricardo del Campo, *Biografía apasionada de Conrado del Campo* [inédito]. “J-K. Compositor: Cámara”, [pp. 3-4]. Madrid, CEDOA-SGAE, Legado Miguel Alonso.

3. Conrado del Campo, *Cuarteto n.º 3 en Do menor. Intermezzo-Scherzo sobre el apellido Milanés. Cuarteto en Do para narrador y cuarteto. “Patrón de modas. Humorada sonora” para canto y cuarteto*. Edición de Tomás Garrido y Aldo Mata. Madrid, Fundación Juan March y Sociedad Española de Musicología, 2023.

inmediato: la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Orquesta del Teatro Real y el Cuarteto Francés, con la viola presente en todos ellos, ese instrumento que, en 1930, “todavía me ayuda a ganar el pan de cada día”, como él mismo declaraba en una entrevista publicada en la revista *Ritmo*⁴. Esta peculiaridad de su figura artística nos proporciona la base sobre la que construiremos nuestros argumentos.

La primera reflexión es tan práctica como funcional, pues se da el caso de que Conrado del Campo inició la creación de su serie de cuartetos en 1903, justamente el mismo año en que se dio a conocer ante el público el Cuarteto Francés. En buena lógica, parece evidente que contar con su propia agrupación facilitaría el estreno de sus obras e incentivaría su composición, aunque esto se cumplió sólo al principio, como se verá más adelante. Además, el proyecto del Cuarteto Francés proporcionó a Conrado del Campo dos motivaciones adicionales: “dar un mayor impulso a la música de cámara, que en aquellos tiempos era una cosa especial, y crear un nuevo ambiente, preciso, indispensable, para acabar con muchos prejuicios”⁵.

Si bien es cierto que el Cuarteto Francés estuvo en activo hasta 1925 –aunque, a partir de 1919, como Quinteto de Madrid, con Joaquín Turina como pianista–, su período más intenso se produjo entre 1903 y 1911. En consecuencia, la agrupación se integró en el movimiento de difusión de la música de cámara canónica que llevó a cabo la Sociedad Filarmónica de Madrid durante los primeros quince años del siglo xx, hasta que la Sociedad Nacional de Música recogió el testigo entre 1915 y 1922. De esta forma, el Cuarteto Francés ofreció a Conrado del Campo la oportunidad de interpretar un repertorio muy extenso de autores ya canónicos (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, etc.), modernos (Debussy, Dvořák, Brahms, Borodin, etc.), y también españoles (Chapí, Bretón, Zurrón, Manrique de Lara, etc.), además de los suyos propios, por supuesto⁶. En un músico con una clara vocación compositiva, la práctica de este repertorio también tuvo consecuencias a nivel creativo, pues le permitió asimilar el lenguaje del cuarteto desde dentro, conocer la relación interna entre los instrumentos y los planos sonoros, y, en definitiva, abordar la composición con una idea interpretativa bien fundamentada. Por este motivo,

4. Crescencio Aragonés, “En el ático de Conrado del Campo”, *Ritmo*, vol. II, n.º 13 (1930), p. 5.

5. Ídem, *ibídem*.

6. 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. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.



Fotografía del Quinteto de Madrid (ca. 192-). Archivo Joaquín Turina. Biblioteca/ Centro de Apoyo a la Investigación. Fundación Juan March

sus cuartetos son aparentemente tan complejos y, a menudo, se califican a la ligera como densos y sobrecargados; pero lo que en realidad sucede es que no es posible atinar con el planteamiento interpretativo del autor sin invertir horas y horas de ensayos.

Sin embargo, para el Cuarteto Francés esto resultaría un poco más sencillo, pues contaban con las explicaciones del propio compositor, que a buen seguro aligerarían su preparación. Así, entre 1903 y 1908, la agrupación estrenó cuatro de los ocho cuartetos que conforman su primera etapa (núms. 1, 2, 4 y 5); y también llegó a programar y a ensayar el nº 3, que finalmente no interpretaron⁷. Estamos quizás ante un punto de inflexión en el funcionamiento interno de la agrupación, que consideraba demasiado difíciles los cuartetos que componía su violista y, a pesar de conocer sus intenciones, empezaron a considerar excesivo el tiempo de ensayo que requerían en un momento en el que su actividad concertística era frenética. Esta podría ser la razón –de nuevo quizás– de que, a partir de 1908, Conrado del Campo ya no volviera a estrenar ninguna de sus obras con el Cuarteto Francés.

No obstante, todavía pudo encontrar motivaciones para componer los tres siguientes. Con el *Cuarteto nº 6*, “Asturiano”, finalizado precisamente en 1908, ganó el Premio “Charro-Hidalgo”, convocado por el Ateneo de Madrid. Sin embargo, esta obra no fue estrenada en vida del autor, sino que se dio a conocer póstu-

7. Miguel Alonso, *op. cit.*, p. 23.

mamente, en una fecha tan tardía como 1984. Años después, en 1911, puso fin al *Cuarteto nº 7*, con el que obtuvo el Premio Nacional de Artes Decorativas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Además, esta obra fue estrenada en 1912 por el Cuarteto Lejeune en París (su revisión de 1951 fue interpretada en 1978 por el Cuarteto Hispánico). Seguramente aquel estreno internacional de 1912 le ayudó a superar el silencio en el que permanecía el *Cuarteto “Asturiano”* y le sirvió de incentivo para componer, en 1913, el *Cuarteto nº 8*. Pero esta obra, que se sepa, no se interpretaría hasta 2013, en la Fundación Juan March y a cargo del Cuarteto Bretón. Esta podría ser, por tanto, una de las causas que justifican el parón creativo de 1913: la imposibilidad de estrenar sus cuartetos, no sólo con el Cuarteto Francés –que desde 1912 había interrumpido su actividad–, sino también en otros contextos y con otras agrupaciones.

Nuestra segunda reflexión alude a una cuestión más compleja que las consideraciones puramente prácticas en que se basaba el razonamiento anterior, aunque es cierto que aquellas serán un aliciente para esta. Nos referimos al enorme temperamento lírico de Conrado del Campo, una cualidad que desarrolló durante toda su vida y que lo llevó a generar un corpus que supera los veinticinco títulos entre óperas, zarzuelas y otros géneros de música teatral: “Todo lo que gire alrededor de la ópera me atrae –afirmó cuando el entrevistador le preguntaba en 1930 por su reconocida afición– y así, con igual entusiasmo, soy autor, intérprete musical, oyente, crítico, y no digo cantante, porque Dios no quiso concederme facultades para serlo”⁸. Así, con cautela, pero con decisión, podría afirmarse que su inclinación hacia el teatro lírico estaría un punto por encima de la música de cámara y del sintonismo, sin que esto reste ni un ápice de valor al conjunto de su catálogo. Al igual que sucede con los cuartetos, la práctica orquestal también marca la creación de sus obras líricas (y sinfónicas), pues los cerca de veinticinco años que estuvo en el foso del Teatro Real le proporcionaron un conocimiento profundo de los diferentes lenguajes líricos, entre los que destacaba para él el drama wagneriano, es decir, la unión orgánica, indisoluble e ininterrumpida entre poesía y música.

Una de las principales conclusiones a las que hemos llegado tras años de estudio de sus composiciones es que, independientemente del ámbito –sinfónico, lírico o camerístico–, prácticamente todas sus obras acaban revelando una clara intenciona-

8. Crescencio Aragonés, *art. cit.*, p. 6.

lidad dramática. Dejando a un lado el carácter programático de sus poemas sinfónicos (*Ante las ruinas* [1898], *La dama de Amboto* [1901], *La Divina Comedia* [1910] o *Granada* [1913]), podemos citar algunas obras para orquesta en las que esto resulta evidente: la obertura *Romeo y Julieta* (1909), el Prólogo instrumental de *La Divina Comedia* (1908) o la *Fantasia sobre temas del maestro Chapí* (1913), y la lista aumentaría en los años siguientes, como revela el catálogo de sus obras preparado por Miguel Alonso. Pero, sin duda, lo más sorprendente para el asunto que aquí nos ocupa es que esta inclinación hacia la poesía se encuentra ya presente en seis de sus ocho primeros cuartetos, los cuales contienen también una fuerte carga dramática⁹. Por tanto, podría pensarse que el compositor estaría ensayando, ya en todas sus facetas creativas, ciertos elementos que más tarde trasladaría a su propia propuesta de ópera nacional, tomando parte así en un debate encarnizado que venía de lejos. En lo que respecta a los cuartetos, observamos al menos dos aspectos que corroboran este argumento: el empleo del canto popular y la existencia de un pretexto poético (a veces pictórico) como punto de partida de la creación de la obra.

En efecto, ya en el *Cuarteto n.º 1*, “*Oriental*”, se cumplen estas dos premisas: por un lado, su sonoridad se construye sobre la música popular árabe; por otro, el cuarto movimiento, titulado “*Fantasia árabe*”, está inspirado en el cuadro homónimo de Mariano Fortuny, una pintura en la que se refleja una celebración en Marruecos que Conrado del Campo evoca por medio de la música. El *Cuarteto n.º 2*, actualmente perdido, presenta una concepción más clásica, pero, si nos detenemos en la descripción del tercer y cuarto movimientos (que han de interpretarse sin interrupción) que aparece en las notas al programa del día de su estreno –que sí se conservan¹⁰–, vemos que cuenta con una fuerte carga poética que, unida a la gran extensión que ha comentado unánimemente la crítica, sugiere un planteamiento dramático similar al de un drama lírico a pequeña escala, algo que, por lo demás, habrá que corroborar a través de la partitura, si es que alguna vez aparece. El *Cuarteto n.º 4*, que precede cronológicamente al tercero, lleva el sobrenombre de “*Cristo de la Vega*”, pues está basado en el romance homónimo de José Zorrilla. Conrado del

9. Quedarían fuera de este juicio estético los *Cuartetos n.º 3* y *n.º 7* (también el 7bis), ya que son dos obras que revelan una profundización en las formas clásicas. Esto no supone, ni mucho menos, una involución en el estilo de Conrado del Campo, sino otro acercamiento diferente al cuarteto de cuerda.

10. Programa de mano del concierto del Cuarteto Francés celebrado el jueves 1 de marzo de 1906. Recogido en Ricardo del Campo, *op. cit.*, “Compositor: Cámara”, p. 11.

Campo concibe el cuarteto como un comentario lírico con narrador, una suerte de unión primigenia entre música de cámara y poesía que continúa avanzando hacia el drama lírico wagneriano que tanto admiraba. Esta idea se enfatiza en el *Cuarteto n.º 5*, también llamado “*Caprichos románticos*”, inspirado en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, en el que la relación entre música y poesía alcanzará su máxima intensidad. Por último, en el *Cuarteto n.º 6*, “*Asturiano*”, Conrado del Campo se centra ahora en la inclusión del canto popular, proponiendo así su adaptación a las formas clásicas del cuarteto.

La producción lírica temprana de Conrado del Campo arranca en 1909, justo después de terminar el *Cuarteto n.º 6*. Tras dos zarzuelas de juventud de las que poco se sabe (*Irene de Otranto* [1895] y *Una vieja* [1897]), y una ópera perdida de 1909 que llevó por título *Los amantes de Verona*, su primer estreno lírico fue la zarzuela *Aires de la Sierra*, con libreto de Gregorio Baudot, una obra que apenas tuvo repercusión. Sin embargo, las tres siguientes sí que marcan un antes y un después en la carrera compositiva de Conrado del Campo: en primer lugar, en 1909 compuso *La flor del agua*, una zarzuela con libreto de Víctor Said Armesto, que sería estrenada en 1914 en el Teatro de la Zarzuela; en segundo lugar, en 1910 escribió *El final de don Álvaro*, su primer drama lírico, sobre un libreto de Carlos Fernández Shaw, que se estrenó en el Teatro Real en 1911; y, en tercer lugar, en 1911 concluyó *La tragedia del beso*, un segundo drama lírico basado en la obra teatral homónima de Carlos Fernández Shaw, que fue estrenada en 1915, también en el Teatro Real. Como vemos, estas obras fueron creadas en el lapso temporal que se abrió entre los Cuartetos núms. 6 y 7, y en ellas se consolida por fin su modelo de ópera nacional: el drama lírico wagneriano –que tan bien había asimilado desde su atril de solista de viola en el foso del Teatro Real–, hibridado con el canto popular español, entendido de una manera global, y no solo andalucista.

Así, después de tantos años de abordar todos los ámbitos compositivos –también el de la música de cámara, como ya se ha visto–, Conrado del Campo presentaba por fin sus credenciales como compositor dramático, su ámbito predilecto. A partir del estreno de *El final del don Álvaro*, y con la crítica favorable, pronto entendió que ese había de ser su camino, razón por la cual decidió concentrar sus esfuerzos en la ópera. Al contrario que con sus últimos cuartetos, sus obras líricas sí que consiguieron encontrar un lugar en los teatros: así, entre muchas otras, podemos destacar *El Avapiés*, drama lírico en colaboración con Ángel Barrios y libreto de Tomás Borrás, escrito en 1918 y estrenado en 1919



Conrado del Campo y Arturo Saco del Valle junto a los intérpretes de *La tragedia del beso*. ABC, 20 de mayo de 1915, p. 4.

en el Teatro Real; y *Fantochines*, ópera de cámara con libreto de Tomás Borrás, estrenada en 1923 en el Teatro de la Comedia, pero repuesta al año siguiente en el Real. En definitiva, al hecho de que en 1913 no encontraba la forma de promover sus nuevos cuartetos de cuerda había que unir ahora el éxito de sus primeras óperas, que prometían un futuro teatral exitoso, como así fue. En nuestra opinión, estas serían las causas que llevaron a Conrado del Campo a poner fin a la creación de cuartetos en 1913 con el nº 8, que, como se verá más adelante, sigue también ese planteamiento poético que ya se ha comentado. No obstante, se trataba tan solo de un punto y aparte, aunque el compositor no lo sabía.

Así las cosas, ¿por qué deja de dar prioridad al teatro lírico en la década de 1940 y decide acercarse de nuevo al género del cuarteto de cuerda? Las razones podrían ser varias y, consideradas en su conjunto, nos llevan a la tercera y última reflexión del presente ensayo. Tras la clausura del Teatro Real en 1925, Madrid se había quedado sin su principal foro lírico, y para nuestro protagonista esto había supuesto también la pérdida de su plaza de viola en la orquesta. Cinco años después, en 1930, la reparación y reapertura del Teatro Real se antojaba cada vez más improbable, por lo que su pesimismo era evidente: “Me asomé al teatro cuando ya se iniciaba la desorientación artística actual –respondía en una entrevista publicada por la revista *Ritmo* ese mismo año–. Desorganización, inseguridad en las empresas, inestabilidad en las compañías, y lo

que es más lamentable, vida bohemia en los géneros”¹¹. No le faltaba razón: a partir de 1915, y, sobre todo, tras el final de la Primera Guerra Mundial en 1918, comenzaron a introducirse en España las vanguardias musicales procedentes de Europa. En consecuencia, las nuevas generaciones de músicos –por ejemplo, la del 27–, perdieron el interés por el teatro lírico –de hecho, el debate sobre la ópera nacional se había cerrado ya sin consenso– y comenzaron a explorar otras vías estéticas. En definitiva, Conrado del Campo se veía sin grandes alicientes para escribir música teatral: no contaba con un teatro de calado donde estrenarlas –aunque eso no le impidió seguir presentando piezas en otros escenarios– y el interés que generaba en los compositores contemporáneos –casi todos ellos eran sus alumnos– era limitado.

A lo anterior se une su consolidación como figura de referencia en otras facetas más allá de la interpretación y la composición: por un lado, desarrollaba una frenética actividad pedagógica en el Conservatorio de Madrid, primero en la cátedra de Armonía y después en la de Composición; y, por otro, en 1932, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que lo llevaría a explorar su dimensión intelectual. No podemos olvidarnos de otras actividades en ciernes, como la dirección orquestal, la divulgación radiofónica, o la crítica musical, a las que también dedicó muchas horas en los últimos veinte años de su vida. Igualmente, como ya se señaló al principio, quizás el primer impulso para volver a crear música de cámara le llegó ya a mediados de la década de 1930, pero resulta lógico pensar que la inestabilidad asociada a la guerra trastocara el normal desarrollo de su oficio: y, lamentablemente, él no fue el único en padecerla.

Terminada la contienda, sin grandes aspiraciones en el ámbito lírico y con el impulso del *Quinteto en Mi mayor* –y del resto de obras de cámara nacidas en la década anterior–, Conrado del Campo retoma la composición de su serie de cuartetos de cuerda. Ese nuevo comienzo llega con el *Cuarteto nº 9*, “*Apasionado*”, en el cual, como se verá a continuación, nos propone una nueva exploración de la forma clásica del género. Por tanto, la ausencia de una intencionalidad poético-dramática nos lleva a anunciar un cambio en el paradigma estético entre la primera etapa y la segunda. Tiempo habrá de comprobar esta hipótesis en futuras ediciones del Proyecto Conrado, pero, cuando menos, esta es la sensación con la que uno se queda tras la escucha de los puntos intermedios de la serie.

11. Crescencio Aragonés, art. cit., p. 5.

124

MIÉRCOLES 14 DE FEBRERO DE 2024, 18:30

Proyecto Conrado: integral de sus cuartetos (IV)

Cuarteto Diotima

Yun-Peng Zhao, violín

Léo Marillier, violín

Franck Chevalier, viola

Alexis Deschames, violonchelo

I

Conrado del Campo

Cuarteto n° 8 en Mi mayor *

Muy moderado

Allegro muy animado y alegremente en carácter

Lentamente. Siempre con intensidad y patética expresión

Allegro moderado, muy decidido, rítmico, vehemente

II

Cuarteto n° 9 en Re mayor **

Molto moderato y patético

Scherzo. Allegro animato non troppo presto

Elegía. Molto adagio ma non troppo lento

Final. Allegro brillante: molto sostenuto decidido, enérgico

* Edición de John Stokes

** Edición de David Ferreiro. Primera interpretación en tiempos modernos.

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días

Notas al programa

David Ferreiro Carballo

CUARTETO N° 8
EN MI MAYOR,
"A LA MUERTE DE
SU MADRE"

"Programa psicológico
poético-sentimental
y en cierto modo
autobiográfico"
(denominación
de Miguel Alonso)
correspondiente
al *Cuarteto n° 8 en
Mi mayor*. Legado
Conrado del Campo,
Madrid, CEDOA-
SGAE, signatura
CONRADO/2.7a.

El *Cuarteto n° 8 en Mi mayor* fue concluido en 1913 –cuando el Cuarteto Francés ya había suspendido su actividad artística–, pero no tenemos constancia de una interpretación pública completa antes del año 2013. Sin embargo, sí existe un juego completo de partichelas que, además, contiene anotaciones, lo que no sólo sugiere que podría haber estado programado su estreno, sino también, al menos, que llegó a ensayarse. Ricardo del Campo apunta al Cuarteto Francés como la agrupación implicada en el proceso, e incluso cree que bien podría haber llegado a estrenarlo en una de “sus anuales excursiones veraniegas al portugués Casino de Mont Estoril”¹, algo muy improbable habida cuenta de la historia de esta formación, que está ya perfectamente documentada². En todo caso, el 23 de marzo de 1978, el Cuarteto Pro Arte de París interpretó el primer movimiento en la Sala Fénix de Madrid, probablemente con aquellos materiales ya existentes (incluso, quizá, podrían haberse copiado expresamente para ese momento, y no en 1913). La agrupación estaba formada por los músicos Serge Blanc (primer violín), Jean Estournet (segundo violín), Jean-Philippe Vasseur (viola) y Michel Strauss (violonchelo), y su grabación se halla depositada en el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España³.

El estreno íntegro del *Cuarteto n° 8 en Mi mayor* se celebró cien años después de su composición, el 13 de febrero de 2013, dentro del ciclo titulado *Una tradición olvidada. El cuarteto de cuerda*

1. Ricardo del Campo. *op. cit.*, “Compositor: Cámara”, [p. 3].
2. Beatriz Polo, *op. cit.*, *passim*.
3. Miguel Alonso, *op. cit.*, p. 37.

en España (1863-1914). Con esta serie de conciertos, la Fundación Juan March conmemoraba el sesquicentenario de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la obra de Conrado del Campo fue programada en la primera de sus tres sesiones, junto con el *Cuarteto n.º 3 en Mi menor* de Tomás Bretón (1850-1923) y el *Cuarteto en Do menor op. 18 n.º 4* de Ludwig van Beethoven (1770-1827). La formación encargada de interpretar este programa fue el ya mencionado Cuarteto Bretón, integrado por Krzysztof Wisniewski (primer violín), Antonio Cárdenas (segundo violín), Iván Martín (viola) y John Stokes (violonchelo). Precisamente, John Stokes, buen conocedor de la obra de cámara de Conrado del Campo, es el autor de la excelente edición crítica que se utilizará en el concierto de hoy.

Del manuscrito general original del autor se ha conservado tan solo el primer movimiento⁴. Por tanto, la mayor parte de la edición ha tenido que realizarse a partir de las partichelas de los cuatro instrumentos⁵, una fuente que también genera una dificultad añadida, ya que falta la última página del cuarto movimiento en el segundo violín, un total de veinticinco compases que han tenido que ser reconstruidos por el editor. Afortunadamente, además del manuscrito original del primer movimiento, se ha conservado también una hoja con los comentarios del autor para cada uno de ellos, una especie de “programa psicológico poético-sentimental y en cierto modo autobiográfico” –según la denominación de Miguel Alonso⁶–, que es precisamente donde aparece la fecha y el lugar de composición (Madrid, 1913). Estamos, por tanto, ante un cuarteto que sigue la línea poética y programática de los anteriores, pero, en esta ocasión, en lugar de recurrir a un pretexto elaborado por otros autores (como Zorrilla o Bécquer), Conrado del Campo, en un claro ejercicio de introspección vital, se basa en un programa de creación propia. A lo largo de los siguientes párrafos trataremos de poner en diálogo el texto y la música de cada movimiento.

El texto correspondiente al primer movimiento es el siguiente:

... ¡Oh, la vida! Esa eterna cadena a través de lo infinito!; esta fugaz quimera que se llama el presente, abismo siempre abierto entre el ayer que es un ocaso y el mañana, una callada aurora que nunca es día... ¡Oh, amarga vida, que tan solo embellece lo que fue;... lo ya lejano...

¡Recuerdos!...

4. Fondo Conrado del Campo, Madrid, CEDOA-SGAE, signatura CONRADO/2.7a.

5. Madrid, CEDOA-SGAE, signatura CONRADO/2.7b.

6. Miguel Alonso, *op. cit.*, p. 37.

... aquella hora de embriaguez, de pasiones, de ardiente anhelo, que fue como una sed no calmada... no es ya más que un recuerdo, teñido de melancolía⁷.

Conrado del Campo reflexiona sobre el transcurso de la vida, aludiendo al presente como un momento fugaz y al futuro como algo incierto. Pero donde realmente se detiene es en el pasado, sin duda una etapa más feliz que la actual. El tono del texto es marcadamente pesimista, y eso se refleja en una música de gran austeridad en lo que respecta a los materiales y a su desarrollo, algo muy poco frecuente en el estilo del compositor. En la primera sección, *Muy moderato*, se nos presenta el gesto principal que guiará todo el movimiento: una corchea con puntillo y una semicorchea, creando una especie de fanfarria homofónica de la que se desviará el primer violín –y, muy puntualmente, el segundo violín y la viola– para superponer una glosa melódica. En los últimos compases de esa sección se introduce el segundo gesto recurrente, un tresillo de corcheas. Ambos motivos van a ser desarrollados, mediante una estructura formal libre, en la segunda parte, *Sostenuto, a tempo. Allegro appassionato*. Ahora el planteamiento melódico y el contrapunto son un poco más ricos que antes, pero sin abandonar el tono pesimista que sugiere el texto y que se consigue a través de los dos materiales mencionados, que incluso llegarán a combinarse en un tresillo de corcheas en el que la segunda se alarga con puntillo y la tercera se acorta en una semicorchea. Quizás esos tres gestos representan metafóricamente la idea del texto: la corchea con puntillo y la semicorchea, muy presente en todo el movimiento, el pasado; el tresillo, más efímero, el presente; y su combinación, el incierto futuro.

A continuación, en el segundo movimiento, el texto alude al canto popular:

Aquella otra hora, animada y gozosa, en que el alma del pueblo vibrando en mil canciones transformaba mi ser, tornándolo como ella, todo luz y paisajes ¡aromas y suspiros!... Hora fecunda de optimismo, [¡]también pasaste para no volver!...

El movimiento es una nueva mirada al pasado, ahora más alegre que la anterior, y el autor rememora la riqueza del folclore, aunque con una nota pesimista al final. Conrado del Campo se sirve de la forma de un scherzo para conseguir ese contraste

7. El subrayado es del propio Conrado del Campo.

sentimental. El minueto inicial, *Allegro, muy animado y alegremente en carácter popular*, presenta una melodía ternaria que nos recuerda al ritmo de jota. La melodía se presenta en el primer violín, pero después irá pasando por todos los instrumentos. El tono alegre decae después en el trío, en modo menor, en el que la viola –su amada viola– presenta una melodía popular vasca cargada de melancolía, referida a esa nota negativa del texto. No obstante, el carácter alegre regresa con la vuelta al tempo inicial, casi como una afirmación positiva de que, pase lo que pase en el presente, el canto popular representa la jovialidad del alma del pueblo.

En el tercer movimiento asistimos a la desolación más absoluta por la muerte de su madre, idea que el editor utiliza para proponer el sobrenombre del cuarteto:

... [¡]y aquella trágica, profunda, imborrable, en la que, junto a mí, entre mis brazos cerró sus ojos a la humana vida la madre adorada!... lejos está también. [¡]Mas tú dejaste en mí profunda, amarga estela, que el bajel de mi vida va siguiendo en alas del Destino!

A pesar de su carácter sombrío, *Lentamente, siempre con intensidad y patética expresión*, el movimiento presenta también momentos dulces, una combinación de recuerdos alegres junto a la tristeza de la pérdida. En su conjunto, se basa en un desarrollo melódico fluido y sin solución de continuidad en el que los cuatro instrumentos van intercambiándose las ideas principales, siempre en medio de un contrapunto tremendamente denso. La muerte se representa al final con un ascenso hacia el agudo en los violines (*sin vibrato, sin vida*, nos indica el compositor), acompañados por una línea sincopada grave en la viola y en el violonchelo, un motivo recurrente en todo el movimiento. En este contexto, la música se evapora a través de una disminución dinámica progresiva.

El pesimismo general de los recuerdos se desvanece, por fin, en el cuarto movimiento. El pasado, más que un lastre, ha de ser el motivo para seguir creando:

... ¡Mas no!, rendirse a los recuerdos es entregarse voluptuosamente en brazos de la muerte. Desalentar, ¡jamás! En torno mío, sigue entonándose la inevitable lucha. Un impaciente anhelo late en mi corazón ¡adelante, adelante! Que sirvan los recuerdos de acicate para avivar aún más los entusiasmos, las energías, el ansia de vivir!...

La indicación de carácter inicial es toda una declaración de intenciones: *Final: Allegro moderado. Muy decidido, rítmico, vehemente*. Conrado del Campo abandona ahora toda la austeridad del primer movimiento y recupera la marca de su estilo: el contrapunto denso e intrincado, que necesita de una exploración profunda para ser comprendido. La forma sigue siendo libre, pero ahora está mucho mejor delimitada, tanto a través de secciones definidas por indicaciones de carácter como mediante los distintos materiales melódicos y gestuales que van generándose. En el plano metafórico, los tresillos del primer movimiento, que aludían allí a un presente efímero, se unen aquí al carácter optimista y vehemente de la música, como si el autor quisiera utilizar ahora el presente para seguir avanzando hacia un futuro que no es tan incierto como antes. Además, si bien encontramos dos secciones intermedias de un marcado carácter melancólico que nos recuerdan el pesimismo y la retrospectiva inicial –el tresillo retoma su función primigenia y se utilizan los trémolos para reforzar el misterio, por ejemplo–, el movimiento en su conjunto se plantea como un ascenso continuado en intensidad y agógica, cada vez con una mayor agitación.

CUARTETO Nº 9 EN RE MAYOR, “APASIONADO”

El *Cuarteto nº 9* de Conrado del Campo se estrenó el 3 de enero de 1945 en el Teatro María Guerrero de Madrid, en un concierto interpretado por la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Esta formación estaba constituida por Enrique Iniesta (primer violín), Luis Antón (segundo violín), Pedro Meroño (viola) y Juan Ruiz Casaux (violonchelo), que eran sus miembros fundadores, aunque con el paso de los años fueron cambiando. El grupo había sido creado en el mes de marzo de 1940 por el Ministerio de Educación Nacional –la fundación se formalizó oficialmente en el año 1947⁸–, con el propósito de fomentar el conocimiento y la afición de la música de cámara: un planteamiento muy similar a la finalidad del Cuarteto Francés en palabras del propio Conrado del Campo. Durante sus treinta y nueve años de actividad (hasta 1979), ofreció cientos de conciertos en España y el extranjero, con un repertorio integrado por más de trescientas obras, sobre todo cuartetos, pero también tríos y quintetos con piano.

8. Orden de 13 de febrero de 1947 de la Dirección General de Bellas Artes, por la que queda definitivamente constituida la Agrupación Nacional de Música de Cámara.

Según dice el guitarrista y crítico Regino Sainz de la Maza en su reseña del cuarteto que aquí nos ocupa⁹, la Agrupación Nacional de Música de Cámara tenía también el objetivo de presentar en cada concierto una obra de algún compositor español, otro dato que podría añadirse también al conjunto de razones que incentivaron el regreso a la composición de cuartetos por parte del autor. Así, en virtud de la información que arroja el manuscrito general, el músico madrileño concluyó la obra el 12 de noviembre de 1942, aunque sabemos que los tres primeros movimientos ya estaban acabados el 22 de octubre, pues así lo señala en la mencionada fuente. Lamentablemente, el manuscrito original no se conserva, sino tan solo un fotolito (una especie de negativo) de su fotocopia que ha resultado legible gracias al minucioso trabajo de reproducción inversa llevado a cabo por el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)¹⁰. Además, este fotolito está incompleto, pues le faltan las dos primeras páginas, razón por la cual su comienzo ha tenido que ser reconstruido a partir de los materiales de los cuatro instrumentos, que, afortunadamente, sí se conservan íntegros¹¹.

A pesar de que Conrado del Campo plantea un cuarteto con un lenguaje menos abigarrado que los de la primera etapa y con una concepción formal que bebe de la tradición clásica del género, la esencia primigenia de su estilo camerístico nunca acaba de desaparecer del todo. En efecto, la crítica coincidió en señalar, más allá de la solidez en las formas, el alto nivel de maestría en la concepción del contrapunto –una constante en todo su catálogo–, así como un lirismo exaltado que, a estas alturas de su vida, era ya una característica bien conocida de su personalidad artística. No en vano, Antonio Iglesias, uno de sus alumnos más destacados, fue quien propuso, después del concierto, que el *Cuarteto n.º 9* recibiera el sobrenombre de “*Apasionado*”¹², una denominación que nosotros respetamos y fijamos en la edición crítica que se publicará en el marco del Proyecto Conrado. Sin embargo, como se verá a continuación, este apelativo no afecta necesariamente a toda la pieza, ya que el compositor nos propone un contraste

9. Regino Sainz de la Maza, “Agrupación de Música de Cámara. Estreno de un cuarteto de Conrado del Campo”, *ABC*, 4 de enero de 1945, p. 28.

10. Fondo Conrado del Campo. Madrid, CEDOA-SGAE, signatura CONRADO/2.11.

11. Madrid, CEDOA-SGAE, signatura CONRADO/2.11 (el negativo y los materiales comparten signatura).

12. Antonio Iglesias, “Nuevos horizontes en nuestra música”, *Ritmo*, vol. 16, n.º 187 (1945), pp. 4-5.



Caricatura de Conrado del Campo por Figuera (ca. 1910). En: Borrás, Tomás, *Conrado del Campo* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954)

emocional a través de la alternancia del carácter entre los cuatro movimientos: el primero y el tercero, dramáticos, de forma libre y apasionados; el segundo y el cuarto, más alegres y optimistas, con una estructura formal bien delimitada (escolástica, incluso) y con el ritmo como el principal medio de expresión.

El tono apasionado se revela, directamente y sin paliativos, en la sección inicial del primer movimiento, *Molto moderato y patético*, que está dotada de una gran intensidad dramática y que parece reflejar una queja, un lamento constante, que alcanza su máxima expresión con el empleo del violonchelo en su registro más agudo. La siguiente sección, ese *Allegro moderato y apasionado*, está



Fotografía de la Agrupación Nacional de Música de Cámara en su formación como cuarteto, realizada por el fotógrafo madrileño Juan Gyenes (no todos los músicos son los miembros fundadores): Luis Antón (violín), Enrique García Marco (violín), Pedro Meroño (viola) y Ricardo Vivó (violonchelo). Fotografía depositada en los fondos de la Colección Museográfica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signatura RCSMM/2010/FOT/124.

creada sobre una estructura formal sólida, pero que no sigue patrones preestablecidos. Aquí se presentan las ideas temáticas principales: por un lado, la blanca que se prolonga, mediante una ligadura de unión, con una corchea seguida de otras tres, que casi siempre son descendentes; y, por otro, el tresillo de blancas que ocupa todo el compás, pero que al estar articulado (y veces acentuado) a dos, como una hemio-lia, rompe la articulación binaria del 2/2 y propone un contraste métrico muy interesante que incide en el carácter patético del movimiento. Otro momento destacable de esta segunda sección llega más o menos en su punto intermedio, cuando el autor nos propone un pasaje marcado *Declamado (con honda exaltación)*, en el que el desa-

rollo temático anterior se interrumpe para escuchar un sencillo gesto del primer violín, acompañado vagamente por el violonchelo, y sobre la nebulosa dramática que generan los trémolos del segundo violín y la viola; y todo ello, como no podría ser de otra forma, sobre una dinámica lo más piano posible. Terminada esa breve pero intensa declamación, la música retoma el diálogo temático, que ya no abandona hasta el final del primer movimiento.

El segundo movimiento es un *Scherzo* que respeta fielmente la estructura tradicional de este tipo de danzas, tanto en lo formal, con un minueto seguido de un trío contrastante, como en lo tonal, con la primera sección en modo mayor y la segunda en modo menor. En este movimiento, el parámetro rítmico destaca sobre todo lo demás, un *Allegro animato non troppo presto* en el que el *pizzicato* desempeña un papel estructural. La segunda sección, un trío necesariamente a cuatro voces, plantea un sutil contraste de carácter *–poquísimamente mosso–* que se percibe fundamentalmente en la relajación rítmica y en el marcado lirismo que el compositor imprime a las líneas melódicas principales. Muchos críticos de la época quisieron ver en los elementos temáticos de este *Scherzo* reminiscencias del canto popular español: “No es el recuerdo de tal o cual canción, no es tampoco aquel o el otro giro melódico, ni tampoco sus formas cadenciales; es... un ‘algo’ que viene impregnado de aromas populares y que se nos antoja familiar”, decía en su reseña Antonio Iglesias¹³. Por lo que a nosotros respecta, nos resulta difícil coincidir con este juicio estético, pues, por mucho que se examine, no es fácil encontrar vestigios folclóricos. Quizás la crítica, acostumbrada a escuchar melodías populares en las obras de Conrado del Campo, vinculó ese contraste a través de la simplificación del lenguaje con una supuesta expresión del acervo popular español. Pero, en nuestra opinión, no hay nada de ello.

El tercer movimiento es una *Elegía* de forma libre en la que los cuatro instrumentos han de tocar “*con honda emoción*”, como indica el maestro al comienzo. En este movimiento lento, *Molto adagio (ma non troppo lento)*, Conrado del Campo plantea un desarrollo melódico que arranca con una exposición de la melodía principal por parte del primer violín que irá alternándose después con los demás instrumentos, siempre acompañada de una atmósfera dramática, casi trágica. La crítica consideró que aquí, y en esto sí que estamos de acuerdo, podemos ver una evocación de aquellos primeros años en los que las obras del compositor

13. Antonio Iglesias, art. cit., pp. 4-5.

mostraban un marcado temperamento lírico. Así, el desarrollo libre y sin solución de continuidad de la elegía, unido al fuerte lirismo que la caracteriza, nos recuerdan –por supuesto, salvando las distancias– al drama lírico wagneriano.

Por último, en el cuarto movimiento se produce la explosión contrastante final a través de un *Allegro brillante molto sostenuto: muy decidido y enérgico* en el que el ritmo vuelve a ser el elemento definitorio. Una vez más hemos de negar la vinculación con el folclore español a la que aludió la crítica del momento, pues no encontramos elementos reales que lo confirmen. Al contrario, solamente puede verse una nueva simplificación del lenguaje en todos los niveles: formal, melódico, armónico, tonal, contrapuntístico, etc. A grandes rasgos, este último movimiento consiste en el desarrollo constante de una línea melódica que se presenta al principio y que irá deambulando por los distintos cuatro instrumentos, que nos van a proponer distintas variaciones de articulación y carácter. Por otro lado, sí puede apreciarse en este movimiento una conexión motivica con el primero a través del gesto del tresillo, que actúa a modo de elemento generador de las secciones intermedias que se apartan momentáneamente de la melodía principal, lo que le confiere una función estructural. El cuarteto concluirá con un nuevo ascenso hacia el registro agudo que nos recuerda al lamento del violonchelo al comienzo de la obra, pero ahora, situado en los confines del primer violín y despojado de todo patetismo, el contraste dramático se consolida a través de un final decididamente optimista.

La numeración de los cuartetos de Conrado del Campo

Conrado del Campo no mostró particular preocupación por numerar sus cuartetos. De todo su corpus solo asignó números a cuatro obras: el nº 2 al *Cuarteto en La* (1905), el nº 3 al *Cuarteto en Do menor* (1907) y el nº 7 a dos cuartetos distintos, en *Mi menor* (1911) y *Mi mayor* (1913). A seis de las obras las bautizó con títulos literarios derivados de sus fuentes de inspiración: *Oriental* (1903); *El Cristo de la Vega: “A buen juez mejor testigo”*. *Comentarios a la leyenda de Zorrilla* (1906); *Caprichos románticos* (1907), *Cuatro estudios, en forma de cuarteto, sobre “Cantos populares asturianos”* (1908), *Castellano* (1945) y *Carlos III* (1949). Finalmente, varios cuartetos (núms. 9, 11, 12 y 14) quedaron en origen sin número ni título. Inevitablemente, esta práctica creó cierta confusión en la identificación de obras concretas.

En los valiosos trabajos de organización e inventario de los manuscritos del compositor, su hijo Ricardo del Campo aplicó diferentes numeraciones, y en el primer catálogo que publicó con toda la obra tampoco aparece un único criterio en su numeración (Madrid, EMEC, 1985). A este problema trató de responder Miguel

Alonso en su meritorio *Catálogo de obras de Conrado del Campo* (Madrid, Fundación Juan March, 1986) con una ordenación basada en la fecha de composición. La edición integral de los cuartetos de cuerda acometida por la Fundación Juan March y otras instituciones adopta esta última propuesta, pese a que en un caso concreto rompe –hasta donde sabemos– el orden cronológico. El *Cuarteto en Do menor* (1907), que el propio Conrado señaló como el tercero en este género, es, sin embargo, posterior al *Cuarteto en Do mayor* (1906), que Alonso colocó en cuarta posición, precisamente para acomodarse a la indicación del compositor. Además, Alonso identificó una segunda versión, mucho más elaborada, del *Cuarteto en Mi menor* (1911) realizada cuatro décadas después (1951), que con buen criterio identificó con el mismo número (nº 7 y nº 7bis).

En el estado actual de la investigación, el corpus de cuartetos terminados de Conrado del Campo alcanza las catorce composiciones, una de ellas perdida, a las que hay que añadir tres obras mucho más breves escritas en un único movimiento y algunos otros materiales misceláneos (borradores y movimientos sueltos).

Los intérpretes

Cuarteto Diotima



Fundado en 1996, es una de las formaciones cuartetísticas más demandadas en el actual panorama internacional. Su nombre refleja la doble identidad musical del grupo: la palabra Diotima es una referencia al romanticismo alemán (Friedrich Hölderlin dio ese nombre a la mujer amada en su novela *Hyperion*), y un estandarte de la música de su tiempo, al aludir a Luigi Nono y su obra *Fragmente-Stille, an Diotima*. El cuarteto ha colaborado estrechamente con varios de los mejores compositores de finales del siglo XX y realiza regularmente encargos a creadores como Thomas Adès, Olga Neuwirth, Beat Furrer, Lisa Streich, Mauro Lanza, Thomas Larcher, Rebecca Saunders o Bruno Mantovani. Inspirado en la música de hoy, proyecta una nueva luz sobre las obras maestras de los siglos XIX y XX, especialmente de Beethoven, Schubert y la Segunda Escuela de Viena. Artista exclusivo del sello Naïve, comenzó en 2016 una colección de monográficos

de los principales compositores de nuestro tiempo, como Miroslav Srnka, Alejandro Posadas, Gérard Pesson, Enno Poppe, Stefano Gervasoni y Mauricio Sotelo. En 2023 publicó un monográfico dedicado a György Ligeti con ocasión de su centenario y un monográfico con música de Joan Magrané, además de una nueva grabación del *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez. Además, su grabación con obras de Conrado del Campo, para el sello MarchVivo, ha recibido el prestigioso premio ICMA en la categoría “Primeras grabaciones de patrimonio recuperado”. De 2019 a 2021 fue el primer cuarteto residente en Radio France.

David Ferreiro, *autor de las notas al programa*



Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid (2019), previamente realizó el Máster en Música Española e Hispanoamericana en la misma universidad (2015). Para la realización de su doctorado fue beneficiario de una beca para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Educación, que le permitió dedicarse a tiempo completo a la escritura de su tesis doctoral sobre las dos primeras óperas de Conrado del Campo, así como realizar dos estancias de investigación en la Universidad de Yale (2017 y 2018). Sus líneas de investigación abordan la música y músicos españoles de los siglos XIX y XX, destacando las siguientes áreas: análisis, teoría musical, nacionalismo, regionalismo, recuperación y edición

del repertorio musical, teatro lírico, asociacionismo, instituciones musicales y bandas de música. En 2017 obtuvo el Premio Manuel de Falla a la Investigación Musical por su trabajo de Fin de Máster sobre la Sociedad Nacional de Música (1915-1922). Además, su tesis doctoral fue reconocida con el Premio Nacional de Musicología “Lothar Siemens” en 2020. Es investigador posdoctoral Juan de la Cierva en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y en la actualidad se encuentra realizando una estancia de investigación en la Universidad de Oxford.

Selección bibliográfica

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. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.

Conrado del Campo, *Cuarteto nº 3 en Do menor. Intermezzo-Scherzo sobre el apellido Milanés. Cuarteto en Do para narrador y cuarteto. “Patrón de modas. Humorada sonora” para canto y cuarteto*. Edición de Tomás Garrido y Aldo Mata. Madrid, Fundación Juan March y Sociedad Española de Musicología, 2023.

Crescencio Aragonés, “En al ático de Conrado del Campo”, *Ritmo*, vol. II, nº 13 (1930), p. 5.

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. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Miguel Alonso, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*. Madrid, Fundación Juan March, 1986.

Ricardo del Campo, *Biografía apasionada de Conrado del Campo* [inédito]. “J-K. Compositor: Cámara”. Madrid, CEDOA-SGAE, Legado Miguel Alonso.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© David Ferreiro
© Fundación Juan March
Departamento de música

ISSN: 1889-6820
DL: M-42227-2008 (2024/124)

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Aula de (Re)estrenos 124. "Proyecto Conrado: integral de sus cuartetos (IV)" [Notas al programa de David Ferreiro]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

36 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re)estrenos, ISSN: 1889-6820; 2024/124).

Programa del concierto: "C. del Campo", por Cuarteto Diotima; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 14 de febrero de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Cuartetos de cuerda -- S. XX.- 3. Programas de conciertos.- 4. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales:
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

REINAS DE LA MÚSICA

21 FEB

ISABEL II, PIANISTA

Noelia Rodiles, piano

Obras de Schubert, Mendelssohn, Gottschalk, Guelbenzu, Allú y P. Albéniz, vinculadas al entorno musical de Isabel II

28 FEB

DANZAS PARA DOS REINAS: MARÍA LUISA DE SABOYA E ISABEL DE FARNESIO

La Floreta y Delirivm Musica

Selección de danzas de la corte española de la primera mitad del siglo XVIII, incluyendo pavanas, marionas, folías y fandangos, alternadas con sonatas a trío de De la Guerre y Hotteterre

LA

MARCH

Fundación

Juan March

Castelló, 77

28006 Madrid

musica@march.es

+34 914354240

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:



6 MAR

EL CÓDICE DE LAS HUELGAS

Psallentes

Canto llano y polifonía temprana vinculada al Códice de las Huelgas, junto a una selección de obras de la compositora medieval Hildegarda de Bingen

Notas al programa de **María Cáceres**, **Fernando Delgado**, **Diana Campó** y **Juan Carlos Asensio**

MIECZYSLAW WEINBERG: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA

13, 15, 16 Y 17 MAR

Cuarteto Danel

Por primera vez en España, la integral de sus 17 cuartetos de cuerda interpretados en orden cronológico

Notas al programa de **David Fanning**

En paralelo a las representaciones de *La pasajera* en el Teatro Real